

POÉTICAS DE LA PRIMERA CONTEMPORANEIDAD Y CAMBIO INTELECTUAL EN LA NARRATIVA VENEZOLANA

Javier Lasarte Valcárcel
Universidad Simón Bolívar

I. Acaso el grito de muerte de la historia o la historiografía no pase de ser más que uno de tantos gestos operáticos de la postmodernidad. No obstante sería absurdo seguir practicando algunos de los recurrentes vicios de la historiografía tradicional, entre ellos la construcción y diseño de procesos históricos sobre la base exclusiva de grandes movimientos y el empeño de montar dichos diseños a partir de la idea de una rígida y terca linealidad. La historiografía o la crítica con aspiraciones historiográficas se han comportado con no poca frecuencia como camarógrafos fascinados ante la irresistible vedette, al centrar el foco de su atención en momentos estelares. En el caso de la modernidad, la escena ha sido dominada por el modernismo y la vanguardia. La idea, por ejemplo, de un “postmodernismo” —término infeliz, como todos los sometidos a la acción del prefijo— ha desaparecido progresivamente de los discursos críticos e historiográficos, pero no por ello se ha resuelto el problema de la descripción de esa zona peculiar del proceso literario, al parecer reducido a la presencia de individualidades tildadas de epígonos o antecesores, en las que a nuestro entender residen claves imprescindibles para la comprensión de la contemporaneidad, antes, incluso, de que entren en acción las estridentes estrategias de la vanguardia. Aun aquellos que, siguiendo las sugerencias iniciales de Juan Ramón Jiménez y Federico de Onís, prefieren asumir la idea de una modernidad literaria o que en cualquier caso señalan la continuidad entre modernismo y vanguardia, sea en lo que respecta a la relación del intelectual y la sociedad o a la comunidad de rasgos discursivos, niegan o eluden la existencia de otras instancias¹.

¹ Pienso en estudios suficientemente conocidos como los de Yurkievich (1976), Picón y Schulman (1984) o Masiello (1986). Yurkievich no menciona el postmodernismo; Picón-Schulman, siguiendo una idea de Paz, consideran la narrativa postmodernista como una segunda generación modernista, como reacción modernista dentro del modernismo (114), y la poesía como una continuación de “la veta martiana del Ismaelillo y los versos sencillos”

Un caso, si se quiere ejemplar, de lo que me ocupa, es el de Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974). Texto como pocos de las últimas décadas que admite, respecto al modernismo, que el postmodernismo hispanoamericano es un cambio “notable”, aunque sea de “actitudes”, y que adicionalmente diseña una caracterización pertinente de sus rasgos básicos². No obstante la proposición de Paz resulta algo imprecisa en tanto insiste en que no se trata más que de una “crítica del modernismo dentro del modernismo”, de rasgos que “aparecen ya en Darío y en otros modernistas”, para culminar con una idea que acaso sea irónica *boutade*, pero que da cuenta de las dificultades que ofrece una historiografía deudora de ciertas nociones positivistas:

Además, no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para ese pseudomovimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colorar a los postmodernistas? (136).

(¡*Violá!*). Aunque no parece provechoso resucitar la idea de un postmodernismo, si quisiera tentar la descripción de esa zona del proceso literario de la modernidad en la que empiezan a hacer crisis los modelos modernistas —hacia los años diez—, se postulan otros —sobre todo en la siguiente década— que históricamente tenderán a solaparse con los producidos por la vanguardia, pero que al mismo tiempo se diferencian de éstos, mostrando un perfil de suyo propio y diferenciable tanto en las poéticas y estrategias discursivas como en la determinante relación del escritor con respecto a su contexto situacional y a su quehacer. Se trata además de una zona compleja y heterogénea, de difícil manejo, como todo lo que parece vivir entre dos aguas, que corresponde a esos confusos momentos llamados de “transición” en los que la estética dominante da muestras de crisis y fatiga sin perder por ello eficacia y la estética insurgente aún no asoma con suficiente claridad. Momentos a los que la crítica

(87); Masiello, al revisar el rastro del intelectual modernista en el vanguardista, evita la consideración de poetas como Banchs o Fernández Moreno en la década de los 10 en Argentina. Un trabajo anterior, de Sarlo y Altamirano (1980), al revisar la época del Centenario, por los autores considerados —Lugones, Gálvez, Rojas—, habla sobre todo de un segundo momento, derivación final o conservatización del modernismo. Parece que habría que remontarse a trabajos de la época de Federico de Onís o de Max Henríquez Ureña para reencontrarse con el postmodernismo.

² Paz señala, entre otros, cambios en los motivos temáticos, en el tratamiento de los espacios, en la imagen del poeta, el predominio de la ironía y el prosaísmo; el acercamiento a lo cotidiano, al lenguaje coloquial, a “lo mínimo, lo cercano, lo familiar”; la crítica sistemática de estereotipos y clisés... (136-7).

y la historiografía literarias han negado su derecho a la vida del conjunto, la imagen de un cuerpo.

II. Aunque pueda resultar tentador describir lo que ocurre en el continente, por limitaciones insalvables de momento, reduciré la descripción al caso de la narrativa venezolana en la que se expresan los inicios de la contemporaneidad, a partir de un grupo de escritores cuya muestra reduciré a cinco: Rómulo Gallegos (1884), José Rafael Pocaterra (1888), Enrique Bernardo Núñez (1895), Teresa de la Parra (1898) y Julio Garmendia (1898). La historiografía o la crítica de intención historiográfica dedicada al estudio de estos narradores no es mucho lo que aporta para la comprensión del conjunto y apenas distingue una zona diferente de la narrativa del modernismo y la vanguardia. Para M. Picón Salas (1940) estaría constituida por tres autores aislados entre sí: Gallegos, Pocaterra y De la Parra; A. Uslar Pietri (1948) marca con justicia 1909, año del inicio del régimen gomecista y de la aparición de *La Alborada*, como fecha del surgimiento de una “nueva generación de novelistas” (1978: 264), de la que menciona sólo al trío anterior, achacando como defectos —desigualdad, desaliños, informidades, confidencias— lo que para mí serán innovaciones; Liscano (1973) y Medina (1981) nada añaden de nuevo; Osorio (1985) incorpora como antecedentes de la vanguardia a Núñez y Garmendia; Miliani (1985), en cambio, aun cuando no comparta su proposición globalmente, al menos esboza —casi sin querer— lo más parecido a una caracterización de esta oblicua fase de la modernidad cuando menciona tres líneas diversas posteriores al modernismo y distintas de la vanguardia: el realismo social (Pocaterra), el superregionalismo (Gallegos) y los antecedentes de la vanguardia (De la Parra, Garmendia, Núñez).

Uno de los problemas que se presenta al intentar deslindar y caracterizar una fase cuya existencia como tal es negada por la mayoría de los estudios críticos es justamente la delimitación de fronteras que de suyo no son precisas. En la medida que en el conjunto de escritores que la integran no hay una conciencia de pertenencia a un movimiento u otro, la crítica tiende a desestimarlos y a caer en la comprensible tentación de ubicar a sus autores en otras instancias, a abandonarlos a una suerte de limbo o a mostrarlos como estelas solitarias. Es así como en el caso de Pocaterra se ha insistido en marcar sus rasgos románticos, naturalistas, o en presentarlo como la culminación de una línea algo marginal del modernismo, constituida por escritores como M.V. Romero-García, M.E. Pardo y, sobre todo, R. Blanco Fombona, con los que, sin duda, sostiene más de un vínculo. Sin embargo, la crítica no ha hecho igual énfasis en apuntar las diferencias que hacen de Pocaterra ‘otra cosa’. Para ello habría que retomar algunas afirmaciones del propio narrador cuyas

implicaciones contribuyen a perfilar esa posición diferente. Tanto en el prólogo de 1917 a *El doctor Bebé*, como en el que escribiera en 1955 para una edición de *Cuentos grotescos*, Pocaterra marca de un modo manifiesto su distancia de la estética dominante —el modernismo—, oficializada en Venezuela en su vertiente criollista. En el último de los prólogos mencionados, además de desenmascarar los procedimientos mixtificadores de tal criollismo, establece esa distancia al atacar uno de los aspectos medulares de la estética común a la inmensa mayoría de narradores modernistas, la voluntad de estilo:

Hace ya tiempo (...), el “preciosismo” que se impuso la tarea de desprestigiar la difícil facilidad a punta de retorcimientos y palabras escogidas y de imágenes tomadas a la música, a las artes plásticas y aun a la repostería (...), ha venido intentando (...) sacar de quicio el concepto de claridad, de simplicidad, de escueta belleza (...), de equilibrio en la arquitectura de las grecias frente a las babilonias de jardines colgantes (Íd.: 14).

Estas proposiciones suponen, además, una poética y una actitud que va algo más allá de la crítica “desde dentro” del movimiento. Su antipreciosismo ya lo expresaba Pocaterra, y de un modo mucho más agresivo, en 1917, cuando arremetía por igual contra alpargateros y cisnéfilos en sus muy citadas declaraciones de manifiesto personal: “no aspiro a ser criollista del Distrito Federal” y por “no ser nieto de Barbey d’Aurevilly o hijo del Cisne lascivo, es justo que se me considere, y lo deseo en extremo, fuera de la literatura” (Miliani, 1985: 75). Con esta declaración Pocaterra no sólo define valleinclanesca y arltianamente su espacio como marginal, sino que trasciende la limitada irreverencia de narradores modernistas como Romero-García, Pardo o Blanco Fombona, que en última instancia no llegaron a cuestionar la institución. Por lo demás críticos coetáneos, como Planchard y Paz Castillo, y aun posteriores como Uslar, insistieron en reseñar la desigualdad y fragmentariedad, la crudeza y el mal gusto o la innecesaria presencia de la cotidianidad en estado bruto, carente de elaboración artística, en los textos de Pocaterra, “defectos” que no corresponde atribuir a sus antecesores y que lo acercan a poéticas narrativas de nuestros días. Por otra parte, el carácter de crónica periodística de lo cotidiano de su escritura, el sistemático empleo del humor grotesco, el acercamiento a una narrativa de corte psicológico, una técnica del relatar que elude y parodia el artificio retórico, la negación burlesca de los más frecuentes tópicos del modernismo, la exploración en el mundo urbano y, sobre todo, la inauguración en la narrativa venezolana del realismo social, a decir verdad algo melodramático y de raíz romántica, pero que dará con uno de los tópicos de los narradores vanguardistas: la crítica del

burgués y la vindicación del marginado social, del desposeído —limpiabotas, presos, bandidos—, lo alejarán claramente del realismo a lo Blanco Fombona³.

Otro caso similar es el de Rómulo Gallegos, cuyas novelas a partir de *La trepadora* (1925) son presentadas como la cristalización de un supuesto ciclo de criollismo que arranca en *Peonía*⁴. Si se acepta la idea de que el criollismo —o cualquiera de sus otras denominaciones— no es uno, Gallegos introduce sensibles modificaciones al modelo manejado por los narradores modernistas. Ya críticos como Planchart, Ratcliff y Paz Castillo⁵ reseñaron aspectos que suponen un importante cambio en las formas y los esquemas narrativos. Planchart señalaría, en 1926, la impersonalidad y objetividad —que incluso relaciona con Pirandello (1972: 56)— en beneficio de la reducción del espacio dedicado en obras anteriores a las disertaciones, así como el traslado de la atención narrativa del paisaje y las tesis a la intriga y los personajes, ya no planos sino peculiares y cambiantes como psicologías (1972: 46-8). Paz Castillo, por su parte, define el estilo de Gallegos como “severo” (1964, III: 71), lo que sin duda es la antípoda del ideal estilístico modernista; hecho que de algún modo registró antes D. Ratcliff al afirmar que “Gallegos se expresa directamente, sin intervención del símil o la metáfora. Podría parecer que casi nunca tiene coincidencia de lo que es el estilo” (1966: 239). Paz Castillo advierte igualmente una nueva concepción en el tratamiento del paisaje (1964: 75) y la centralización del interés novelesco en la acción interna de los personajes, que ya no “viven una vida que les viene de afuera sino que la van creando” (1964: 83). En este mismo orden de cosas, Uslar Pietri, a propósito de *La trepadora* —cuya resonancia en los jóvenes narradores de la vanguardia contrasta con el silencio de que son objeto

³ Resultaría impensable en el quijotesco, tolstoiano y martiano Pocaterra, cuya poética supone la idea neohumanista del arte como búsqueda de la verdad y la liberación social (ver *Memorias...* I: 83 y 212-4), afirmaciones nihilistas como las siguientes de Blanco Fombona en el prólogo a *Dramas mínimos* (1920): “He descubierto siempre y en todas partes cosa igual: un fondo idéntico de estupidez, de maldad y de dolor”, “el mismo árbol humano produciendo en todos los climas el mismo fruto de penas; la misma bestia, en todas las latitudes, con la misma zarpa; el mismo instinto, con los mismos apetitos; la misma inteligencia, con la misma capacidad limitada y con la misma negra intención” (En Ratcliff, 1966: 144).

⁴ Obviamente no puedo suscribir semejante proposición, en tanto considero el criollismo apenas como una instancia —que llegó a ser dominante y oficial con los autores del modernismo— del proceso de los diversos proyectos de nacionalismo literario de los que participan incluso mayoritariamente, por ejemplo, los narradores de la vanguardia —Frías, Himiob, Meneses...—.

⁵ Por cierto que ambos escritores podrían entenderse —sobre todo Planchart, quien ejerció en los años veinte con mayor intensidad el oficio— como equivalentes en el campo de la crítica de las innovaciones que estos escritores producen en la narrativa.

cualquiera de las novelas criollistas precedentes—, hace una observación que no sólo da cuenta del cambio producido con respecto a la etapa anterior, sino que implica la presencia de un importante grado de avance en la consideración de la literatura como hecho autónomo:

El propósito, que en mucho distingue a Gallegos de los novelistas anteriores, de concebir y lograr la novela como un todo artístico en su difícil complejidad, se afirma aún más...

Se hace patente el estudiado equilibrio de la composición, una especie de pauta de simetría simplista, que lo lleva a disponer los caracteres y las situaciones dentro de un elaborado sistema de contrastes y correspondencias, y a ordenar la novela dentro de una estructura (1978: 267).

Por último, Paz Castillo hace igualmente una observación que será fundamental para entender los cambios operados en este otro tipo de escritor: el hecho de que los “personajes van a ser menos intelectuales” (78). Este hecho es medular para acercarse al específico criollismo que producirá Gallegos, especialmente, una vez traspuesto el año 20. En sus novelas hay un cambio en la figura del intelectual modernista como sacerdote del culto a la idea que querrá imponer a la realidad para transformarla. En Gallegos hay, también, personajes que se presentan o funcionan de alguna manera como los intelectuales antecesores —Santos Luzardo—, el estudiante Salcedo de *Cantaclaro* o Remota Montiel, e incluso, como en novelas anteriores, hacen viajes al campo. Pero son personajes que reconocen progresivamente, de novela en novela que su razón —burguesa y urbana— no se ajusta en estado puro a la realidad ajena de lo rural y lo popular —depositaria de la idea de nacionalidad—, para pasar a admitir su valor cultural, a *aprender* de ella y asumir sus normas sociales y culturales de funcionamiento si quieren lograr algún cambio. Esta especie de desaparición o distanciamiento del yo intelectual⁶, conduce a una consideración diferente de lo que hasta poco tiempo atrás era visto como primitivo y bárbaro, así como a la proposición galleguiana según la cual el cambio —fiado ahora a un impreciso futuro— debe pasar por un proceso de mestización del mundo de la racionalidad urbana y de la cultura autóctona tradicional asociada a la tierra. Estamos de este modo ante un golpe de timón en la estrategia y la actitud del intelectual⁷ frente a los problemas nacionales, ya no basada en la idea

⁶ Este aspecto ya reseñado por Aníbal González, a propósito de Pedro Prado con extensión a narradores como los mexicanos Azuela y Guzmán (1987: 49 y sigs.), y caracterizado como una crisis del arielismo, creemos que es, también, válido para Gallegos.

⁷ En este sentido, contrasta no sólo con la imagen mixtificadora que se desprende de los personajes novelescos populares de escritores como Urbaneja Achelpohl, sino con la actitud marcadamente ‘otra’, turística, del intelectual con respecto a lo popular y que bien podría

civilizatoria, importada y sacra, de algún modo teórica, sino en el estudio de la situación y de los componentes y prácticas culturales reales —en lo que algo le adeuda a los positivistas—, desde una instancia de menor prepotencia. Es, en cierta forma, el nacimiento en la literatura del populismo democratizador contemporáneo, distante de las soluciones del criollismo dominante. Dicha distancia, por cierto, en un ‘estilo’ muy distinto, habría sido ya iniciada por relatos como “Rosa sabanera” y “Soledad” —*Cuentos grotescos* (1922) de Pocaterra— y por *Después de Ayacucho* (1920) de Enrique Bernardo Núñez, mediante una abierta y sistemática parodia satírica al esquema narrativo de novelas como *¡En este país!* de Urbaneja Achelpohl.

En el otro extremo están los autores que las últimas promociones de escritores venezolanos han consagrado como paradigmas de modernidad en la narrativa: Teresa de la Parra y Julio Garmendia, que en el plano de la recepción de estas décadas podrían ser entendidos como la verdadera vanguardia de la contemporaneidad. La crítica —Osorio, Miliani, Rama— ha tendido a incorporarlos a la vanguardia histórica, especialmente en el caso de Julio Garmendia. Para esa incorporación se basan tanto en las innovaciones temáticas —pues es de los pocos escritores cuyos textos, a excepción del relato “La tienda de muñecos”, eluden totalmente el tema de la cuestión nacional—, como en la presencia de la dimensión metaficcional, la idea de la ficción como espacio de resistencia ante la realidad histórica, el juego de inversiones y el manejo sistemático de la ambigüedad y el humor irónico irreverente. Estos hechos de lectura no hay por qué negarlos. No hago problema de que Garmendia sea incorporado o no a la vanguardia. Lo que sí quiero reseñar, contra la tendencia general, es que en Garmendia se producen actitudes y proposiciones que en absoluto pueden identificarse con aquellas que desarrollaron los jóvenes vanguardistas. Para ello nos serviremos de algunos artículos, reseñas y pequeñas crónicas que publicara Garmendia en la prensa de los primeros años veinte y que fueron recogidos en el volumen póstumo *Opiniones para después de la muerte* (1984). El ámbito natural de relaciones de Garmendia se da con los representantes de la llamada

quedar expresada por el siguiente texto de *Camino de imperfección. Diario de mi vida, 1906-1913* de Blanco Fombona: “Hago... una vida nueva, una vida bucólica, arcádica. Pero estoy cansándome, la torpeza y rusticidad de los campesinos me exaspera. Siempre están en el error, es imposible que se rediman jamás —sino es por una persistente obra de la escuela— de su triste condición de seres inferiores. Yo no puedo hablar con ninguno de ellos cinco minutos. (...). Me hacen la impresión de que su idioma es otro que el mío y que nada les digo, no porque nada tenga que decirles, sino porque ignoro su lengua” (Tomado de: Franco: 57-8).

generación poética del 18, sus coetáneos naturales; a ellos dedica buena parte de su labor de rescisión y con ellos comparte la crítica sistemática de la grandilocuencia, el rescate de leyendas, aventuras caballerescas y canciones, el gusto por lo misterioso y primitivo, la idea del poeta de actitud humilde que canta a lo humilde⁸. Como los vanguardistas —y al igual que Pocaterra y Ramos Sucre— critica la figura del viejo intelectual, retórico, cargado de falsa erudición, pomposo, a la vez provincianamente cosmopolita y nacionalista convicto, lleno de ratones su habitación y de cucarachas su cerebro, tal como puede leerse en “El sueño del señor Pedernales” (1924). Sin embargo, en otros aspectos cruciales se aleja de posiciones y valores característicos de la vanguardia. Su despreocupación por los temas políticos no es lo único atípico. Ante temas relativamente recurrentes en los vanguardistas como, por ejemplo, el de la conquista, en su crónica “La verbena de San Simón” (1922), Garmendia sostiene una poco frecuente posición prohispanista, haciendo una clara defensa de la lengua, la religión y la cultura del conquistador. Y ante la idea de la renovación o el cambio, en “La nueva revista” (1923), pondrá de manifiesto su escepticismo, al presentar lo nuevo como empresa inútil, discurso hueco y hecho cíclico de lo que es primordialmente efímero —“la nueva Revista desaparecerá también” (1984: 59)—. Esta actitud tal vez refuerce ciertas lecturas de relatos como “La tienda de muñecos” y “El difunto yo” —que de modo sintomático abren y cierran su libro *La tienda de muñecos* (1927)—, en el sentido de que lo presentado como alternativa al orden vigente, una vez instalado en el espacio de poder, reproducirá sus esquemas y olvidará los discursos de la emergencia.

Una posición semejante, acaso algo más explícita, puede leerse en algunos pasajes de la otra escritora citada arriba, Teresa de la Parra. La dedicatoria de *Ifigenia* es indicadora no sólo de la perspectiva global de la novela —distanciadamente crítica con respecto a la pretensión racionalista e innovadora de la narradora/protagonista María Eugenia Alonso—, sino de la posición de la autora con respecto a la idea de lo nuevo; la dedicatoria es al mismo tiempo una antidedicatoria:

Mamá:

Te dedico este libro (...). Por sus páginas te verás a ti, a Mamá Abuelita, a Ti Vieja y al mismo Don Ramón, con todo el cortejo de discusiones contra los rebeldes de palabra.

Aprende de él la gran distancia que va de lo dicho a lo hecho, para que

⁸ En este sentido pueden confrontarse en el texto citado las siguientes notas críticas: “La poesía elocuente”, “Pedro José Sotillo”, “Jacinto Fombona Pachano”, “Andrés Eloy Blanco”, “Antonio Arráiz” y “José Antonio Ramos Sucre”, todos ellos publicados en *Universal* en 1923.

no te asustes nunca de los revolucionarios que discuten, si llevan en sus alturas el espejo del ejemplo y la raíz de las tradiciones (1977, I: 23).

Además, de su conocida aversión por los signos visibles de la modernidad, la "Advertencia" de la autora-transcriptora que abre *Las memorias de Mamá Blanca* toma distancia del arte nuevo, marcado como vanguardia, y sugiere entre líneas una suerte de poética:

...he llevado siempre a exposiciones cubistas y a antologías dadaístas, un alma vestida de humildad y sedienta de fe: lo mismo que en las sesiones espiritistas, no he visto ni oído a mi alrededor sino la oscuridad y el silencio.

La escuela de lo hermético unido a la falta de tiempo (...) ha logrado colocar los placeres del espíritu y las sonrisas de la idea al alcance de nadie (...), matar el pensamiento con la fuerza hercúlea del pensamiento (1970: 28-9).

Hasta aquí me he ocupado de intentar un deslinde entre los dos polos —modernismo y vanguardia— que oprimen la posibilidad de existencia de esta narrativa, la de los inicios de la contemporaneidad, considerada como un conjunto. En adelante quisiera ocuparme, de reseñar aquellos aspectos que en los planos de la situación y el tipo del intelectual, de las tendencias artísticas y de las estrategias y formas discursivas, hacen esta narrativa una heterogénea y peculiar unidad distinguible de sus aledañas.

III. A estos primeros escritores contemporáneos les corresponde vivir en sus momentos de crecimiento una época signada por agudas crisis económicas y políticas, por el subsecuente freno del proyecto modernizador iniciado durante el guzmancismo, y, paradójicamente, por la constatación de la inevitable instalación de la modernidad. Para el escritor supuso el fracaso de los intentos por conquistar nuevos espacios públicos, pues muy pocas publicaciones de finales de siglo, como *El Cojo Ilustrado*, pueden merecer los calificativos de estable y rentable, y es apenas en los alrededores de 1910, al iniciarse el gomecismo y superadas las crisis, cuando el mundo de las publicaciones se revitaliza⁹. Pero la tendencia predominante parece ser la del escritor a la busca de prebendas procedentes del gobierno. Una de las operaciones más rentables en esa búsqueda será el criollismo literario y el ajuste del pensamiento positivista a

⁹ La aparición de los primeros periódicos que podrían calificarse como modernos por su diseño, orientación y gran tiraje: *El Universal* (1909) o *El Nuevo Diario* (1913), o revistas como *Actualidades* (1917), *Cultura Venezolana* (1918), *Billiken* (1919), *Fantoches* (1923) o *Elite* (1925) y folletines como *La Lectura Semanal* (1922), así lo atestiguan. Cf. Yolanda Segnini, *Las luces del gomecismo* (1987).

las necesidades políticas gubernamentales. Cuando Gómez impone el proyecto de unificación nacional, llamado de Rehabilitación, encuentra un importante y eficaz apoyo en una gran mayoría de figuras intelectuales de la etapa modernista. Es entonces cuando se verifica una alianza entre los intelectuales y el Estado¹⁰: se instala desde la oficialidad un proyecto de cultura nacional, producido por este nuevo tipo de intelectual orgánico —oficial— que como alto funcionario funge de ideólogo. Desde ministerios, presidencias de Estados, direcciones de periódicos y diversos espacios públicos, el intelectual será el encargado de construir una cultura nacional, una idea de nación con sus tipos, valores y mitos, su tradición y su historia. Ante esta nueva alternativa oficialista, la bohemia habrá probado su ineficacia y tenderá a desprestigiarse; el clientelismo político será su contrapartida. Muchos de los más connotados escritores modernistas aplazarán sus críticas o resolverán sus dilemas entre el arte o la acción con este importante viraje¹¹.

El escritor que se asoma a la vida pública a partir de los años 10 no se involucrará de esta manera en la cultura oficial. Sus problemas serán distintos al trayecto que condujo a los modernistas desde la problematización por la expulsión de la república de las letras, a las crisis de autoconciencia, los dilemas del quehacer y el qué hacer, hasta llegar a la reconciliación final con el poder. Algunos, como De la Parra y Garmendia, se definirán apolíticos, aunque aquélla, haciendo gala de femenil ignorancia, alabe la gestión gomecista y aquél llegue a ser cónsul en el exterior. Otros —Pocaterra, Núñez, Gallegos—, aunque críticos y anti-oficialistas, tras intentar sin mucho éxito abrirse paso independiente en el periodismo, se verán obligados a recurrir eventual o regularmente al ejercicio de alguna profesión o a pequeños empleos conseguidos al amparo de los maestros modernistas, con los que nunca polemizarán abiertamente. Salvo el caso de Pocaterra, ave rara en el conjunto, habitante habitual de la cárcel y el exilio por razones políticas, en general el escritor de esta etapa no es un batallador y tenderá a preferir un cierto anonimato antes que la posibilidad de convertirse en figura pública; la entrega al estudio y la escritura sistemáticos —como los intelectuales de *La Alborada* (1909) y los que se congregan en torno al Círculo de Bellas

¹⁰ El hecho guarda no pocas similitudes con el descrito por Sarlo y Altamirano (1980) y Masiello (1986) para el caso argentino.

¹¹ El martiniano Díaz Rodríguez de *Ídolos rotos*, Gil Fortuol, el insigne defensor de la solidaridad con el proletariado internacional Pedro Emilio Coll, Urbaneja Achelpohl, Vallenilla Lanz —El ideólogo del gomecismo por antonomasia—, Samuel Darío Maldonado, el poeta que cambia al marginado social por aires sentimentales, Andrés Mata, son ejemplos suficientes para ilustrar el viraje o la nueva conformación del ejercicio intelectual.

Artes (1912)— antes que el diletantismo, la bohemia o la manifestación política pública.

De lo antedicho se desprende que esta etapa supone también el asentamiento claramente perfilado de los dos tipos de escritor o intelectual que nacen con el modernismo, cuyas imágenes características suelen ser Martí y Darío. Si era más bien frecuente entre los modernistas después de los inicios la (con) fusión de opciones y rasgos opuestos —acción/arte, cosmopolitismo/criollismo, decadentismo/naturalismo—, que dificultan la descripción de este movimiento, ahora los tipos y tendencias estarán definidos como polaridad¹². Esas tendencias son básicamente dos y presuponen cada una un tipo específico de escritor. En ellas podemos encontrar el origen visible de las líneas fundamentales del proceso literario contemporáneo al menos hasta los años setenta: si bien ambas acentúan el carácter de lo literario como hecho autónomo, una surge de la reformulación crítica del criollismo y de la asunción de la literatura como un acto de reflexión implícita sobre la realidad nacional, mientras la otra supone la consideración del ámbito literario como realidad otra y superior, como un espacio si se quiere defensivo (Inevitablemente la polaridad resonará sea en la polémica que sostienen en los años treinta los escritores vanguardistas que integran las revistas *El Ingenioso Hidalgo* y *Gaceta de América* o en los proyectos narrativos de escritores de nuestros días como José Balza y Luis Britto García).

La crítica y reformulación del criollismo la ejercen narradores como Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra y Enrique Bernardo Núñez. Los tres tienen una procedencia social similar: frutos del proceso de democratización en la esfera cultural que se produce con el modernismo, provienen de sectores medios modestos. Pocaterra, por lo demás, responde al modelo del 'self made man', como lo fuese en la versión femenina Alfonsina Storni en Argentina¹³. Es común en ellos tanto un nacionalis-

¹² Algo similar sugiere Viñas para el ambiente intelectual argentino a partir de 1916: "El espacio literario argentino no sólo se había profesionalizado diversificándose, sino que la ciudad crecía hasta en rascacielos; y Lenin y poco después Mussolini se iban convirtiendo en símbolos irreductibles. Ya se apostaba, de manera tajante, a D'Annunzio o a Romain Rolland y Barbusse (...). La mitología homogeneidad del rubenismo del 1900 o de *El mal metafísico* se iba craquelando día a día" (1989: 12).

¹³ No deja de ser revelador en este sentido el siguiente pasaje autobiográfico que escribe Pocaterra en 1917: "Estudié solo, sufrí solo, solo luché contra el 'trágico cotidiano'. A mi madre le debo la vida; a los demás, nada (...). Después la existencia me enseñó a tener colmillos y garras (...). He sido a los doce años mandadero de zapatería con tres pesos de sueldo y el calzado. Le rompí las narices a uno de la casa y entonces me echaron; ascendí a mandadero de una camisería; ganaba ocho pesos (...). Tres años más tarde quedé al frente de un periódico reaccionario [el sentido es opuesto al usual hoy, J.L.] llamado *Caín*. Data

mo con sesgos a veces antiimperialistas, como la crítica al modelo criollista dominante. Sus proyectos narrativos implican, como en el criollismo, una reflexión sobre la nacionalidad que, en este caso, llevará a revisar o cuestionar de las imágenes heredadas sobre la idea de lo nacional y lo popular. Dichos proyectos son expresados tanto por la más recatada y 'armónica' proposición de Gallegos de un populismo basado en la idea de un mestizaje cultural como alternativa para la sociedad futura, tan del gusto de una época llena de amerindias y razas cósmicas, de proyectos culturales globalizadores; como por la visión de la nacionalidad moderna como farsa y decadencia que entrega Pocaterra mediante la crítica de sus elementos más representativos —el político, el burgués y el intelectual, todos egotistas y arribistas— y su consecuente defensa de las víctimas de ese proceso o de los que como él se reconocen como 'outsiders'; o por la parodia del modelo criollista del modernismo que emprende Enrique Bernardo Núñez en *Después de Ayacucho* (1920) y que desembocará, primero, en *Cubagua* (1931), en un rescate del pensamiento mítico, matriz a partir de la cual se estructura la novela, se explica la historia y se asienta una suerte de visión de los vencidos —inaugurando tempranamente en Venezuela lo que daría en llamarse la narrativa transculturada—, y luego, en *La galera de Tiberio* (1938), en la que Núñez, escudado tras la máscara de Xavier Silvela, escritor ficticio del manuscrito que es la novela, esbozará un gesto que recuerda la huida de Quiroga a Misiones: "se marchaba al Orinoco. La ciudad lo aburría. Todo en ella le parecía falso, mezquino y hasta idiota" (Núñez, 1987: 69). Se trata, entonces, de una escritura narrativa que asume el diálogo con la realidad histórica nacional —de hecho tanto Gallegos como Pocaterra, a partir de 1935, se integrarán activamente a la vida política—, pero actualizando tanto los procedimientos narrativos como el imaginario construido, para cumplir una función decisiva en el proceso que vivirán tanto los vanguardistas nacionalistas y americanistas, como en general la literatura venezolana dominante al menos hasta los alrededores de 1945, cuando la consigna del universalismo se imponga.

La otra tendencia, que ha tendido a predominar en el gusto de los escritores de las últimas décadas, supone la negación explícita del vínculo entre el arte y la realidad política, la idea de la literatura como refugio y espacio de resistencia ante la historia, la construcción de una realidad

de ahí mi incursión en la 'república de las letras', e hice esta incursión con los aprestos y las armas de la cuarta salida al campo de Montiel" (Tomado de Tejera, 1976: 14). Para el caso de Storni puede verse el capítulo dedicado por Beatriz Sarlo a tres escritoras de los años veinte (1988: 79-85).

autónoma que frecuentemente se manifiesta en insistentes elogios de la mentira que es la ficción, y también, aunque desde otra perspectiva, la negación sistemática de los valores dominantes de la modernidad —centrada en algunos de sus aspectos más evidentes: la idea de progreso, el racionalismo positivista o pragmatista, el igualitarismo democratizante, la burguesía en ascenso— o la defensa de la tradición y el espíritu como valores medulares. Teresa de la Parra y Julio Garmendia asientan este proyecto narrativo desde variantes estilísticas distintas, pero a partir del común rechazo al nuevo orden moderno (sintomáticamente ambos proceden de sectores sociales sensiblemente afectados por la modernidad: el viejo patriciado y los terratenientes). Teresa de la Parra funda su proyecto narrativo en la construcción de un espacio textual que Max Henríquez Ureña definiría como de “Nueva subjetividad” (1978: 305) y en la escritura como lugar de producción del mito exorcizador¹⁴ que no puede vivir más allá del texto y la imaginación. Julio Garmendia, por su parte, es el paradigma del fantástico contemporáneo; los rasgos constitutivos de su proyecto han sido suficientemente señalados por la crítica, aunque valdría la pena rescatar el hecho de que no en vano, en diversos relatos de *La tienda de muñecos* —“La realidad circundante”, “Narración de las nubes”— encontramos a escritores personificados que producen, desde un lugar marginal, el relato que el lector acaba de leer, para entregar (auto)imagen del autor como un juguetón actor de la resistencia, un moderno pícaro quijotesco. Frente a los renovadores del criollismo modernista que en algunos casos —Gallegos y Núñez— proponen una “vuelta a la tierra”, un rescate de la cultura marginada y despreciada por la modernidad, estos autonomistas propondrán ante la modernidad que sienten como tragedia una “vuelta a la literatura”, lugar donde es posible revivir —aunque sea tensa y conflictivamente— una mítica edad dorada¹⁵.

No obstante esta clara polaridad de tipos de escritor y de escrituras, hay aspectos centrales que los identifican, los distancian de los narradores modernistas y abonan el terreno para proposiciones posteriores. Así, por ejemplo, tras la diversidad de tipos de intelectual se esconde un trasfondo común: el definitivo cambio, registrado por Picón Garfield y Schulman, que da cuenta del paso del modernista “veedor/crítico del progreso decimonónico”, “mensajero de una posible armonía universal”, creyente

¹⁴ En este sentido puede consultarse el lúcido, ensayo de Julieta Fombona sobre la narrativa de Teresa de la Parra (ver Bibliografía).

¹⁵ A este respecto creo que es importante revisar el mencionado estudio de Sarlo (1988), en el capítulo dedicado a Ricardo Güiraldes, cuyas correspondencias con estos escritores —especialmente con De la Parra— me parecen evidentes.

de su papel de humanista, trocado en “vocero de la bancarrota de la razón y de la civilización” (1984: 61-2). En efecto, es posible establecer a partir de la lectura de textos narrativos de los escritores considerados, la idea de una crítica sistemática —no ambigua como la de los modernistas— de la modernidad burguesa, de la idea de progreso y de la racionalidad positivista¹⁶; es decir, una común crítica del presente, visto como decadencia cambalachesca o apocalipsis, a partir de la cual se estructuran la mayor parte de las novelas, y ante la que se conformarán las respuestas básicas, no necesariamente irreconciliables: de una parte, la nostalgia por una edad de oro —De la Parra, Garmendia—, por un pasado noble —la Independencia o el pasado prehispánico en Pocaterra o Núñez—, por la naturaleza o, mejor, lo natural, por la infancia o lo disparatado —expresiones temáticas de la nostalgia por el estilo fundado en la gracia y la espontaneidad ante el predominio del énfasis y la grandilocuencia—; de otra, en los más optimistas —Gallegos, Núñez—, la apuesta por el “mañana”, futuro que ahora nadie se atreve a ubicar con precisión.

Esta actitud crítica ante el presente de la modernidad encontrará articulación en otro caballo de batalla: la crítica al personalismo tribuna- lista predominante en la narrativa del modernismo¹⁷. La desconfianza en la razón, en el intelectual como moderno paladín y sacerdote, llevará a estos primeros contemporáneos a hacer una crítica del egocentrismo y del Ideal —mayúsculo siempre—, de la tesis que hace del espacio narrativo un foro, un escenario para la discusión y el despliegue del yo intelectual. Aunque los propios modernistas hayan iniciado el autodistanciamiento irónico ante este hecho, serán estos escritores quienes darán con soluciones percibidas como más actuales y menos ambiguas. El resultado será la primacía de lo literario como hecho autónomo —incluso, como se vio, en los que reformulan e invierten el criollismo— ante el espacio privilegiado que antes se concedía al diálogo sobre la realidad más inmediata. El fracaso del intelectual escindido de la realidad, acto definitorio de modernidad y representado en las novelas del modernismo, dará pie a cambios de conciencia y de estrategias discursivas, a innovaciones formales de radical importancia. En este caso habría que retomar algo que se mencionó antes: el ocultamiento del intelectual y de algún modo del autor narrativo, para volcar la atención discursiva en el

¹⁶ Creo que incluso Gallegos, el que menos encaja en esta idea, participará de ella; al efecto he recurrido más de una vez a la escena de *Cantaclaro* en la que José Luis, sintomáticamente caracterizado por el epíteto de “el positivista”, cuenta las penas de su fracaso a la vaca Terciopelo, en su última aparición en la novela.

¹⁷ A este respecto no está de más dar un vistazo a diversos artículos publicados en *La Alborada* (1909) en los que el individualismo es atacado en forma abierta.

otro o en un yo visto como otro. La idea podría ser ilustrada por una declaración de Enrique Bernardo Núñez sobre la actitud que lo animó al escribir una de sus novelas, en la que se condensa mucho de lo expuesto hasta aquí (“Algo sobre *Cubagua*”, 1939):

...*Cubagua* fue un intento de liberación. Hacía tiempo que deseaba escribir un libro sin pretensiones, donde los reformistas no tuviesen puesto señalado (...), o no hubiese pesados monólogos de sociología barata, o discursos de reformistas, el gran reformista, especie de arquetipo que mira con desdén al común de los mortales (...). Deseaba asimismo darle una sacudida a mi prosa, privada de aire y de sentido vital. Me interné de nuevo en la tierra adentro (1987: 169).

Antes se señaló el cambio de escritura en Gallegos, en el que la idea —que evidentemente existe— surge ahora no tanto de una voz expositora como del proceso de simbolización que ha ido estructurándose en la novela. En Pocaterra la crítica al burgués o al intelectual se resuelve por una ironía satírica que pone de manifiesto el funcionamiento farsesco y grotesco de las clases y las tendencias artísticas dominantes; aunque en el fondo sea un moralista, la crítica se resuelve no por la vía de la disertación, sino por la de la disposición de los elementos narrativos —con frecuencia cifrada en la confrontación brutal de los discursos de los personajes con sus prácticas cotidianas—; y su realismo acentúa en no pocos relatos la idea de lo que se presenta al lector es ante todo un cuento, “Bastón puño de oro”, “La ciudad muerta”.

Otro indicio clave de la crítica y disolución del yo egocéntrico del intelectual modernista es la recurrente presentación del libro de relatos o la novela como manuscrito escrito por otro y sometido a una eventual operación manipuladora de siegas, tachaduras o correcciones por el transcriptor, con lo que se revivifica un procedimiento indisoluble del Quijote —irónico por excelencia— y se resalta el carácter ficticio, marcado como literario, de la narración. De esto participan *La tienda de muñecos* —Garmendia—, *Las memorias de Mamá Blanca* —De la Parra— y *La galera de Tiberio* —Núñez—. Por otra parte, el recurso a la narración como máscara —en un sentido casi cercano al que poseía en la tragedia griega—, al distanciamiento, guarda alguna correspondencia con la proliferación de relatos de primera persona cuya voz no necesariamente recoge la perspectiva irónica del autor, ejemplarizada de un modo paradigmático en textos de Garmendia y en *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra. Allí la novela no sólo pone en evidencia, desde las titulaciones —“Una carta muy larga donde las cosas se cuentan como en las novelas”—, su naturaleza de cosa ficticia, de artificio; la historia misma de María Eugenia Alonso podría entenderse como la sucesiva escenificación

paródica de géneros literarios: novela de aprendizaje, literatura mística, novela sentimental, tragedia. Pero hay algo de trascendencia aún mayor, su múltiple proceso de desdoblamientos: la dedicatoria firmada por “Ana Teresa” —nombre de pila de la escritora— expresa una perspectiva distanciada con respecto a la María Eugenia Alonso narradora-escritora de la carta y el diario, que a su vez difiere y se distancia de la María Eugenia Alonso personaje, en la que finalmente se produce una permanente y contradictoria batalla interior por definir su identidad frente al mundo y a sí misma, batalla que además es un ejemplo inmejorable para observar el cambio en el tratamiento de la interioridad de los personajes. La narración es ante todo narración; establece sus reglas de funcionamiento autónomo; el intelectual adquiere la conciencia de que produce un artefacto artístico y no una crónica autobiográfica y confesional. En este sentido, la presencia de crónicas, memorias, diarios y manuscritos funcionan no sólo como tales, sino en su dimensión de ironía paródica, abriendo las puertas a otros tipos de realismos y representación, expresiones del repliegue del escritor ante el delirio decepcionante de los mayores, una “vuelta a la realidad”, incluso en el caso de los constructores de utopías y mitos presentados como ficticios —De la Parra— o de un presunto defensor de lo fantástico como Garmendia¹⁸.

Este hecho, que responde en su base a una crítica al yo del intelectual modernista, es indisoluble de otro aspecto central en esta narrativa: el cambio de estrategias y de tonos narrativos. Si el tono básico predominante en la narrativa modernista es el épico, dado en el carácter de hazaña con que se escenifica la empresa —épico-trágico, como casi siempre, si se verifica el fracaso del intelectual; triunfalista en casos extrañísimos como *¡En este país!*, cuando no es el intelectual sino el futuro gendarme el que accede al poder—, la narrativa de estos escritores exhibirá otros tonos: el “severo” y objetivo galleguiano, el satírico o periodístico de Pocaterra, el irónico de De la Parra y Garmendia, el paródico y esperpéntico de Núñez en *Después de Ayacucho* —luego casi neutro—, ‘objetivo’, en sus novelas posteriores. El tono menor, engañosamente intrascendente, será el que predominará en esta narrativa. La inversión se muestra en la común recurrencia a Cervantes como modelo: si bien el Quijote había sido ‘saqueado’ durante la etapa anterior, pero en su dimensión heroico-trágica, como figura representante del Ideal incomprendido, ahora el qui-

¹⁸ Creo que en este sentido puede —al menos también— leerse un relato como “El cuento ficticio”, que ha tendido a verse como una poética del escritor. Dejo constancia de mi reserva y prefiero verlo —ahora— como una crítica al intelectual modernista: delirantemente idealista, presuntuosamente quijotesco y, en el trasfondo discursivo, un positivista reverente; contradicción similar a la presente en el cuento “La tienda de muñecos”.

jotismo reaparecerá pero mucho más relacionado con su dimensión burlesca y picaresca. La narración y la figura del narrador serán observadores distanciados que investigan y tratan de comprender, pícaros que, además de sufrir o amargarse, pueden jugar y divertirse, nostálgicos lúcidos que abominan del patetismo. Ello hace evidentemente que, en buena parte de esta narrativa, el humor —irónico, paródico, satírico, grotesco, lúdico, intertextual...— sea algo más que un rasgo y adquiera rango de estrategia narrativa —salvedad hecha de Gallegos. Hace que se troque el culto a lo nuevo —otro de los ‘tics’ modernistas—, por una vuelta a lo clásico, a orígenes literarios: la cabaleresca y la picaresca, Cervantes, San Juan de la Cruz, Shakespeare, relatos populares, clásicos del romanticismo y el realismo, aunque no se eludan las correspondencias con autores más recientes —Valle-Inclán—; lo que se acopla por contraste con el frecuente rechazo a todo lo que suene a hermético, a lugoniano, a retórica altisonante, a pompa y vacío. Hace finalmente que la elocuencia y el preciosismo sean sometidos a revisión, para acercarse más bien a lenguajes narrativos con aires de cosa natural, sencilla, coloquial, vital, a veces deslabazada y algo caótica, y que la cotidianidad, lo pequeño, lo doméstico, lo que hasta entonces se considerara como de mal gusto y antiliterario, sean explorados con una intensidad inédita y desestabilizadora con respecto al canon, a la idea dominante de arte y belleza.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALTAMIRANO, CARLOS y B. SARLO:

1980 “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos”. En: *Hispanamérica*, N^{os} 25-26, pp. 33-59.

FOMBONA, JULIETA:

1991 “Teresa de la Parra: las voces de la palabra”. En: *El ensayo literario en Venezuela*. Caracas, La Casa de Bello. T. IV, pp. 573-592.

FRANCO, JEAN:

1985 *La cultura moderna en América Latina*. México, Grijalbo.

GARMENDIA, JULIO:

1984 *Opiniones para después de la muerte*. Caracas, Monte Ávila.

GONZÁLEZ, ANÍBAL:

1987 *La novela modernista hispanoamericana*. Madrid, Gredos.

HENRÍQUEZ UREÑA, MAX:

1978 *Breve historia del modernismo*. México, FCE. 2^a reimpresión.

LISCANO, JUAN:

1973 *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas, Publicaciones Españolas.

MASIELLO, FRANCINE:

1986 *Lenguaje e ideología*. Las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires, Hachette.

MEDINA, JOSÉ RAMÓN:

1981 *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas, Monte Ávila.

MILIANI, DOMINGO:

1985 *Tríptico venezolano*. Caracas, Fundación de Promoción Cultura de Venezuela.

NÚÑEZ, ENRIQUE BERNARDO:

1987 *Novelas y ensayos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 124.

ONIS, FEDERICO DE:

1974 [1955] "Sobre el concepto del modernismo". En *Estudios críticos sobre el modernismo* (Homero Castillo, ed.): Madrid, Gredos.

OSORIO, NELSON:

1985 *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*. Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 61.

PARRA, TERESA DE LA:

1970 [1929] *Las memorias de Mamá Blanca*. Buenos Aires, Ed. Universitaria.

1977 [1924] *Ifigenia*. Caracas, Monte Ávila. 2 T.

PAZ, OCTAVIO:

1974 *Los hijos del limo*. Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona, Seix Barral. 2ª edición.

PAZ CASTILLO, FERNANDO:

1964 *Reflexiones de atardecer*. Caracas, Edics. del Ministerio de Educación, Biblioteca Venezolana de Cultura. T. III.

PICÓN G., E. e I. SCHULMAN:

1984 *Las entrañas del vacío*. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana. México, Cuadernos Americanos.

PICÓN SALAS, MARIANO:

1984 [1940] *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas, Monte Ávila.

PLANCHART, JULIO:

1972 *Temas críticos*. Caracas, Presidencia de la República.

POCATERRA, JOSÉ RAFAEL:

1976 *Cuentos grotescos*. Caracas, Monte Ávila, 2 T.

1979 *Memorias de un venezolano de la decadencia*. Caracas, Monte Ávila, 2 T.

RAMA, ÁNGEL:

1973 "Mezzo secolo di narrativa latinoamericana". Prólogo a: *Latinoamericana. 75 narratori*. Firenze, Vallecchi.

RATCLIFF, DILLWYN:

1966 [1933] *La prosa de ficción en Venezuela*. Caracas. Edics. de la Biblioteca de la Univ. Central de Venezuela.

SARLO, BEATRIZ:

1988 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.

SEGNINI, YOLANDA:

1987 *Las luces del gomecismo*. Caracas, Alfadil.

TEJERA, MARÍA JOSEFINA:

1976 *José Rafael Pocaterra: ficción y denuncia*. Caracas, Monte Ávila.

USLAR PIETRI, ARTURO:

1978 [1948] *Letras y hombres de Venezuela*. Madrid, Edime. 4ª ed.

VIÑAS, DAVID:

1989 "Algunos protagonistas, nudos y crispaciones". En: *Yrigoyen, entre Borges y Arlt. (1916-1930)* (Graciela Montaldo y colaboradores). Historia social de la literatura argentina. T. VII. Buenos Aires, Contrapunto, págs. 7-21.

YURKIEVICH, SAÚL:

1976 *Celebración del modernismo*. Barcelona, Tusquets.

ABSTRACT

El artículo intenta reivindicar el espacio posmodernista, tan distinto de la vanguardia como del modernismo, a partir de una revisión del tipo específico de intelectual que surge alrededor de 1910 y de las proposiciones diferenciales que en los planos de las estrategias discursivas —tonales y perspectivistas, formales y temáticas— se producen en la narrativa venezolana de esa época en autores como Gallegos, Pocaterra, Núñez de la Parra, Garmendia.

The article intends to recover the postmodernist space, which is distinct from modernism as well as from avant-gardism, from a review of the specific type of intellectual who arose around 1910 and from the differential proposals that on the level of discursive strategies —tonal and perspective, formal and thematic— occur in the Venezuelan narrative of that period in authors such as Gallegos, Pocaterra, Núñez de la Parra, Garmendia.