Voz y Escritura

Revista de Estudios Literarios

Depósito Legal 89-0023 / ISSN: 1315-8392
Depósito Legal Elect.: ppi 2012ME4041

25

Enero- Diciembre, 2017

Universidad de Los Andes
Instituto de Investigaciones Literarias
"Gonzalo Picón Febres"
Maestría en Literatura Iberoamericana

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
VENEZUELA

Voz y Escritura

Revista de Estudios Literarios

Universidad de Los Andes
Instituto de Investigaciones Literarias
"Gonzalo Picón Febres"
Maestría en Literatura Iberoamericana

Nº 25, enero- diciembre, 2017

25 VOZ Y ESCRITURA

Revista de Estudios Literarios
N° 25, enero- diciembre, 2017
Depósito Legal 89-0023 / ISSN: 1315-8392
Depósito Legal Elect.: ppi 2012ME4041

Universidad de Los Andes
Instituto de Investigaciones Literarias
"Gonzalo Picón Febres"
Maestría en Literatura Iberoamericana

Voz y Escritura es una revista especializada en estudios literarios, concebida como un anuario, que tiene como propósito la apertura de un espacio para el análisis, la reflexión, la discusión,
el intercambio y la divulgación de conocimientos producidos en el campo de la investigación teórica y crítica de las literaturas de América Latina y el Caribe.
Los artículos reunidos en cada entrega son previamente sometidos a consideración de árbitros calificados. Los trabajos publicados expresan las perspectivas y opiniones de sus autores y no necesariamente el pensamiento de la revista.

Índice
REVENCYT N° RVV002
LATINDEX, Folio 21071
Directory of Open Access Journals (DOAJ)

Corrección, traducciones, diseño y diagramación
Consejo técnico y editor de la Revista

Fotografía de la portada
Andrea Mora

Correspondencia, suscripciones y canje
Universidad de Los Andes
Instituto de Investigaciones Literarias
"Gonzalo Picón Febres"
Avenida 1, Hoyada de Milla, N° 1- 40
Mérida 5101, Venezuela
Telefaxes: 0274- 2401842 – 2401978

Correo Electrónico
voz.escritura@ula.ve, voz.escritura@gmail.com

Página web
http://www.saber.ula/vozyescritura/

VOZ Y ESCRITURA

Director
Arnaldo Valero (ULA)

Editor
Laura Uzcátegui (ULA)

Miembros del Comité Editorial
Belford Moré (ULA)
Carmen Díaz (ULA)
Bettina Pacheco (ULA)
Maén Puerta (ULA)

Miembros fundadores
José de la Cruz Rojas U. (R.I.P)
Alberto Rodríguez C.

Comité de arbitraje
Beatriz González S. (Rice University, Estados Unidos)
Paulette Silva (Universidad Simón Bolívar, Venezuela)
Eleonora Cróquer (Universidad Simón Bolívar, Venezuela)
Mónica Marinone (Universidad Nacional del Mar del Plata, Argentina)
Vicente Lecuna (Universidad Central de Venezuela, Venezuela)
Diego Rojas Ajmad (Universidad de Guayana, Venezuela)
Miguel Ángel Campos (Universidad del Zulia, Venezuela)
Julio Ramos (University of Berkeley, Estados Unidos)
Carlos Sandoval (Universidad Central de Venezuela, Venezuela)
Luis Ricardo Dávila (Universidad de Los Andes, Venezuela)
Ramón Mansoor (University of the West Indies, Trinidad y Tobago)

Esta publicación es financiada por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes (CDCHTA) de la Universidad de Los Andes.

Se permite la reproducción de los materiales de *Voz y Escritura* siempre que se mencione la fuente y se envíen dos copias a la redacción.

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA VENEZUELA

UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

Normas Editoriales

Para los números especiales de la revista se aceptarán solamente las colaboraciones de investigadores acreditados, previa invitación. Para los números misceláneos las contribuciones serán sometidas a la consideración de árbitros calificados cuya aprobación determinará su publicación en el número de la revista que el Consejo de Redacción estime más conveniente.

El Consejo de Redacción se reserva el derecho de hacer ajustes o modificaciones formales a los materiales aceptados para efectos de calidad en su publicación digital.

Los colaboradores de *Voz y Escritura* deberán cumplir con los siguientes requisitos:

1. Enviar las contribuciones a los correos electrónicos: voz.escritura@ula.ve, voz.escritura@gmail.com, escritas en formato Winword, indicando la versión del mismo que ha sido empleada. Utilizar los tipos Times New Roman, de 11 puntos para el texto y de 10 puntos para las notas.
2. La extensión del texto no debe ser mayor a quince (15) cuartillas, incluyendo notas y Bibliografía, tamaño carta, escritas a doble espacio, exceptuado las reseñas que podrán tener una extensión variable entre dos (2) y seis (6) cuartillas, con las mismas especificaciones señaladas anteriormente.
3. Conceptos, neologismos, frases y contenidos en otras lenguas van en cursivas. Los títulos de libros, revistas y periódicos van en cursivas. Los títulos de cuentos, artículos y poemas van entre comillas. Las citas cortas, menores de tres líneas, van entre comillas. Las citas largas, en párrafo aparte, tipo menor y sin comillas. Para estas citas intratextuales, sólo indicar el apellido (o apellidos) del autor o autores y el año de la publicación, más el número de la página (si es una cita textual). Ejemplo: Lázaro Carreter (1980: 36). Si un autor tiene más de una publicación en el mismo año, distinguirlas alfabéticamente: 1980a, 1980b, 1980c. Todas las alteraciones, aclaraciones y eliminaciones introducidas en el texto original por el autor del Artículo deben indicarse entre corchetes [ ].
4. En la primera página deberán figurar: el título completo, el nombre y apellido del autor y su adscripción institucional.
5. Deberán incluir asimismo un resumen (español e inglés) de cincuenta (50) a cien (100) palabras máximo, con cinco (5) palabras clave.
6. Las referencias bibliográficas deberán estar ubicadas al final del trabajo con las indicaciones de apellidos y nombres del autor, año de publicación (entre paréntesis), título, ciudad y editorial. Ejemplo: Vera- León, Antonio (2001). *Textos cruciales. Usos del relato de vida.* Mérida: Universidad de Los Andes- Consejo de Publicaciones. Los artículos de revistas serán consignados en las referencias bibliográficas como se indica en el ejemplo siguiente: Zanetti, Susana (2000). "¿Un canon necesario? Acerca del canon literario latinoamericano". *Voz y Escritura* (Mérida) (10): 2000: 227-241.
7. Las notas a pie de página, si las hay, deberán reducirse a las indispensables y solo contendrán información complementaria fundamental para el párrafo en referencia.
8. Los trabajos propuestos deberán ser inéditos y no deberán estar propuestos simultáneamente a otras publicaciones.

Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Nº 25, enero-diciembre, 2017.
Universidad de Los Andes, Mérida. ISSN: 1315-8392 / Depósito Legal Elect.: ppi 2012ME4041

Tabla de contenido

Presentación pp. 9-12
Laura Uzcátegui

Artículos

Miguel Gomes pp. 15-32
Veintiuno: integración y diálogo en una era de colapsos

Jenny Muchacho pp. 33-53
"La casa de todos". Itinerarios de la revista *Actual*

Álvaro Contreras pp. 55-73
Política y ficción en *Sardio*

Delsy Mora Villamizar pp. 75-86
Contrapunto: una puesta al día en influjos universales

Arturo Gutiérrez Plaza pp. 87-103
Viernes: un grupo y una revista en la búsqueda
de la víspera de la modernidad poética de un país

Laura Uzcátegui Moncada pp. 105-123
Cosmópolis: una alternativa crítica en el campo literario
venezolano finisecular

Carmen Rodríguez pp. 125-148
El *ethos post morten* decimonónico. Un análisis de la enunciación
en los artículos de costumbres de *El Cojo Ilustrado* (1892- 1895)

Diego Rojas Ajmad pp. 149-169
Impresos que desestabilizan. Los almanaques venezolanos
del siglo XIX como antecedentes de las revistas culturales

Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Nº 25, enero-diciembre, 2017.
Universidad de Los Andes, Mérida. ISSN: 1315-8392 / Depósito Legal Elect.: ppi 2012ME4041

Reseñas

Richard Escalante pp. 173-175
Expedientes. Fragmentos de un país de Juan Toro.
"Testimonios contra el olvido"

Fabián Coelho pp. 177-180
Diarios 1988-1989 de Victoria de Stefano.
"La insubordinación de los márgenes"

Arnaldo Valero pp. 181-185
De viaje por Europa del Este de Gabriel García Márquez

Colaboradores pp. 186-187

Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Nº 25, enero-diciembre, 2017.
Universidad de Los Andes, Mérida. ISSN: 1315-8392 / Depósito Legal Elect.: ppi 2012ME4041

Summary

Presentation pp. 9-12
Laura Uzcátegui

Articles

Miguel Gomes pp. 15-32
Veintiuno: integration and dialogue in an era of collapses

Jenny Muchacho pp. 33-53
"The house of every one". Itineraries of *Actual* review

Álvaro Contreras pp. 55-73
Politics and fiction in *Sardio*

Delsy Mora Villamizar pp. 75-86
Contrapunto: one update in universal influxes

Arturo Gutiérrez Plaza pp. 87-103
Viernes: a group and a magazine in search of the eve
of the poetic modernity of a country

Laura Uzcátegui Moncada pp. 105-123
Cosmópolis: a critical alternative in the turn-of-the-century
literary field

Carmen Rodríguez pp. 125-148
The 19th century's *ethos* post mortem. A discourse analysis
in the costume pieces of El Cojo Ilustrado (1892-1895)

Diego Rojas pp. 149-169
Presses that destabilize. The venezuelan almanacs
of the XIX century as background of cultural magazines

Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Nº 25, enero-diciembre, 2017.
Universidad de Los Andes, Mérida. ISSN: 1315-8392 / Depósito Legal Elect.: ppi 2012ME4041

Reseñas

Richard Escalante pp. 173-175
Expedientes. Fragmentos de un país by Juan Toro.
"Testimonies against oblivion"

Fabián Coelho pp. 177-180
Diarios 1988-1989 by Victoria de Stefano.
"The insubordination of the borders"

Arnaldo Valero pp. 181-185
De viaje por Europa del Este by Gabriel García Márquez

Collaborators pp. 186-187

Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Nº 25, enero-diciembre, 2017.
Universidad de Los Andes, Mérida. ISSN: 1315-8392 / Depósito Legal Elect.: ppi 2012ME4041

Editorial

25
ENERO- DICIEMBRE, 2017

Los aportes de la teoría cultural, a través de Williams y Bourdieu, y de las teorías intermediales han sido capitales para el desarrollo de los estudios de la prensa. A partir de los trabajos de Emilio Carilla (1969), Boyd Carter (1979), Beatriz Sarlo (1985), Benedict Anderson (1991) y Saúl Sosnowski (1999), por solo nombrar a algunos, hemos podido observar cómo el interés por estos artefactos culturales se acrecienta. Así, por ejemplo Jorge Schwartz (2004), Adela Pineda (2006), Juan Poblete (2006), Roxana Patiño (2008), Regina Crespo (2010), Mirla Alcibíades (2017), representan antecedentes importantes para esta área de estudio de la literatura hispanoamericana que parece contar ya con una tradición. El coloquio internacional celebrado en Augsburg (Alemania) en el 2013 y el libro *Revistas culturales 2. 0* (2014) que resultó de dicho encuentro dan prueba de ello. Hasta hace poco, la lectura académica de los almanaques, de las revistas culturales y literarias representaba un problema para las maneras tradicionales de hacer crítica. Como señala Ehrlicher (2014), su valor literario estaba en entredicho y apenas se veían como "contenedores" de textos. En el caso concreto de las revistas culturales la situación ha sido aún más compleja. Para Ehrlicher, "estas apenas se han tenido en cuenta, no caben del todo en los estudios de periodismo, que se dedican sobre todo a los periódicos y publicaciones de masa, ni en las filologías, que se han estado restringiendo tradicionalmente a grandes obras y sus autores" (https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/hanno-ehrlicher-introducci%C3%B3n).

El número de *Voz y Escritura* que a continuación presentamos sale a pesar de todas las dificultades y contratiempos que son ya comunes a las

publicaciones académicas de este país. Hemos querido, en esta oportunidad, hacer un número especial que sea una muestra del estado actual de los estudios de la prensa y ofrezca una panorámica de las distintas revistas literarias venezolanas, desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, tanto en sus dimensiones estéticas como político-culturales. Creemos que haber llevado a cabo esta iniciativa nos pone en diálogo, sobre todo gracias a las posibilidades que ofrece el soporte digital, con esta tradición teórico-crítica que hemos señalado anteriormente. El nuestro es un pequeño –pero importante– aporte que cuenta con el apoyo y la colaboración de reconocidos investigadores nacionales e internacionales que, desde diferentes perspectivas, plantean una lectura comprensiva y minuciosa de revistas significativas en la historia de la literatura venezolana. Proponemos, entonces, a nuestros destinatarios seguir este arqueo en retrospectiva que comienza con el artículo de Miguel Gomes, "*veintiuno*: integración y diálogo en una era de colapsos". Esta revista sale en el 2004 y en ella "escritores, artistas visuales, críticos e investigadores universitarios han exhibido un ideario y un lenguaje donde se cuestionan las polarizaciones promovidas desde los aparatos ideológicos estatales". Seguidamente, Jenny Muchacho, Álvaro Contreras, Delsy Mora y Arturo Gutiérrez Plaza abordan el estudio de cuatro revistas del siglo XX: *Actual*, *Sardio, Contrapunto* y *Viernes*. En "La casa de todos". Itinerarios de la revista *Actual*", Muchacho hace un recorrido por los setenta y tres números (un número impresionante) de la revista de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, fundada en 1968 por Salvador Garmendia, para caracterizar a sus directores y evaluar las variadas orientaciones editoriales de esta publicación. En "Política y ficción en *Sardio*", Contreras hace, a partir del concepto de *formación literaria* (Williams), una interesante aproximación a las transacciones culturales e ideológicas que se hacen visibles a partir de los números de la polémica revista de vanguardia que tensa, en el campo cultural venezolano, las relaciones entre el artista y su compromiso intelectual. Por su parte, en "*Contrapunto*: una puesta al día en influjos universales", Mora se acerca desde la noción de "grupo" a la revista de Andrés Mariño Palacio (tan solo uno de los integrantes) para hacer una descripción del manifiesto de la revista: cómo se cuestiona la idea de "generación" y qué tipo de relación se entabla con los movimientos que le anteceden y con las prácticas literarias comunes de la Venezuela de 1948. Y Gutiérrez, en "*Viernes*: un grupo y una revista en la búsqueda de la víspera de la modernidad poética de un país", nos traslada al contexto literario inmediatamente posterior a la muerte del dictador Juan Vicente Gómez para explorar esta productiva revista, marcada, según dice, por la

"tolerancia"; en la que publican miembros de las generaciones del 18 y del 28, escritores latinoamericanos e importantes críticos literarios. Gutiérrez no solo se centra en la valoración del programa estético de la revista, también la recorre con detalle para describir la variedad de sus colaboradores y trazar un mapa geopolítico, nos invita a ponerla en relación con revistas literarias antecesoras, entre ellas *Alborada* y *válvula*, y con la *Revista Nacional de Cultura*. Finalmente, nuestro número termina con las publicaciones periódicas del siglo XIX. En "*Cosmópolis*: una alternativa crítica en el campo literario venezolano finisecular", Laura Uzcátegui aborda el estudio de las revistas como género y repasa los doce números de esta publicación para pensar los espacios que la revista destina a la reflexión crítica como signo de las transformaciones que se producen dentro de la comunidad literaria de finales de siglo sobre las maneras de ver y hacer ver lo literario. En "El *ethos post morten* decimonónico. Un análisis de la enunciación en los artículos de costumbres de *El Cojo Ilustrado* (1892- 1895)", Carmen Rodríguez hace un análisis discursivo de las maneras en que se enuncia la muerte a través de los primeros números de este *magazine*. Tal vez *El Cojo Ilustrado* sea la revista cultural que más se ha estudiado en Venezuela. El aporte de Rodríguez, en este sentido, contribuye con esta línea de investigación porque se centra en el tema de la muerte para hacer explícito cómo este tipo de cuerpos periodísticos configuran el imaginario de una comunidad, modelan cuerpos y definen los espacios en los que estos sociabilizan. Para cerrar, Diego Rojas, en "Impresos que desestabilizan. Los almanaques venezolanos del siglo XIX como antecedentes de las revistas culturales", elabora un concienzudo trabajo sobre el *Almanaque* de los Hermanos Rojas (1871) con la finalidad de establecer una conexión entre estos y las revistas culturales modernas. Rojas "plantea la posibilidad de considerar a los almanaques del siglo XIX como vehículos de cultura que sirvieron de antecedentes a las modernas revistas culturales".

Desde este enfoque, es inevitable hacer un ejercicio de introspección. Sabemos que *Voz y Escritura* ha tenido mejores años. Los repetidos comentarios sobre las dificultades de mantener la periodicidad de la revista en las últimas editoriales parecen apuntar a una preocupación que está latente en algunas de las publicaciones que nuestros investigadores han evaluado aquí. Este es: el problema económico y la relación entre la producción del artefacto y el mercado. ¿Se trata de un síntoma de la crisis del campo cultural venezolano? Tal parece que, de existir dicho campo, la cultura en Venezuela siempre ha estado en crisis.

Voz y Escritura, a lo largo de sus años, ha contado con una sección de reseñas que este número mantiene. En esta oportunidad, Richard Escalante, Fabián Coelho y Arnaldo Valero nos invitan a leer tres textos: el fotolibro de Juan Toro *Expedientes. Fragmentos de un país*, los *Diarios. 1988-1989* de Victoria de Stefano y *De viaje por Europa del Este* de Gabriel García Márquez; y, aunque diferentes, todos ellos documentan y miran, desde ángulos particulares, este estado constante de crisis.

Queremos recordarle a la comunidad de investigadores que nuestra Revista de Estudios Literarios ha estado abierta también a la publicación de entrevistas. Nuestra invitación es a colaborar en cualesquiera de las secciones (artículos, reseñas y entrevistas). Del mismo modo, nuestro próximo número mantendrá abierto un espacio para la discusión sobre las revistas culturales y literarias. Como Ehrlicher, pensamos que es "necesario continuar el trabajo archivístico que permite buscar y rescatar tantos magacines perdidos, y entender este medio de una forma más matizada dentro de las historias nacionales específicas" (Idem).

Laura Uzcátegui
Editora

Artículos

25

ENERO- DICIEMBRE, 2017

COWPER'S
LIFE
AND
WORKS
VOL. I.
COWPER'S
LIFE
AND
WORKS
VOL. II.

Veintiuno: integración y diálogo en una era de colapsos

25
enero- diciembre, 2017

Miguel Gomes
Universidad de Connecticut
Connecticut- Estados Unidos
miguel.gomes@uconn.edu

Resumen:
La llegada del siglo XXI ha coincidido con profundas transformaciones del campo de producción cultural venezolano, aceleradas desde 2001 por el anuncio presidencial de una "revolución cultural" cuyas pugnas simbólicas han acompañado el progresivo enrarecimiento de otros aspectos de la vida de la nación. En ese contexto, algunas revistas en las que se congregaron escritores, artistas visuales, críticos e investigadores universitarios han exhibido un ideario y un lenguaje donde se cuestionan las polarizaciones promovidas desde los aparatos ideológicos estatales. Este artículo describe y analiza la sintaxis editorial de una de ellas, la revista *veintiuno*.

Palabras clave: literatura venezolana, revistas literarias, cultura material, chavismo.

Veintiuno: integration and dialogue in an era of collapses

Abstract:
The Venezuelan field of cultural production has under gone numerous transformations in the 21st-century, particularly since Hugo Chávez announced in 2001 the need for a "cultural revolution". As a result, many symbolic struggles have accompanied the constant political tensions in which the country has been immersed. In this social environment, a few magazines have been essential in articulating aesthetical projects aimed at deconstructing the pugnacity promoted by the ideological state apparatuses. This article describes and analyzes the intellectual endeavor behind one of those cultural magazines, *veintiuno*.

Keywords: venezuelan literature, literary magazines, material culture, Hugo Chávez.

Recibido: 3- 02- 17 / Aceptado: 24- 05- 2017 V y E

1. La estructura del campo cultural venezolano de entre siglos

Desde 2001, cuando Hugo Chávez Frías anunció una "revolución cultural" sentida por muchos como "declaración de guerra" (Torres, 2012: 245), y en particular desde 2002, a raíz de los acontecimientos de abril, cuando las pugnas políticas se exasperaron, los círculos letrados y artísticos venezolanos se vieron drásticamente alterados. Entre las circunstancias que han de subrayarse están el abandono voluntario o la exclusión de individuos de las instituciones culturales; la consolidación de un discurso oficial en que se descalifica a los autores que expresan su desacuerdo (Torres, 2012: 246); el establecimiento de agentes del campo cultural nacional en el extranjero debido a la emigración o –fundamentalmente desde los episodios de represión de 2014– el exilio; la mayor presencia de autores venezolanos, casi siempre "opositores", en las editoriales trasnacionales activas en el país; la alentadora expansión de las ediciones de estas, con sorpresivas e intermitentes contracciones; y, en suma, la reorganización, con relativa claridad, de la sociedad cultural en grupos adeptos o adversos al Gobierno.

Aunque pudiese a veces parecerlo, la polarización que se observa en todos los órdenes sociales no ha llegado a escindir enteramente el campo cultural operativo desde antes de la institucionalización del chavismo. El aparente divorcio de los sectores "oficialistas" y "opositores", si bien crea zonas de rechazo y autonomía, solo puede concebirse con territorios compartidos o superpuestos. Gráficamente, la situación debería imaginarse como un diagrama de Venn en que múltiples gestos mantienen aún en contacto a personas con intereses políticos en conflicto. Para concentrarnos en la literatura, nadie ignora, por ejemplo, que la publicación de sus primeros libros en Monte Ávila, editorial insignia del Estado, ha ayudado a ganarles un espacio en la vida cultural a escritores de la oposición –Rodrigo Blanco Calderón, Enza García Arreaza, María Ángeles Octavio y otros–. Tampoco los opositores se han negado siempre a colaborar con actividades vinculadas a los aparatos ideológicos del Gobierno –un caso notable, con motivo de la publicación de *Sumario* (2010), la entrevista en Televen hecha por José Vicente Rangel a Federico Vegas, acaso el novelista más celebrado de la tribuna no oficialista hasta que lo opacó la difusión internacional de Alberto Barrera Tyszka y Rodrigo Blanco Calderón–. Igualmente, no ha de ignorarse que figuras centrales del canon opositor han concedido galardones a escritores chavistas –Barrera Tyszka, en efecto, fue miembro del jurado que, en Colombia, por unanimidad

otorgó a Juan Calzadilla el Premio León de Greiff 2016–. Me abstengo de acumular casos: serían demasiado numerosos.

La revista *Veintiuno*, aunque central en la dinámica de los sectores "opositores", será una de las plataformas en que se esboce un ideal de cohesión en plena crisis del campo –ha de repararse en que otra publicación periódica contemporánea, *El Puente*, desde su título mismo, formuló un proyecto afín–. Tal objetivo, no obstante, será en *veintiuno*, más que un postulado consciente –lo es, en algunos momentos–, una suma de prácticas argumentativas, editoriales, sociales que, a mi ver, se convierten en un monumento al deseo de convivencia en una época de sucesivos deterioros de esta así como de violencias simbólicas que, desde el advenimiento del milenio, acompañaron la paralela conversión de Venezuela en uno de los países más violentos del hemisferio (United Nations, 2014: 24, 33, 36).

2. Algunos datos esenciales

Veintiuno[1] apareció bimestralmente diecisiete veces entre octubre-noviembre de 2004 y junio-julio de 2007. Al principio sin subtítulo, luego adoptaría el de *Cultura y Tendencias*, más tarde sustituido por *Arte-Tendencias-Opinión*. El patrocinante fue la Fundación Bigott, y solo una reducción de sus programas por razones financieras suscitó el cierre de la revista. Antonio López Ortega se desempeñó como director y, como editor, Edmundo Bracho. El equipo, que se mantuvo también relativamente estable, estuvo conformado por Miriam Ardizzone en la coordinación editorial; Manuel González Ruiz en la dirección de arte –Liu Prato se agrega a partir del número 2.06 en el diseño gráfico–; Nelson Garrido en la edición de fotografía –con la colaboración durante una temporada de Garcilaso Pumar–; Alberto Márquez en la corrección –luego acompañado por Leya Olmos–; Morella Soto y Ninin Ohep en la coordinación de publicidad –después sustituidas por María Ángeles Octavio–; y Karina Wesolowski –relevada por Adriana Manrique– en la asistencia editorial. Gustavo Valle participó asimismo como coordinador de distribución de los números iniciales.

Lo primero que llama la atención de *veintiuno* y la destaca entre las revistas culturales venezolanas es la calidad y elegancia de su acabado gráfico, a la misma altura de la *Revista Bigott* –dirigida por López Ortega de 1991 a 2002– y comparable, en el ámbito latinoamericano, a *Letras Libres*, aunque en el caso de *veintiuno* el tamaño –25 cm de ancho por 33cm de alto– la impone mucho más como revista-objeto, no solo un

medio para suministrar lecturas sino obra para ser contemplada o abordada estéticamente (Ilustración 1).

Ilustración1: Portadas 2.06, 4.16 y 4.17.

Esa impresión preliminar estimula que la amplitud del concepto de "cultura", reiterado en los editoriales e, incluso, en la publicidad[2], pronto se rearticule con una perspectiva netamente artística, evidente en la aparición de la palabra "arte" encabezando el subtítulo definitivo de la revista. Y si nos percatamos de que el género que se privilegia en el análisis y la recensión de actividades culturales específicas es el ensayo –desde luego, no confundido con el estudio especializado–, hemos de aceptar que lo artístico será a su vez inventariado sobre todo, a pesar del rico apoyo de las artes visuales, con herramientas propias de la literatura. En otras palabras, *veintiuno* a la larga funciona como una revista literaria con expresa vocación por todas las manifestaciones de la cultura y los factores sociales que inciden en ella, aspirando a un público que no se limite al literario y dando indicios, con tales inclusiones y comunicación de campos, de un principio rector dialogante y aperturista. Las secciones dan cuenta de ese propósito y menciono las más usuales, aunque hubo ligeras variaciones a lo largo de los diecisiete números:

- un "Editorial" redactado siempre por López Ortega;
- "Zona franca": entre cuatro y seis ensayos o crónicas de contenidos diversos;
- un "Reportaje", con temas desde el deporte hasta la santería;
- un "Dossier": cuatro o cinco ensayos en torno a un problema político o cultural común, definido por una nota introductoria no firmada, pero que sintetiza ideas de Bracho, López Ortega, González Ruiz, Garrido y Ardizzone. Alguna vez el ensayo fue sustituido por una colección de fotografías inspiradas por el

motivo del dossier, como ocurre en 2.03 con una aportación de Garrido titulada "Habitaciones";
- una "Entrevista" a un artista, político, deportista u otra figura notable;
- un "Portafolio" dedicado a un fotógrafo;
- un "Ensayo" o una "Crónica" de asunto libre;
- "Artes": un ensayo sobre un artista plástico, ricamente ilustrado;
- "Poesía": inéditos de uno o más autores;
- "Relato": cuentos o microcuentos inéditos o, con menos frecuencia, fragmentos de novela;
- "Libros": cinco o seis reseñas;
- "Discos": entre cinco y tres reseñas.

Los nombres de los colaboradores –varios en esos momentos o en los años siguientes muy reconocidos en el campo cultural, pero no solo en él– hacen de la revista un taller de construcción de pensamiento, genealogías y proyectos creadores de la intelectualidad o la *intelligentsia*[3] adversas al chavismo: Ana Teresa Torres, Eugenio Montejo, Moisés Naím, Elías Pino Iturrieta, Gisela Kozak Rovero, Miguel Ángel Campos, Harry Almela, Luis Moreno Villamediana, Gustavo Valle, Carlos Pacheco, Lorena González, Federico Vegas, Alejandro Oliveros, Ana Nuño, Alberto Soria, Ednodio Quintero, Joaquín Marta Sosa, Yolanda Pantin, María Antonieta Flores, Gina Saraceni, Ibsen Martínez, José Barroeta, Victoria de Stefano, Vicente Lecuna, Ígor Barreto, Tomás Straka, Rafael Osío Cabrices, Andrés Boersner, Milagros Socorro, Luz Marina Rivas, Alejandro Padrón, Héctor Torres, Rodrigo Blanco Calderón. La lista anterior lejos está de agotar la de los participantes; y habría que acotar que, entre estos, se registran esporádicas firmas del extranjero, como las de Juan Villoro, Piedad Bonnet, Edgardo Rodríguez Juliá o Héctor Abad Faciolince.

Resalta en *veintiuno* la sólida planificación número a número que armoniza lo desplegado verbalmente con el lenguaje editorial y, en general, gráfico. Tras una orquestación tan meticulosa encontramos, sin duda, la mano de López Ortega, autor, como he apuntado, de los editoriales, y la de Bracho, aunque no deben soslayarse los demás miembros del equipo. La cohesión aparentemente fue el motivo primordial de que *veintiuno* se haya convertido, ateniéndose a lo que François Dosse ha dicho de las revistas culturales más influyentes, en "una estructura elemental de sociabilidad, espacio valioso para analizar la evolución de las ideas en tanto que lugar de fermentación intelectual y de relaciones afectivas" (2007: 51). La coherencia

de criterios grupales posibilitó, de hecho, la definición de lo que Beatriz Sarlo entiende por "sintaxis" de una publicación periódica, es decir, la dirección que pone a dialogar los contenidos con los aspectos más instrumentales del quehacer editorial y, a ambos, con un entorno, rindiendo "un tributo al presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo" (1992:10-11); en otras palabras, "surgida de la coyuntura, la sintaxis de una revista informa, de un modo en que jamás podrían hacerlo sus textos considerados individualmente, de la problemática que definió aquel presente" (Sarlo, 1992:10). Sarlo se ha referido de manera complementaria al "discurso" de las revistas, que "elige políticas textuales y gráficas" (1992: 12).

Tal sintaxis y tal discurso tienen en López Ortega un dinamizador fundamental. Además de la labor de coordinación e invitación de colaboradores propia de su cargo, tenemos la evidencia argumentativa que aportan, en primer lugar, sus editoriales. Y podría sostenerse que los tres ingredientes básicos del ideario de *veintiuno* se sintetizan en el que encabeza el 1.01, especie de prospecto:

a) La venezolana es una modernidad en profunda crisis o a punto de fracasar definitivamente:

> En materia de revistas culturales, cualquier momento del pasado venezolano fue mejor –más próspero, más acucioso– que el momento que vivimos. Hemos tenido iconos institucionales como *Revista Schell*, *El Farol*, *Revista M*, *Revista Bigott*; hemos tenido hitos de hondo alcance educativo como *Tricolor*. Hemos tenido tribunas propiamente literarias como *Sardio*, *Techo de la Ballena*, *CAL*, *Zona Franca*, *Falso Cuaderno* y tantas otras que marcaron promociones y apuestas estéticas. El país contó con revistas especializadas en teatro, danza contemporánea, cine, televisión, música. ¿Constituye este legado de publicaciones hemerográficas una tradición que podemos rescatar? (López Ortega, 2004: 2).

b) En el credo oficialista de los albores del siglo XXI se ha concretado una de las causas insoslayables del colapso de la pujante modernidad mental previa:

> Insistimos en la necesidad de la crítica –y, por ende, de la autocrítica– en todo análisis y valoración del acontecer cultural. Si en el sentido más ético del término cultura es capacidad para verse, reflexionar es también reflejarse. A mayor variedad, mayor riqueza […]. Nada más ajeno a los desafíos del siglo entrante que la tentación reduccionista, unívoca, sectaria, de ciertas visiones de la vida. (2)

c) *Veintiuno* se identifica con una crítica a la tendencia monológica estatal y un anhelo de recuperar formas de vida a punto de extinguirse:

> El temple del espíritu se construye en la diversidad de ideas y la modernidad en democracia es inconcebible sin el ejercicio crítico. *Veintiuno* quiere abonar todo terreno que contribuya a ese propósito. (2).

Esas tesis se repetirán o variarán a lo largo del ciclo de vida de la revista. Los *dossiers* de cada número deben entenderse como modulaciones de las tres ideas básicas. Algunos ejemplos notorios serían el del 1.01, así resumido en el índice: "El culto a la personalidad y la idolatría del héroe son observados y analizados –sin ovaciones, claro– por cuatro autores, desde diferentes áreas de estudio" (2004: 4); el del 2.06: "La izquierda es, además de un concepto mistificador y ambivalente, la apuesta política que ve una eclosión reciente en América Latina. Su propia nomenclatura devela muchos matices ideológicos, que han significado un choque local y global. Una tensión vertiginosa que merece lecturas muy atentas" (2005: 4); o el del 3.10: "En los mecanismos de la corrupción se pueden observar formas sociales y morales de nuestro estilo de vida. Muchos analistas señalan los signos de corrupción como muestra de la incapacidad de progreso del país, otros prefieren remitirse a su carácter contagioso, inasible en números y actores. Todos coinciden en que el malestar siempre ha estado ahí, entre nosotros" (2006: 4).

Por supuesto, en concordancia con la variedad enunciada desde el primer editorial, otros *dossiers* no se prestan a un perfil político tan tajante, y optan por examinar aspectos menos candentes de la cultura venezolana. El del 2.03 se dedica a la vivienda; el del 2.05, a la sexualidad; el del 2.08, al "gusto venezolano en tiempo de crisis". Este cuidado multifacetismo delata que el desacuerdo de la revista con los "reduccionismos" no es solo un componente de lo enunciado en sus ensayos de asunto social o artístico, sino de su régimen editorial. Al gobierno de lo reductor se prefiere la opción de lo abierto. Y a ella se acogen los puntos de vista, las preferencias de nombres mayores de la vida intelectual y artística venezolana de esos años.

3. Ficción y apertura

Pensando en lo discutido acerca de las líneas editoriales y la configuración de los *dossiers*, debemos ahora prestar atención, más allá de las piezas ensayísticas que numéricamente dominan en *veintiuno* y definen con claridad su pensamiento, a otros materiales literarios.

Roxana Patiño y Jorge Schwartz han propuesto una distinción teórica que creo rendidora:

> Dentro de la dinámica del campo cultural, las revistas no tienen, de ningún modo, un lugar definido a priori. Más que un lugar fijo e inmutable en un orden cultural dado, las revistas tienen funciones específicas pero variables. Es posible distinguir entre aquellas revistas que funcionan como una institución, impartidora tradicional de una legitimidad cultural buscada por muchos y renegada por otros, y las que no contienen el peso de esa tradición y por su carácter coyuntural e innovador se permiten un grado de intervención más agudo y definitorio sobre las problemáticas de la cultura. Hay revistas que por su origen, conformación y trayectoria son institucionales, dependen de una institucionalidad académica y estatal; hay revistas que nacen como expresión de determinadas formaciones intelectuales y artísticas, y que describen una trayectoria diferente al tipo anterior. Estas últimas son las que a lo largo del siglo XX han conformado los principales núcleos ideológico-estéticos por los cuales pasó y se modernizó la cultura latinoamericana (2004: 649).

Veintiuno, por su crítica del oficialismo, pertenece al segundo tipo de revistas, lo que se refuerza con la pregonada ambición de salvar el impulso moderno nacional, averiado o tergiversado. Es necesario reparar, sin embargo, en que el patrocinio de la Fundación Bigott corrige la polaridad simple trazada por Patiño y Schwartz. En las circunstancias venezolanas, al menos entre 2004 y 2007, hubo una tercera instancia donde instituciones *menores* –si las contrastamos con el Estado– ampararon y proveyeron recursos a una crítica que a duras penas habría circulado por otros canales; en dichas instituciones, el tercer grupo de revistas reconocido en la clasificación del editorial de López Ortega –comúnmente consideradas de izquierda– se amalgama con el primero. No es casual que el dossier del número 2.06 dictamine que la izquierda es "ambivalente": *veintiuno* encarna una momentánea alianza de ópticas de avanzada con un medio privado.

Numerosos textos de la revista asociables a la ficción –no excluyo la lírica cuando uso la palabra– se las arreglan también para servir de vehículo al "agudo" afán de "intervención" en la cultura venezolana, desafiando como puede hacerlo la palabra que ha suspendido la referencialidad directa en cuentos, novelas, poemas la dominante "tentación reduccionista, unívoca, sectaria" descrita en el primer editorial o la "idolatría" de la que trató el dossier inaugural.

El mecanismo semiótico que aglutina la mayor parte de esos escritos se caracteriza por la *mise en abyme* y modalidades de la paradoja que tienen el efecto de difuminar las fronteras entre planos fenomenológicos o regiones del intelecto o la percepción. Ofreceré los dos ejemplos más sofisticados.

Uno proviene de un escritor consagrado, Eduardo Liendo, que publica *en* el número 3.13 una adenda. Hago hincapié en la preposición puesto que el efecto que busca el diseño es el de la inclusión –palabra que, por sus resonancias políticas, tampoco empleo accidentalmente–. La inclusión, aquí, se manifiesta de manera física. El folleto, aunque su paginación sea independiente del 1 al 12, está empastado entre la página 84 y la 85 del cuerpo de la revista: ello implica un estar y no estar en la publicación, el énfasis en una alteridad no totalmente disociada. Las páginas 84 y 85 están ocupadas por imágenes de manos que abren un folleto y a este se superpone la obra de Liendo, titulada "Retazos" (Ilustración 2).

Ilustración 2: "Retazos" de Eduardo Liendo

Cuando de la recepción de mensajes gráficos pasamos a la lectura de los microrrelatos y poemas, nos damos cuenta de que las inclusiones de los niveles precedentes sugieren un horizonte político. Si bien los textos, con la ingeniosa indeterminación típica de Liendo, admiten lecturas múltiples, y hasta universalizadoras, el público, dado que los paratextos editoriales han fijado un aquí y ahora de la enunciación general de la revista, no puede descartar entre las más importantes interpretaciones las vinculadas a la hora venezolana. Resulta explícito en ese sentido "Oficio de tonto", que se debate entre el minicuento y el poema en prosa:

> Empeñarse tanto. Pregonar tantas calamidades. Ensayar tantas peripecias dialécticas. Imaginar mil y más veces jardines floridos. Aventurar complicadas vueltas y revueltas. Para, al final, ayudar a sembrar una dictadura militar. (Liendo, 2006: 5).

O, también, "Lástima", indudable poema de aire epigramático:

> Escribir tan preciosa joya corazón,
> tan centelleante flecha
> de palabra,
> tan colmillo de marfil,
> para cantarle bobadas zalameras
> al komandante. (7).

Así como el monterrosiano "Fe de imprenta":

> El autor deja clara y perfectamente establecido que bajo su firma han sido publicadas varias obras maestras invisibles. Lo que explica, obviamente, que las susodichas hayan pasado inadvertidas. Hecho éste más que natural en un momento en que todos los críticos han pasado a la clandestinidad. Vale. Julio de 2006. (10).

Como vemos, los elementos narrativos o líricos que bosquejan ansias de apertura social están en sintonía con el diseño, donde los espacios se abren unos a otros o unos en otros.

El mismo fenómeno se constata en el número 4.15 gracias al grupo de minirrelatos de Pedro Rangel Mora titulados "Crimen perfecto" (2007: 66-67). Aunque un acompañamiento tan políticamente directo de los textos parece ausente, la soterrada sintonía con el discurso de *veintiuno* podría alegarse. Si empezamos por el diseño, observaremos que cada texto surge como una nota de papel fijada con chinchetas en un tablero de corcho, como los usuales en oficinas para colgar recordatorios (Ilustración 3). Nuestra lectura, por consiguiente, puede ceñirse a indicadores de realidad, de "tareas pendientes", mensajes acerca de deberes estrictamente prácticos. Una remisión a lo que desborda la ficción se legitima.

Ilustración 3: "Crimen perfecto" de Rangel Mora

Los microrrelatos de Rangel Mora, casi siempre lindantes con el apotegma, fieles a obvios influjos kafkianos, borgianos o cortazarianos –ante todo, al modelo de "Continuidad de los parques"–, una y otra vez introducen mundos dentro de mundos:

> TARDE COMO SIEMPRE
> El radio del carro informa sobre la muerte del chofer, quien al escuchar acelera para llegar con menos retraso a la curva fatal. (Rangel Mora, 2007: 66).

> TIEMPO AL TIEMPO
> El primer viaje de Colón fue tan penoso, se hizo tan largo, que ha durado para él más de quinientos años, y todavía no llega a las Indias. (67).

La intercambiabilidad de espacios es patente, no menos, en los planteamientos paradójicos:

> HE DICHO
> No hay nada más provisional que mis absolutos, ni nada más absoluto que mi provisionalidad. (id.).

El cariz metafísico de las piezas precedentes desaparece, no obstante, cuando llegamos a dos que destacan. La primera, "Aclaratoria", lo hace por su extensión y, la segunda, "Crimen perfecto", por la centralidad que le asigna el dar título al conjunto. En cuanto a "Aclaratoria", el subtítulo nos indica que los diseñadores decidieron otorgarle carácter rector con una insinuación que se extiende a la totalidad gráfica, como ya hemos discutido: "escrita a máquina pegada en la puerta de la casa" (Rangel Mora, 2007: 67). Pero más que la alusión visual me interesa recalcar entre las seis aclaratorias numeradas la que abre la serie: "El visitante debe abstenerse de hablar de política y mantener un tono cordial en la conversación" (id.). Ese silencio tan provocadoramente reificado enlaza de algún modo con el único de los microcuentos que habla sin rodeos de política, "Crimen perfecto", relación que visualmente se acompaña por el hecho de que constituye una de las notas de papel que tocan la que contiene a "Aclaratorias". La situación que se relata junta al tema de la dictadura el de un acto de violencia que sigue vivo en el presente, pese a que el autoritarismo evocado habría de pertenecer a una historia remota. La ambigüedad se las arregla para dejar suspendida nuestra decisión sobre si el "crimen" es un acto liberador, de justicia –la muerte del miembro de una familia de tiranos–, o si lo que unos ven como justicia puede ser considerado crimen por otros, justo correlato para una Venezuela en la que los valores parecen desquiciados:

> CRIMEN PERFECTO
> Ramón Pino, el abuelo, tuvo un sueño muy vívido: vuela sobre las montañas, entre nubes, pasa los llanos y sus ríos, hasta llegar al fin a los techos rojos de Caracas. Allí entra por el patio central de una casa a oscuras y asesina a puñaladas al General Juancho Gómez, hermano del dictador. Desanda el camino y despierta al amanecer en su casa del páramo, con la sensación abrumadora de estar manchado de sangre y de muerte. Por la tarde se entera de que Juancho Gómez había sido asesinado a cuchilladas en la noche, y nadie se explica cómo burlaron la seguridad de la casa. Hasta el sol de hoy, casi un siglo después, el crimen no ha sido resuelto. (id.).

Todas las puestas en abismo o las paradójicas superposiciones de mundos o espacios que hemos visto –aquí, realidad/sueño, historia/fantasía, ayer/hoy, justicia/crimen– conducen a la matriz a la que apunta el título del conjunto y de este texto, un delito cuyos rasgos generales coinciden demasiado con el destino de una nación acosada por barbaries y caudillismos que se perpetúan en nuestra imaginación.

4. Lo que nos dice la imagen

Sarlo ha señalado que las revistas no se contentan con publicar textos, sino que los "muestran": "a diferencia de los poemas o las ficciones, la sintaxis (que obviamente los incluye) se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas" (1992: 11). La *mise en abyme*, la comunicación de planos diversos, podría aducirse, es también un patrón reiterado en las páginas que *veintiuno* dedica a las artes no verbales o los elementos que el diseño coordina con ellas.

Pónganse por ejemplo las fotografías de Nelson Garrido que forman parte de la mencionada sección "Habitaciones" en el dossier "Esto no es un ladrillo. Hábitat y vivienda" –(2.03): 2005: 32-35–. La serie de ocho tiene en común retratar a jóvenes caraqueños solitarios en sus respectivos dormitorios, sentados en sus camas; los espacios sugieren, por lo general, una decoración poco sofisticada y, la mayoría, un grado notable de dejadez y cotidiano desorden. Las tonalidades predominantes, entre ocres y amarillentas, connotan tosquedad o aridez en el entorno de unos seres, por el contrario, fértiles en sus deseos o emociones contenidas. El más importante punto en común es, nada más y nada menos, la mirada diegética que dirigen a la cámara y, por lo tanto, al *exterior* en que se encuentra el lector de la revista (Ilustración 4). Como resultado, un espacio queda situado en otro, o estos tienden puentes entre sí: el personaje fotografiado está tanto "dentro" como "fuera" para propiciar un enigmático diálogo con quien lo contempla.

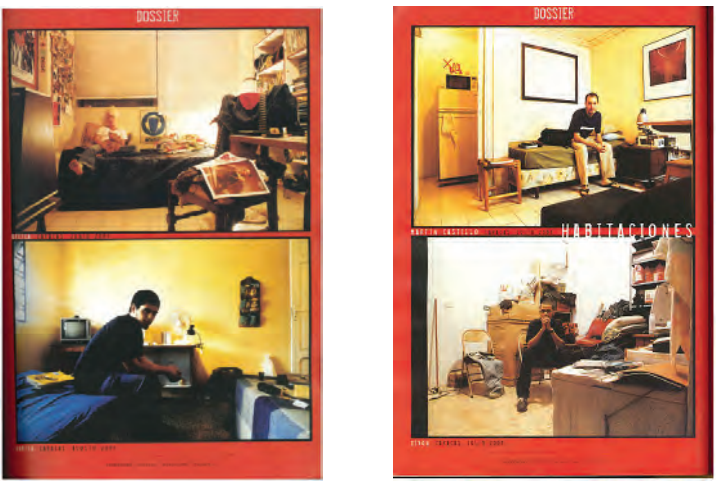


Ilustración 4: "Habitaciones" de Nelson Garrido

Otro caso lo ilustra un ensayo de Xiomara Jiménez acerca de Amalia Caputo que coexiste, naturalmente, con fotografías de esta última, las cuales corroboran la explicación de que están "re-fotografiadas, es decir, incluyen una foto dentro de la foto" –(2.05): 2005: 42-47– (Ilustración 5):

Ilustración 5: "Amalia Caputo: el cuerpo del cuerpo" de Xiomara Jiménez

Similares disquisiciones podrían aplicarse a otros artistas a los que *Veintiuno* presta atención. Han de observarse, sin embargo, los materiales en apariencia ajenos al discurrir intelectual de la revista para comprobar la absoluta comunión entre los lineamientos de esta y ellos, aceptados como necesidades de sustento, pero sabiamente aprovechados con fines no limitados a la sola conveniencia. Me refiero a los abundantes personajes de la publicidad que escrutan sin disimulo al lector –tal como en las fotografías de Garrido–, borrando las fronteras entre la esfera publicitaria y la del receptor. Baste con aportar muestras de anuncios del Banco de Venezuela-Santander, Cointreau y Codorniu (Ilustración 6).

Las estructuras abiertas imbrican lo intelectual y lo publicitario, lo verbal y lo visual. El lenguaje es integrador, en suma, y no creo fortuito que diste tanto del "sectarismo" como de la "univocidad" al que la revista dice enfrentarse.

Ilustración 6: Publicidad de *Veintiuno* (4.15): 2007: 3, 7 y 15

5. La indeterminación como método

Al inicio de estas páginas aludí a distintos órdenes de violencia a los que el campo de producción cultural venezolano –como los demás del país– ha estado expuesto en lo que va de siglo. El tipo de *aperturas* fehacientes tanto en obras incluidas como en el diseño de la revista responden, según creo, al pugnaz entorno en que surgió *Veintiuno*. Si bien sería arriesgado sustentar que dicha respuesta haya sido del todo consciente –supongo que no lo fue, por su tenor literario, artístico–, lo mismo no podría argumentarse acerca de la doctrina política dominante en Venezuela, cuya intelección de lo real ha acudido a estructuras *cerradas* sobre sí mismas, erigidas mediante alegorías y rígidas correspondencias entre los agentes activos del poder y los ideales que estos proponían, con un consecuente discurso dicotómico sustentado en flagrantes combates. No olvidemos que Gordon Teskey asevera que toda alegoría evoca una escisión en la mente humana entre la vida y el misterio, lo real y lo imaginado, entre una narración y su moraleja "que se repara, o al menos se oculta, concibiendo una jerarquización en ascenso a la verdad", lo que nos depara un "género logocéntrico por excelencia, explícitamente dependiente de una noción de estructura central donde las diferencias confluyen en el Uno [gracias a] una serie de violencias veladas" (1999: 2-3; traduzco). Cierres de diversos tipos y logocentrismo son cimientos, por cierto, del chavismo.

Afirmo lo anterior porque se trata de una "ideología de reemplazo" neocaudillista (Carrera Damas, 2005: 13) con un núcleo expresivo de pro-

veniencia decimonónica que descansa sobre visiones bélicas de la sociedad movilizadas por la ilusión de identidad entre el proceso de la Independencia y la actualidad venezolana (Salas, 2004: 8-10, Hernández, 2004: 29-30, Barrera Linares, 2006: 882-883). La "Primera entrega" de *Las líneas de Chávez* bastará para captar las empecinadas estrategias elocutivas repetidas por distintos medios oficiales desde 1999 hasta el mandato de Nicolás Maduro:

> Soy, en esencia, un soldado […]. Digo esto hoy [23 de enero de 2009], cuando recrudece la batalla política que se desató en nuestra patria hace dos siglos: unos, los más de nosotros, queremos la Independencia Nacional; otros, los menos, quieren convertir de nuevo a Venezuela en una colonia, en un país subimperial, en una subrepública.
> […]
> Nosotros, los Independentistas, andamos con un juramento; aquel que hizo nuestro líder, Simón Bolívar, en el Monte Sacro el 15 de Agosto de 1805. Nosotros, los Patriotas, tenemos un proyecto, portamos una bandera…
> Ellos, los colonialistas, no tienen juramento, no tienen proyecto, no tienen bandera. O mejor dicho, como lo hemos visto en diversas actividades de los pitiyanquis, su bandera al revés, volteada, de siete estrellas y no de ocho como fue el mandato de nuestro Bolívar en Angostura, lo dice todo: representan lo contrario a la patria, son la contrabandera, son la contravenezuela, son lo contrabolívar. Son la negación. Son la no-patria (Chávez Frías, 2010: 5-8).

La retórica maniqueísta, con su proceso caracterizado como "bolivariano", cambio oficial del nombre del país y operaciones semejantes, es decir, la obsesión alegórica del chavismo que insiste en remontarse a los orígenes heroicos patrios con una modernidad oxímoron, estática, en que se gesta sempiternamente la nación con un esencialismo mesiánico negador de las transformaciones históricas, no es accidental. Quien mejor ha descrito sus implicaciones para la psicología colectiva ha sido Ana Teresa Torres en *La herencia de la tribu*. El chavismo, para ella, constituye una "alegoría melancólica de la Independencia" que incita a descifrar el presente en términos de un pasado fundacional con correspondencias entre "padres" de la nacionalidad y Hugo Chávez (2009: 165-190). Tal equiparación es el "Uno" avizorado por Teskey.

Más allá de la exposición franca de su desacuerdo con el culto de los héroes o su cuestionamiento del pensamiento primero polarizante y enseguida reductor, contraponer estructuras indeterminadas, fluidas, a la ortodoxia de las alegorías chavistas es el expediente elegido por diversos escritores disidentes, pero también por un proyecto editorial como lo fue

veintiuno. La encrucijada en la que nació incidió en las preferencias formales de la revista tanto como en las posturas políticas de los individuos a ella asociados. Su inclinación, sea voluntaria o instintiva, a un discurso signado por las aperturas obedece, sin duda, a una ética y tiene la carga propia de la responsabilidad intelectual: aquella que a partir de la acumulación de poderes simbólicos cosechados en el orbe de lo artístico interviene en arenas de conflicto no restringidas a él, comunicando, así, más de un campo social.

Notas

1 En minúsculas se lee la palabra en las portadas, aunque en el interior se use la grafía normativa.

2 "Veintiuno cultura es todo" (sic) dice uno de los eslóganes de las tarjetas de suscripción.

3 Contra las confusiones propiciadas por los diccionarios, hago la distinción, respectivamente, entre los agentes culturales no afiliados y los afiliados a centros de investigación, enseñanza o gerencia del saber. Coincido en ello con Gabriel Zaid: "Los intelectuales son afines al mundo editorial y periodístico, a ejercer sin títulos, al trabajo free lance. La intelligentsia es más afín al mundo académico y burocrático, a las graduaciones, a los nombramientos, a cobrar en función del calendario transcurrido" (1999, 3: 375). Asimismo tengo en cuenta que, históricamente, los intelectuales tienden a ser "un conjunto de personalidades", mientras que la condición de la intelligentsia se aproxima a la de un estamento social, tal como observa Zaid (1999, 3: 375). Opino que el deslinde nos ayuda a evaluar la amplitud de *Veintiuno*, donde integrantes de la intelligentsia abrazaron conductas de intelectual.

Obras citadas

Barrera Linares, Luis (2006). "Palabras en guerra: enfrentamientos discursivos de principios de siglo". En Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, eds. *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott / Equinoccio: 873-888.

Carrera Damas, Germán (2005). *El bolivarismo-militarismo.* Caracas: Ala de Cuervo.

Chávez Frías, Hugo (2000). "Discurso ante la Soberana Asamblea Nacional Constituyente con motivo de la entrega del Proyecto de Constitución Bolivariana para la V República". *Documentos fundamentales de la República Bolivariana de Venezuela*. Caracas: Presidencia de la República: 7-15.

_____ (2010). "Primera entrega". *Las líneas de Chávez*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información: 5-7.

Dosse, François (2007). *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual*. Rafael Tomás, tr. Valencia: Universitat de València.

Hernández, Tulio (2004). "Posesión e instrumentalidad del héroe criollo". *Veintiuno* (Caracas) (1.01): 2004: 29-31.

Liendo, Eduardo (2006). "Retazos". *Veintiuno* (Caracas) (3.13): 2006: folleto inserto entre páginas 84 y 85.

López Ortega, Antonio (2004). "Editorial". *Veintiuno* (Caracas) (1.01): 2004: 2.

Rangel, José Vicente (2010). Entrevista a Federico Vegas. *José Vicente Hoy*. Caracas: Televen, 14/11/2010. T.V.

Rangel Mora, Pedro (2007). "Crimen perfecto". *Veintiuno* (Caracas) (4.15): 2007: 66-67.

Salas, Yolanda (2004). "La desarticulación de una modernización en crisis: revueltas populares y la emergencia del caudillismo en Venezuela". *El Puente* (Caracas) (2): 2004: 8-11.

Sarlo, Beatriz (1992). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL* Monográfico: Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. (Paris)(9-10): 1992: 9-16.

Schwartz, Jorge y Roxana Patiño (2004). "Introducción" a monográfico "Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (LXX/208-209): 2004: 647-650.

Teskey, Gordon (1999). *Allegory and Violence*. Ithaca: Cornell.

Torres, Ana Teresa (2012). *El oficio por dentro*. Caracas: Alfa.

_____ (2009). *La herencia de la tribu: del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Alfa.

United Nations Office on Drugs and Crime (2014). *Global Study on Homicide 2013: Trends, Contexts, Data*. Vienna: United Nations.

Veintiuno (Caracas) (números 1.01-4.17): 2004-2007.

Zaid, Gabriel (1999). *Obras*. 3 vols. México: El Colegio Nacional.

"La casa de todos" Itinerarios de la revista *Actual*

25
enero- diciembre, 2017

Jenny Muchacho Sánchez
I.I.L. "Gonzalo Picón Febres"
Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela.
jennymuchacho@gmail.com

Resumen:
Intentaremos dar cuenta, en líneas generales, de los caminos por los que ha transitado la revista *Actual*, de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, desde su fundación en 1968 hasta 2015. Nos detendremos, especialmente, en las preocupaciones académicas, estéticas, culturales y literarias, delineadas todas (aunque con diferentes intensidades y tonalidades) en los setenta y tres números editados.

Palabras clave: Revista *Actual*, literatura, cultura, Universidad de Los Andes.

"The house of every one" Itineraries of *Actual* review

Abstract:
We will try to give an account, in general terms, of the paths which have transited the *Actual* magazine, of the Culture and Extension Department of the University of Los Andes, from its foundation in 1968 until 2015. We will stop, especially, in academic, aesthetics, cultural, and literary concerns, delineated all (although with different intensities and tonalities) in the seventy three numbers edited.

Keywords: *Actual* Magazine, literature, Culture, University of Los Andes.

Recibido: 20- 08- 17 / Aceptado: 26- 11- 2017 VyE

1. Albores de un proyecto

Con la aspiración de "dialogar en un sentido ecuménico, compartir en un sentido fraterno, orientar con criterio humanístico, riguroso y nunca excluyente" (Rincón Gutiérrez, 1968: 4), emerge la revista *Actual* en 1968, por iniciativa de Pedro Rincón Gutiérrez (Rector de la Universidad de Los Andes, Venezuela, en ese momento). Este proyecto, desde sus albores, tuvo como artífice a Salvador Garmendia, quien fungió como coordinador durante los primeros números editados desde 1968 hasta 1971, año en el que *Actual* sufre su primera interrupción. Luego de un lustro de ausencia y con nueve números publicados, reaparece el número 10, cuyo contenido sobre literatura (estudios literarios y producciones literarias) está antecedido por una nota del Rector: "Ocurre que la realidad, esa eficiente indicadora, nos informa que esta prestigiosa revista literaria ha remontado el Leteo y nuevamente está con nosotros" (Rincón Gutiérrez, 1976: 2). Posteriormente en 1979 y más tarde en 1983 son entregados los números 11 y 12, respectivamente. En 1985 es publicado el número 13, entrega que marca la tercera época. Finalmente, dos años más tarde, retorna *Actual* con el cintillo identificador de *Revista de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes*.

Concebida como parte de una empresa de mayor envergadura, *Actual*, antes de su nacimiento, generó incertidumbres (y desafíos) dado el alcance que planteaba y pretendía su fundador. No en vano, Salvador Garmendia experimentó confusión ante la propuesta:

> Era un proyecto cegador, y un minuto antes me hubiera parecido inalcanzable, por lo que me mantuvo encandilado hasta muchos días después […]. Pronto tuvimos Revista y tuvimos libros. *Actual* fue una realidad en la vida cultural del país y su presencia se extendió por toda América (Garmendia, 2000: 15).

En efecto, al examinar la revista constatamos el carácter internacional (por lo menos en las geografías latinoamericanas) que la signó en sus comienzos. En las "palabras iniciales" del primer número de *Actual* su director expresa que

> […] Todas las formas de creación y pensamiento, todas las modalidades del diálogo en el campo del arte y de la ciencia, del pensamiento filosófico o político, del análisis social y económico; todos los aspectos de la obra cultural de nuestros pueblos, merecerán la más franca acogida en las páginas de esta revista. (Rincón Gutiérrez, 1968: 4).

Como percibimos, serían todas las esferas de la cultura las que tendrían cabida en este órgano de divulgación, no obstante, pese a la naturaleza de *revista cultural*, con la que fue bautizada, notamos una presencia considerable de elementos que nos permite evaluarla, simultáneamente, como una revista literaria y/o de estudios literarios.

Independientemente de su denominación y de los silencios que se han registrado en su devenir, *Actual* en los setenta y tres números editados hasta 2015 reafirma lo vaticinado por Arnaldo Acosta Bello:

> De ese frondoso bosque de revistas, algunas con vida muy efímera, queda sin embargo una historia y una presencia que trascienden el hecho mismo de la publicación: son la carnadura y el aliento, el espíritu y la raíz de una decisión y de una vida que no fueron creadas para el olvido (Acosta, 1983: 2).

Con el propósito de orientar al lector en el recorrido que ha atravesado nuestra revista, tales palabras del poeta venezolano, pueden sumarse a la causalidad de su nombre (*Actual*): "Revista y palabra son entendidas por nosotros en un sentido amplio; actualizar lo olvidado y registrar lo reciente; rescatar con justicia lo que merece recordarse y debatir lo que incide en la problemática esencial de nuestros pueblos" (Rincón Gutiérrez, 1968: 2).

Sin atender, estrictamente, a criterios cronológicos, en lo que sigue intentaremos compartir lo hallado en el itinerario configurado por esta revista, sin antes dejar de mencionar a sus pioneros: Pedro Rincón Gutiérrez, Salvador Garmendia, Domingo Miliani, Oswaldo Vigas, Carlos Contramaestre y Lubio Cardozo.

2. Un arte predilecto. La literatura en la revista *Actual*

Aunque *Actual* fue concebida como una revista cultural, en las líneas siguientes procuraremos exponer que dentro de ese vasto campo de la cultura, la creación literaria y la crítica literaria han conquistado considerables espacios en el recorrido de la revista. Apoya nuestro juicio la denominación de *revista literaria* hecha por el mismo Rincón Gutiérrez: "Ocurre que la realidad […] nos informa que esta prestigiosa revista literaria ha remontado el Leteo […]" (Rincón Gutiérrez, 1976: 2). Tal acotación puede verificarse en los primeros doce números en los que, si bien, son registrados textos de índole política y (en menor medida) económica, representan un porcentaje minúsculo en relación con los trabajos de crítica literaria y las obras literarias publicadas.

Textos literarios (poemas y relatos) de Adriano González León, Hernando Track, Víctor Valera Mora, Ernesto Cardenal, Orlando Araujo, Ramón Palomares, Francisco Massiani y de Rubén Barreiro Saguier desfilan en las primeras entregas. En cuanto a valoraciones y/o reflexiones sobre obras literarias, podemos citar algunos trabajos: "Felisberto Hernández: humorismo y fantasía" de Ángel Rama; "Estructura y significado en *Ficciones* de J.L. Borges" de Noe Jitrik; "Decir de lo indecible. Poesía vertical de Roberto Juarroz" de Ludovico Silva y "Gil Fortoul. Proceso de concepción en *El Julián*" de Hermann Garmendia. Estos materiales diseminados en las primeras cinco entregas abonarán el terreno para la aparición del número 7 (1970) que con una nota introductoria del consejo de redacción justifica el eventual silencio de la revista:

> El presente número de *Actual* aparece con un considerable retraso, ocasionado por la conflictiva situación en que se han visto envueltas las universidades nacionales (…) En Mérida, en particular, la violenta reacción policial a las protestas estudiantiles y populares ha ocasionado la paralización parcial de las actividades. (Comité de redacción).

Al examinar la edición advertimos que se trata de una antología. Leemos poemas de Juan Sánchez Peláez "Profundidad del amor"; de Rafael Cadenas "Derrota"; de Ramón Palomares "El noche"; de Juan Calzadilla "Los métodos necesarios"; de Acosta Bello "Bailaban charleston"; de Caupolicán Ovalles "Estamos en la segunda guerra mundial"; de Eugenio Montejo "Acacias"; de Gustavo Pereira "Hasta reventar" y otros tantos. En cuanto a narrativa son publicados fragmentos de tres novelas inéditas: *Las cuatro piedras* de Domingo Miliani, *Los amigos de la negra* de Salvador Prasel y *Cita en Carnaby* de Carlos Noguera, además de los relatos "Bella a las once" de José Balza y "Continuos" y "Jinetes de la luz" de Humberto Mata.

En la siguiente entrega, números 8 y 9 (1971) hallamos, entre otras colaboraciones, más trabajos de crítica literaria, dos traducciones y una entrevista hecha a Borges. Son objeto de traducción poemas de dos escritores alemanes. El "Poema de verano" de Hans Magnus Enzensberger es traducido por el poeta cubano Heberto Padilla y de Bertolt Brecht traducen "Veinticinco poemas", Rosalba Guliano, Adelaida Villalba y Ángel Eduardo Acevedo. En la entrevista que le hiciera Néstor Sánchez a Borges, el escritor de *Historia universal de la infamia* declara que Macedonio Fernández "es el hombre más inolvidable que he conocido a lo largo de mi vida; eso lo sentimos todos sus contertulios" (Borges, 1971: 150).

Años más tarde (1974-1975), continúan apareciendo textos sobre obras literarias, por ejemplo "Topografía de la escritura y la narración en Juan Carlos Onetti" por Josefina Ludmer y "El poeta de la negritud: Aimé Césaire" por Agustí Bartra. En cuanto a creación literaria, hallamos varios poemas de Ramón Palomares (en virtud de la obtención del premio nacional de poesía en ese año) y el relato "Rosa de los vientos" de *Volveré con mis perros* de Ednodio Quintero. Cinco años más tarde, nos es regalado un número (11) consagrado a Aquiles Nazoa, en el mismo son reunidos trabajos que ponen de manifiesto la admiración que sienten escritores, dibujantes e intelectuales hacia el humorista venezolano. Colaboraciones de Javier Villafañe, Rafael Pineda, Roberto Fernández Retamar, entre otros, comparten el afecto por Aquiles Nazoa. También es incluida una entrevista al autor de *Humor y amor,* concedida a Salvador Garmendia, en la que (con su habitual humor) afirma que "Cuba se dispara resueltamente hacia el porvenir" (Nazoa, 1974: 183).

Como hemos visto, las expresiones y los estudios literarios han sido recurrentes en *Actual*; estos últimos se acentuarán en ediciones posteriores en las que varios números serán organizados alrededor de literaturas "nacionales". Así, una de las finalidades de preparar entregas "especiales" consiste en "propagar el estudio, la valoración y difusión de autores, obras y aspectos resaltantes de las literaturas de América Latina" (G. Zambrano y A. R. Domenella, 1999: 9). Desde el número 28 (1994), dedicado a la Modernidad (literaria), son compartidas distintas entregas sobre las literaturas de varios países latinoamericanos. Por ejemplo, el número 30 (1995), sobre *La literatura del Caribe* con presentación de Gertrudis Gavidia, reúne trabajos escritos por Maximilien Laroche, Roger Toumson, Antonio Benítez Rojo, Ramón Mansoor y otros investigadores. El último apartado contiene poemas de Henri Corbin (selección de Juan Calzadilla); de Rafael Cadenas (selección del poemario *Una isla*) y poemas de Earl Lovelace.

También disfrutamos del número 33 sobre la narrativa argentina contemporánea. Obras de Mempo Giardinelli y de Ricardo Piglia, son objeto de reflexión por parte de universitarios argentinos y venezolanos. Aunado a ello, en la sesión final es publicado un *dossier* sobre Julio Cortázar. En 1997, *Actual* nos entrega una edición especial sobre la cultura y literatura de Cuba, el organizador expresa que "Este número de *Actual* intenta mostrar algunos aspectos […] como nación, etnicidad, género, arte, literatura, postmodernidad y diásporas en el marco de sus realidades expresivas inmediatas" (Rodríguez Carucci, 1997: 9). Asimismo, es dedicado un apartado a la obra martiana, en atención al rol de Martí en las luchas independentistas de la isla. Se suma a esta lista de literaturas y culturas nacionales, *Otras visiones*

del paraíso: la literatura brasileña revisitada, número en el que luego de una condensada presentación por parte de Yhana Riobueno sobre los varios intentos de integración entre Brasil e Hispanoamérica a través de instituciones y críticos literarios, son presentados diecisiete trabajos sobre cultura y literatura brasileñas, de los cuales una tercera parte versa sobre la obra de Clarice Lispector. Sobre la literatura de la nación lusoparlante, para quienes estén interesados, nuestra revista organizó otra entrega *Literatura brasileña, acercamientos críticos* (número 44, 2000).

Antropofagia (1929), Tarsila do Amaral. Imagen usada para portada *Actual* número 39.

La literatura del país azteca, igualmente, formó parte de los números "especiales", concretamente, en la entrega *La literatura mexicana contemporánea* (1999) son privilegiados trabajos de la literatura mexicana del siglo XX cuya mayoría se inscribe en el género narrativo, específicamente, en la nueva novela histórica. Puerto Rico y Paraguay también protagonizan este grupo de publicaciones. En el primer caso, *Literatura y cultura de Puerto Rico* (números 55 y 56, 2004), son mostrados trabajos sobre distintos artistas boricuas, sumados a un *dossier* en torno al escritor Edgardo Rodríguez Juliá y a una entrevista hecha a Luis López Nieves por el catedrático venezolano Rubén Darío Jaimes. Consagrado a la *Cultura y literatura del Paraguay*, el número 51 (2003) representa una entrega bastante voluminosa que alcanza las 400 páginas, en las que se reflexiona sobre la obra de Roa Bastos; la escritura femenina paraguaya; la cosmogonía; la música y las tradiciones de los guaraníes.

Llaman la atención, por su naturaleza antológica dos entregas, una sobre poesía y otra sobre narrativa. *Voces de la poesía Iberoamericana* (números

47 y 48, 2001), organiza sus páginas a partir de Colombia en su poesía, Portugal en su poesía, México en su poesía, Cuba en su poesía, Perú en su poesía, etc. De igual manera, leemos una entrevista a la escritora cubana Reina María Rodríguez a cargo de Kristin Dykstra. Por otra parte, en la entrega número 49, *Narrativa venezolana contemporánea*, son publicadas creaciones de Britto García, Antonieta Madrid, Laura Antillano, Armando José Sequera, Ednodio Quintero y en mayor medida de Salvador Garmendia, escritor homenajeado en dicha edición. Figuran otros países en *Actual*, como el número 67 (2008) sobre la cultura y literatura de Japón y la entrega de 2006 (62-63) en torno a Perú.

Hemos procurado asomar el protagonismo de la literatura en la revista *Actual*, el cual (según creemos) ha quedado evidenciado en los distintos números referidos. Aparte de las contribuciones sobre obras literarias, tanto las entrevistas como *dossiers* y homenajes, coordinados en la revista, confirman su interés y preocupación en materia literaria, dado que la gran mayoría de entrevistas y homenajes tuvieron como actores a escritores. Diálogos (entrevistas) con Borges (1971), Salvador Garmendia (2002), Yolanda Pantin (2003), Severo Sarduy (1969), Aquiles Nazoa (1978), E. Rodríguez Juliá (2001), Miguel Ángel Asturias (1970) y Carlos Contramaestre (1998) son erigidos como valiosos documentos de las voces de estos literatos. Del mismo modo, son homenajeados personajes como: Julio Cortázar, Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Salvador Garmendia y Mariano Picón Salas (todos escritores). Al último, nuestra revista, le ha concedido dos números (46 en 2001 y 65 en 2007). En *Memorias de un centenario* son congregadas las ponencias presentadas en ocasión del centenario del natalicio de Mariano Picón Salas (26 de enero de 1901) así como algunos de los trabajos leídos en la V edición de la bienal que lleva su nombre, celebrada en Mérida en junio de 2001. Por último, algunas de las reseñas complementan la naturaleza literaria de la revista, encontramos, por ejemplo: *Sobre héroes y tumbas* de E. Sábato por Yolanda Osuna; *Madera quemada* de Roa Bastos por Blas Perozo; *Tengo miedo torero* de P. Lemebel por Víctor Bravo, *El cadete Vargas Llosa. La historia oculta tras La ciudad y los perros de* S. Vilela Galván por Gregory Zambrano, *Cuentos completos de* Juan Carlos Onetti por Lilibeth Zambrano, *El blues de la cabra mocha* de Mariano Nava por Lubio Cardozo y *Los dientes de Raquel* de G. Jiménez Emán por Jesús Serra.

Enunciados como "temas diseminados […] propios de una revista cultural académica de alto calibre e impacto intelectual" (Dávila, 2007) indican que tanto el público lector de *Actual* así como muchos de sus editores la han asumido como una revista cultural. Sin embargo, advertimos

el reconocimiento de la preeminencia de temas literarios en su (dilatada) vida, por parte de algunos miembros de la revista:

> […] el nuevo Consejo de Redacción […] propone, para esta nueva etapa que sea efectivamente una revista de CULTURA ACTUAL que no privilegie ninguna de las artes sino que todas estén presentes con la misma dignidad y que llegue efectivamente a sus destinatarios fundamentales […]. (Navia, 2008).

Sabemos que el arte preferido (sugerido en la cita) es la literatura. Finalmente, lejos de ocultar o desnaturalizar el carácter cultural de *Actual* nuestra finalidad, tal como hemos anunciado al comienzo del apartado, reside en destacar el privilegio otorgado al arte literario en sus variadas aristas (creación, crítica, difusión, recepción, etc.) en las entregas de "La casa de todos" (calificativo de la revista acuñado por Arnaldo Acosta Bello).

Grabados de G. Klusemann (1970) Imagen usada para portada *Actual* número 7.

3. *Actual* en su puesta en escena

Así como el maquillaje, la iluminación, el vestuario y los decorados configuran la puesta en escena (Bordwell y Thompson, 1996) *Actual* alimenta y complementa su puesta en escena con pinturas, fotografías y grabados (especialmente durante sus primeras entregas). Las manifestaciones artísticas exhibidas en sus páginas, además de lograr un producto más atractivo, intentan informar e "ilustrar" al lector a través de imágenes. Un caso representativo lo hallamos en el número 7 (1970), cuya imagen de portada y grabados interiores corresponden al artista alemán Georg Klusemann, quien, por invitación de la Universidad dictó un curso de grabado en el Centro Experimental de Arte. Su estadía en Mérida coincidió con la entrega de esta edición. Sobre su obra, acota el artista de la exposición *Homenaje a la necrofilia*:

En sus investigaciones Klusemann parte de la gran tradición de su país, donde el grabado sobre metal adquirió gran jerarquía. Durero, Lucas Cranach, Holbein son las fuentes de donde Klusemann ha extraído sus raíces más puras, para complementarlas con las técnicas poéticas de los grabadores japoneses o acrecentarlas en delirio al contacto con Max Ernst o Ives Tanguy (Contramaestre, 1970:159).

Observamos que la revista no sólo incorpora piezas artísticas sino que agrega notas de crítica de arte, lo que atestigua su carácter cultural. El mismo ejercicio de crítica de arte lo percibimos a propósito de la pintura de portada del primer número de *Actual*, de Oswaldo Vigas, cuyo proyecto estético devela "su alucinante búsqueda de una verdad americana, donde se funden la inmanencia de los mitos telúricos, la exacerbación de la naturaleza, la transfiguración ritual y la presencia siempre fulgurante de una realidad en permanente fuga a lo maravilloso" (Consejo de redacción, s/p).

En las primeras ocho entregas, distinguimos la sesión "Notas" hacia el final de la revista. En líneas generales, este apartado buscaba actualizar al público lector en materia de eventos (académicos y/o culturales); informar sobre entregas de premios y reseñar obras. En el segundo número, destaca una glosa acerca de la obtención del "Premio Biblioteca Breve de Novela" otorgado por España. La nota, escrita por Caridad Martínez, consiste en un recuento del premio aludiendo a los laureados desde su primera edición. Representa un momento importante en la historia del galardón el año 1962, dado que "[…] marca la entrada de la novelística latinoamericana en el interés del jurado" (Martínez, 1969: 202). Así, en 1962 obtiene el premio el escritor mexicano Vicente Leñero con su novela *Los albañiles*; en 1963 el

galardón recae en Vargas Llosa por su obra *La ciudad y los perros,* en 1964 será Cabrera Infante el ganador con *Tres tristes tigres*, en 1965 resulta laureado Carlos Fuentes por *Cambio de Piel* y en 1968 Venezuela se alza con el referido premio con *País portátil* de Adriano González León. Finaliza el cuerpo "Notas**"** con un espacio regalado a la *Vida cultural de la Universidad* en el que es subrayado el apartado "Mesa redonda de novelistas y críticos venezolanos" con la participación de Salvador Garmendia, Rodolfo Izaguirre, Adriano González León, Orlando Araujo y Domingo Miliani.

Calvario (fragmento), Salvador Valero.

Como veremos más adelante, *Actual* se ha interesado en relatar eventos, noticias y fenómenos que han determinado la vida cultural (y política) de la universidad y del país. En este sentido, *El IV Simposio de la Fundación Interamericana para las artes* mereció una reseña de Alfredo Chacón. En la misma da cuenta de las posiciones ideológicas en torno a los asuntos "conflictivos" en materia económica y política entre Estados Unidos y Latinoamérica, todo en atención a "Nuestro tiempo y sus cambios" premisa sobre la que versó el evento. En la reunión llevada a cabo en Caracas (noviembre, 1967), participaron sociólogos, escritores, arquitectos, artistas plásticos, entre otros profesionales, de Argentina, Colombia, Bolivia, Estados Unidos, México, Uruguay, Perú y Venezuela.

Así como la aprobación del Centro Universitario de Arte (CUDA) supuso algunas controversias (inclusive dentro de la misma universidad)

la creación del Museo del Arte Popular en Trujillo corrió con una suerte semejante. En el número 10 (1976), en el escrito titulado "El museo de arte popular en Trujillo", Arnaldo Acosta Bello, luego de cuestionar el hecho de que muchos críticos, público e incluso "artistas cultos" consideren un desatino la creación de un Museo de Arte Popular, él cree que un espacio como este propiciaría el ejercicio crítico que "si bien cuenta con nobles representantes, se ha demorado demasiado en juicios históricos, comparativos, estéticos, alejándose de la materia fundamental: el mito, la magia, la religión, que son los contenidos esenciales del arte popular" (Acosta 1976: 185). En último lugar, el escritor es enfático al exponer que el inconsciente colectivo es el pilar del arte popular.

En la misma línea, y en aras de caracterizar la obra pictórica de tres artistas, Carlos Contramaestre publica en la tercera entrega "Primitivos de Los Andes", ensayo en el que pone de relieve la obra de los artistas plásticos andinos: Isabel Ribas, Salvador Valero y Antonio José Fernández, quienes "amasando sus soles, construyendo sus animales y sus plantas con el barro de su tierra o con el brillo lejano de las estrellas de Belén, estos tres artistas iniciaron su fabulosa aventura creadora" (Contramaestre, 1969: 191). En el texto del artista plástico apreciamos pinturas de los creadores mencionados.

El día, Antonio José Fernandez.

Como buena informadora y con el deseo de registrar el esparcimiento brindado por los eventos culturales, *Actual* en una especie de catálogo, en el número 15 (1988), recoge las *Actividades realizadas en el Museo de Arte Colonial* desde 1984 hasta 1988. En la agenda cultural de estos cuatro años fueron recurrentes conciertos, exposiciones, recitales, homenajes, cursos, conferencias y obras de teatro. El cine también ha sido objeto de reflexión en la revista, autores como Rodolfo Izaguirre, Oswaldo Capriles, María G. Rangel y Sandra Cuesta han colaborado con textos sobre el séptimo arte.

Así, en "Proceso al cine venezolano" después de afirmarse que "[…] el cine venezolano no ha sido otra cosa sino un lento y doloroso naufragio de múltiples esfuerzos desinteresados y magníficos soberbios ideales" (Izaguirre, 1968: 38), el investigador nos ofrece datos (títulos, cineastas, años) que van configurando un acercamiento a la historia del cine nacional. Partiendo del cortometraje *Carnaval en Caracas* (1909) de Augusto Gómez Vidal y A. Gonham, pasando por los documentales *Reverón* (1952) y *Araya* (1959) de Margot Benacerraf hasta mencionar a Amábilis Cordero, Edgar Anzola, González Vidal y José Agustín Catalá, se pregunta ¿Qué ha ocurrido entonces para que el país no posea una imagen cinematográfica?, concluye que, pese a que durante un buen tiempo y según el manifiesto firmado por los cineastas de la llamada generación del sesenta, quienes pregonaban "[…] que el cineasta se ha convertido en uno de los grandes ausentes del ámbito venezolano" (Izaguirre, 1968: 42), el cine de finales de los años 60 es "continuado con renovados bríos y mayor solidez profesional por cineastas de esmerada formación cultural" (Izaguirre, 1968: 50) y agrega que tal fuerza en la trayectoria del cine venezolano se ve apoyada por una crítica cinematográfica que también empieza a consolidarse.

Leemos, asimismo, un comentario de "La primera muestra de cine documental latinoamericano" organizada por Carlos Rebolledo en la ciudad de Mérida. El evento "constituyó una efervescente demostración de lo que el cine significa para el estudiantado y el pueblo de nuestro país" (Capriles, 1968: 95).

En el número 19 (1990), nos es concedido un breve trabajo de Merisol León "Modelos y muñecas de Reverón", en el que reflexiona sobre el contacto (entendido como posesión) y el amor del artista hacia su obra. A propósito de las muñecas–modelos del pintor venezolano, comparte "[…] Para Reverón este objeto soñado ideal, es en el fondo él mismo, las muñecas son proyecciones de su ser, son fruto de su contacto con Juanita y la vida" (León, 1990: 149). Si bien la obra de arte se auto-representa como afirmara Gadamer (1970), para la autora, todo lo que rodea el acto de crear, incluso

el hecho de acariciar y disponer los objetos para que posen -y sean poseídas-, ya sugiere un gesto artístico, por tanto puede considerarse "válido" para aproximarse a la comprensión de la obra.

Muñecas – modelos, A. Reverón.

En el año 2013, número 72, nos topamos con una selección de los trabajos expuestos en el Congreso Nacional de Cultura, 2010 (convocado por la Dirección de Cultura y Extensión de la ULA, DICEGEX) a fin de reflexionar en torno a la paz desde las ópticas ofrecidas por el arte (música, arquitectura, literatura, artes escénicas, etc.). Entre otros propósitos, la publicación de esta entrega

> Confirma la invitación para que el diálogo y la investigación en torno al arte y la paz tengan permanencia en el tiempo, y puedan además seguir ahondando en las posibilidades de lograr una universidad cada vez más digna de sus principios originarios (Chacón, 2013: 6).

Por último, a través de las imágenes dispuestas en el presente escrito (reproducidas tal como aparecen en la revista), es posible deducir que en su acontecer *Actual* ha demostrado un particular interés por decorar e instruir, a sus lectores, a partir de pinturas (sobre todo), fotogramas, grabados, dibujos, entre otras manifestaciones artísticas.

4. La Universidad de Los Andes en su revista

Nacida en el seno de la Universidad de Los Andes, *Actual* ha albergado en sus páginas acontecimientos y decisiones de dicha casa de estudios. Muestra de ello son los múltiples artículos en los que ella figura. Por ejemplo, en el número 12 (1983) leemos en la editorial:

> *Actual* desea erigirse en la casa de todos […] Anticipamos que en este lugar profano tiene también cabida lo sagrado, sólo que, ahora nos encontramos sirviendo la mesa donde todos están invitados. Dentro de poco la sombra de dos siglos caerá sobre nuestra Universidad ¿Tendremos algo que decir? (Acosta, 1983: 2).

Señora del Tapir, Oswaldo Vigas. Portada *Actual* número 1.

Además de recoger textos sobre aspectos históricos, políticos e incluso económicos de la universidad, la revista ha servido como medio para dar a conocer, bien sea mediante homenajes o *dossier*, los proyectos estéticos y académicos de personajes (artistas e intelectuales) que han hecho vida en la Universidad de Los Andes. Constituye muestra de esto el número 43 (2000), en el que se incluye un homenaje al pintor venezolano Oswaldo Vigas, por motivo del otorgamiento del Doctorado *Honoris Causa* en Letras. Como sabemos, este artista formó parte del equipo fundador de *Actual*, varias de sus pinturas son exhibidas en la portada de la revista; de todas, quizás la más emblemática sea la del primer número, *María Lionza*, s*eñora del Tapir*. Otro ejemplo que podemos citar es la entrega 49 (2002) que gira en torno a la *Narrativa venezolana moderna*, hasta la década del sesenta y en la que es presentado un *dossier* sobre la vida y obra de Salvador Garmendia (cofundador de la revista). Aunado a ello cuenta con una entrevista que le hiciera Carmen Díaz Orozco al escritor larense. En este número escuchamos las voces de Salvador Garmendia (como es de suponer), de Britto García, de José Balza y de Adriano González León.

Se suma al interés que siente la revista por la universidad el número 42 (2000), entrega dedicada a la *Universidad venezolana*, en conmemoración del 215 aniversario de nuestra casa de estudios y también a propósito de los 53 años de su Dirección General de Cultura y Extensión. Ambas celebra-

Portada *Actual* número 71.

ciones motivaron este número "concebido y organizado como un homenaje que asienta un testimonio de respeto y fidelidad de los universitarios por la institución" (Zuleta, 2000: 7). Igualmente, en la entrega número 71 (2012) consagrada a *Estudios para la historia de la Universidad de Los Andes,* es reproducido el Discurso de Orden pronunciado en la Sesión Solemne, por el Dr. Ildefonso Leal, con motivo de la conmemoración del Bicentenario de la Universidad de Los Andes.

Uno de los acontecimientos reseñado con optimismo por *Actual* fue la creación oficial del Centro Universitario de Arte (CUDA), evento que acaparó la atención de los universitarios durante 1989 y 1990. Así, en la presentación de los números 16 y 17, Julio Tallaferro, adelanta su esperanza en cuanto a la aprobación del Centro Universitario de Arte y, un año después, luego de que el Consejo Universitario avalara la referida unidad académica, acota: "Este logro es una conquista más para los estudios del Arte en nuestra Universidad, que después de 30 años de lucha y de trabajo, se logra la creación de tan importante Unidad Docente" (Tallaferro, 1999).

En 1994 (en la entrega 29), leemos dos textos sobre materia universitaria: "¿A dónde va la universidad?" de Salvador Palau del Río y "La experiencia de Venezuela en la formación de especialistas en el exterior" de Humberto Ruiz Calderón. Para terminar, resulta oportuno recordar que la segunda entrega de *Actual* (1968) tuvo como núcleo de reflexión la conmemoración de los Cincuenta años del Movimiento Reformista de Córdoba, Argentina (15 de junio de 1918). Destacan los artículos "Reflexiones sobre la Reforma universitaria" de Augusto Salazar Bondy y "A los 50 años del 'Asalto de la Bastilla' de Córdoba". Sabemos que este movimiento propulsó, entre otras cosas, el vínculo entre sociedad y universidad.

Entre otras razones, la revista ha operado como memoria de la universidad porque "[…] ha sido lugar de reflexión y espejo de la producción del saber de la Universidad de Los Andes, de sus hombres y mujeres, y de aquellos que desde otros lugares mantienen un diálogo creador con nuestra Universidad" (Bravo, 2001: 5). Hemos visto cómo la universidad ha ocupado espacios de reflexión en *Actual*, de allí que nuestra Casa de estudios siga contando con ese regazo brindado por su revista.

4. Tras las rastros de un país. Algunos fenómenos políticos y sociales registrados en *Actual*

Toda institución, a través de sus órganos de divulgación, lega sus travesías y sus gestiones. De algún modo *Actual* ha fungido como uno de

tantos archivos en el que podemos descubrir o "rescatar" fenómenos que en un determinado momento fueron decisivos en el curso del país. Expresa uno de los directores de la revista que la universidad "[…] ha estado parcialmente presente en el proceso de mejoramiento de lo económico-político y de lo cultural-educativo, no ha incidido en la transformación cualitativa de la situación vigente en nuestra sociedad y en la misma universidad" (Zuleta, 1998: 7). Es posible que haya una dosis de veracidad en la observación del docente, no obstante, consideramos que la academia venezolana, a través de sus profesionales y de sus medios de comunicación se ha encargado de registrar lo que nos ocurre como sociedad.

Por ejemplo, a propósito de "La democracia en Venezuela" nos es entregada una sesión de "Política" (número 12, 1983) en la que intelectuales, políticos e historiadores (Joaquín Marta Sosa, Carlos Rangel, Luis Beltrán Prieto Figueroa, Teodoro Petkoff, Ramón J. Velásquez, entre otros) ofrecieron sus opiniones y análisis acerca de los primeros 23 años de democracia. Otro caso lo hallamos en el número 22 (1992) en el que el contexto del fallido Golpe de Estado (presidido por Hugo Chávez), sirvió de "pretexto" para las reflexiones presentadas por Luz Varela "Las fuerzas armadas venezolanas, su incidente en el sistema político"; "Reflexiones sobre la crisis soviética y el futuro del socialismo" por Reinaldo Rojas y "Cuba: industrias culturales, identidad regional y crisis" por René Muiños.

Portada *Actual* número 66.

En el país han sido registradas modificaciones en el funcionamiento de algunos medios de comunicación. Quizás uno de los casos más representativos sea el del canal Radio Caracas Televisión (RCTV), acontecimiento que mereció la atención de *Actual.* En la portada del número 66 (2007) leemos "Autoritarismo, pluralismo y comunicación". Trabajos como "La mordaza invisible de la autocensura deja rastros en Venezuela" de Ewald Scharfenberg y "La plataforma mediática del Estado bolivariano, o la desmesura del Estado-comunicador" de Marcelino Bisbal, son destacados. En líneas generales el *dossier* se centra en:

> […] la evaluación de un acontecimiento único en la historia de la relación entre gobiernos democráticos de América Latina y medios de comunicación: la eliminación del espacio hertziano de la señal de una planta televisora, Radio Caracas Televisión, por una decisión personal, anunciada públicamente de ese manera, del propio presidente de la República (Dávila y Hernández, 2007: 8).

En las páginas finales hallamos la reseña de Tulio Hernández sobre *Periodistas en la mira* (recopilación de entrevistas hechas a comunicadores sociales) organizada por Petruvska Simne. Por último, colaboraciones como "La división del Partido Comunista de Venezuela, expresión de la crisis del Movimiento Comunista Internacional" (1971) de José Mendoza Angulo y "¿Qué es el peronismo?" de César Fernández Moreno (1970) así como el texto de Galeano "Las nuevas fronteras" nos revelan que la reflexión política ha tenido lugar en nuestra revista. Resulta "particular" el comentario del escritor uruguayo en el que cuestiona la relación de Estados Unidos con Brasil y de éste con Paraguay: "El Paraguay es un satélite del Brasil y en menor grado de la Argentina. Y el Brasil es, como se sabe, el satélite privilegiado de los Estados Unidos" (Galeano, 1969: 205). Al igual que la afirmación de Galeano, la de Aquiles Nazoa ("Cuba se dispara resueltamente hacia el porvenir". Nazoa, 1974: 183), nos confirma sus posicionamientos políticos; sospechamos que tal vez aún la efervescencia de la Revolución Cubana se sentía en algunos escenarios y latitudes.

5. Reflexiones finales

En el apartado sobre la presencia de la universidad en *Actual*, aludíamos a la conmemoración de los cincuenta años del Movimiento Reformista de la Universidad de Córdoba (Argentina). Sabemos que la investigación, la docencia y la extensión, configuran los tres pilares de la actividad aca-

démica en las universidades. Para efectos de esta reflexión nos interesa la última función (de extensión) asumida "como el elemento dinamizador que facilita el flujo continuo de conocimientos compartidos entre la universidad y la sociedad" (Ortiz, 2011: 2). En el marco del referido acontecimiento (Córdoba, 1918) uno de los logros fue la incorporación de la divulgación cultural como una de las actividades "normales" o comunes en el quehacer universitario. En términos de Tünnermann (citado en Ortiz, 2011):

> […] de esta suerte, el movimiento agregó al tríptico misional clásico de la Universidad un nuevo y prometedor cometido, capaz de vincularla más estrechamente con la sociedad y sus problemas, de volcarla hacia su pueblo, haciendo a éste partícipe de su mensaje y transformándose en su conciencia cívica y social. (Tünnermann, 2000:269).

En aras de materializar la misión social, cultural (y política) de la universidad con respecto a la sociedad, planteada en la Reforma de Córdoba, surgen en las universidades diversos órganos de divulgación que den cuenta de ello.

En el caso que nos ocupa, sabemos que *Actual* a los pocos años de su creación se convirtió en la *Revista de la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes*. En atención a los modelos de extensión propuestos por Serna (citado en Ortiz): el altruista, el concientizador [sic], el vinculatorio empresarial y el divulgativo, consideramos que nuestra revista se identifica con las premisas del último, dado que "intenta definir los procedimientos por medio de los cuales se pueden acercar a la población los adelantos técnicos y las expresiones culturales producidas por la universidad" (Serna, 2007: 2), especialmente, en las páginas de *Actual*, cobran relevancia los productos culturales y artísticos emergidos en el contexto universitario. Así, la divulgación cultural, mediante la extensión pareciera ser el espíritu de muchas de las entregas de nuestra revista, no en vano nos es recordado que "[…] Actual Investigación, en tanto que revista universitaria de cultura, se siente satisfecha de ser vehículo para la difusión de esos conocimientos" (Nava, 2014).

Si bien hemos insistido en el vínculo manifiesto entre la revista y la Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes, creemos que a lo largo de su publicación es posible rastrear distintas líneas editoriales, lo cual es comprensible (y legítimo) si pensamos en que "Uno de los principales obstáculos a la hora de encarar una revista cultural reside en la heterogeneidad de sus colaboraciones" (Beigel, 2003: 113). Aunado a

esto, podríamos considerar como elementos complementarios la formación y los intereses académicos del Director (editor) de la DIGECEX y de la revista. Por ejemplo, no es casual que muchos de los números dedicados a las literaturas y culturas nacionales (Literatura del Caribe, Literatura del Paraguay, Literatura de México, Literatura del Brasil), hayan tenido como responsables a profesionales cuyos ámbitos académicos gravitan en torno a los estudios literarios. Tanto la "función aglutinante" de las revistas con orientación divulgativa y el carácter heterogéneo de las publicaciones (como las últimas entregas), cooperan en la diversidad constatada en las presentaciones, editoriales y en los números editados.

Por otra parte, el deseo de una revista menos específica que no llegue sólo a un determinado público (literario), denuncia la preocupación del carácter concreto que ha alcanzado la revista: "Queremos una revista más actual, dinámica, dirigida a todo tipo de público" (Navia, 2008). El hecho de proclamar una revista para "todo tipo de público" deja entrever que en cierto momento la misma estuvo destinada a grupos específicos, descuidando su naturaleza divulgativa, que a partir de entonces marcará la pauta de las futuras entregas. Así, luego del recorrido por *Actual*, es posible afirmar que la revista puede ser examinada tanto por lectores cuyos intereses giren en torno a la crítica (y creación) literaria como por un público más general interesado en otro tipo de trabajos orientados a actividades de extensión y difusión de eventos culturales.

Uno de los rasgos que distingue a *Actual,* independientemente del público y de sus facetas, es la presencia y entrecruzamiento de distintas manifestaciones artísticas y mediales en su diseño. Esta apuesta estética se ha mantenido desde sus orígenes, con lo cual, por un lado, evidencia el aprecio por las diversas expresiones artísticas y por el otro, cumple con su labor de difusión, apoyándose en los productos culturales y/o mediales propios de la actualidad. El carácter híbrido reflejado en el diseño de nuestra revista da un atisbo de intermedialidad, entendida ésta como "aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios" (Herlinghaus, 2002: 39). Aunque es cuestionable la no alterabilidad de los medios (al ponerse en contacto con otros), resulta esclarecedora la idea de asimilación estética a partir de procedimientos que organizan un discurso (no sólo verbal) en determinado soporte, tal es el caso de *Actual*.

Luego de examinar los setenta y tres números de *Actual* (1968-2015), hemos atestiguado el entusiasmo y el esfuerzo de la academia por

construir y publicar (compartir) conocimientos, pese a las vicisitudes surgidas. Sentencias de algunos editores y/o directores (Acosta, Nava, Zuleta, Tallaferro) exhortan a que *Actual* "La casa de todos" no cierre sus puertas a la comunidad académica y artística, de modo que "Ante cualquier tipo de dificultades y pese a los escollos que oponga la crisis *Actual* debe seguir su rumbo" (Tallaferro, 1992: 8).

Con este trabajo no pretendimos hacer una revisión exhaustiva de la revista, de hecho, *Actual divulgación* no formó parte del *corpus* examinado, pero, resulta pertinente acotar que desde el año 2008, el comité de ediciones decidió crear una revista con orientación divulgativa, manteniendo el mismo título: *Actual.* Tiempo después el mismo comité acordó preservar el mismo órgano con función investigativa, surgiendo en consecuencia, La(s) revista(s) *Actual divulgación* y *Actual investigación*.

Creemos que hoy día, a medio siglo de su fundación, *Actual* sigue erigiéndose como un gran archivo que nos insta a peregrinar por sus páginas, a hilvanar cartografías o a emitir cuestionamientos, con lo cual aceptaríamos la invitación de Salvador Garmendia: "Lo realizado en aquella primera etapa fundamental, está a la vista y puede ser debidamente evaluado, si se desea. Para mí, es sólo aliento, signos en el aire, un rastro de nostalgia; en fin, parte fundamental de lo vivido" (Garmendia, 2000: 15).

Sería injusto concluir este trabajo soslayando el reconocimiento merecido por todos aquellos colaboradores (profesores, investigadores, artistas, críticos, estudiantes, periodistas) de *Actual*. En aras de agradecer sus numerosas y sustanciosas contribuciones, a lo largo de la revista, me gustaría mencionar a algunos de sus más asiduos colaboradores: Lubio Cardozo, Gregory Zambrano, Arnaldo Acosta Bello, Simón Noriega y Víctor Bravo.

Referencias bibliográficas

Beigel, Fernanda. (2003): "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana" en *Utopía y praxis latinoamericana*. Venezuela, Universidad del Zulia.

Herlinghaus, Hermann. (2002): *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

Ortiz, María. (2011): "La extensión universitaria en América Latina: concepciones y tendencias" En *Educación y educadores*, Colombia. Universidad de La Sabana.

Revista *Actual*, números 1-74 (1968-2015).

Política y ficción en *Sardio*

25
enero- diciembre, 2017

Álvaro Contreras
Universidad de Los Andes
Mérida-Venezuela
alconber@gmail.com

Resumen:
Este trabajo plantea el estudio de la revista *Sardio* como una formación cultural que incluye o postula un programa literario pero también político y cultural. Se trata de estudiar cómo esta formación introduce en el ámbito de la cultura nacional algunas disputas sobre la figura del artista, el compromiso intelectual, las formas de legitimación del escritor en el espacio público, y cómo poco a poco sus miembros van adoptando posiciones ideológicas radicales que responden a intereses e influencias de la época.

Palabras clave: Política, Literatura, Grupos culturales, *Sardio*.

Politics and fiction in *Sardio*

Abstract:
This paper proposes a study of the magazine *Sardio* as a cultural formation that includes or postulates a literary as well as a political and cultural program. It attempts to explore how this formation introduces in the national cultural field some disputes about the figure of the artist, intellectual commitment, the writer's forms of legitimation in the public sphere, and how little by little Sardio's members start to adopt radical ideological positions that respond to their epoch's interests and influences.

Keywords: Politics, Literature, Cultural Groups, *Sardio*.

Recibido: 02- 07- 17 / Aceptado: 30- 11-17 VyE

Cuando en 1987 aparece el trabajo de Ángel Rama sobre *El techo de la Ballena*,[1] la mirada de la crítica literaria venezolana comienza poco a poco a revisitar un periodo hasta ese momento visto casi como un proceso azaroso de la historia cultural, como si la tesis (y el diagnóstico) de Rama hubiera despertado el interés académico por volver a leer en una perspectiva política y cultural las revistas venezolanas de esa época. En su trabajo, el crítico uruguayo se preocupaba por singularizar esa doble perspectiva en el estudio sobre este movimiento, afirmando que *El Techo…* "se distinguió por su violencia, su espíritu anárquico, su voluntaria agresividad pública, haciendo de la provocación 'un instrumento de investigación humana'" (1987:11). Puntualiza Rama:

> La mayoría de los escritores del movimiento se habían dado a conocer en las páginas de la revista *Sardio* (ocho números entre 1958 y 1961), cuyo equipo se fragmentó y rearticuló en la última fecha, bajo el impacto de los sucesos políticos del momento: la recién estrenada democracia venezolana, luego de la década de dictadura de Pérez Jiménez, que se ofreció como una explosión de tumultuosas energías y propósitos renovadores: las resonancias de la revolución cubana de 1959 que en este período hace su incorporación a las doctrinas socialistas: por último los problemas internos del país derivados de la línea insurreccional adoptada por los agrupamientos de la izquierda en oposición a la represión instaurada por el gobierno de Rómulo Betancourt (13).

Lo importante no es aquí, desde luego, la euforia adjetival del crítico con respecto a los hechos de los años sesenta. Es la selección de los "sucesos políticos" que, según Rama, enmarcan el surgimiento de los grupos *Sardio* y *El Techo*, pero es también la relación de estos acontecimientos con el auge de una forma política de pensar los "problemas internos"; uno y otro punto coincidirían en la figura del intelectual de izquierda enfrentado a la "represión" gubernamental de Betancourt. El perfil de esta figura sería delineado a partir de las "revistas de la izquierda cultural" (Miranda, 1999:411)[2] como *Trópico Uno*, *Sol Cuello Cortado, En Letra Roja*, *Tabla Redonda*, *Rayado sobre el Techo*, considerando entre sus características generales su procedencia de una "clase media" y "una baja pequeña burguesía" educada en instituciones universitarias, de "escasa formación doctrinaria", la búsqueda de soluciones a problemas sociales y políticos pero "desconectados de los sectores proletarios o campesinos", destacando su "eficacia artística" y su "ineficacia revolucionaria" (Rama, 1987:16), su posición crítica y agresiva "contra los productos almibarados

de un arte pequeño-burgués", "la inserción domesticada del artista en la estructura de una sociedad enriquecida y modernizada", en resumen, contra "los valores que sostenían a la nueva sociedad burguesa" (19).[3]

En esta representación de los grupos intelectuales del sesenta, el lugar público asignado por la crítica a los *sardianos*[4] constituye un tema de debate que permite entrever las polémicas, viejas y actuales, sobre los distintos modos de legitimación de los campos culturales. Es una vez más Rama quien fija un cuadro valorativo de las propuestas grupales de *Sardio*. Sus representantes eran "básicamente literatos: poetas y narradores", "críticos de letras y artes", de cine (1975:13), con una "formación cultural todavía… en la órbita de la influencia francesa con muy escasos atisbos de la aportación renovadora norteamericana" (íd.); sus miembros, animados por el "sartrismo a la moda", demandarán "la responsabilidad del intelectual ante la hora" (11), si bien "no fue en el campo de las ideas donde se destacó el movimiento de *Sardio*" (13) pues, según Rama, los ideólogos estarían en *Crítica contemporánea* (Rafael Di Prisco, Pedro Duno, Juan Nuño, Germán Carrera Damas, Antonio Pasquali, Marisa Kohn de Becker), quienes adoptaron "una actitud de crítica militante de la realidad del país" (íd.). Por su emergencia casi en paralelo, es en *Tabla Redonda* (1959-1965: Rafael Cadenas, Manuel Caballero, Ligia Olivieri, Enrique Izaguirre, Jesús Enrique Guédez, Arnaldo Acosta Bello, Jesús Sanoja Hernández) donde el crítico uruguayo percibe el contrapunto al programa de *Sardio*: mientras los primeros "proclamaban una apertura del campo social, los 'sardianos' se circunscribían a sus orígenes medioburgueses, a su rebeldía de tipo individualista y a su devorante preocupación por los niveles de capacitación intelectual y artística" (11-12).[5]

Estos son los principios artísticos y sociales que casi siempre se han identificado en el análisis de *Sardio*, revisados y ajustados cada cierto tiempo por los estudios especializados,[6] y que pudieran resumirse en dos vértices: las disputas por un territorio simbólico llamado cultura nacional, y la abierta querella en torno a conceptos como intelectual, artista, compromiso y arte. El hecho de que casi todos los grupos culturales emergentes en los años sesenta tuvieran como punto de convergencia la edición de una revista, revela la fuerza que esta contenía aún como organización cultural, y como lugar de legitimación de posiciones y prestigios. Siguiendo la tradición de la revistas de vanguardia, tanto europeas como latinoamericanas, *Sardio* se organiza en torno a un programa que incluye un proyecto literario, pero también político, dos objetivos delimitados con claridad, pues si por un lado se afirma la idea de un compromiso frente a la nación y al reciente régimen democrático, por otro lado se postula la necesidad de hacer una

nueva literatura, sin contenidos folkloristas ni militantes, de tal manera aquellos dos objetivos buscan formas de escritura diferentes.[7]

El primer número de la revista *Sardio* aparece con fecha mayo-junio de 1958, pocos meses después del derrocamiento de la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez. Sus integrantes (Adriano González León, Edmundo Aray, Gonzalo Castellanos, Salvador Garmendia, Elisa Lerner, Guillermo Sucre, Rodolfo Izaguirre, Ramón Palomares, Luis García Morales) acuden al formato del manifiesto para presentar el primer número con la firma de un texto, "Testimonio", donde fijarán como artistas e intelectuales su derecho a discutir los problemas del mundo contemporáneo. Los diversos manifiestos que incluye la revista operan como instancias mediadoras al señalar modos de leer la tradición literaria del país, y una selección de sus materias; de organizar la cultura y la política como espacios institucionales y proponer de esta manera nuevos valores, consagrar autores y tendencias, jerarquizar géneros literarios e ideas, sugiriendo el olvido de algunos escritores. En la construcción de esos espacios tiene un lugar especial el énfasis en la politización del artista en la línea cercana a la representada por J.P. Sartre: "un humanismo político de izquierda" (S,1,1958:2), entrando por esta vía en posesión de un lenguaje crítico (defensa de las libertades civiles y la soberanía nacional, contra los imperialismos y el colonialismo) pensado en términos contestatarios, polémicos, sin proposiciones explícitas de un cambio radical. A partir de esta actitud, el lenguaje de *Sardio* pareciera ajustarse a tres líneas que constituyen su plataforma estética e ideológica: 1. Un proyecto democrático que conjuga libertad individual y "felicidad material y social" (íd.), estableciendo una clara distinción entre "cultura y tiranía" (1); 2. Dentro de esta corriente, se reconfigura un tono populista a través de la recuperación de nociones como "nuestro pueblo" (2) y su "alma esclarecida" (3), "nuestra tierra" (íd.); 3. La presencia de un lenguaje de izquierda, con cierta densidad humanista, que centra su visión ética en la explotación del individuo, en la defensa de la soberanía nacional en materia económica, pero un lenguaje acompañado de un acento evangelizador que recuerda la tradición venezolana e hispanoamericana del humanitarismo y del apostolado: la imagen de un intelectual que afinca su poder en la misión pedagógica de favorecer "los vastos sectores desasistidos del país", de integrar "nuestro pueblo" "al goce profundo de los grandes valores del espíritu" (2), un sujeto "capaz, en ocasiones, de ir contra la corriente a fin de señalar abismos e injusticias" (íd.).

Estos serían los términos y los escenarios en los cuales se estableció la discusión ideológica de la nueva izquierda situada en la encrucijada de

1958: una firme posición de repudio por la visita del Vicepresidente de los EE.UU. Richard Nixon (S,1,1958:89), defensa de los recientes procesos democráticos celebrados en América Latina (Venezuela, Argentina, Colombia y Costa Rica), denuncia del colonialismo francés en Argelia con la incorporación de "DOCUMENTOS QUE PROVIENEN DE LA TORTURA" (S,2,1958:153), los testimonios de la activista Djamila Bouhired y del periodista Henri Alleg; la celebración del "derrocamiento del dictador" Fulgencio Baptista (S,3-4,1958:274), y la "instalación de un gobierno de insoslayables compromisos democráticos", un "Gobierno Provisional" que respalda un inmediato "proceso electoral" (íd.). En este sentido, el posicionamiento de *Sardio* enfatiza el manejo eficaz de un lenguaje civilista por parte de un escritor profesional al cual se le exige horas de estudio, lucidez, originalidad, sin ingenuidades, controversial, considerando como inherente a esta perspectiva la participación en las elecciones de diciembre en 1958 donde fue elegido presidente el "señor Rómulo Betancourt", las elecciones "más imparciales y límpidas de nuestra historia política", triunfo sobre el "candidato militar" (S,3-4,1958:275) y que representa "la voluntad civil combativa" de uno de los "Partidos más indeclinables durante los diez largos años de opresión" (íd.). Esta defensa del "régimen democrático" encarnado en Betancourt va acompañada de quejas contra el "resentimiento y las ambiciones de ciertos grupos" que promueven un "falso descontento" en el pueblo caraqueño (íd.), buscando apoyo en los "cuarteles" (276), proponiendo los sardistas "iniciar la formación de un vasto frente contra cualquier posible y descabellado golpismo" (íd.).

En su número 5-6 la revista se afianza como "campo intelectual"[8] publicando otro editorial, "Las constantes de nuestra generación". Esta vez la reflexión abarca los modos de legitimación y consagración en la literatura y la propaganda política, definiendo los integrantes sus relaciones con otros campos culturales, relaciones principalmente de oposición que dan visibilidad a las distintas búsquedas de regularización planteadas por los grupos del momento, y a sus intereses en difundir e imponer un proyecto. En este manifiesto *Sardio* procede a definirse como "una generación consciente de su destino" (S,5-6,1959:277), comprometida con "las verdaderas y dramáticas constantes del tiempo que le ha tocado vivir" (íd.), decidida "a redimir por ejercicio del espíritu y de la verdad lo que otras generaciones parecen haber sacrificado por la negligencia y las pequeñas ambiciones" (íd.). Es fácil advertir en el lenguaje de este texto la presencia de esa típica retórica de izquierda identificada como humanista y, en especial, las propiedades, en otras palabras, la autoridad que esa retórica otorga a los miembros de ese

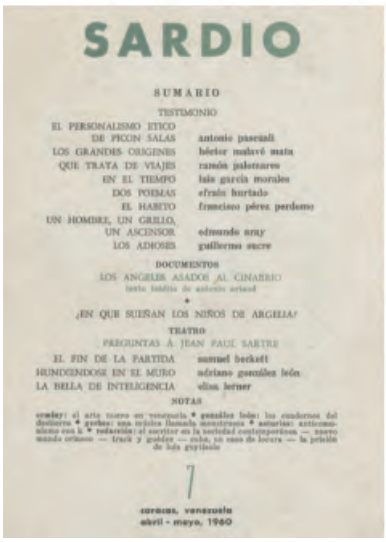
campo cultural. Como formación cultural moderna,[9] *Sardio* enfrenta la tarea de organizarse en torno a un programa (cohesionado por relaciones sociales que tienen como base la amistad o principios políticos de afiliación), pero a su vez marcar las diferencias y tensiones con otras generaciones, aunque sin explicitar cuáles (¿*válvula*, *Viernes*, *Contrapunto*?). Reclinados en la construcción de su autoimagen como "exigentes e implacables", "radicales y polémicos" (278), lamentan la "medianía" del ambiente intelectual, "la crisis aparatosa de nuestra inteligencia" (íd.), sin importar que se les "califique de sectarios, elitescos o aristocratizantes" (íd.).[10] Esto nos envía a la lectura que ya en el primer número los sardistas hicieran de la literatura venezolana, rechazando el "exceso de color local" en las "manifestaciones artísticas" (S,1,1958:3), la "literatura de esquemas", el "esteticismo" y el "nacionalismo exacerbado" (íd.), el anecdotismo y la visión costumbrista de la realidad, proponiendo "una firme voluntad de estilo", "una ideología más original y moderna", "una conciencia más dramática de la realidad y del hombre" (íd.).

Este procesamiento temático y estilístico de la literatura venezolana se transforma en el nuevo manifiesto en un sumario donde se cuestiona el "sistema de juicios y valores" que regía la producción cultural (S,5-6,1959:278): "banalidad", "timidez" y "complacencia" serían algunos de sus atributos. Siguiendo en este punto la tradición del manifiesto vanguardista, el modo agresivo, e incluso a veces despectivo, con que los sardistas evalúan de modo general el comportamiento del intelectual venezolano debería entenderse más como un pretexto para formular sus propia opiniones, aclarar sus ideas sobre cultura, en suma, para diseñar un "nosotros" político y literario con sus propios intereses, y a partir de esa imagen, delinear el mito personal de unos jóvenes "vigilantes" (íd.) del destino del país, para quienes la literatura fue concebida como "arma de combate" (íd.). En sus polémicas con el medio intelectual venezolano pretendían otorgar a lo escritores del pasado los calificativos de oportunistas políticos, cortesanos intelectuales, cautivos del "prestigio superficial", cualidades que con el tiempo se volverían premonitorios de su destino como intelectuales de izquierda. De lo que se trataba era de activar una máquina de lectura que seleccionara algunas figuras del pasado venezolano e hispanoamericano (Rómulo Gallegos, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Vicente Gerbasi, Juan Liscano, Mariano Picón Salas, Miguel Ángel Asturias, Gonzalo Rojas), solicitando (re)jerarquizar la tradición, pero dejando ver en este diálogo con el pasado el tipo de formación cultural que *Sardio* representa, más alternativo que ruptural, para decirlo en términos de Williams (1994:62-66). La valoración de estos escritores, "que sentimos como verdaderos

e influyentes" (S,5-6,1959:278) precisa el papel que para *Sardio* cumplen las generaciones pasadas, pero además los problemas que se negocian o ignoran en estas relaciones. La revisión crítica de lo nacional no implicaba asumir un posición contra Gallegos o Carpentier, sino postular una literatura diferente a la de ellos, pero sí una relación de oposición con otros campos (el representado por *Tabla Redonda*, por ejemplo), o de alianza (con la revista *Cultura Universitaria*, editada por la Universidad Central de Venezuela).

SARDIO
REVISTA BIMESTRAL DE CULTURA
TESTIMONIO
LA NUEVA CONCIENCIA POLITICA — ramón escovar salom
SOBRE CAMUS — luis garcía morales
UNA OFERTA DE TRABAJO — osvaldo trejo
CRUCE — salvador garmendia
EL HOMBRE SOLITARIO DE DIOS — thomas wolfe
SALUDOS — ramón palomares
VISIONES, LA DISTANTE COMARCA — rómulo aranguibel
DE LOS VIAJES Y EL REGRESO (fragmento) — guillermo sucre
VALORACION DEL HOMBRE — josé salazar moreno
LA NOCHE DE LAS NOCHES — du bois hus
EL CINE JAPONES — gonzalo castellanos
NOTAS SOBRE CINE, PINTURA, LIBROS
1
MAYO - JUNIO 1958

SARDIO
revista bimestral de cultura
SUMARIO
TESTIMONIO
PROLOGO EN DISIDENCIA — juan josé arreola
IMAGENES DEL INFIERNO — gonzalo castellanos
CUENTOS BREVES — selección
TRES POEMAS — jorge teiller
POEMA DE LAS PRADERAS ROJAS — caupolicán ovalles
LOS PEQUEÑOS SERES — salvador garmendia
LA REPETICION — francisco álvarez
LA RONDA — juan guytisolo
LA NOCHE EN CLARO — octavio paz
HOLLYWOOD HA MUERTO — orson welles
DADA — georges ribemont-dessaignes
MITOLOGIA DE LO COTIDIANO
EL YATE DE MARY PICKFORD — rodolfo izaguirre
TEATRO
INTERVALO — elisabeth schön
NOTAS
elías lerner, guillermo sucre, alfredo gerbes, gonzalo castellanos, redacción.
5-6
caracas, venezuela
enero - abril, 1959


SARDIO
SUMARIO
TESTIMONIO
EL PERSONALISMO ETICO DE PICON SALAS — antonio pasquali
LOS GRANDES ORIGENES — héctor malavé mata
QUE TRAYA DE VIAJES — ramón palomares
EN EL TIEMPO — luis garcía morales
DOS POEMAS — efraín hurtado
EL HABITO — francisco pérez perdomo
UN HOMBRE, UN GRILLO, UN ASCENSOR — edmundo aray
LOS ADIOSES — guillermo sucre
DOCUMENTOS
LOS ANGELES ASADOS AL CINABRIO
texto inédito de antonin artaud
¿EN QUE SUEÑAN LOS NIÑOS DE ARGELIA?
TEATRO
PREGUNTAS A JEAN PAUL SARTRE
EL FIN DE LA PARTIDA — samuel beckett
HUMEDECIDOS EN EL MUSO — adriano gonzález león
LA BELLA DE INTELIGENCIA — elías lerner
NOTAS
7
caracas, venezuela
abril - mayo, 1960

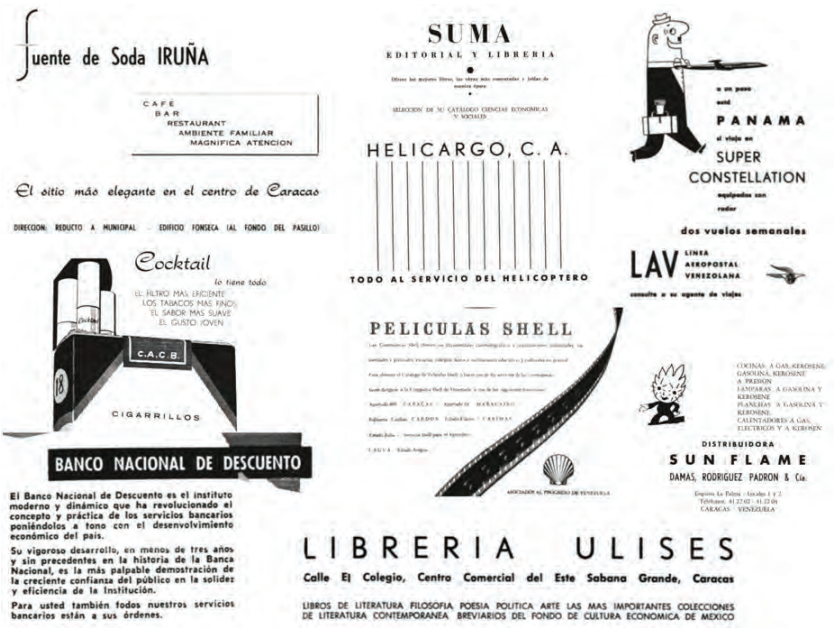
AÑO III VOLUMEN VI NUMERO 5 MAYO-JUNIO 1961
sardio
EN ESTE NUMERO:
3 Testimonio sobre Cuba
20 Salvador Garmendia, Los Habitantes
32 Rodolfo Izaguirre, Thomas Wolfe, la Huida hacia el Pasado
42 Gonzalo Castellanos, El Juego de los Virtuosos
60 Francisco Pérez Perdomo, Dos Poemas
63 José Antonio Vasco, Viaje de Turista
66 Carlos Latorre, El Matrimonio
73 Caupolicán Ovalles, Un Poema
90 Edmundo Aray, Los Casos de la Suerte
114 Wolfgang Borchert, Afuera, ante la puerta
126 El Techo de la Ballena
139 Intelectuales cubanos, Manifiesto
8
SARDIO REVISTA DE LITERATURA CARACAS VENEZUELA

Todas estas acciones propongo entenderlas como propias de un campo intelectual que, enfrentado a otras formas de "consagración",[11] adoptan posiciones que responden a sus propios intereses e influencias. Sobre este trasfondo se despliega una amplia producción ensayística en la que intenta compaginarse inquietudes sociales, filosóficas y culturales, advirtiendo la necesidad de reflexionar sobre los "valores fundamentales" de la sociabilidad democrática (Ramón Escovar Salom, "La nueva conciencia política", S.,1), sobre la "conciencia desgarrada" del hombre moderno (Luis García Morales, "Sobre Camus", S.,1, un texto a tono con la propuesta narrativa de Salvador Garmendia); y, en esta misma línea existencialista, sobre los sueños de la técnica moderna y la "masa innominada del proletario" (José Salazar Meneses, "Valoración del hombre" (S.,1). Una mirada a la forma del ensayo en las páginas de *Sardio* provoca la impresión de un género concebido según las pautas del discurso académico, construido a partir de una reflexión cuidadosa del lenguaje, con un uso profesional de los conceptos, planteando problemas con la libertad propia del ensayo pero siguiendo la exposición argumental de una disciplina. La revista nunca abandonará la variedad, fertilidad y extrañeza de este forma de escritura que roza a veces con lo narrativo: Juan Liscano, "Wilfredo Lam"; José Luis Vethencourt, "El problema de la desyoización" (S.,2); Pedro Duno, "El drama de la cultura nacional" (S.,3-4); Gonzalo Castellanos, "Imágenes del infierno"; Rodolfo Izaguirre, "El yate de Mary Pickford" (S.,5-6), y "Thomas Wolfe, La huida hacia el frenesí" (S.,8).; Antonio Pasquali, "El personalismo ético de Mariano Picón Salas" (S.,7). Pienso que *Sardio* atendió las demandas de un lector universitario, profesional, citadino, difundiendo numerosas notas sobre cine, y otorgando un lugar especial al discurso publicitario. La configuración de este nuevo público se percibe en los distintos saberes que incorpora, a través de las polémicas, directas o implícitas, buscando una mayor visibilidad en el espacio democratizado de la cultura y en las diversas áreas temáticas que abarca la revista. Estas áreas se piensan en atención a una cuidadosa mirada al mercado. En primer lugar, y en correspondencia con la recepción y jerarquización de lecturas literarias, se incluyen textos o fragmentos narrativos de Thomas Wolfe, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Goytisolo, Oswaldo Trejo, Salvador Garmendia, Adriano González León, Antonin Artaud, y una selección de cuentos breves orientales; poemas de Octavio Paz, Edmundo Aray, Mao Tse Tung, Rosamel del Valle, Ramón Palomares, Guillermo Sucre, Gonzalo Rojas, Francisco Pérez Perdomo, Walter Benton, Jorge Teillier, Caupolicán Ovalles; obras teatrales (o dramatizadas) de Samuel Beckett, Elisa Lerner, Elizabeth Schön, Wol-

fgan Borchert, un "poema dramático" de Tristan Tzara; notas críticas sobre Carson McCullers, Dylan Thomas, Pablo Neruda, Federico Dürrenmatt, John Osborne. Hay que tomar en cuenta lo siguiente. *Sardio* se anuncia desde el primer número como "Revista Bimestral de Cultura", contraseña que se mantendrá hasta los números 5-6, despareciendo en el 7, para resurgir como "Revista de Literatura" en el número 8. Al hojear la revista desde la perspectiva cultural que propone, resaltan las colaboraciones dedicadas al cine y a las artes plásticas, todas ellas poniendo un acento especial en el desarrollo de los procedimientos, los juegos experimentales con la forma y la exaltación de los nuevos contenidos (de Gonzalo Castellanos, "Sobre Luchino Visconti", S.,5-6; "Ugetsu Monogatari, S.,1; "El cine japonés", S.,1; de Rodolfo Izaguirre, "Un Rey en Nueva York" y "Cabiria. Nueva defensa de la poesía", S.,2; "El Western: el Sheriff y la soledad", S.,1; "El Gran Dictador", S.,3-4; Perán Erminy, "El arte nuevo aparece en Venezuela", S.,7; Manuel Quintana Castillo, "En torno a Reflexiones sobre las artes plásticas contemporáneas: conferencia del profesor Pedro Duno", S.,3-4; una amplia nota de la redacción titulada "Visita al XIX Salón de Arte Venezolano", S.,1). Serán dos de estos jóvenes intelectuales (Castellanos e Izaguirre) quienes reconocerán la importancia de la traducción (francés e inglés) como apropiación cultural, en una época de mitologías y discursos nacionalistas. Remito a la traducción de un capítulo del libro *Dejá jadis, ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*, de Georges Ribemont-Dessaignes (S.,5-6), como ejemplo de cómo el oficio de traductor amplía y altera los límites representativos de la lengua nacional produciendo una nueva escritura y, en el presente caso, ajusta el modo de afiliación que un campo intelectual establece con la vanguardia europea.

Leída como revista de cultura, se hace necesario examinar otro aspecto de *Sardio*: la publicidad. Si la *forma* de la revista ya propone una idea de institución cultural, esto implica tomar en cuenta para su estudio los diferentes tipos de textos literarios, artísticos y políticos que acompañan su diseño, e incluir en este *corpus* la publicidad. Creo que el lugar de pertenencia institucional estaría presente en la *forma* de la revista, y no sólo en los grupos o individuos que conforman el grupo editorial. En este sentido, la publicidad debe adjuntarse como parte de la organización artística y social de la revista, como lugar donde se plantea otro modo de participación colectiva en los sueños de la ciudad. De qué habla la publicidad. Allí se cruza la propaganda de la empresa privada (clínicas, bancos, empresas comercializadoras de pinturas y artefactos para el hogar, marcas de cigarrillos, sitios de recreación), con empresas del Estado venezolano; destaca la presencia de la multinacional

Shell (financiadora de las "Películas Shell": "Las cinematecas Shell ofrecen sus documentales cinematográficos a organizaciones industriales" y a las "instituciones educativas y culturales en general"), como representante del capital privado y, sobre todo, por la naturaleza ideológica que establece la misma revista; la del Ministerio de Obras Públicas anunciando la construcción del Parque Nacional del Este; la librería Suma, comunicando la venta de las obras del Fondo de Cultura Económica en varias disciplinas, y donde se distribuían las ediciones de *Sardio*; el eslogan de una fuente de soda: "El sitio más elegante en el centro de Caracas"; una estrecha relación con las actividades culturales de la Universidad Central de Venezuela: publicaciones, festivales de teatro, transmisión de programas radiales y televisivos. En la lectura de la publicidad se plantean algunos aspectos importantes relacionados con el pensamiento utópico que postula la revista.



La publicidad expone un modo de interpretar la ciudad como espacio de convivencia, organiza un significado de lo urbano, diseña una manera de percibir las relaciones humanas, propone, en este sentido, diversos estilos de lectura y de vida para el habitante citadino. Y en este plano, la ciudad de la publicidad presente en *Sardio* incluye, dentro de las referencias al universo privado del consumidor urbano, una proximidad entre los intereses edito-

riales de la revista y los afiches publicitarios. Aquí se ofrece a los lectores información sobre sitios de recreación social, lugares de ocio en medio de discursos culturales respaldados por un capital privado (trasnacional) y estatal. Creo entonces que la publicidad puede leerse como ese lugar donde se hacen presentes (como promesa o realidad) las conexiones sociales de estos grupos literarios; describe las cualidades de un consumidor, pero además la *movilidad* de los intelectuales en el campo cultural y político de la ciudad, sus relaciones con una burguesía comercial y con instituciones académicas, en fin, donde es posible deslindar una parte de la sensibilidad de la izquierda humanista y en qué términos y condiciones estableció la discusión sobre temas sociales y políticos.

A partir del número 7 (abril – mayo 1960) *Sardio* parece entrar en un segundo tiempo marcado por las exigencias personales e intelectuales del compromiso político: la revista "se segmenta y paraliza a consecuencia de las distintas posiciones de sus integrantes respecto a la revolución cubana" (Rama, 1975:10).[12] Un análisis del "Testimonio" titulado "El intelectual de izquierda y cierta estética revolucionaria", incorporado en este número, posibilita describir el nuevo enfoque que adquiere la figura del escritor y los supuestos teóricos presentes en su producción intelectual. Inserta en el debate político de la época, la revista comienza pronto a mostrar cómo las diferencias individuales y las tensiones en el interior resquebrajan su organización original. La controversia en torno al compromiso del escritor, arraigada tanto en su autorrepresentación como la representación social de su imagen, se sitúa en la propuesta de una nueva concepción del arte, entendido en correspondencia "con el sistema de ideas y doctrinas" de una época (S,7:429), y en contra de la imagen del "hombre de letras" (430) pensado como un individuo autónomo, aislado, representante "de una clase en irremediable descenso" (íd.). En este punto, las divergencias de orden teórico e ideológico parecieran centrarse en tres frentes: 1. contra los "escritores que aspiran a marginarse de situaciones en su opinión demasiados comprometedoras", 2. y también contra aquellos "que exhiben sin nobleza su falso decoro revolucionario para justificar una obra mediocre" (íd.), 3, y contra "cierta *intelligentsia* llamada de izquierda" (íd.), fanática, dogmática, "futuros desechos de una historia que habrá de ser más plena y más justa" (433). Estos tres lugares de discusión (con *Tabla Redonda*, pero también presente en el contorno de *Sardio*), indicarían los desplazamientos de los intereses de la revista hacia una postura militante, no compartida desde el punto de vista teórico por todos sus miembros. A partir de la exigencia de una afiliación intelectual, de la identificación de un sector radical con

la revolución cubana, revolución ya no percibida como democrática sino de *izquierda*, se define un cambio en la estructura interna de la revista, en la selección de los trabajos publicados, en la publicidad, en sus relaciones con otros grupos. Sin embargo, es necesario detenerse un momento en la configuración del vocabulario político de la revista. Si bien *Sardio* desde sus inicios planteó de modo abierto una politización del escritor, creo que hasta el número 7 los sardistas no abandonaron el tono humanista de los primeros números, valorando la idea compromiso no solo por su contenido de acción, sino además por "la dimensión existencial del hombre que lo asume" (S,7:431). Se trataría de un intelectual de izquierda comprometido, no con la ideología de un partido, sino con la "dimensión existencial" del hombre (íd.). De allí que sus miembros justifiquen de nuevo las tareas del escritor de izquierda alrededor de dos grandes axiomas, uno artístico y otro político: 1. "afirmar y expresar una ideología y una capacidad estética que estén a la altura de los grandes movimientos dialécticos de la humanidad", 2. "saber resolver con actitud crítica y honesta los complejos problemas que esa vocación le presenta" (432). Pese a las tensiones y disensiones que se plantean en el interior del grupo, *Sardio* aún se mantiene animada por la idea de elaborar un programa estético, en algunos puntos más que contestatario, alternativo a la tradición, pero esta vez volcada al análisis del rol del intelectual según las líneas políticas de sartrismo de la época. Si bien para los *sardistas* la reflexión política se plantea desde un punto de vista sartreano, discutiendo las funciones que deben cumplir los intelectuales en la sociedad contemporánea, estas postulaciones sobre el compromiso como necesidad histórica no se instalan de manera directa en la conformación y promoción del campo literario. La evaluación que hace este manifiesto del "escritor de izquierda" mantiene un tono de heroificación, definiéndolo como un "ser poseído por una voluntad renovadora y creyente en las potencias innatas del acto creador" (431), defensa del "espíritu creador" (433) subrayada por esta convicción: "Ningún compromiso puede exigir a un escritor la ruptura de su vocación y el cercenamiento de su inteligencia" (432). Lo que se diseña a partir de estos planteamientos, es la contra imagen de un "arte de izquierda enajenado y convencional", "conformista" y "reaccionario", opuesto a la creación auténtica, delimitada por elementos formales como la lengua y la estructura narrativa: "la grandeza de su instrumento expresivo, la inteligencia crítica y problemática, la búsqueda de formas modernas y eficaces, y ese intento permanente por iluminar el vasto y no menos misterioso destino del hombre" (432). Considero necesario aclarar un aspecto. Resulta novedoso en este manifiesto la consideración de la "autenticidad de la obra" siguiendo

criterios ideológicos (430), pero se trataría de un criterio pensado en los conceptos de una renovación humanista, creyente en las "potencias innatas del acto creador", regidas a su vez por una idea de compromiso ético: el tipo de elección creadora no es sólo libre sino también responde a los "anhelos y realidades ineludibles de la historia" (431). Es posible pensar, desde esta perspectiva, el acto de creación como una zona de debate entre un elemento histórico, impersonal, y las fuerzas más íntimas y libres del sujeto: el grado de relación con lo histórico materializaría el compromiso ético del *intelectual*, mientras la potencia de lo individual operaría en el lenguaje poético y narrativo del *escritor*.[13] Ahora bien, para emprender su tarea histórica el escritor de izquierda debe "exaltar en el arte no el simple yo o la pura intimidad del artista, sino la vasta y real experiencia del mundo y del hombre que requiere su visión creadora" (433), luchar por la "liberación del hombre" (434) y por la "redención de nuestro pueblo" (íd.). No es de extrañar entonces que en algunos pasajes del manifiesto se reconozca cierto lenguaje aprendido en las páginas sartreanas (alienación, enajenación, dominación), pero también los temas que integrarían una forma de narrar la experiencia urbana: la postulación de una literatura con "destinos y personajes en los que se reconozca el hombre cotidiano, acongojado y jubiloso, fugitivo y eterno de nuestro tiempo" (433); una narrativización de la ciudad como espacio ilegible y caótico donde confluyen "todas las grandes y pequeñas pasiones del hombre, sus oscuros anhelos y frustradas esperanzas, sus sueños, su instinto y su inteligencia" (íd.).

Hasta el número 7 (abril – mayo 1960) *Sardio* se había presentado como una formación alternativa en el campo literario que buscaba insertarse en el mercado editorial a través de la edición de libros, polemizando con otros grupos, exponiendo sus propios medios de legitimación, fijando sus relaciones con espacios institucionales de la cultura (museos, universidades), todo ello guiado por el objetivo de fijar una posición artística y política en el marco del nuevo proceso democrático. El humanismo político de izquierda que pregona la revista no define una posición política doctrinaria sino la adhesión a una retórica compartida y cohesionada en torno a las ideas sobre imperialismo, capitalismo, alienación. Se trataría de una izquierda humanista que impugna los contenidos de la racionalidad moderna capitalista, pero prolonga la forma racional del poder: a la racionalidad monstruosa del capitalismo se opondría los contenidos más humanos de un proyecto revolucionario. Preguntarse sobre qué establecía este programa revolucionario implica volver a leer aquellas zonas de la revista donde la afiliación a la palabra revolución abandona todo significado democrático y se transforma

en la defensa de un discurso doctrinario. En las páginas finales del número 7, la redacción inserta un documento, "Cuba, un caso de locura" (592-593).[14] El programa que se perfila a partir de las ideas básicas de este breve texto es una defensa de la revolución cubana en todos los ámbitos, la justificación del nuevo orden militar, económico y social. Aquí la defensa se convierte en apología del modo como se accede al poder: ni elecciones, ni "acto de rapiña" ni injerencia imperialista (592), uniendo en un mismo argumento las tácticas caudillescas y el "pedantesco citar Constituciones y Leyes jamás respetadas" (593), trazando una identidad oportunista entre democracia y dictadura. Si no "en los textos ni en las cátedras universitarias", ¿dónde se aprende esta forma de hacer revolución? (592). A partir de la concepción de que Cuba representa la "ruptura con una razón política tradicional" (593), este programa reivindica pensar el triunfo de la revolución fuera de toda norma constitucional o jurídica: "Nada de esto es lógico para quienes todavía confían en las bondades democráticas de ciertas instituciones de probada conducta reaccionaria y para quienes hablan de una utópica unidad nacional, cuando no hay reconciliación posible entre los intereses de los explotados y los explotadores" (íd.). La referencia entonces al "cambio sustancial de los usos políticos" (592) alude al modo como se toma el poder: ni por "acto de rapiña", ni por "las urnas" ni "por golpe de teléfono" (592), sino por una acción revolucionaria inédita en la historia, más *realista* y *dialéctica*: sin apelar a la "razón" de las formas tradicionales como la filosofía política había pensado la legitimidad y la legalidad. En qué se fundaría la nueva razón revolucionaria: en la constitución de un mundo original, nunca antes imaginado. En la historia, "por primera vez" suceden los siguientes hechos: se hace "justicia cabal contra los asesinos del pueblo", "se rompe la estructura feudal del campo", "se cortan las ataduras con el imperialismo yanqui", "se ha barrido con un ejército corrompido y traidor", surge "un lenguaje político directo" (593). La búsqueda de esta experiencia única, y el encuentro con su originalidad, fuera de la historia, sólo puede desplegarse en una escritura de terror. La frase, *un caso de locura*, según este documento, remarcaría la originalidad y la diferencia de esta experiencia, pero también su régimen de excepcionalidad. El nuevo ordenamiento político, según *Sardio*, apela a las metáforas de *exactitud*, *división* y *limpieza* para construir aquellos argumentos que contribuyan a mantener una conexión fundamental (y fundacional) entre violencia (original) y poder (político).

A partir del número 8 la fractura interna de la revista es evidente, tanto por los temas y colaboradores que integra como por el manifiesto que abre este volumen: "Testimonio sobre Cuba", documento elaborado como

otros similares en la década del sesenta bajo la autoridad del discurso de Fidel Castro. Si bien *Sardio*, como otras formaciones culturales, en el momento de su fundación se presentaba como una formación alternativa y solidaria con la democratización del espacio social, teniendo como base para sus relaciones internas la amistad y algunos principios políticos, incorporando como temario ineludible las discusiones sobre el rol del intelectual, ideas sobre la democracia y la cultura venezolana, poco a poco la revista fue desplazando sus intereses a una posición de izquierda partidista, un giro hacia posiciones militantes que fue no compartido por todos sus integrantes. Lo que al principio podía identificarse como una disidencia frente a los procesos democráticos se transformó en una abierta oposición a la democracia. El giro hacia la izquierda a partir del número 8 supone la alianza ideológica con otros grupos (*El Techo de la Ballena*) y un posicionamiento radical de defensa de la revolución cubana. Mientras algunos intelectuales seguían pensando el concepto de revolución en términos democráticos y, en este sentido, aun simpatizaban con la revolución cubana,[15]otros, más radicalizados por las circunstancias, comienzan a identificar la palabra revolución con un modelo radical de cambio, desplegando una retórica belicista y unos argumentos políticos que chocaban con el régimen democrático naciente. El éxito del eslogan "izquierda cultural", acuñado hace unas cuantas décadas para referirse a la militancia política de algunos grupos de escritores y artistas de los años sesenta, reside tal vez en la convicción con que defendían ciertos valores y contenidos humanistas y celebraban a la vez el carácter *científico y racional* del ejercicio del poder, como si la defensa de la autoridad revolucionaria sólo pudiera simularse con argumentos que se presentan como más humanos, como si esta doctrina del poder pensada en moldes teológicos y vinculada a los proyectos políticos fuera el pretexto para formular un ideal revolucionario que se asigna a sí mismo el poder para destruir y hacer olvidar, con el auxilio de un retórica vehemente, la violencia de sus imágenes.

Notas

1 Rama se acerca a este movimiento vanguardista por primera vez en 1966 en su artículo "Sobre *El Techo de la Ballena*" (*Marcha*, No. 1307, 10 de junio de 1966), trabajo ampliado y publicado posteriormente en *La vida literaria*, México, No. 7, marzo-abril, 1974. Es esta última versión la que sirve de "Prólogo" para la edición antológica de 1987.

2 Miranda sigue en este aspecto la tesis expuesta por Alfredo Chacón en su libro *La izquierda cultural venezolana*, 1971. El libro de Chacón podría ser considerado el primero en abrir una perspectiva mitológica en el estudio de la década del sesenta.

3 Sobre los *balleneros*, pueden consultarse además la antología preparada por Israel Ortega Oropeza, *El Techo de la Ballena. 1961 Antología 1969* (2008), y Edmundo Aray, *Nueva antología de El Techo de la Ballena* (2014).

4 A propósito del nombre del grupo, Adriano González León cuenta la siguiente historia: "Un día que leíamos *El Apocalipsis* de San Juan en voz alta, encontramos la enumeración de los minerales con que estaban hechas ciertas ciudadelas a las que se refería San Juan, entre esos minerales aparecía el sardio. Jugando un poco con la palabra, una vez escribimos una carta a nuestros equivalentes en materia de vanguardia en Maracaibo, los miembros del grupo Apocalipsis, que decía: el *Sardio que contagia la frente de los taciturnos* –siempre recuerdo esa expresión porque nos causó mucha impresión" (Carrillo, 2015:92).

5 El 24 de septiembre de 1959, en las páginas del "Papel Literario" de *El Nacional* Juan Liscano, publica una breve artículo sobre *Tabla Redonda*, revista de un "grupo de jóvenes escritores comunistas", una "publicación de partido" (1964:209): "En general, 'Tabla Redonda' combate al grupo Sardio, la actitud 'interiorana', la literatura no comprometida, y se ensaña contra Mariano Picón Salas. En la última entrega se ataca, sin elegancia y sin juicio crítico, a Alejo Carpentier. 'Tabla Redonda' no pretende afirmar una verdad del arte o de vida, sino un punto de vista marxista sobre la literatura y el pensamiento" (210). Y en un decidido tono polémico agrega: "Ya he polemizado con comunistas. Nos separa, no tanto la noción de socialismo, como la apreciación de la libertad" (211). Muchos años después Liscano afirmaría: *Sardio* "tipificó la actitud esteticista y jerarquizante, vinculada a una noción clara de la crisis social y ontológica y del compromiso con el escritor" (1984:251).

6 Ver lo trabajos de Vandorpe, 1994; Díaz, 1997; Porras, 2004, Carrillo, 2007.

7 María del Carmen Porras ha señalado con puntualidad cómo las "diferencias en la afiliación política" de *Sardio*, *Tabla Redonda* y *Rayado sobre el Techo*, separan las líneas editoriales de las revistas (2004:878). En este sentido, *Sardio* "está afiliada al proyecto político socialdemócrata (representado por el partido Acción Democrática) que va a dominar en el país una vez ganadas las elecciones realizadas a finales de 1958" (877-878). Respecto a la "hostilidad" que suscitó la aparición de *Zona Franca* (1964), publicación dirigida por Juan Liscano, en el contexto de la "izquierda cultural", consultar Miranda, 1999. Cito de este modo la edición de *Sardio*: S, seguido de número del volumen, año y página.

8 Altamirano y Sarlo describen el campo intelectual como un "sistema de relaciones que incluye obras, instituciones y un conjunto de agentes intelectuales (desde el escritor al editor, desde al artista al crítico, etc.)" (1980:15); "La lógica que rige el campo intelectual es la de la lucha o competencia por la legitimidad cultural y esta competencia específica tiene sus instancias también específicas de consagración: academias, salones, etc." (íd.).

9 Para Williams, el concepto de formación hace referencia a los modos de "*organización interna*" de un movimiento o grupo cultural o artístico, y a "sus

relaciones declaradas o reales con otras organizaciones del mismo campo o de la sociedad en general" (1994:63).

10 Para Ángel Rama la "concepción elitesca" atribuida a *Sardio* "se evidencia en esa proclividad de los intelectuales a esperarlo todo de la pura y exclusiva enunciación de las ideas en un reiterado obsesivo afán de conducción ilustrada" (1975:11).

11 Esta concepción del campo intelectual entendido como "un sistema de líneas" imaginadas como fuerzas en conflicto, con agentes que estructuran el campo con diversos posiciones y grados de autoridad, fue planteada por Bourdieu en su ensayo "Campo cultural y proyecto creador" [1966], y reelaborada en varios trabajos posteriores. Ver Bourdieu, 2002.

12 Para una lectura detallada sobre los diversos posicionamientos del intelectual de izquierda en la década de 1960, consúltesele libro de Gilman, 2003, especialmente el capítulo 4, "El intelectual como problema" (143-187).

13 En función de estas valoraciones, véanse los textos de Rómulo Aranguibel, "Rómulo Gallegos" (S,2), y Antonio Pasquali, "El personalismo ético de Picón Salas" (S,7), por un lado, y el discurso poético incorporado en el número 7 de la revista (Guillermo Sucre, Ramón Palomares, Efraín Hurtado, Francisco Pérez Perdomo, Luis García Morales), no tocado por la retórica del compromiso y la consigna política, por otro. Para una revisión de las propuestas poéticas de estos autores y, en general de los años sesenta, ver el libro de Carrillo, 2007.

14 Las referencias ideológicas que sostienen la redacción de este documento parecen haber sido extraídas de J.P. Sartre, "Ideología y Revolución", texto publicado en *Lunes de Revolución*, Nº. 51, 21 de marzo de 1960, en especial aquellas consideraciones sobre la "falsa democracia burguesa" (Sartre, 1960:8). Casi un año después, en su número 8 (mayo – junio 1961), *Sardio* integra un fragmento de este ensayo sartreano en "Testimonio de Cuba" (3-19). Este ensayo se incorporará al libro *Sartre visita a Cuba*, publicado en La Habana a finales de 1960, por ediciones R. De esta cita turística comprometida con la revolución, quedan dos documentos históricos: uno gráfico, incorporado al libro *Sartre visita a Cuba*, donde vemos al intelectual existencialista paseando por las calles de la capital cubana (la foto más memorable de esta galería sea quizás la del Che encendiendo un habano a Sartre); el otro, su libro *Huracán sobre el azúcar* (1960), un *bildungsroman del subdesarrollo* escrito con todas las fantasías revolucionarias del intelectual europeo. En su número 7 (abril –mayo 1960), *Sardio* publica "Preguntas a Jean Paul Sartre" (495-502), una entrevista donde el escritor francés habla de su obra teatral.

15 Con motivo del primer aniversario del triunfo de la revolución cubana, un total de 199 escritores y artistas venezolanos (un gesto eufórico que el intelectual venezolano va a repetir cada cierto tiempo) envían al periódico *Lunes de Revolución*, dirigido por Guillermo Cabrera Infante, el documento "Declaración de solidaridad con Cuba de los intelectuales venezolanos" donde

celebran el reintegro de Cuba y Venezuela "por la acción popular a la vida de la libertad" (1960:15). Entre los firmantes, destacan los nombres de Rómulo Gallegos, Pedro Rincón Gutiérrez, Inocente Carreño, Rafael Di Prisco, Juan Bautista Plaza, Rafael Cadenas, Fruto Vivas, Elizabeth Schön, y muchos más. Pocos años después, desde París, donde ejercía funciones diplomáticas, Mariano Picón Salas dirige una carta (28 de abril de 1964) a Rómulo Betancourt advirtiéndole de los "prejuicios" que aún circulan en los "medios políticos" europeos, en especial, el prejuicio francés "de pensar que si la revolución con fórmulas marxistas parece completamente pasada de moda en Europa", "aún pueda ser eficaz en 'les pays sous-developpés'" (1977:241); "todavía la prensa se ocupa de M. Fidel Castro; es el mosquito que todos quisieran lanzar contra el Tío Sam" (íd.). Sugiere Picón Salas a Betancourt que prepare un libro, en francés e inglés, que contenga "lo esencial de su biografía" y "una antología de su pensamiento político del cual pueda desprenderse una legítima teoría de la revolución o del cambio social latino-americano, la revolución sin odios ni paredones" (íd.).

Referencias Biblio-hemerográficas

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1980). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Aray, Edmundo (2014). *Nueva antología de El Techo de la Ballena*. Mérida (Venezuela): FUNDECEM.

Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires: Montressor.

Carrillo, Carmen Virginia (2015). "Entrevista con Adriano González León", en: Edmundo Aray. *Sardio en la memoria*. Mérida (Venezuela): FUNDECEM. pp. 89-96.

Carrillo, Carmen Virginia (2007). *De la belleza y el furor. Propuestas poéticas renovadoras de la década de los sesenta en Venezuela*. Mérida (Venezuela): CDCHT-Universidad de Los Andes / El otro, el mismo.

Chacón, Alfredo (1970). *La izquierda cultural venezolana (1958-1968). Ensayo y antología*. Caracas: Ed. Domingo Fuentes.

Declaración de solidaridad con Cuba de los intelectuales venezolanos. *Lunes de Revolución*, La Habana, Nº. 41, 4 de enero de 1960. pp. 15-16.

Díaz Orozco, Carmen (1997). *El mediodía de la modernidad en Venezuela*: Mérida (Venezuela): CDCHT-ULA / Casa de las Letras "Mariano Picón Salas".

Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Miranda, Julio (1999). "Lucha armada, lucha escrita: *Zona Franca* e *Imagen* en la Venezuela de los '60", en: Saúl Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo: América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza Editorial. pp. 409-419.

Liscano, Juan (1984). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil Ediciones.

Liscano, Juan (1964). *Tiempo desandado* (Polémicas, Política y Cultura). Vol. 1. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación.

Ortega O., Israel (Selección y edición) (2008). *El Techo de la Ballena. 1961 Antología 1969*. Caracas: Monte Ávila Editores, Prólogo y notas de Juan Calzadilla.

Picón Salas, Mariano. [Carta a Rómulo Betancourt] (28 de abril de 1964) en: J.M. Siso y Juan Oropesa, *Mariano Picón Salas. Correspondencia cruzada entre Rómulo Betancourt y Mariano Picón Salas, 1931-1965*, Caracas: Ediciones de la Fundación Diego Cisneros, 1977. pp. 240-242.

Porras, María del Carmen (2004). "Tres revistas literarias venezolanas de los años sesenta y el problema de la cultura". *Revista Iberoamericana* (Pittsburg) Vol. LXX (208-209): 875-890, jul.-dic.

Rama, Ángel (1987). *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte.

Rama, Ángel (1975). *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Sartre, Jean Paul (1960). "Ideología y revolución". *Lunes de Revolución*, La Habana, Nº51, 21 de marzo. pp. 3-9.

Vandorpe, Yasmine-Sigrid (1994). "Los testimonios de *Sardio*". *Revista Nacional de Cultura* (Caracas) (292-293): 77-87, enero-junio.

Williams, Raymond (1994). *Sociología de la cultura*. 1er. Reimpresión. Barcelona (España): Paidós.

Contrapunto: Una puesta al día en influjos universales

25
enero- diciembre, 2017

Delsy Mora Villamizar
Universidad de Los Andes
Mérida-Venezuela
delsymora2002@hotmal.com

Resumen:
La idea canónica-edificante de ver lo narrativo, y en general lo literario y artístico, se transformará en un intento en Mariño Palacio y el resto de los integrantes-narradores de *Contrapunto* en una entidad de relativa autonomía, en la escritura como práctica de una conciencia reflexiva con respecto a sí misma y del escritor como artista. Es decir, el énfasis en la composición, en la estructuración del texto como un todo artístico (el proceso de escritura es trabajo, conciencia artística en acción) tal como ya lo habían dejado claro sus antecesores: Enrique Bernardo Núñez, Teresa de la Parra, Arturo Úslar Pietri, José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia, entre otros. La propuesta universalista en la escritura de Andrés Mariño Palacio y su *revista Contrapunto* se postula como una búsqueda para la literatura que aspira a desvincularse de un anecdotismo repetitivo. Es la proposición del texto ficcional como hecho autónomo, como nuevo imaginario y no el escenario artístico de la idea constructiva, *"edificante"* que aún predominaba entre los narradores modernistas.

Palabras clave: Contrapunto, Grupo, Revista, Escritura, Generación

Contrapunto: one update in universal influxes

Abstract :
The canonic-edifying idea usually projected onto fiction writing, and in general onto literature and art, will be transformed, in Mariño Palacio and the rest of the *Contrapunto* narrators, into an attempt to conceive of them as entities of relative autonomy, to think of writing as a practice of a reflective conscience regarding itself and of the writer as an artist. That is, the emphasis is placed on composition, on the structuring of the text as an artistic whole (the writing process as work, as artistic awareness in action) as its predecessors had already made clear: Enrique

Recibido: 06- 07- 2017 / Aceptado: 10- 10- 17

Bernardo Núñez, Teresa de la Parra, Arturo Úslar Pietri, José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia, among others. The universalist proposal in Andrés Mariño Palacio's writing and his magazine *Contrapunto* is postulated as a search for a kind of literature that aims to disassociate itself from the anecdotal. The purpose was to present the fictional text as an autonomous fact, as a new imaginary, and not as the artistic scenario of the constructive, "edifying" idea still prevailing among modernist narrators.

Keywords: *Contrapunto*, Group, Magazine, Writing, Generation.

*

Contrapunto significa en la narrativa una puesta al día en influjos universales.
Domingo Miliani, *Tríptico Venezolano.*

Resulta sumamente difícil definir una generación como trata de hacerlo Wilhelm Pinder (1946), uno de los primeros investigadores de este siglo que formula el estudio específico del arte partiendo de la idea de desarrollo de las generaciones como punto fundamental de apoyo. Julius Peterson (1946) ha señalado que la historia literaria es en realidad la historia de las generaciones literarias y de sus creaciones y que la literatura a través del lenguaje muestra las contradicciones y luchas de las generaciones. Julián Marías (1967), José A. Portuondo (1958) y Juan José Arrom (1963) coinciden en señalar que una generación (grupo o revista) será la propulsora de todo el desarrollo del hombre.

La categoría "grupo" o "promoción literaria" sería equivalente a una proposición renovadora. Su razón es diferenciadora o contestataria. En primer lugar, la motivación para integrarse a un grupo es la certeza de que se tiene algo que decir y en segundo lugar actúa el elemento del peso colectivo o "agrupamiento", es decir, de la significación lógica de varias individualidades agrupadas. Por último, participa significativamente la conciencia del apartamiento, de la separación diferenciadora del colectivo social.

En Venezuela, la historia de los grupos literarios está asociada a las revistas literarias, pues la revista es el manifiesto y comunicación del grupo o promoción, dándole sentido y coherencia estética y literaria. Un importante ejemplo de Grupo-Revista o Revista-Grupo, es el de *Contrapunto* (1948-1950). A pesar de que el grupo Contrapunto se definió desde un principio contrario a la idea tradicional de "generación", hoy se les conoce –escasamente– como la generación de Contrapunto. Estos autores aclaran, en su intento de reafirmación de tendencias renovadoras y como propuesta de

influjo universal, tal como nos lo sugiere Domingo Miliani (1985) y como lo dejan expresado en su primer manifiesto:

> Hartos de oír inventar generaciones –que sólo sirven para comodidad didáctica de los que ven en la historia como distracción del compromiso ineludible que todo hombre tiene con su tiempo– nosotros no caeremos en el vicio de presentarnos como una nueva generación (p.2).

Desde el primer número de la revista hasta el último, evitan el uso del término "generación", en vista de las dificultades teóricas que trae consigo el término, y afirman que la del 28 fue –hasta entonces– el último ejemplo preclaro de generación. Su visión está caracterizada por el interés teórico y el afán de universalidad:

Hay en el testimonio de los jóvenes escritores venezolanos un persistente afán de universalidad que conjuga con cierta inversión de la mirada sobre lo propiamente americano. Afán universal que se traduce en la constante inquietud por teorizar y analizar –y no simplemente por inventariar y poetizar– el dato nativista sobre el esquema humano universal (p.11).

Esta nueva actitud los mueve y los define como integrantes de *Contrapunto.* El nombre de la revista era de por sí un reto: una concordancia de voces contrapuestas, una respuesta que pudiera dar cuenta de esta parte del mundo a las incógnitas y al vacío del hombre contemporáneo. La significación trascendente de la revista es por demás modelo de lo que pudiera ser una revista literaria y merece la consideración correspondiente en el desarrollo de las ideas y letras venezolanas.

La coherencia de la revista *Contrapunto* facilita un registro en sus páginas de la visión de las corrientes literarias y estéticas contemporáneas que llevan a formulaciones teóricas apoyadas en los valores del arte universal y que por su misma condición presenta aspectos de nuestro desenvolvimiento histórico usado para la comprensión de los fenómenos artísticos en Venezuela. En ese primer editorial asumen el compromiso con la historia y una comprensión objetiva de nuestro pasado, así como el alcance de vínculos existentes entre cualquier manifestación artística y las condiciones de la sociedad que rodean su aparición.

Estaban con la idea de crisis: crisis en un mundo rodeado de guerras, crisis en un país que comenzaba a quitarse la carga del gomecismo y que desde 1945 vivía en un clima de fuerte agitación política y social; crisis en la cultura, en fin, crisis en el hombre. Todo ello les lleva a tratar de definir una identidad propia, un arte y una cultura que sean expresiones de nuestra

realidad, bajo una preocupación común: tratar de incorporar a Latinoamérica al concierto de la cultura universal. La actividad teórica debe conducir a superar las ideas marginales que fueron copiadas sin ningún espíritu crítico para permitir un acercamiento a la problemática nacional desde perspectivas acordes con la conciencia del hombre contemporáneo.

Los integrantes de *Contrapunto* no tuvieron ya el estupor al elegir temas rurales o urbanos: lo que importaba era trascender más allá de ellos mismos desde los estratos abismales del subconsciente y los hastíos psicológicos. Su producción debe entenderse como un intento de rescate y de renovación que ya había comenzado a principios del presente siglo con la puesta en escena de los procedimientos textuales de la modernidad.

El tiempo del grupo Contrapunto pretendió ser una época de propuestas en el campo de las ideas, del arte y de la literatura, materializada en lo cotidiano, en lo próximo, en una realidad nacional; y en lo universal, en una dimensión y rigor reflexivo extensible a todas partes. Se escribe por necesidad: no por otra cosa se funda y se mantiene la revista. Necesidad de escribir y necesidad de difundir por sus integrantes su postura o programa; esa dualidad les da sentido histórico y garantía de supervivencia. La necesidad de confrontación con la cultura nacional y populista los hace revisar los cánones estéticos tradicionales por considerarlos una deforme regulación crítica radical que rechaza los movimientos literarios dominantes, el realismo social –muy bien logrado en la plástica y en la poesía– y el costumbrismo resultaban reiterativos.

La prosa literaria se convierte en una forma de resistencia. El empeño en una tarea de desenmascaramiento y desentrañamiento de la sociedad acentúa su pesimismo: la subversión mediante el lenguaje o la imaginación.

La noción de "ruptura" va a anteceder para instaurar un nuevo orden, posiblemente una continuación, una tradición tal como la llamaría Octavio Paz (1974:13). En el caso de los integrantes de *Contrapunto* dicha ruptura se manifiesta en el lenguaje mismo mediante un mundo cargado de absurdos, angustias, anti-héroes que descubren sus extravíos y la desestabilización de las certezas.

Los de *Contrapunto* tratan de arremeter con fuerza en nuestro proceso literario pero –tal como lo explica Miguel Ángel Campos (1994: 11)– solamente encauzaron o marcaron un rumbo a la literatura venezolana.

La exploración de las posibilidades de lo discontinuo, el manejo de la ironía, lo fantástico, la fragmentación, la presencia de una alteridad amenazante y la disolución del yo son algunas de las dominantes que caracterizan a los textos narrativos de Gustavo Díaz Solís, Humberto Rivas

Mijares, Antonio Márquez Salas, Ramón González Paredes, Héctor Mujica y Andrés Mariño Palacio (además de los casos especiales: Alfredo Armas Alfonzo, Oscar Guaramato y Oswaldo Trejo) quienes en un intento por actualizar el aparato narrativo, adoptan estas temáticas y tratamientos de proyección universal como formas de dar nuevos aires y salidas al ideal de nacionalidad. Especialmente Andrés Mariño ofrece una visión de la ciudad como el espacio de la enajenación, un mundo hostil, desahuciado, en el que el absurdo y la muerte se apoderan de la vida del hombre.

Así, la propuesta estética del grupo y la revista se orientan en la corriente artística moderna con demarcaciones –en el caso de Andrés Mariño– bajo las formas de la angustia y de lo urbano. Mientras que la poesía del 40 dispuso de sus energías en el rescate del soneto y en oposición a las proposiciones de *Viernes*, la narrativa contó con un nutrido grupo de cuentistas quienes pensaban que la contemporaneidad adquiría vigor en el relato. Ser testigos del surgimiento de una ciudad, mezcla de perplejidad, de conciencia de lo transitorio, de desconcierto e ilusión, parecía animar los intentos que en el mundo de la cultura emprendieron aquellos jóvenes. Según Mariño Palacio, se trata de "Desarraigar los vicios localistas en cuanto toca a las formas de opinar y enfocar al universo material o irreal" (p.121). Esta es una promoción que tiene en sus manos la posibilidad de conocer la irregular tradición que se acumulaba en la cultura venezolana contemporánea e intenta implantar una conciencia estética en el arte nacional. Un escape de lo meramente referencial en un juego que muestra al objeto estético en su postura reflexiva. Por eso su propuesta reconoce las posibilidades del lenguaje como materia vigente, orientada hacia un anclaje crítico de los temas del momento y de eso que con la modernidad se entiende como la conciencia trágico-crítica del ser y su mundo. Escuchemos a Héctor Mujica: "Si algo caracterizó a la gente que se reunió en derredor de *Contrapunto*, fue el afán, el anhelo, el deseo y más que todo, la angustia creadora, la agonía por formarse rápidamente" (1969: 272).

Hicieron obras en función de nuevas situaciones ideales, reaccionaron a proposiciones que sintetizaban y objetivaban una gran crisis del hombre. Suponían la creación de personajes hacia aspectos casi desconocidos. Tampoco eran completamente innovaciones, pues el programa mostrado correspondía a la ya avanzada vanguardia europea de entonces.

A pesar de ser "desahuciados y mútilos" –según Héctor Mujica (1969)–, fijar el momento era lo que los reunía. Hay un claro afán en el grupo por elevar a la literatura venezolana a niveles de responsabilidad, con

una marcada actitud crítica frente a las diferentes tendencias artísticas que dominaban el ambiente cultural venezolano.

1. *Contrapunto*: o el afán por biografiar una nueva actitud

Bajo la idea bartheana de la sal de las palabras del lenguaje que comunica, *Contrapunto* expresa sus planteamientos estéticos e ideológicos en sus páginas, no sólo por sus tres manifiestos-editoriales sino también a través de los textos creativos y notas críticas. Pero sin duda, su proclividad al debate y a la confrontación más que a la producción literaria los capacita en un mejor dominio de un sistema cultural como el nuestro, los lleva a plantear problemas de tipo estético literario que alcanzará su máximo esplendor con los grupos que incurren durante los años 60 en los cuales podríamos establecer los fundamentos estéticos que reafirman el discurrir de la modernidad y su intención de mantenerse unidos para establecer un sentido más crítico, menos permisivo ante la sociedad y sus valores.

Los recursos usados para confrontar a la norma, van más allá de las nuevas concepciones estéticas, pues enfrentan conceptos sociales y artísticos. Entre otros, es decir, todo lo establecido como categoría de valor.

A *Contrapunto* le debemos –tal vez– un perfil más claro que adopta la modernidad en nuestro país, un intento modernizador de nuestras letras y esencialmente el afán por concebir un nuevo hombre.

Influidos por la literatura europea, anglosajona y existencialista, sus protagonistas intentan desarrollar una producción que hace una nueva manera de decir las cosas, de nombrar los problemas que conciernen al hombre: Hemingway, Faulkner, Proust, Joyce, Mallea, Borges, Kafka, Huxley y Mann, les dan luces de presentación.

La situación del país ha cambiado. Se vive definitivamente el paso de lo rural a lo urbano y, en este sentido, lo que se le reclama a la literatura es su necesidad de universalización: la literatura debía sumergirse en la interioridad del hombre, como en cualquier relato de Mariño Palacio, o "El murado" de Humberto Rivas Mijares, o "El hombre y su verde caballo" de Antonio Márquez Salas, o "Arco Secreto" de Gustavo Díaz Solís. En estos relatos se pueden palpar el desconcierto profundo, la separación de los mecanismos internos de sus personajes, el decrecimiento de la importancia de la anécdota, los elementos que se reducen a su mínima expresión, sin perder por ello fuerza o expresividad. En todos ellos resalta el trazado de contornos de la vida interior de sus personajes.

Contrapunto emprende la búsqueda orientada al abordaje de los temas del momento, cuestionando lo institucional bajo su conciencia trágico-crítica del ser, reflejadas en sus obras literarias.

La brevedad de sus obras no excluyó una muy seria dedicación al acto de escritura. El lector debe completar cada sugestión, pues no se trata de una narrativa hermética, como se ha dicho. La frecuentación de los grandes maestros decantó en sus producciones envolventes las obsesiones y miedos, los instantes y deseos del ser humano. Se exige del lector una complicidad total para captar el desarrollo de situaciones más que de acciones, casi siempre suspendidas hasta caer en un final abierto.

Al igual que los relatos de Díaz Solís y Rivas Mijares, los cuentos de Héctor Mujica intentan una aproximación más síquica y menos rural al hecho humano, al conflicto interior que se logra expresar en "Las tres ventanas". El tratamiento moderno de la ciudad comienza a aparecer, pero mirada de otra manera. La ciudad va haciendo acto de presencia casi una traslación campo-ciudad. Díaz Solís contrasta en "Detrás del muro está el Campo" esos dos mundos, y Rivas Mijares, en el novelín *Hacia el Sur,* encamina a su personaje derrotado por la ciudad hacia las tierras abandonadas. La ciudad es ahora espacio alienante que es enfrentado con miras de denuncia, de querer decir cuánto empobrece, cuánto agobia, cuánto hastía.

Los narradores de *Contrapunto* continúan la brecha dejada por los aires de renovación del 20 y serán las bisagras en cuanto a asimilar novedosas literaturas e intentar aplicarlas al tema nacional y su nueva manera de mirar y tratar el objeto narrativo, elevando su valor como reflejo de interioridad.

La efervescencia del cuento, en los finales del 40, sentó precedente de especial dedicación al género con el concurso anual de cuentos de *El Nacional.* Por último, el vigor nuevo ante el fenómeno de la creación no se limitaba exclusivamente a una expectativa formal del grupo, existía también esa responsabilidad vital –antes referida– de la vocación y la disciplinada actitud orientada hacia una tentativa intensa de la verdad estética como hecho literario y humano. Si bien es cierto que se encuentran diferencias constructivas en sus textos, el denominador o dominante las ajustaba: esto es, el afán por biografiar una nueva actitud una angustiosa y excesiva vitalidad.

2. *Contrapunto*: la revista

Contrapunto y su propuesta se enfrenta a la reciente dictadura de Pérez Jiménez; así como el tratamiento artístico-literario que se plasmará en sus páginas. Ellos se adecúan al carácter de confusión o delirio que tenía para

la época, será un espacio para el intercambio de ideas e igualmente una tribuna literaria para mostrar su marginalidad ante instituciones culturales del Estado o de grupos económicos privados quienes a través de publicaciones y revistas mantenían un tipo de promoción cultural: la *Revista Nacional de Cultura* (INCIBA), *El Farol* (Standar Oil de Venezuela) y la *Revista Shell* (Compañía Shell de Venezuela) cuyos propósitos no respondían a las mismas expectativas de las publicaciones grupales como *Contrapunto* la cual aparece impulsada por la necesidad de renovación de intelectuales cuyas voces intentan hacerse oír en un medio cultural complaciente y estático.

Dos características identifican a los integrantes de la revista para el esfuerzo unitario: la formación académica y su pronunciamiento sólidamente establecido en las categorías de una cultura universal que aceptaban y defendían así como los valores del hombre. El primer comité de redacción de la revista estuvo conformado –en orden de aparición– por su fundador Andrés Mariño Palacio, Héctor Mujica, Luz Machado, Antonio Márquez Salas, José Melich Orsini; además del Consejo de Administración: José Luis Ruano y Rafael Pineda.

Esta revista con carácter bimestral, cubrió un período de dos años de publicación. El último intento de aparición fue en 1950 cuando se presenta a la Comisión de Censura de Prensa un séptimo número que nunca pudo publicarse y que continuaba la misma línea con materiales literarios, históricos y cinematográficos.

Como su nombre lo designa, revista de Letras y Arte, *Contrapunto* tuvo como objeto el hecho artístico pero esto no obvió –como se señaló antes– la preocupación histórica vigente: "(…) de ese terror que causa escuchar tanto silencio acumulado en la historia cultural del país, de ese desasosiego que trae no conocer las intenciones de esos múltiples llamados que una cultura en crisis corre secreto por nosotros, surgió esta revista". (p.121).

Al observar en el manifiesto los postulados que apuntan hacia la problemática cultural en crisis, el propósito de *Contrapunto* se resume en el compromiso con el arte, es decir, intentan buscar un modelo en la creación estética desde una perspectiva más abierta a las necesidades culturales del país, valiéndose del trabajo crítico-reflexivo, de la riqueza expresiva y de la apropiación de recursos idiomáticos del lenguaje para introducir sus intentos de innovación en una variedad de formas, estructuras y procedimientos estilísticos.

Las seis publicaciones además de constituir el testimonio de la existencia colectiva del grupo durante esos dos años (1948-1950) representan la cohesión de ideas que tanto preocupó a sus fundadores.

La revista tuvo características amplias con respecto a los temas planteados. Se da cabida a intelectuales y colaboradores de diferentes generaciones. Su interés fue promover nuevas expresiones dentro de la literatura contemporánea, tales como el existencialismo, se destaca el trabajo plástico en artículos de pintores como: Alejandro Otero, Héctor Poleo, Mateo Manaure, Marius Sznayderman, Claudio Cedeño, León Castro, Gabriel Miró y Armando Reverón.

Se reproducen poemas de: Aquiles Nazoa, Alí Lameda, Luz Machado, Juan Sánchez Peláez, Rafael Pineda, Ida Gramcko, José Ramón Medina, Luis Pastori, José Sánchez Negrón, Elíseo Jiménez Sierra, Heriberto Aponte, Juan Manuel González, Aquiles Monagas y Francisco José Monroy.

Se publican cuentos breves de: José Salazar Meneses, Humberto Rivas Mijares, Oscar Guaramato, Oswaldo Trejo, José Luis Ruano, Ernesto Mayz Vallenilla y Andrés Mariño Palacio.

Se publican fragmentos de textos narrativos de escritores como: Alejo Carpentier, Antonio Arraiz y Andrés Mariño Palacio quien junto con Humberto Rivas Mijares, Gustavo Díaz Solís, Ramón González Paredes, Antonio Márquez Salas y Héctor Mujica intentan –como ya se dijo– una cuentística menos apoyada en el dato sociológico. Sus textos dan una impresión de mayor versatilidad estilística y verbal que pretende una aproximación hacia lo síquico, lo sicológico: un nuevo objetivismo de la conciencia.

Así mismo, el artículo de Louis Barrault –"A propósito del teatro"– y de Raúl Agudo Freytes –"La domesticidad del cine"– tienen como fin presentar al cine y al teatro no sólo como fuentes de entretenimiento, sino también como medios de expresión artística.

El primer artículo, luego de la editorial del primer número, lleva por título "La viña americana", un ensayo de Arturo Úslar Pietri, quien reafirma la necesidad de definir América en el arte, la política, la economía para permitir a la cultura latinoamericana encontrar su verdadero lugar dentro de la cultura occidental bajo una crisis de valores a causa de la guerra y como respuesta de la crisis del continente. Bajo estas circunstancias, América debería aceptar el reto y tratar de llenar ese vacío con un contenido y unos valores que permitieran una definición propia, esa búsqueda cultural tenía desde luego antecedentes en Bello, Bolívar y posteriormente en José Martí, entre otros.

Bajo esta óptica de presentar la crisis de la sociedad y la cultura, sin duda, constituyen aportes significativos los ensayos de Ernesto Mayz Vallenilla y Eddie Morales Crespo. Según Mayz Vallenilla en "El tema de la historia y nuestro tiempo", la humanidad vive en el siglo XX la peor crisis

de toda su historia, las verdades que se consideraban superadas y guardadas en el pasado han resurgido para trastocar todo lo establecido; y el nuevo orden burgués –fundado después del Renacimiento– y su progresivo deterioro ocasionaron que los valores esenciales se quedaran naufragados en el pasado. El estado de crisis que vive la cultura se muestra por el interés hacia los estudios historiográficos, la actividad histórica se acrecienta en los momentos de crisis. En correspondencia al ensayo de Mayz Vallenilla, encontramos dos trabajos de Eddie Morales Crespo: "El hombre y la crisis de la cultura", (*Contrapunto* (2): 46-48, abril-mayo 1948), "El crepúsculo burgués" (*Contrapunto* (5): 50-58, enero-marzo 1949), quien aborda el mismo problema bajo la perspectiva de interpretación histórica de la crisis occidental. La decadencia de Occidente es vista como la decadencia de la sociedad burguesa. Bajo el peso de las dos guerras mundiales el hombre se siente incapaz de comprender el sentido del mundo negándole la posibilidad constructiva y le condena a abandonarse al sin sentido.

La intención de la revista, más teórica que práctica, se proyectó más allá de un interés generacional o grupal, al llevar la comprensión de la literatura como un arma de lucha para enfrentar la crítica realidad.

Así la revista busca ser puente de discusión que debía comprometer a todos los sectores artísticos en vías de superar la crisis, proveniente del enfrentamiento del hombre consigo mismo y su duro encuentro con la realidad. Ya al final del tercer número, se señala que de los siete miembros iniciales han quedado sólo cuatro quienes solamente cuentan con el recurso de la pasión de sus propósitos, reafirmando la necesidad de no decepcionar a quienes le dieron el impulso inicial. En tal sentido, se anuncia la publicación de *Los alegres desahuciados* de Mariño Palacio, primera serie a la que corresponderían las ediciones de *Contrapunto*.

Los buenos propósitos de la revista fueron aniquilados por la dictadura, al decir de Oswaldo Trejo ("¿a cuántos hombres se los tragó la facilidad de la vida?". Caracas. *Verbigracia*, 15-6-97, p.4) la mayoría de los escritores de *Contrapunto* se dedicarán luego a sus profesiones universitarias, unos ganando dinero, otros posiciones, y casi todos perdiendo las inquietudes creadoras que tenían. Si muchos de ellos no combatieron la dictadura pérezjimenista como se debía, si no dieron más fue porque *Contrapunto* marcó más una posición estética que política.

Esta necesidad de variación, esa búsqueda de respuestas, no sólo es sentida en Venezuela; en Argentina –por ejemplo– se da el mismo fenómeno con un periódico de Literatura, Crítica y Arte llamado *Contrapunto* que funcionó desde 1944 hasta octubre de 1945, y más tarde se profundizará

en nuestro país con los grupos y revistas literarias de los siguientes años como: *Apocalipsis* (1955); *Sardio, Techo de la Ballena* (1961-1965); *Tabla Redonda* (1961-1966*); Trópico Uno* (1964); *Crítica Contemporánea,* etc., las cuales con similar propósito que los contrapuntistas consideran como tarea fundamental la modernización de nuestras letras y nuestro arte: tenderán a dar por sentado la universalidad como aspiración central.

La revista persigue dos objetivos:

1. Abarcar, como está claro en su primer manifiesto, toda la problemática de la cultura nacional, promoviendo contrapunto y discusiones sobre temas relativos a nuestra sociedad. Como hemos visto, es posible encontrar en las páginas de los seis números de la revista, artículos sobre temas que van desde la reflexión sobre nuestra capacidad como pueblo de vivir en un régimen democrático o hasta un acercamiento sociológico, tal como lo hace Miguel Acosta Saignes.
2. Ampliar el ambiente cultural del país. En este sentido, se dan a conocer, por medio de reseñas, una serie de escritores poco conocidos. Se aprecia una unidad de sentido crítico teórico, una definición del hombre contemporáneo de nuestro ámbito cuyo conflicto lo hace universal.

Una considerable parte del contenido de los seis números está dedicado a lo literario, su preocupación teórica fue la que mejor mostró sus frutos en la actividad del grupo, tales como los trabajos de Hernando Téllez ("La Servidumbre del Estilo"), Antonio de Undurraga ("La Caducidad del Soneto"), Andrés Mariño Palacio ("De la novela nacional y sus problemas"), Pedro Díaz Seijas ("La novela venezolana en los últimos años"), Eduardo Álvarez Arroyo ("Apuntes: disciplina literaria") y Baldomero Sanín Cano: "Los intelectuales (Historia y psicología)".

Dejaron escasa obra y comprendieron la necesidad de un justificativo teórico para una literatura que esperaba una total renovación pero la celeridad y el frenesí los hizo cumplir la función de guiar, catalizar y/o encauzar un camino para nuestra literatura y que –quizá– sin ellos carecería ahora del vigor que a duras penas posee, pues con ellos comienza en pleno la modernidad literaria en Venezuela o lo que la crítica ha llamado los umbrales de "La nueva narrativa venezolana". Por supuesto, ya para entonces en estos escritores se habrán perfilado las líneas estéticas primordiales de los escritores de vanguardias y el énfasis en la construcción de una escritura cuya principal realidad es de carácter interior y literario, distinta, "otra" en relación

con el mundo social de la historia. Teniendo en cuenta estas limitantes y a sabiendas de que aún hay mucho por decir, este grupo y sus integrantes se han constituido en un referente ineludible a la hora de desarrollar o interpretar una propuesta para quienes habría que reclamar un puesto justo en el plano de acercamiento crítico dentro de la modernidad literaria venezolana.

Obras citadas:

Arrom, Juan José. (1963). *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas*. Colombia: Instituto Caro y Cuervo.

Campos, Miguel Ángel (1994). *Andrés Mariño Palacio y el grupo Contrapunto.* Maracaibo: AEVI (seccional Zulia).

Dilthey, Wilhelm (1944). *El mundo histórico*. México: FCE.

Liscano, Juan (1984). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas-Barcelona: Alfadil Ediciones.

Marias, Julián (1947). *El método histórico de las generaciones.* Madrid: Revista de Occidente.

Mariño Palacio, Andrés (1967). "El ideal de Contrapunto", en: *Ensayos*. Caracas: INCIBA.

Miliani, Domingo (1985). *Tríptico Venezolano*. Caracas: FPCV.

Mujica, Héctor. "Veinte años después de Contrapunto: lo que no hicimos y lo que ya no podremos hacer", en: *INSULA* (Madrid) (272-273), 1969, 8.

Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo.* Barcelona: Seix Barral.

Pinder, Wilhem (1946). *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires: Losada.

Peterson, Julius (1946) "Las generaciones literarias", en: *Filosofía de la Ciencia Literaria.* México: FCE.

Portuondo, José A. (1958). *La historia y las generaciones.* Santiago de Cuba: Tipografía San Román.

Santaella, Juan Carlos (Comp.) (1986). "Razón de *Contrapunto*" en: *Diez Manifiestos Literarios.* Caracas: La Casa de Bello, 37.

Trejo, Oswaldo (1997) "¿A cuántos hombres se los tragó la facilidad de la vida?". Caracas. *Verbigracia*, 15-6-97, p.4.

Viernes: un grupo y una revista en la búsqueda de la víspera de la modernidad poética de un país

25
enero- diciembre, 2017

Arturo Gutiérrez Plaza
Universidad Simón Bolívar – Universidad de Oklahoma
arturogutierrezplaza@gmail.com

Resumen:
En este artículo se hace una revisión de las características, contenidos y propuestas fundamentales de la revista venezolana *Viernes*, que fue fundada por el grupo literario homónimo gestado a comienzos de 1936, cuya existencia estuvo comprendida entre mayo de 1939 y mayo de 1941. Para el abordaje crítico se tomó en consideración, especialmente, el estudio de las especificidades del contexto histórico, cultural y literario venezolanos en el cual se desarrollaron sus propuestas y ejecutorias, así como las circunstancias internacionales que mediaron e incidieron en sus realizaciones.

Palabras clave: Poesía venezolana, Literatura venezolana, Cultura venezolana, *Viernes*, Vicente Gerbasi.

Viernes: a group and a magazine in search of the eve of the poetic modernity of a country

Abstract:
In this article, we examine the fundamental characteristics, contents, and ideas of the Venezuelan literary journal *Viernes*, published between May of 1939 and May of 1941, and founded by the homonymous literary group, founded in 1936. We explore, in particular, the features of the Venezuelan historic, cultural, and literary context in which this project and its productions were developed as well as the international circumstances that mediated and influenced its works.

Keywords: Venezuelan Poetry, Venezuelan Literature, Venezuelan Culture, *Viernes*, Vicente Gerbasi.

Recibido: 20- 09- 17 / Recibido: 01- 12- 17 V y E

Iniciemos esta sucinta reflexión sobre las características, circunstancias y significación de la revista *Viernes*, dentro del devenir de la cultura, la literatura y en particular la poesía venezolanas, durante el siglo XX, deteniéndonos brevemente en la revisión de algunos de los señalamientos apuntados en el texto "Liminar" con el que los miembros del grupo homónimo decidieron presentar el primer número de su revista. Leamos algunos de los extractos que lo conforman:

> "Viernes" es un grupo sin limitaciones. Y es ésta –"Viernes"– una revista que expone poesía, y que se expone. Aquí se encuentran y reencuentran las excelencias de dos generaciones. Porque cuando otros países insisten todavía en plantear "el pleito de otras generaciones", nosotros que tenemos prisa por salir del atolladero, resolvemos el problema así: de una peña –"Viernes"– cordial, pero intrascendente, hicimos un grupo –"Viernes"– interventor de la cultura. Que se identifica con la ro-sa-de-los-vientos.
> Todas las direcciones. Todos los vuelos.
> Todas las formas (¿Acaso sé yo las normas de mis compañeros?).
> (…) Estamos paladeando la geografía del Continente con un propósito. Nuestra poesía es inevitable.
> (…) por esta mesa –viernes– pasan ideologías distintas. Dicho sea sin trascendencia.
> Ojalá este VIERNES sea la víspera definitiva del gran reposo –ya en marcha hacia lo continental– de lo venezolano. (Santaella, 1992: 43).

Lo expresado en esas pocas líneas da buena cuenta de las coordenadas con las que se registró el nacimiento de esta singular publicación, impulsada por un grupo de escritores[1] que al poco tiempo de la muerte de Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935, comenzó a reunirse semanalmente en Caracas, para intercambiar inquietudes y colectivizar sus deseos de renovación del campo cultural y literario venezolanos. Veintidós números, distribuidos en 14 volúmenes conformaron la vida de esta revista (mayo 39 – mayo 41). En ella publicaron, además de los miembros del grupo y varios poetas y escritores de otros países de América y Europa, una cantidad importante de integrantes de las llamadas generaciones del 18 y del 28, así como otros más jóvenes. A todo ello se sumó, por otro lado, una ingente labor editorial, gracias a la cual se publicaron 17 poemarios, 3 libros de castellano, historia y arte, respectivamente, además de dos partituras de música.

Vista desde la perspectiva que el tiempo nos otorga, ya en la segunda decena del siglo XXI, tal vez podemos apreciar con mayor justicia y ponderación la relevancia que este grupo, y en particular la publicación por ellos

fundada y promovida, tuvieron en su momento, así como el peso de su proyección en nuestra historia cultural y literaria. Emprender ese intento de valoración exige, sin embargo, en primerísimo lugar, reparar en la naturaleza de la coyuntura política en la que nace tanto la agrupación como, posteriormente, la revista. No podemos comprender la gesta viernista, sin considerar su vinculación con el ciclo histórico que supuso el régimen gomecista, es decir, el período comprendido entre 1908 y 1935. Frescas aún las huellas de esa terrible dictadura, *Viernes* surge y se asume de modo manifiesto como una revista nacida de una agrupación marcada por la tolerancia estética, "Que se identifica con la ro-sa-de-los-vientos" y acepta "todas las direcciones. Todos los vuelos. Todas las formas"; y que en lo político, no discrimina y respeta "ideologías distintas", pues las considera "sin trascendencia". Estos dos factores son de especial importancia para ponderar la propuesta de *Viernes*, pues, nos parece, son el reflejo de una toma de postura plenamente consciente y totalmente asumida de aprendizajes derivados de experiencias que en el mismo ámbito la antecedieron. Recordemos, a objeto de ilustrar lo dicho, tan sólo dos de ellas: las revistas *Alborada* y *válvula*. Si *Viernes* nace luego de la muerte de Gómez, en un momento en que luce imperioso "salir del atolladero", una percepción similar tuvieron los jóvenes integrantes de la revista *Alborada,* Henrique Soublette (1886-1912), Julio Planchart (1885-1948), Rómulo Gallegos (1884-1969), Julio Rosales (1885-1970) y Salustio González Rincones (1886-1933)), cuando publicaron su primera entrega el 31 de enero de 1909. El mismo nombre de la revista fue reflejo de eso, pues respondía a la esperanza de un nuevo amanecer que estaba por abrírsele al país, tras haber vivido bajo la égida del régimen despótico de Cipriano Castro, uno más entre los muchos caudillos militares en el poder que han plagado la trágica historia de Venezuela. No sabían, por supuesto, que con Gómez se iniciaría una etapa aún más oscura. Así, en el texto que sirve de presentación de su primer número, titulado "Nuestra intención", afirmaban:

> Salimos de la oscuridad en la cual nos habíamos encerrado dispuestos a perderlo todo antes de transigir en lo más mínimo con los secuaces de la Tiranía…porque bajo la opresión no se puede soñar sino con la represión (…) En la hora del despertar todos nos unimos para el entusiasmo; ahora que la alborada empieza a poner luz en todas partes…resumiendo todo nuestro programa en la noble frase del poeta argentino: sustituir la noche por la aurora… (Santaella, 1992: 29-30).

La revista sólo logró publicar ocho entregas, entre el 31 de enero de 1909 y el 28 de marzo de ese mismo año. Su cierre fue consecuencia de la represión y la censura que al poco de instaurarse en el poder, Gómez comenzó a ejercer sobre cualquier forma de actuación o pensamiento que quisiera salirse de la horma impuesta por su opresivo régimen. Digamos que la posición política de la revista, en la que entre otros asuntos se criticaba la figura del caudillo y del militarismo en la historia del país, al tiempo que se valoraba la importancia de la educación, las instituciones republicanas, los principios democráticos y la vida civil, encontraron una rápida respuesta sancionatoria del régimen gomecista.

Por su parte, *válvula* tuvo una existencia aún más efímera, reducida a un solo número, publicado el 5 de enero de 1928. Esto, sin embargo, no ha impedido que se le haya considerado "el documento formal de la presencia de la vanguardia en Venezuela (Osorio, 1995: 4841), por ser la publicación que "abrió la espita y desencadenó la polémica de la contemporaneidad" (Osorio, 1985: 180). Su rápida extinción estuvo también ligada, más que a la posición política expresada en sus páginas, al hecho de que la mayoría de sus colaboradores estuvieron vinculados a los sucesos que llevaron a la cárcel a los jóvenes que conformaron la llamada generación del 28, ocurridos durante la celebración de la Semana del Estudiante, en oposición a Gómez. En el texto de presentación de la revista, titulado "Somos", se autocalificaban como "un puñado de hombres jóvenes con fe, con esperanza y sin caridad". (Santaella, 1992: 35). No deja de ser curioso, sin embargo, que su redactor, Arturo Uslar Pietri (1906-2001), haya sido uno de los pocos participantes de la revista, que no sólo no fue llevado a prisión sino que, por el contrario, dada la cercanía de su familia al régimen gomecista, asumió el cargo de agregado civil de la delegación venezolana en París, donde vivió por cinco años, y donde en 1931 publicara *Las lanzas coloradas.* Sería difícil prever cuál hubiera sido el destino literario de Úslar Pietri sin esa temprana estancia europea, donde conoció y se vinculó con escritores, intelectuales y artistas de primerísima fila en los movimientos de vanguardia de la época, como Paul Valery (1871-1945), Robert Desnos (1900-1945), André Breton (1896-1966) o Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), además de haber entablado una fecunda amistad con novelistas latinoamericanos, con los que estuvo relacionado buena parte de su vida, como Alejo Carpentier (1904-1980) y Miguel Ángel Asturias (1899-1974).

Estos dos ejemplos, que además involucran a dos figuras contrapuestas y protagónicas de la vida literaria y política venezolana del siglo XX, como Gallegos y Úslar Pietri, hacen patentes las dificultades que para la época

enfrentaban las publicaciones culturales y literarias, siempre amenazadas por el escrutinio del régimen. Ante tales evidencias, culminado el ciclo gomecista e iniciado un lento tránsito hacia un mayor proceso de apertura política en la sociedad venezolana, bajo la presidencia del General Eleazar López Contreras (1883-1973), *Viernes* escoge la ruta de la reconciliación y la tolerancia, tal vez siguiendo el legado de otras publicaciones que evitaron enfrentamientos con el régimen gomecista y dieron acogida a los más importantes escritores de ese período, como *El Cojo Ilustrado* y *Élite*[2], por mencionar sólo dos de las más destacadas.

En su texto "Liminar", *Viernes* insiste en que "Aquí se encuentran y reencuentran las excelencias de dos generaciones". Y en efecto, esa prédica se hizo efectiva, no sólo en la conformación de los miembros del grupo, sino en el conjunto de los colaboradores participantes y en la política editorial que desde sus inicios tuvo la revista. Entre los poetas que ya tenían cierta trayectoria, al iniciarse el grupo, estaban: Rafael Olivares Figueroa y Angel Miguel Queremel, quienes habían vivido por largo tiempo en España, y se habían vinculado con la generación del 27 y el ultraísmo que por aquellos años tuvo tanto apogeo entre los movimientos de vanguardia en la península ibérica; José Ramón Heredia y Luis Fernando Álvarez, quienes conforman dos casos muy particulares dentro de *Viernes*, el primero por el cambio radical que se observa en su obra poética, muy plegada en sus primeros libros a los tardíos ecos del romanticismo y el modernismo, al punto que decide desechar su validez dentro de su bibliografía, y el segundo, por haber publicado su obra en libros, únicamente durante el período de existencia del grupo, es decir, desde 1936 hasta 1941, quedando todo el resto de su poesía o bien inédita o desperdigada en publicaciones dispersas[3]; además de Pablo Rojas Guardia y Óscar Rojas Jiménez, quienes siendo parte del grupo vivieron un tiempo en México, donde publicaron algunos poemarios, antes de integrarse al equipo fundador de la revista en 1939. Los más jóvenes, los que apenas se iniciaban y que para el momento de conformación del grupo no tenían obra publicada, fueron: Otto de Sola, Pascual Venegas Filardo y Vicente Gerbasi.

De todos ellos, Pablo Rojas Guardia fue el único que perteneció a la llamada generación del 28. Su participación en las protestas contra el gomecismo en la célebre Semana del Estudiante de ese año, entre otras cosas, le acarreó cinco años en la cárcel, desde 1928 hasta 1933. Tras esa etapa, en 1937, ya bajo el gobierno de López Contreras será designado Agregado Comercial en México. Por tales vivencias podríamos decir que en él se encarna, dentro de *Viernes*, quizás mejor que en ningún otro de sus

miembros, ese espíritu ganado por el llamado a la reconciliación, la amplitud y la tolerancia, una vez iniciado el período de virtual transición política de la era posgomecista. Posiblemente, también por eso, haya sido el encargado de redactar el texto "Liminar", que hemos venido aludiendo.

Pero la intención de ese encuentro (y reencuentro) generacional no sólo se quedará allí. Como anteriormente apuntamos, se hará manifiesta también, de modo explícito en su política editorial. Una clara constatación de ello la encontramos en las noticias publicadas en la sección de cierre del primer número de *Viernes*, dos de las cuales rezan así:

> ANTOLOGÍA DEL GRUPO "VIERNES". El segundo número de esta revista contendrá una selección poética de: Luis Fernando Álvarez, Otto D´Sola, José Ramón Heredia, Vicente Gerbasi, Rafael Olivares Figueroa, Ángel Miguel Queremel, Pablo Rojas Guardia, Óscar Rojas Jiménez y Pascual Venegas Filardo, fundadores del "Grupo Viernes".
> EL NÚMERO 3 DE "VIERNES" estará reservado a una antología de los siguientes poetas y escritores venezolanos: Luis Barrios Cruz, Andrés Eloy Blanco, Vicente Fuentes, Jacinto Fombona Pachano, Rómulo Gallegos, Luis Enrique Mármol, Augusto Mijares, Rodolfo Moleiro, Enrique Bernardo Núñez, Enrique Planchart, Mariano Picón Salas, Fernando Paz Castillo y Pedro Sotillo.

En otras palabras, el segundo número estaría dedicado, en exclusiva, a los "viernistas", y el tercer número a escritores nacidos en un arco comprendido, entre 1884 y 1902, en el que se incluían desde un miembro de *Alborada*, Rómulo Gallegos, hasta muchos de los que conformarían la denominada generación del 18, entre los cuales el más joven sería Pedro Sotillo (1902-1977). Lamentablemente, esta promesa no se cumplió, al menos en los términos pautados. Inesperadamente, poco después de la impresión del primer número de *Viernes*, uno de sus fundadores y mayores impulsores, Ángel Miguel Queremel, fallecería. Eso obligó a replantearse el contenido de esa segunda entrega, la cual estuvo dedicada, casi íntegramente en memoria suya. El número quedó conformado, fundamentalmente, por un conjunto de textos de su autoría, junto a otros en su homenaje y diversas aproximaciones críticas a su obra. De los trece autores que se habían anunciado para la antología que comprendería el tercer número de la revista, sólo poemas de tres de ellos, Fernando Paz Castillo (1893-1981), Rodolfo Moleiro (1898-1970) y Pedro Sotillo, todos pertenecientes a la llamada generación del 18, tuvieron cabida. Otros dos, Andrés Eloy Blanco y Enrique Planchart, ya contaban con poemas publicados en el primer número, además de Moleiro.

Es decir, en total cinco integrantes de la generación del 18 encontraron lugar para publicar en los primeros tres números de *Viernes.* A ellos habría que sumar otros autores de esa lista anunciada, que vieron publicados sus textos en posteriores números de la revista: con sendos poemas, Luis Barrios Cruz (1898-1968) –en el número 7– y Jacinto Fombona Pachano (1901-1951) –en el 11-12–; y Mariano Picón Salas (1901-1965), con respectivos ensayos, en los volúmenes 13-14 y 18-22. Por su parte, Sotillo y Moleiro, volverían a ver poemas suyos, en los números 4 y 11-12, aquél, y en el 5, éste. Toda esta contabilidad tiene como principal propósito mostrar la forma en que la promesa hecha en el primer número de la revista se hizo efectiva, a lo largo de la historia de *Viernes,* al menos, parcialmente. Rómulo Gallegos, Vicente Fuentes (1898-1954), Augusto Mijares (1897-1979) y Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), cuyos textos finalmente no se publicaron en la revista, a pesar de haberse anunciado, siguieron apareciendo como parte del equipo de colaboradores hasta el número 10. El caso de Luis Enrique Mármol (1897-1926), quien tampoco fue publicado a pesar de haber sido también anunciado, fue distinto, pues nunca estuvo en la lista de colaboradores; había fallecido en 1926. El número dedicado exclusivamente a poetas "viernistas" tampoco existió. Sin embargo, todos ellos publicaron a lo largo de las entregas de la revista. Llama la atención también, al revisar el índice general de la publicación, que quienes tuvieron más presencia, en proporción variable entre poemas, artículos y notas críticas, fueron precisamente los más jóvenes del grupo: Pascual Venegas Filardo, Vicente Gerbasi y Óscar Rojas Jiménez. Gerbasi, en contraste con los otros dos, publicó predominantemente poemas.

Bajo la responsabilidad de los dos más jóvenes recayó la jefatura de redacción de la revista. Gerbasi la asumió en los primeros tres números y Venegas Filardo, en las restantes. Mención especial habría que hacer del rol jugado por este último, tanto en calidad de editor de la revista, como por su desempeño en pro de la difusión de la poesía de los integrantes del grupo y de otros poetas afiliados al mismo empeño de renovación estética perseguido por los "viernistas", antes incluso de la existencia de la agrupación. La importancia del papel desempeñado por Venegas Filardo, en este terreno, se hace evidente al leer su propio testimonio:

> Los primeros contactos que dieron origen a "Viernes" se comenzaron a forjar en la redacción del diario *Unidad Nacional* (…) Yo ingresé al diario como columnista, y luego pasé a redactor. Colaborador asiduo fue Luis Fernando Álvarez, como lo fueron hasta que viajaron a México, Vicente

> Gerbasi y Óscar Rojas Jiménez. Lo fueron asimismo Pablo Rojas Guardia y Ángel Miguel Queremel. Alguna vez, José Ramón Heredia y Otto De Sola, todos fundadores de "Viernes". El diario *Unidad Nacional* tuvo vida efímera (…) Pero quienes habríamos de integrarnos en "Viernes" teníamos nuestras tertulias (…) En 1937 fundé en el diario *El Universal* una sección literaria la cual se llamó inicialmente *Página Literaria*, y posteriormente, *Arte y Letras.* Allí está escrita buena parte de la historia de "Viernes", como grupo poético y literario en general, como comunidad beligerante y renovadora, como exponente de lo que escribíamos, de las corrientes literarias que podrían haber matizado lo que creábamos (…) "Viernes" fue un grupo que funcionó sin estatutos y sin reglamentos. Nació de la tertulia en torno a una mesa de botillería. (…) No podíamos contentarnos con la simple tertulia, con ordenar poemas para un probable libro o darlos sueltos a las páginas de la prensa, y así, decidimos publicar una revista que habría de llamarse lógicamente, *Viernes.* (1980: 1-3).

Desde el primer número de la revista se presenta una lista de colaboradores (los cuales, como hemos señalado, no necesariamente habrían de publicar en ella). Ésta, inicialmente, se divide por países, sin diferenciar los oficios de sus miembros. Sin embargo, a partir del segundo número, en el caso de Venezuela, se establecen como subdivisiones añadidas a la implícita de escritores, las de: Música y Artes Plásticas. Este criterio se mantiene hasta el número 10, correspondiente a mayo de 1940. A partir del número 11-12, de junio-julio de ese año, se publicará más bien la lista de los que "han colaborado" a lo largo de la historia de la publicación. Los países que se mencionan en el primer número son, además de Venezuela: Argentina, Uruguay, Chile, España, Perú y Cuba, terminando con un etc. Para el segundo número se añaden México y Colombia; en el tercero, Costa Rica; y en el sexto, Puerto Rico. Sin embargo, esta lista cambiará a partir del número 11-12, momento a partir del cual se adoptara como criterio listar únicamente los nombres de las personas, y los correspondientes países, que efectivamente publicaron en *Viernes*. En resumen, al hacer el balance, luego de concluida la gesta del grupo "Viernes" y de haber llegado su publicación homónima a su último volumen, el 18-22, correspondiente a enero-mayo de 1941, 35 escritores de 9 países, sin tomar en cuenta a Venezuela (Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, España, México, Perú, Puerto Rico y Uruguay) colaboraron en ella. Para el caso venezolano, habría que considerar además, los nombres de aquellos que no siendo fundamentalmente escritores participaron en la revista desde sus respectivas disciplinas. Entre ellos estuvieron, en las artes plásticas: Gilberto Antolínez (1908-1998) –con los linóleos "Amilavaca: el

Noé de los indios del Orinoco", en el nro. 1, y "Aguadoras de mi tierra", en el nro. 5– y Marcos Castillo (1897-1966) –con el óleo "Cabeza de niño", en el nro. 1–; y en la música: Juan Bautista Plaza (1898-1965) –con la partitura de la obra "Ruinas"– y Eduardo Plaza (1911-1980) –con la partitura de la obra "Canción" –, ambas en cuatro páginas fuera de texto, correspondientes a los números 1 y 10 de la revista, respectivamente.

Volviendo al texto "Liminar", podemos apreciar cómo "Viernes" se califica a sí mismo un grupo "interventor de la cultura", y sin duda, son muchas las evidencias que permiten verificar realizaciones de esa aspiración, a lo largo de la existencia del grupo y de su revista. Diversas son las páginas en las que tienen cabida artículos sobre variados temas del arte, la historia, la antropología, la filosofía, el rescate de las tradiciones nacionales, etc., junto a asuntos de angustiante actualidad como la guerra, desde el momento que se inicia la segunda conflagración mundial del siglo XX, y el papel de los intelectuales y el rol del continente americano en esa difícil coyuntura mundial y en el porvenir de la humanidad. Un brevísimo sumario de la cabida de estos debates en la revista, podríamos brindarlo con una sucinta lista de algunos trabajos publicados, referidos a este último tópico: "América ante la guerra" y "La conciencia pacífica de América frente a la guerra" de Luis Fernando Álvarez; "Los intelectuales y la guerra" de Alberto Junyent; "El espíritu y la guerra" de Julián Padrón (1910-1954); o los poemas "A los soldados caídos en la guerra" de Vicente Gerbasi y "La guerra", de Stefan George (1868-1933), traducido por Ulrich Leo (1890-1964). Una acción que también apunta en esta dirección, la de la apertura de la revista a las diversas áreas del ámbito cultural, la constituye el hecho de que la nómina de sus integrantes haya aumentado, a partir de la quinta entrega, correspondiente a diciembre de 1939, en 8 miembros, de los cuales sólo dos eran poetas, los otros se ocuparon fundamentalmente del periodismo, la narrativa de creación, la dramaturgia, el ensayo, la filología, la historia o la crítica, tanto de literatura como del arte y la cultura en general. De tal modo, en el balance final, del conjunto de 18 integrantes que conformarán la agrupación desde ese momento, 8 no serán poetas. Fernando Cabrices era el único perteneciente al grupo inicial que no lo era. A excepción de Manuel Felipe Rugeles (1903-1959) y Pedro Sotillo (1902-1977), los otros seis nuevos integrantes tampoco lo fueron: Ramón Díaz Sánchez (1903-1968), Pedro Grases (1909-2004), Alberto Junyent, Ulrich Leo, Julián Padrón y Abel Vallmijtana (1910-1974).

Esa ampliación en la nómina de los integrantes de "Viernes" va a ser, además, expresión del importante proceso de integración de muchos intelec-

tuales emigrados, venidos de Europa, que huyendo de la guerra habrán de encontrar en Venezuela un país en el cual desarrollar sus inquietudes y legar aportes de primerísima importancia en el campo cultural y educativo. Tres de esos integrantes (Grases, Junyent y Vallmijtana), incorporados a partir del número 5 de la revista, provenían de Cataluña, de donde tuvieron que partir expulsados por la cruenta Guerra Civil que por aquellos años azotaba a España. Un poema de Fernando Paz Castillo, titulado "Visión de España", publicado en la tercera entrega de la revista, en agosto de 1939, da cuanta de esta tragedia, desde sus primeros versos, al decir: "España/casa cerrada/ con una puerta entre sombras". Dos breves ensayos, uno sobre la creación poética, titulado "Glosa intrascendente" y otro, en el que se reflexiona sobre la perspectiva adecuada para indagar en la realidad americana, libre de proyecciones y preconcepciones eurocéntricas, llamado "Perspectiva de España en Hispanoamérica", son los textos publicados por Grases en *Viernes*. Junyent tendrá una actividad más prolífica en las páginas de la revista, fundamentalmente en el campo de la crítica de las artes plásticas y del proceso de creación, como se evidencia en cinco de sus trabajos publicados; sin embargo, por otra parte, en otros dos ensayos, uno previamente señalado y otro titulado "Bajo el signo del poeta espadachín", sobre Ulrich Von Hutten, poeta alemán del siglo XVI, antisemita, promotor de la expansión y hegemonía de la raza germana, hace también manifiestas sus preocupaciones por el rol del artista y el poeta tanto en el plano histórico como en el de la coyuntura de aquellos años, en relación con la guerra y sus motivaciones. Vallmijtana tendrá una participación más modesta en la revista, con dos trabajos, una breve nota sobre Dalí y las características del surrealismo en él, lo cual no deja de ser significativo considerando el papel renovador que en el plano estético se propuso jugar *Viernes*, como portavoz de las nuevas corrientes de filiación vanguardista, dentro de la cultura venezolana; y una reseña sobre la poesía de Hector Guillermo Villalobos. Una noticia sobre la recepción dada por los miembros del grupo a estos intelectuales la encontramos en la sección de "Notas y reseñas", publicada en el primer número, bajo la firma de Fernando Cabrices, titulada "Intelectuales y artistas extranjeros en el ´Grupo Viernes`" (1990: 41). Allí, además de los intelectuales catalanes hasta aquí mencionados, que luego habrían de formar parte del grupo, se saluda la llegada de otros dos españoles: Alejandro Casona, comediógrafo, poeta y escritor; y el filósofo y pedagogo Domingo Casanovas, quien publicó un nutrido grupo de artículos y notas bibliográficas en la revista, sobre filosofía y filósofos europeos y latinoamericanos.

Comentario aparte ameritan los casos de otros dos extranjeros, también saludados en esa nota, pero procedentes de otras latitudes. Uno de ellos fue el filólogo y romanista alemán Ulrich Leo, quien durante su estadía en Venezuela, entre 1936 y 1945, realizó una labor encomiable en el campo de la crítica literaria, de cuyo saldo se le considera, entre otras cosas, el introductor de la estílistica en los estudios literarios de nuestro país. Sus ensayos dentro de la revista, desde el primer número, tuvieron, por una parte, la particularidad y la virtud de exponer con claridad los postulados teóricos de su aproximación de corte hermenéutico al texto poético, en términos, digamos, asequibles a cualquier lector, y por la otra, tanto la disposición para entablar polémicas con algunos de los poetas "viernistas", como Queremel o Heredia, por ejemplo, en los textos "Poetas y Críticos" y "La expresión poética y su forma", como para abordar críticamente el estudio e interpretación de la poesía de varios de ellos, en particular de Queremel, Álvarez, Gerbasi y Rojas Jiménez, en sus trabajos "Crítica y recuerdo de Ángel Miguel Queremel: la huida de la muerte", "Tres libros de poesía nueva venezolana" y "Estilo colectivo y estilo individual; noticias filológicas ejemplificadas por dos jóvenes poetas de la soledad", este último dividido en dos partes y publicado en los dos últimos números de la revista. No sería exagerado afirmar que Ulrich Leo no sólo fue el crítico más emblemático y de mayor impacto de la historia de *Viernes*, sino uno de los aportes y legados fundamentales de este grupo y esta revista al desarrollo de la crítica literaria venezolana. Su papel, sin embargo, no se confinó sólo a ello. Colaboró también como traductor en la revista, mediante la traducción del poema referido anteriormente del poeta alemán Stephan George. En 1942, una vez finalizada la etapa viernista publicó un importante libro, que en parte da cuenta de sus lecturas de ese período: *Estudios filológicos sobre letras venezolanas* (1942) y posteriormente, ya luego de haber partido de Venezuela, en 1945, hacia Estados Unidos y finalmente a Canadá, donde ejerció una prominente labor como profesor universitario, siguió publicando libros en Caracas, referidos parcial o totalmente al estudio de nuestra literatura: *Rómulo Gallegos; estudio sobre el arte de novelar* (1954) e *Interpretaciones estilísticas* (1972). El otro extranjero, señalado por Cabrices en su nota, y cuyo aporte a la gesta "viernista" podemos considerar fundamental, fue el poeta chileno Humberto Díaz Casanueva (1906-1992), quien publicó un poema en prosa en el primer número de la revista, titulado "Fragmento IV del Libro de las Apariciones", además de participar en otros números, con una nota crítica y traducciones sobre la poesía de Holderlin, así como con una reseña sobre el poemario *Bosque doliente* de Vicente Gerbasi, en la

última entrega de la revista. Gracias a él, además, un destacado grupo de poetas chilenos, de primer orden (Vicente Huidobro (1893-1948), Eduardo Anguita (1914-1992), Rosamel del Valle (1901-1965) y Ángel Cruchaga Santamaría (1893-1964)) publicaron poemas y notas críticas en *Viernes*. Díaz Casanueva vino a Venezuela, por pocos años, como parte de la misión pedagógica chilena, traída al país por Mariano Picón Salas tras la muerte de Gómez. Sin embargo, su relación tanto con Venezuela, como con los "viernistas", fue muy fructífera y se prolongó por el resto de su vida.

Además de los casos señalados, hay otros que permiten constatar la importancia que se le otorgó a las traducciones de poesía, en varias lenguas, a lo largo de la historia de esta publicación. Otro extranjero, esta vez el italiano Edoardo Crema (1892-1947), quien desarrolló una labor muy destacada en el campo docente y en la investigación literaria en nuestro país, publicó en el sexto número de la revista, correspondiente a enero de 1940, una traducción de un poema de Giosué Carducci (1835-1907), "A la estación de una madrugada de otoño", con su correspondiente comentario. Dos argentinos, Jorge Gastón Blanco Villalta (1909-2013) y Marcos Fingerit (1904-1979), publicaron también sendas traducciones, aquél, de poemas del turco Nazim Hikmet y éste, de Rainer María Rilke. Fingerit además publicó un soneto suyo, "Turbias corrientes", en el séptimo número de *Viernes*. Tal vez, este marcado interés en hacer accesible al lector venezolano, mediante traducciones, poemas de importantes poetas de otras lenguas y cultores de formas poéticas contemporáneas, fue uno de los motivos que le dio pie a Miguel Otero Silva (1908-1985), en un célebre poema humorístico escrito a raíz de la desaparición del grupo y la revista, llamado "Responso al 'Grupo Viernes'", decir: "aprendan alemán las azucenas/lloren las golondrinas trashumantes/y vibre/este ramo de ancianos consonates/sobre la tumba en flor del verso libre" (1977: 79).

El esmero en cumplir con la premisa inscrita en el "liminar", referida a estar "paladeando la geografía del Continente" y a encontrarse "en marcha hacia lo continental", se hizo patente a lo largo de la trayectoria de *Viernes.* Fue notable el esfuerzo de sus miembros en hacer circular la revista internacionalmente, procurando contactos con poetas y grupos de todo el continente americano, especialmente con las nuevas generaciones de poetas chilenos, cuyo puente se estableció, en buena medida por Díaz Casanueva, y con las generaciones de "los poetas colombianos de *Piedra y Cielo,* así como con los mexicanos inmediatamente posteriores al movimiento de *Contemporáneos*, sobre todo a los que se agruparon en torno a las revistas *Letras de México, Taller Poético* y *El Hijo Pródigo*" (Venegas, 1980: 3). Ade-

más de los nombres de colaboradores que ya hemos señalado, de diversos países, publicados en la revista –junto a los de otros, cuyas colaboraciones también se hicieron presentes en sus páginas, pero que por limitantes de espacio no hemos mencionado acá– es notable la lista de aquellos otros escritores de Hispanoamérica y de España que, aunque no hayan publicado en ella, también tuvieron vinculación con el grupo y su publicación. Entre ellos se cuentan: Gabriela Mistral (1889-1957), Germán Arciniegas (1900-1999), Eduardo Carranza (1913-1985), Nicolás Guillén (1902-1989), Juan Marinello (1898-1977), Jorge Icaza (1906-1978), Gerardo Diego (1896-1987), Jorge Guillén (1893-1984), Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Luis Cardoza y Aragón (1901-1992), Elías Nandino (1900-1993), Octavio Paz (1914-1998), Carlos Pellicer (1897-1977), Alfonso Reyes (1889-1959), Martín Adán (1908-1985), Xavier Abril (1905-1990), Luis Alberto Sánchez (1900-1994) o Juana de Ibarbourou (1892-1979), entre otros.

La lista precedente registra, sin duda, nombres relevantes en el panorama de las letras hispanoamericanas y españolas; pero también, registra las características de una época. Al comienzo de estas páginas nos hemos detenido a señalar la necesidad de enmarcar la significación de *Viernes* dentro del contexto histórico en que se dio su existencia. Período, como hemos visto, signado por la conciencia de ser parte de una etapa de tránsito en la vida política y social del país. En ese sentido, llama notoriamente la atención la completa ausencia de voces femeninas en la nómina de los integrantes de *Viernes*, hecho que certifica la plena vigencia de la sociedad patriarcal en la que surge. Recordemos que el voto femenino en Venezuela no se instituirá hasta la Constitución de 1947. De modo consistente con tal realidad, no han de ser sino dos los nombres de poetas mujeres en la lista referida (Gabriela Mistral y Juana Ibarbourou), del mismo modo que no serán sino tres las escritoras que aparecerán en la lista del balance final de los colaboradores que, efectivamente tuvieron cabida en la páginas de *Viernes*: la argentina Elena Duncan, con un poema; la puertorriqueña Concha Meléndez (1895-1983), con un artículo sobre el escritor puertorriqueño Antonio Pedreira (1899-1939); y la venezolana Enriqueta Arvelo Larriva (1883-1963), quien contribuye de modo significativo con la revista, mediante poemas, en los números 7, 15-16-17 y 18-22, y con una nota sobre el libro *Madrugada*, de Julián Padrón, en el número 8.

El último número publicado de la revista *Viernes* correspondió al trimestre enero-mayo de 1941. En total la revista tuvo 14 entregas, las 10 primeras constituidas por números únicos y mensuales, y las otras cuatro, por números múltiples: 11-12 (junio-julio 1940), 13-14 (agosto-septiembre

1940), 15-17 (octubre-diciembre 1940) y 18-22 (enero-mayo 1941). Pascual Venegas Filardo[4], en una breve nota publicada en el número 32, de la *Revista Nacional de Cultura*, correspondiente al bimestre marzo-abril de 1942, hace un recuento de la historia y la importancia del grupo "Viernes" y de su revista homónima, señalando las causas de su extinción, aunque aún esperanzado por su pronta reactivación. Leamos parte de sus apreciaciones:

> *Viernes* ha llegado a ser una de las revistas más representativas de América. En sus páginas, donde el predominio de la poesía estaba a la vista, se consagró lo más valioso de las nuevas generaciones líricas venezolanas. Pero lamentablemente, la entrada de 1941 signó en el horizonte literario de nuestro país, el trance agónico de una de las más hermosas revistas americanas de los últimos tiempos. Su muerte corrió paralela con la disolución del grupo que le dio nacimiento y una parte de cuyos componentes contribuyó durante su frágil existencia a su mantenimiento económico. Y digo que *Viernes* ha llegado a ser una de las revistas más representativas de América, acogiéndome sólo a lo dicho por la crítica del exterior, y porque abrigo la esperanza de que tal vez no andará mucho el año de 1942, sin que circule una nueva entrega de la citada publicación (1942: 107-108).

Lo cierto es que tanto el grupo como la revista cesaron de existir. Venegas Filardo pone de relieve las dificultades financieras que impidieron su sostenimiento. Las estrategias que se buscaron para solventar esta situación podemos observarlas en las mismas páginas de la revista: en el número 2, comienza la publicidad privada; en el número 3, se ofrece la suscripción de la revista; en el número 4, comienza la publicidad oficial, por parte del Ministerio de Agricultura y Cría; en el número 5, se suma un aviso oficial de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, firmada por el ministro, Arturo Úslar Pietri[5], además de que se incrementa el número de miembros del grupo a 18, lo cual, al parecer, también respondió a motivaciones económicas, según lo comentado por Venegas Filardo; entre el número 6 y el número 8 la publicidad oficial se distribuye en avisos de los dos ministerios señalados y del Ministerio de Fomento; en los números 9,10 y 11-12, el Ministerio de Educación es el único ente oficial que publicita en la revista, la mismas dificultades económicas obligarán la publicación de números dobles, que luego serán triples y cuádruples; en los números restantes ya no se encontrará ninguna publicidad oficial, además de que se verá seriamente mermada también la publicidad privada, que entre los números 8 y 10 le había dado lugar a la promoción de cigarrillos y en el 10 y 11-12 de cerveza. Todos estos factores, implícitos en el testimonio de

Venegas Filardo, de imprescindible consideración en la institucionalidad letrada, sin duda marcaron el destino de esta importante iniciativa cultural y literaria venezolana.

La nota publicada por Venegas Filardo tuvo cabida en una revista hermana de *Viernes*, nacida apenas 6 meses antes, en noviembre de 1939, pero con pleno apoyo oficial, bajo la dirección de Mariano Picón Salas, autor de la célebre frase según la cual el siglo XX en Venezuela, comenzó "con el final de la dictadura gomecista (…) con treinta y cinco años de retardo" (1966: 22). Fue allí, en la *Revista Nacional de Cultura,* publicación que a su modo ha registrado el tránsito de la Venezuela de aquellos tiempos hasta el presente, donde muchos "viernistas" continuaron difundiendo sus obras, promoviendo sus ideas e incentivando el diálogo de la cultura y la literatura venezolanas con el acontecer intelectual y artístico internacional. Entre ellos, fue el poeta "viernista" que alcanzará mayor proyección e importancia en la historia de la poesía venezolana e hispanoamericana, Vicente Gerbasi, quien cumplió allí labores como secretario de redacción, entre 1939 y 1946, y luego como su director entre 1971 y 1992. Nunca lo sabremos, pero tal vez sin la experiencia de *Viernes* otra hubiera sido su trayectoria, así como la de la poesía venezolana.

Notas

1 La nómina que conforma la agrupación, para el momento de creación de la revista *Viernes*, en mayo de 1939, según consta en el primer número, estuvo constituida por diez integrantes. De ellos, 9 fueron fundamentalmente poetas (Rafael Olivares Figueroa (1893-1972), Ángel Miguel Queremel (1899-1939), José Ramón Heredia (1900-1987), Luis Fernando Álvarez (1901-1952), Otto de Sola (1908-1975), Pablo Rojas Guardia (1909-1978), Óscar Rojas Jiménez (1910-¿?), Pascual Venegas Filardo (1911-2003) y Vicente Gerbasi (1913-1992)) y uno, crítico literario (Fernando Cabrices (1909-1949)).

2 Al referirse a *El Cojo Ilustrado*, Mirla Alcibíades destaca cómo: "[pa]ara enfrentar el clima de hostilidad en el que se desarrollaba la vida del país, *El Cojo Ilustrado* se convirtió en uno de los abanderados a favor de la paz y de la conciliación entre los venezolanos. La prédica pacifista nucleó los esfuerzos de la mayoría de los colaboradores que dieron su aporte a la revista". (1993: 1130), señalando además, entre sus características más marcadas "[e]l apoliticismo que siempre defendió su director como mecanismo para evitar la censura del mandatario de turno". (1993:1132). Por su parte, Ingrid de Armas, al estudiar la presencia de la literatura en la revista *Élite*, afirma que ésta: "no registra los conflictos políticos a los cuales se enfrenta el gobierno: pareciera que el país oscilara entre

las fiestas de los clubes, la bonanza petrolera y la actividad literaria de los jóvenes que publican sus primeras producciones. Es esa sin duda la clave que explica la larga existencia del semanario bajo el régimen del Benemérito" (1990: 231).

3 Álvarez publicó cinco libros en tres años (cuatro bajo el sello de Viernes): *Va y ven* (1936), *Portafolio del navío desmantelado* (1937), *Vísperas de la muerte* (1937), *Soledad contigo* (1938) y *Recital* (1939). Una importante labor de rescate de esta singular obra ha sido emprendida por Pausides González, quien editó el libro: Luis Fernando Alvarez. *Oscuridad de no tenerte*. Caracas: Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2015.

4 Ya hemos comentado antes la importancia del papel desempeñado por Venegas Filardo en la historia de *Viernes*, no sólo en calidad de secretario de redacción de la mayor parte de los números de la revista, sino también por sus múltiples formas de participación dentro de ella, como poeta y articulista, como el más prolífico reseñista de novedades bibliográficas, además de por su aporte como traductor del francés, de poemas de dos poetas belgas Philipe Pirote y Robert Delahaye, publicados en los números 1 y 4, respectivamente. Pero también, por su múltiple labor periodística vinculada a *Viernes*, la cual, como señalamos antes, se remonta a los antecedentes del grupo, en las páginas de *Unidad Nacional*, y se extiende hasta después de su extinción.

5 Es bueno señalar que desde el primer número de la revista Úslar Pietri aparece como colaborador, aunque sus contribuciones se restringieron a dos poemas, en el tercer número y una nota en la que se refiere al centenario de las muertes de Larra, Pushkin y Unamuno, aparecida en el cuarto número.

Referencias Bibliográficas

Alcibíades, Mirla (1993). "Cojo Ilustrado, El". *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina.* Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila. Tomo I: 1128-4842: 1135.

Cabrices, Fernando (1990) "Intelectuales y artistas extranjeros en el 'Grupo Viernes'". *Viernes*. (1990). Caracas: Banco Central de Venezuela. Tomo I [Edición facsimilar]: (1): 41.

de Armas, Ingrid (1990). "Presencia literaria en la revista *Élite* (Caracas)". *América. Cahiers du CRICCAL* (París) 4-5 (1990): 229-237.

Osorio, Nelson (1985). *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela.* Caracas: Academia Nacional de la Historia.

_____. "válvula". (1995).*Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina.* Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila. Tomo III: 4841-4842.

Otero Silva, Miguel (1977). "Responso al 'Grupo Viernes'". *Obra humorística completa.* Barcelona: Seix Barral: 77-79.

Picón Salas, Mariano (1966). *Suma de Venezuela.* Caracas: Editorial Doña Bárbara.
Santaella, Juan Carlos (1992). *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: Monte Ávila.
Venegas Filardo, Pascual (1942). "Perfil de la poesía venezolana en 1941". *Revista Nacional de Cultura.* (Caracas) (32): 1942: 107-108.
_____. (1980). *Tiempo en poesía: notas críticas.* Caracas: Asociación de escritores de Venezuela.
Viernes. (1990). Caracas: Banco Central de Venezuela. Tomo I [Edición facsimilar]
_____. (1991). Caracas: Banco Central de Venezuela. Tomo II [Edición facsimilar]

Cosmópolis, una alternativa crítica en el campo literario venezolano finisecular

25
enero- diciembre, 2017

Laura B. Uzcátegui M.
Universidad de Los Andes
Mérida-Venezuela
ulaurabeatriz@gmail.com

Resumen:
Nos proponemos hacer una revisión de los doce números de *Cosmópolis* que se publicaron entre 1894 y 1895 en la "Imprenta Bolívar", Caracas, a fin de examinar y comprender cómo las revistas literarias especializadas constituyen, en palabras de Tinianov, "un hecho literario", un artefacto cultural complejo y alternativo.

Palabras clave: Revistas literarias, Modernismo, Venezuela, Artefacto cultural, Hecho literario.

Cosmópolis: a critical alternative in the turn-of-the-century literary field

Abstrac:
We propose a revision of the twelve issues of *Cosmópolis* published between 1894 and 1895 in the "Bolívar printing", Caracas. Our aim is to examine and understand how specialized literary magazines constitute, in Tinianov words, "a literary fact", a complex and alternative cultural artifact.

Keywords: literary magazine, Modernismo, cultural artifact, literary fact.

Recibido: 11- 03- 17 / Aceptado: 15- 07- 17 V y E

Año I. Caracas: 1º de mayo de 1894. Número 1º

COSMOPOLIS

REVISTA UNIVERSAL

DIRECTORES Y REDACTORES:

Pedro César Dominici — Pedro-Emilio Coll — L. M. Urbaneja Achelpohl

Administrador: Luis Pereira Solís

Oficina de Redacción y Administración: "Imprenta Bolívar," Oeste 4, Nº 4

CONDICIONES

Este periódico se publicará dos veces al mes.—Suscrición mensual, Bs. 2. Número suelto, Bs. 1,25. — Admite canges. — La correspondencia puede dirigirse á cualquiera de los Directores. — Colaborarán los que sean invitados para ello.

SUMARIO:

"Charloteo," por los Redactores.—"Neurosismo," por Pedro César Dominici.—"Una Maja," (poesía) por Julián del Casal.—"Los Siete Maestros," por Enrique Gómez Carrillo.—"De Temporada," (croquis criollo) por L. M. Urbaneja Achelpohl.—"Sinfonía en gris mayor," (poesía) por Rubén Darío.—"Angélica," por R. Cabrera Malo.—"El copo de nieve," por Eloy G. González.—"Impresiones tarasconesas," por Pedro-Emilio Coll.—"Tartarin de Tarascón," (novela) por Alfonso Daudet.

CHARLOTEO

(EN LA REDACCIÓN)

Coll.—Queridos cofrades, estamos solos, nadie nos oye y podemos hablar con franqueza. ¿Que suerte auguran ustedes á nuestro periódico, cuyo bizarro título de Cosmópolis impreso en letras rojas en la portada, alegra el espíritu y atrae como un pecado que diría Barbey d'Aurevilly?

Dominici.—Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos: aquí está atrofiado el espíritu por la indiferencia, pueden contarse las personas que

Luego de revisar en su totalidad un corpus abierto de revistas hispanoamericanas publicadas entre 1892 y 1896, Boyd Carter, en su artículo "El Modernismo en las Revistas Literarias: 1894", diferencia tres categorías de periódicos literarios. La primera corresponde a los "semanarios ilustrados" (1979: 6), tipo *magazine*, entre ellos *El Cojo Ilustrado* (Venezuela) y *El Mundo* (México). Para Carter, estos se diferencian por su carácter misceláneo e informativo de aquellas producciones que ocupan la segunda y tercera de sus categorías, es decir, la de periódicos como *La Revista Gris* (Colombia), *Cosmópolis* (Venezuela) y *El Iris* (Perú), "encaminados a la revaloración y a la renovación de la cultura nacional, mayormente inspirados en la conciencia de las corrientes de modernidad estéticas entonces vigentes en Europa y especialmente en Francia." (Ibidem), y la de aquellas publicaciones que, como *La Revista Azul* (México) y la *Revista de América* (Buenos Aires), "perfilan aspectos o posturas de aceptación de la nueva tendencia (modernismo literario) de punta a cabo" (Ibidem). El trabajo de Carter es importante como antecedente no solo porque –como hemos visto– fija una serie de categorías que permiten distinguir la naturaleza de las diferentes publicaciones periódicas literarias de finales de siglo, sino porque ayuda a comprender el rol de estas en el proceso de modernización de la literatura hispanoamericana. Pero Carter no muestra con claridad en qué medida estas intervienen en "el reparto de lo sensible", en lo que Rancière (2007) llama la "política de la literatura", ni cómo contribuyen en la producción de bienes simbólicos desde el espacio marginal que ocupan dentro de sus respectivos campos literarios nacionales.

Por otro lado, las diferencias entre las tres categorías de Carter no son suficientes para describir estas publicaciones. Carter emplea un concepto restringido de revista ilustrada y desconoce los grabados y el empleo de variados *clisés* y viñetas en *art-nouveau* que pueden encontrarse en *Cosmópolis*[1]. Del mismo modo, debe señalarse que las revistas que ocupan la segunda de estas categorías fueron consecuencia directa de las que pertenecen a la tercera. En otras palabras, tanto *La Revista Gris* como *Cosmópolis y El Iris* aparecieron después de *La Revista Azul* y la *Revista de América.* Esto es comprensible si, además del aspecto cronológico, tomamos en cuenta quiénes eran sus directores. Mientras que Manuel Gutiérrez Nájera (para el caso mexicano), Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre (para el caso argentino) gozaban de cierto reconocimiento entre la comunidad literaria de la época, Maximiliano Grillo y Salomón Ponce Aguilera (para el caso colombiano), Pedro César Dominici, Pedro Emilio Coll y Luis Manuel Urbaneja A. (para el venezolano), y Clemente Palma (para el peruano), eran escritores

todavía desconocidos fuera de lo nacional, cuyo interés por experimentar los lleva a crear publicaciones alternativas que, según Carter, "se destacan por la inteligente calidad de su crítica" (Ibíd: 9) y por "su actitud polémica" (Ibídem). Esto no quiere decir que *La Revista Azul* y la *Revista de América* no esbozaran un programa estético a través de manifiestos, ensayos y reseñas críticas (los primeros del modernismo, si se parte del texto del mexicano, "El cruzamiento en literatura"). Desde estas plataformas periódicas también se define esta nueva estética que se debate todavía entre llamarse "decadentismo" o "simbolismo" y se proponen nuevas formas de percibir el arte. La diferencia entre las dos últimas categorías señaladas por Carter estaría entonces, más que en el contenido de sus materiales, en el nivel de formación de sus productores y en el radio de acción que cubren las revistas de la segunda categoría con respecto a las de la tercera. Aclarado esto, hemos decidido partir del estudio de Carter con la finalidad de concentrarnos en *Cosmópolis*, una de aquellas revistas que se ubican dentro de la segunda de sus categorías, que –por razones prácticas– hemos decidido dar el nombre de "revistas literarias especializadas". En este sentido, nos proponemos hacer una revisión de los doce números de esta revista que se publicaron entre 1894 y 1895 en la "Imprenta Bolívar", Caracas, a fin de examinar y comprender cómo las revistas literarias especializadas constituyen, en palabras de Tinianov, "un hecho literario", una "forma nueva", "un nuevo principio de construcción de una nueva utilización de la relación entre el factor constructivo y los materiales" (2005: 205-208) que en principio se percibirá como "error", "deformidad", pero que, en la medida en que se propongan "transformar" su medio a través de relaciones de oposición con principios constructivos ya naturalizados, con las instancias que conservan el capital simbólico y determinan quién entra o sale de aquello que Pascal Casanova denomina "el panteón de la literatura nacional" (2001), interrogan la competencia de las autoridades que "legislan" en materia de bienes simbólicos. Así, las irregularidades que introducen las revistas literarias especializadas en la poética normativa del género pueden verse como potenciales formas de un nuevo principio constructivo que desautomatiza y desnaturaliza los preexistentes y heredados.

Desde esta perspectiva, podernos preguntarnos si, durante el modernismo, las revistas literarias especializadas pueden considerarse artefactos culturales complejos y alternativos. Esto sin perder de vista que en ellas operan simultáneamente una evidente noción de "utilidad" y redes de significación que, al tiempo que utilizan convenciones y concepciones naturalizadas acerca de la prensa, de sus formatos y funciones, interrogan y cuestionan estas

mismas convenciones. Por ejemplo, cuando surge *Cosmópolis* en el escenario de la literatura nacional, lo hace como un ejemplar más entre las variadas producciones periódicas venezolanas: gacetas, semanarios, diarios, diarios de avisos, periódicos jurídicos, periódicos de carácter político-humorístico, periódicos ilustrados, *magazines,* folletines (Alicia Ríos, 2006). El formato que adopta es el de la revista francesa, con sus amplias editoriales y espacios para la reflexión crítica[2]. No obstante, cuando los directores y redactores de *Cosmópolis* intentan definirla, no parecen estar claros en si se trata de un "periódico" (Coll, Dominici y Urbaneja, 1894: 3), de una "revista" (Coll, 1895: 3) o de "una especie de antología mensual de los escritores jóvenes venezolanos en la que en críticas, novelas, poesías, va dejando cada uno parcelas del alma" (Ibídem.), "un excelente campo de inducción para el que anhele, si no preveer (sic) a lo menos presentir cuál será el porvenir de esta nación" (Ibídem.). Lo que sí destacan es el carácter ecléctico de la revista y las dificultades con las que esta se introduce en el mercado editorial, en el que debe competir fundamentalmente con *El Cojo Ilustrado* (la revista "bellamente ilustrada") y *La Opinión Nacional* (el órgano propagandístico del gobierno). A partir de lo señalado podemos destacar, en primer lugar, que el género no está definido: se trata de una publicación periódica (primero quincenal, más adelante mensual por razones económicas) que se distingue de sus pares por el marcado interés que le otorga a la crítica literaria; en segundo lugar, su legitimidad dentro del campo cultural se justifica mediante el argumento de que ella, como las otras, contribuye a la formación del público lector (idea heredada del pensamiento de la ilustración que en Hispanoamérica prevalece durante todo el siglo XIX), además de servir de paladín para los jóvenes escritores nacionales e internacionales. Ahora bien, con respecto al primer punto señalado, podemos decir que *Cosmópolis* pone en evidencia ese desplazamiento que Tinianov describe como una especie de "línea quebrada" (2005: 207) en la evolución de todo género. *Cosmópolis* registra el momento en que la prensa venezolana deja de cumplir su función práctica y su "utilidad" pasa a un segundo plano. Para Tinianov lo que es hoy un "hecho literario" se convertirá mañana en un texto ordinario de la vida social y desaparecerá de la literatura. El modelo de la prensa anterior a 1894, de los diarios de gran tiraje y de los magazines se naturaliza, de modo que la revista literaria especializada (*Cosmópolis,* entre ellas) surge como una variante que no tardará en convertirse en un "hecho literario", en un "artefacto cultural" que además –y esto nos lleva a nuestro segundo punto– cuando habla de "formar al público", lo hace desde el plano de lo estético. Esta intención de "formar" el gusto es reiterativa y será percibida entonces como un desvío, una deformidad que rompe con lo convencional: las notas que refieren a esta reacción por parte

de quienes ocupan las instancias de consagración, también es referida a lo largo de la revista por parte de sus directores.

Ahora bien, hemos señalado y descrito brevemente las características de las revistas literarias especializadas, las circunstancias en las que surgen, cómo fueron concebidas y cómo las percibieron los lectores que conforman esa "comunidad literaria" de finales de siglo XIX. Pero, hay que destacar que, aun cuando la prensa fue el principal medio para que buena parte de la literatura decimonónica venezolana se difundiera dentro y fuera de lo nacional, hasta hace unos años los estudios literarios obviaron el medio y se concentraron en el análisis textual de sus contenidos. Tinianov señala que "las revistas, las misceláneas literarias existían aún antes de nuestra época, pero sólo en nuestro tiempo se llegaron a considerar una obra literaria peculiar, como un *hecho literario*" (Ibidem: 208). ¿Qué hizo que estos artefactos comenzaran a verse de otra manera, como construcciones y obras literarias particulares? Luis Miguel Isava explica que ha sido necesario un cambio de paradigma, una "reorientación" de la mirada teórico-crítica que «ahora brinda "atención lectora" (…) a objetos que antes simplemente se consideraban fuera de su radio de acción e interés» (2009: 450). Captar lo que él llama el "espesor significante" de los artefactos culturales, en este caso de las revistas literarias especializadas, implicaría entonces explorar las transformaciones que se activan progresivamente en el campo cultural de finales de siglo a partir del momento en que estas "ponen en obra las transformaciones estéticas y culturales que el modernismo hace posibles para las literaturas nacionales, es decir, cuando el modernismo se muestra –desde la plataforma periodística– como una alternativa literaria que puede fortalecer la literatura nacional (sacarla de la muralla levantada por el realismo costumbrista y tradicionalista), e incluso reconfigurar las representaciones de lo nacional (desde el criollismo). Veamos pues de qué modo se dan dichas transformaciones en el caso venezolano de *Cosmópolis*.

1. Naturalización y extrañamiento:

> *Ellos (los artefactos culturales) constituyen formas complejas de significación que sólo en la "cercanía", como diría Heidegger, nos colocan en el espacio excéntrico en el que pierden su familiaridad para convertirse en complejas formas de interrogar y teorizar la cultura.*
> (Isava, 2009: 453).

Para evaluar la complejidad de las revistas literarias especializadas en tanto artefactos culturales y entender cómo operan en su contexto es

necesario dilucidar la noción de modernismo que estamos manejando. Por este entendemos una *formación artística específica* (Williams, 1994: 58- 59), literaria, independiente, "autoinstituida", de ruptura, que surge durante las últimas décadas del siglo XIX en Hispanoamérica (1875- 1880[3]) como una especie de organización informal que –como señala Williams para el caso europeo– es consecuencia de dos factores: "el desarrollo de las academias de enseñanza, con su tendencia a prescribir reglas; y la importancia creciente de la exposición, dentro de las condiciones de mercado que siguieron al patronazgo" (1994: 60). En Hispanoamérica, para las fechas, el mercado económico del arte es incipiente y el discurso de la modernización literaria pretende, entre otras cosas, aquello que en Europa y Estados Unidos ya se había logrado, "la autonomización progresiva del sistema de las relaciones de producción, de circulación y de consumo de los bienes simbólicos" (Bourdieu, 2010: 85). De modo que no puede pensarse en las "academias" y en los diversos tipos de "organización grupal" tal y como las registra Williams porque todavía hay relaciones solapadas de dependencia entre los que forman parte de estos dos tipos de formaciones. El campo literario venezolano se está gestando y en él pueden rastrearse una serie de tensiones por "la autoridad del saber". Belford Moré señala que la crítica y la historia literaria ocupaban aquí una posición ambigua: eran catalogadas de géneros literarios pero también se definían como disciplinas de conocimiento (2002: 70). La función de la crítica era, durante la época, "dar cuenta de un aspecto de la realidad: la literatura de la nación" (Ibidem), "en ella se trazaban modelos generales de racionalidad que, al estimarse ajustados a las especificidades de lo real en su sentido más amplio, luchaban por imponerse como los principios que demarcaban la legitimidad en el conocimiento" (Ibidem). Dichos modelos corresponden a tres saberes diferentes: 1. El conservador, que de una u otra forma apuntaba hacia la religión y sostenía que toda obra que aspirara a "un rango literario" debía modelar su lenguaje según los modelos arquetípicos, la gramática y el diccionario; 2. El positivista, cuyas operaciones se fundamentaban en la trasposición de las teorías de Darwin, Taine, Max Nordau y Spencer al ámbito de la crítica literaria; y 3. El modernista o "autónomo" (Moré, 2002: 71- 87). De manera que durante las dos últimas décadas del siglo XIX las tensiones que se produjeron en los sectores de la crítica literaria venezolana oscilaron entre continuar aferradamente al modelo del saber conservador heredado, naturalizado e instituido a través de las Academias, dejarse penetrar por las nuevas corrientes positivistas que, a partir de 1880, ganaban más adeptos

dentro y fuera de los claustros universitarios e identificarse con la posición "independiente" que asumen los decadentistas y simbolistas desde espacios no formalizados como los de las revistas[4].

El periódico y las revistas representan en Venezuela, durante el siglo XIX, "un conjunto de ventajas tecnológicas que permitían la creación de un horizonte de actualidad común en el que se desplegaba imaginariamente la dinámica del poder"[5]. (Ibid, 28), además de ser la herramienta "civilizatoria" cuyos esfuerzos estaban orientados a concretar el "proyecto nacional", es decir, a alcanzar ese grado de homogeneidad cultural deseado y necesario. Frente a este escenario, la idea de la prensa como medio para "educar" se naturaliza; ella es la aliada de los proyectos políticos del estado, un canal de comunicación entre clases sociales. El público cuenta, por un lado, con una prensa oficialista, y, por el otro, con órganos que van a contrapelo de los primeros. Pero a mediados de siglo, como detecta Ríos en "Gestar la Nación: prensa y cultura en el siglo XIX", un sector de la prensa nacional se distancia conscientemente del tema político y también introduce avances tecnológicos: "comienza a abandonarse el tono ceremonioso y pesado de la larga reflexión social y política" (2006: 182), se introduce la imprenta a vapor, y las revistas se hacen más sofisticadas al incluir grabados, fotografías, dibujos y caricaturas (Ibidem). Es durante esta mitad del siglo XIX que surge *Cosmópolis. Revista Universal*. En su editorial, con un lenguaje exaltado, cargado de la retórica del "arte por el arte", Coll, Dominici y Urbaneja la presentan como una alternativa en el campo literario que ofrece, bajo una presentación sencilla y de bajo costo (en comparación con su contraparte, *El Cojo Ilustrado*), textos especializados en literatura y una sección de crítica en la que colaborarán solo quienes hayan sido "invitados" (1894: 4- 5). En este sentido, mientras la prensa convencional busca contribuir positivamente con la consolidación del proyecto nacional, *Cosmópolis* plantea la "descomposición" selectiva del género tal y como se conocía y se concebía. Dicho proceso de descomposición de la forma convencional comienza desde el "desorden" de su manifiesto literario, escrito a tres manos, del que se desprende la voz "esquizofrénica" de la redacción como entidad mayor. ¿Cómo leer este texto, que debería definir los propósitos de la revista, cuando está enmarcado en una pieza de teatro, tragicómica, en la que pululan los signos de admiración, el sarcasmo, las ideas se agolpan, las frases no se terminan, sus actores se atropellan, se cuestionan a sí mismos y no llegan a ninguna conclusión?, ¿Como un manifiesto de carácter performativo, inconcluso, en el que las distintas voces que construyen la revista son asaltadas por la mirada indiscreta de los lectores-espectadores que, desde afuera, tienen

acceso al espacio de lo privado (la redacción) y asisten al momento en que "nace" la revista como cuerpo editorial de un grupo literario? o ¿como un manifiesto de carácter performativo en el que la voz de la revista se inviste de los nombres de sus redactores para mostrar las puntadas gruesas con que se construye un programa literario que pretende "develar" y "modelar" el futuro literario de la nación, es decir, como una forma irregular del género, una que busca desarticular la concepción tradicional (seria) del manifiesto, y, en su lugar, mostrar un simple "charloteo"?[6]

Pareciera que el propósito civilizatorio al que hacen alusión los demás periódicos desde sus páginas se trastorna en *Cosmópolis*. Por un lado, el título de la revista en sí ya encierra ese eclecticismo que se mantiene a lo largo de sus números, no solo en la selección de sus materiales sino en la propuesta de su sección crítica. Por el otro lado, el título del manifiesto justifica el carácter desordenado en la disposición de dichos materiales. En otras palabras, mientras que las publicaciones periódicas convencionales apuntan a mantener una orientación editorial coherente con "las necesidades del público", *Cosmopolis* desactiva el saber de "la autoridad", se "especializa" y, al hacerlo, "democratiza" la experiencia de lo literario y afecta las maneras tradicionales de comprender el arte. Su función ya no es solamente "informar" sobre lo más "nuevo", sobre lo que ocurre dentro y fuera del país; ni difundir las obras de los escritores nacionales e internacionales; su osadía la lleva a ofrecer un espacio "ilegítimo" para que se pronuncien todos aquellos que permanecen en la periferia del circuito literario nacional de la crítica. Esta característica la convierte en un cuerpo extraño que se inserta en el centro del campo como un nuevo fenómeno procedente de los "traspatios y los bajos de la literatura" –como dice Tinianov parafraseando a Shklovski (2005: 209)–. Cuando Coll, Dominici y Urbaneja emprenden este trabajo editorial tienen veintidós años de edad. Los tres se están insertando en la industria cultural sin ningún capital o patrocinio (se puede hacer un seguimiento de los problemas financieros de la revista a través de las notas al final de cada número); los tres están fuera de las instancias de consagración, no gozan del reconocimiento de sus pares, no pertenecen a ninguna institución, ni han construido una reputación a través de los años. Y, aunque sí forman parte de la clase ilustrada, el saber que ponen en práctica atenta en todos los sentidos contra la estabilidad de la comunidad disciplinaria conservadora.

Este saber, el modernista, es heterogéneo. Alberto Barisone dice que la crítica modernista parte de tres fuentes, principalmente. Estas son, la filológica, la positivista, la impresionista (2012: 79- 98). A estas habría que añadir un saber "psicologista" relacionado con las teorías del tempera-

mento (Moré, 2002: 81). De modo que su discurso, a los ojos de las otras dos instancias críticas formalizadas, resulta incomprensible, incoherente. Dominici, hace mención de esto en varias oportunidades. En el "Charloteo", por ejemplo, dice:

> Yo creo que debemos recordar el medio ambiente en que vivimos (…); si a esto se agrega que nuestro periódico va a estar redactado por tres jóvenes; y sobre todo, por tres jóvenes que no andan con los hombros levantados, ni hablan con la superioridad de los enciclopedistas, comprenderéis fácilmente que no lo leerá nadie. (1894: 2).

Más adelante, en un artículo titulado "Reforma", Dominici expresa:

> Con este número termina el primer tomo de este periódico, cuyo *cosmopolitismo* ha parecido a unos ridículo y a otros ameno. No ha faltado quien nos critique, aunque de una manera solapada y bajo la careta del anónimo; pero la mayoría de la prensa ha sido benévola y nos ha dado fuerza para continuar en la lucha literaria que nos hemos impuesto; hemos recibido felicitaciones que nos han enorgullecido en sumo grado, y Bolet Peraza, César Zumeta, Manuel Revenga, Gil Fortoul, Romero García, Miguel Eduardo Pardo, Lisandro Alvarado, Pimentel Coronel, Betancourt Figueredo y muchos otros, glorias de nuestras letras patrias, nos han ofrecido honrarnos con su colaboración.
> Del exterior también hemos recibido voces de aliento (…), las revistas del exterior han correspondido a nuestros canges; Salvador Rueda, Gómez Carrillo, José S. Chocano y Darío Herrera han prometido enviarnos trabajos expresamente escritos para *Cosmópolis.* (1894: 162).

Y Coll, en el último de los números, valora retrospectivamente la revista en un texto que viene a ser "la despedida" del número doce, del primer trimestre, segunda etapa:

> El *Charloteo*, pedantesco y sincero al mismo tiempo, con que abrimos la campaña, dice muy bien cómo pensábamos y sentíamos en esos días (…). Mas el *Charloteo* pasó y el número entero cayó simpático y fue recibido con raro entusiasmo por la atrabiliaria juventud y por el público en general, amén de uno que otro espíritu académico que se sintió acometido de un violento ataque de dispepsia por el atropello que hacíamos a la gramática y al buen sentido". (1895: 142-143).

Las tres citas ilustran el efecto de "extrañamiento" e "incomodidad" que la revista literaria especializada genera en el campo cultural de finales de siglo, especialmente en un sector que ellos no terminan de mencionar, aunque el artículo "A los críticos" (1894) es elocuente en su ataque al modelo seguido por el crítico gramático ("maniático-purista", lo llama Dominici), sometido por el diccionario, la sintaxis y la métrica. Las reacciones que genera *Cosmópolis*, reseñadas por Dominici y Coll[7], van del asombro al escándalo, pasando por el entusiasmo de aquellos que se identifican con el modernismo (jóvenes en su mayoría). Por los nombres que mencionan de aquellos intelectuales y escritores que los animan a continuar en la labor periodística podemos deducir que los modernistas están más cercanos al saber positivista que al tradicionalista-conservador; ya hemos señalado anteriormente que su saber se construye también a partir de la confluencia de las teorías cientificistas sobre el medio, la herencia y la evolución. Tal y como se sostiene en el epígrafe con que abrimos este apartado, *Cosmópolis*, con los mismos elementos, valiéndose de la tecnología que representa el periódico en el atrasado contexto literario venezolano, de un público ya familiarizado con la posibilidad de reproducir el texto literario masivamente, y con los efectos que esto tiene sobre la percepción de la literatura, representa un nuevo principio constructivo que, aunque "extraño" espera por instalarse y "referir más allá de sí mismo", evidenciar y complejizar su "espesor significante". Veamos ahora cómo este principio logra cuestionar, descentrar y "afectar" (Benjamin, 2015: 29) las formas tradicionales de percibir sensiblemente lo literario por medio de "protocolos de la experiencia".

2. *Cosmópolis,* ¿un protocolo de la experiencia?:

> *No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas; no hay caminos constantes: vislúmbrase apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. (…)*
> *Todo es expansión, comunicación, florescencia, contagio, esparcimiento. El periódico desflora las ideas grandiosas. Las ideas no hacen familia en la mente como antes, ni casa, ni larga vida. Nacen a caballo, montadas en relámpago, con alas. No crecen en una mente sola, sino por el comercio de todas.*
> (José Martí, "Prólogo" Al poema *Niágara*)

Hemos dicho que las revistas literarias especializadas prestan un interés particular a la inserción de textos críticos, ya se trate de ensayos, crónicas literarias, reseñas críticas, semblanzas, entre otros. Este aspecto ha sido resaltado por Henríquez Ureña, Carter, Ríos, Alcibíades, Moré, Rama,

Julio Ramos, y toda una tradición crítica. En el caso de *Cosmpólis* puede notarse que esta crítica es de carácter programático, es decir, ella apunta a comunicar las claves para entender la literatura moderna, llámese naturalismo, decadentismo, simbolismo o criollismo. Además del manifiesto literario y de lo que en adelante llamaremos "textos programáticos", se suman otros tipos de textos como notas, comentarios que anteceden a traducciones, fragmentos de novelas y poemas que esbozan poéticas. La presencia de estas publicaciones no es constante, a veces, por número, encontramos tres o cuatro textos programáticos en un total de diez colaboraciones. Esto nos da a entender que no hay un plan cerrado preestablecido por parte de sus directores y redactores; pero, aunque la revista no está dividida por secciones, nosotros podemos deslindar cinco segmentos: 1. El comprendido por los textos literarios, 2. El de la crítica literaria, 3. El de traducción, 4. El de las notas informativas y 5. El de las ilustraciones (retratos de escritores y críticos literarios). Todos ellos deben entenderse como partes equilibradas de una estructura orgánica, la revista. Pero, en esta oportunidad, nos detendremos especialmente en la sección dos.

Sobre los textos literarios: en este segmento encontramos fragmentos de novelas, poesía, cuento, relatos breves, y crónicas de todo tipo. Como hemos señalado anteriormente, muchos de estos también cumplen una función programática, no solo a través de las notas o breves introducciones que justifican la selección del texto, que resaltan su carácter novedoso y "extraño", sino a través de la propuesta experimental que estos traen consigo desde el punto de vista formal y temático. Muchos de ellos plantean una reflexión sobre los principios generales del fenómeno literario que registran, en este caso el modernismo. Para Mignolo, este tipo de textos puede entenderse como una manera de teorizar que apunta a definiciones esenciales de la literatura, pero que también sirven de base para la interpretación (1986: 19). Y vistos como parte de un todo, como factores subordinados de un artefacto cultural, pueden leerse, primero, como muestras de las relaciones comerciales literarias y de los intercambios trasnacionales; y segundo, como una manera más de reafirmar el cosmopolitismo de la revista, en la medida en que cada colaboración (en español) va dibujando un mapa geopolítico particular en función del origen de cada autor. Ejemplo de ellos pueden ser: "Neurotismo", un poema en prosa de Dominici (1894: 5-8), la crónica "Los siete maestros", de Gómez Carrillo (Ibidem: 9- 13), y las "Acuarelas" y "Aguafuertes" de Urbaneja.

Sobre los textos críticos: este tipo de producciones está presente en los diferentes números de *Cosmópolis*. Sin embargo, nos interesa destacar que

cada ejemplar siempre abre con un texto de estas características (firmado por uno o dos de sus redactores), y que en ellos es todavía más clara la actitud programática de la publicación. Este es el tipo de producción que precisamente –según María Pilar Celma Valero– sirve de fuente historiográfica para reconstruir el contexto global de la revista en toda su complejidad y dar cuenta del panorama literario de finales de siglo. (2014: 116). "Charloteo" (n°1), "Examen de conciencia" (n°2), "El simbolismo decadente" (n°3), "Los hermanos Zemganno" (n°4, 5), "Reforma" (n°6), "A los críticos" (n°7), "La sugestión literaria" (n°8), "Esquela" (n°9), "A propósito de Cosmópolis" (n°10), "Más sobre literatura nacional" (n°11), "José Martí" (n°12). En todos ellos encontramos una serie de argumentaciones que buscan desactivar el saber autorizado y legitimar el saber crítico modernista, en otras palabras, persuadir al lector de que existen maneras alternativas de comprender y experimentar (como vivencias y percepciones que se acumulan) lo literario, mostrar las limitaciones de la crítica tradicional frente a un nuevo fenómeno (la literatura modernista) y construir nuevas categorías: describir procesos de comprensión y asimilación que estén más allá de lo filológico, de lo unívoco o subjetivo[8]. Al tiempo que estos textos esbozan procedimientos críticos que ellos califican de "científicos" o "modernos" van configurando una representación distinta de lo nacional, van haciendo una nueva cartografía. Tal es el caso de los ensayos de Urbaneja, "Sobre literatura nacional" y su secuela "Más sobre literatura nacional". En estos el escritor desarrolla aquello que antes había anunciado desde el "Charloteo": "hacer que vibre la nota criolla" en la revista y en el programa que esta configura (1894: 5). La puesta en práctica de su criterio estilístico a través de los textos creativos se complementa entonces con estos ensayos en los que se insta al lector a "rasgar viejos prejuicios" (1895: 21). Esto consiste en: discutir la educación formal y los valores literarios preestablecidos[9], entender que el concepto de belleza es cultural y repensar la literatura nacional, es decir, abrir su compás –más allá de la tradición y de su deuda con la literatura hispana–, para introducir estéticas modernas originadas en otras literaturas (naturalismo e impresionismo). El resultado, después de un proceso lento de lectura y asimilación será, entonces, un producto totalmente distinto: el criollismo, la "verdadera" manifestación del americanismo (Idem).

Sobre las traducciones no ahondaremos en esta oportunidad[10]. Basta decir que esta sección está comprendida por fragmentos de capítulos de novelas, poemas y cuentos, artículos de crítica, crónicas y ensayos de obras de la literatura francesa, alemana y rusa, entre otras. Es importante destacar que, en la mayoría de los casos, estos textos son introducidos por los directores de

las revistas. Por ejemplo, "Tartarín de Tarascón", el capítulo traducido de la novela de Daudet, es presentado por un texto de Coll, titulado "Impresiones Tarasconesas", en el que este evidencia la puesta en práctica del ejercicio interpretativo del crítico modernista, el crítico-artista.

Los segmentos cuatro y cinco, comprendidos por las notas y las reproducciones de retratos (grabados), respectivamente, constituyen una fuente valiosa de información para el estudio de las revistas literarias especializadas. En parte, porque, en el caso de las notas, prestan información acerca de la actualidad de la revista, de cómo se posiciona en el campo literario[11], y de sus limitaciones[12]. Estas resultan hoy marcas que denotan las circunstancias de la publicación y sus altibajos. Por otro lado, los retratos comienzan a incluirse en la revista al final de cada ejemplar, a partir del número cinco. Por lo general, en ellos se reproduce la imagen de escritores hispanoamericanos y europeos, entre ellos, Paul Bourget, José Gil Fortoul, Julián del Casal y José Martí. Resulta curioso que a cada imagen corresponde una semblanza. A partir del retrato el lector puede identificar y comprobar la veracidad de la descripción escrita, que va más allá de resaltar los rasgos físicos y morales del personaje y de la simple biografía. Estas semblanzas incluyen comentarios críticos apreciativos. Ambos textos (escrito y visual) se acompañan y se complementan, pues persiguen un mismo fin: legitimar el saber modernista y trazar una línea de pensamiento coherente que contribuya a la construcción de una nueva tradición, una alternativa, la moderna.

Para Walter Benjamin son bien conocidas las modificaciones que la tecnología de la imprenta provocó en la literatura (2015: 28). Si asumimos que dichas modificaciones se potenciaron durante la era industrial con la utilización de la imprenta a vapor, entonces podemos decir que la prensa transformó las relaciones entre el productor, el texto literario y el receptor. En el ensayo de donde extraemos esta cita, *La obra de arte en la época de la reproducibilidad técnica*, Bejamin dice, más adelante, que alrededor de 1900 –una fecha que para este trabajo nos atrevemos a retrotraer al surgimiento de las revistas literarias especializadas modernistas– "la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal que no sólo comenzó a hacer de la totalidad de las obras de arte heredadas su objeto y a someter el efecto que producían a las más profundas modificaciones, sino que conquistó para sí un lugar propio entre las maneras de proceder artísticas" (2015: 29). La prensa permitió una especie de "democratización" de la cultura al poner en manos de "la masa" objetos artísticos antes vedados. Pero esto implica también que la herencia se seleccionaba a discreción de los redactores y, en el caso concreto de las revistas literarias especializadas, en función de un programa de formación

modernista. Al adecuarse al formato de la revista literaria los distintos géneros literarios tradicionales (novela, cuento y poesía), la percepción del objeto, de su literariedad y de lo heredado se modifica sustancialmente. En muchos casos el lector solo tendrá de ellos una percepción fragmentada, dada las limitaciones espaciales de la revista. Esto implica que su valor cultual se pone en cuestión o se debe "reconstruir" (completar imaginariamente) al no poder percibirse la obra en toda su magnitud. Asimismo, la prensa trae consigo la proliferación de otros géneros que por su carácter exhibitivo no adquieren todavía la cualidad de literarios. Ellos son, la crónica y la reseña crítica, que además llevan implícito el valor económico que adquiere el texto literario en prensa.

Los procesos de adaptación de los géneros tradicionales, el surgimiento de otros, más el persistente interés en mantener una sección de crítica literaria, en la que se explanen las formas y procedimientos para entender la literatura moderna en su justa medida, a partir de un saber construido desde y por los modernistas, se anuncian de algún modo en "Charloteo", el manifiesto literario. Este texto, finalmente, puede verse como una especie de "protocolo", en el sentido que Isava le confiere a la palabra: "podríamos decir que un protocolo es el elemento que permite delimitar, identificar y autenticar un estado de cosas como *una* experiencia particular, repetible, inteligible, transmisible". (2017: 32). Los lineamientos esbozados aquí por Coll, Dominici y Urbaneja, se desarrollan con detalle desde los textos que componen cada segmento de *Cosmópolis* descrito anteriormente. Por lo tanto, podemos decir que, a partir de estos, los modernistas ponen en discusión aquello que permanecía invisibilizado por la tradición: los valores literarios naturalizados; y al tiempo en que lo hacen, los cuestionan y desmontan para "reconfigurarlos" y proponer otros que se refuerzan con la revista, vista en su totalidad. En este orden de ideas, la revista literaria especializada muestra un "conjunto de presupuestos culturales que hacen posible la experiencia" (2017: 31) de un fenómeno literario distinto. Conforme pasa el tiempo, estos otros valores seguirán un proceso de sedimentación, ello permitirá establecer una relación de tolerancia en el campo de finales de siglo entre el valor aurático del arte y su valor exhibitivo, entre los saberes heredados, el modernista y otros saberes emergentes. Así, lo que para la primera generación de modernistas (1875- 1896) representa una crisis ontológica: la profesionalización del escritor y su incorporación en el mercado, las tensiones entre editores y autores, la incomprensión del público inculto (la recepción fallida de los textos modernistas) y la aceptación "forzada" del valor material de la obra de arte; en la segunda generación (1896-1920) resulta llevadero, más

familiar. En medio de estas dos generaciones se ubican las revistas literarias especializadas como una muestra de cómo se va construyendo un protocolo distinto, en este caso, el que permite aproximarse a la literatura moderna y a la escritura periodística como oficio literario. Estas, junto a las otras dos categorías de los periódicos literarios de Carter, permiten visualizar y reconstruir, en parte, el campo literario hispanoamericano de la última década del siglo XIX, y examinar su estado para trazar el escenario que prepara la aparición de las vanguardias a comienzos del siglo XX. La complejidad de estos artefactos, como hemos visto, solo es visible en la medida en que estos se "aprecian" en su totalidad y organicidad, de ahí tal vez las limitaciones de una porción de la crítica literaria frente a estos objetos. *Cosmópolis* es solo la muestra para el caso venezolano, pero sabemos que lo que este fenómeno activa es extensivo a otros contextos de la literatura hispanoamericana.

Notas

1 Para Sandra Szir, "el concepto de publicación periódica ilustrada plantea, en primer lugar, un problema de definición. En efecto, se trata de términos indicativos de un objeto impreso que puede caracterizarse en sentido amplio o en sentido estricto. Aplicando a los periódicos la distinción que Michel Pastoureau (1989) establece con respecto al libro ilustrado, podría señalarse que una definición amplia considera que los motivos ornamentales, como bandas, letras ornamentadas o pequeñas viñetas estandarizadas son parte integrante de la ilustración". (2009: 5).

2 Ángel Rama en *Rubén Darío y el modernismo* señala que "El gran debate de la época se centró entre dos concepciones del periodismo que se consideraron antagónicas: la de origen francés, donde se daba amplio espacio al editorial y a los comentarios doctrinales, la cual venía modelando la prensa desde mediados del siglo XIX, creando los instrumentos de comunicación de las clases altas, y la de origen norteamericano que acentuaba la parte puramente informativa, más breve, rápida y vivaz, en desmedro del concienzudo examen teórico de los problemas, y que tenía su expresión en los diarios populares de alcance más democrático que tocaba las clases bajas" (1995: 70). Para hacer esta afirmación Rama, a su vez, parte de los comentarios de Darío sobre la prensa durante su época en Chile (Ver prólogo al libro de Narciso Tondreau, *Asonantes*) y de un artículo de Aníbal Latino, "El periodismo moderno".

3 Las fechas de inicio-culminación del modernismo en Hispanoamérica encierran una discusión que durante muchos años se mantuvo y que hoy resulta inútil sostener. Baste decir que este movimiento se da entre 1875 (fecha de la llegada de José Martí a México y de los primeros textos programáticos de Manuel Gutiérrez Nájera) y los años de la primera guerra mundial, aun cuando formas

residuales de estéticas anteriores se filtren durante su primera época (Ver Pedro Henríquez Ureña (1949), "Literatura pura", en *Las corrientes literarias en la América Hispana*), y su vigencia continúe hasta bien entrado el siglo XX a través del posmodernismo.

4 En el apartado sobre "Algunos principios de las formaciones independientes", Williams establece que las formaciones culturales modernas, los *ismos* por ejemplo, pueden presentar factores distintos en su organización interna. Según esto, el modernismo de la primera época corresponde al tipo de formaciones específicas "que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de una manifestación colectiva pública, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito". (1994: 63- 64).

5 Cecilio Acosta, que forma parte de ese saber tradicional y conservador, dirá –por citar un ejemplo–, "El periodismo es hoy, y es hace algún tiempo, (…) la primera condición de la vida social, intelectual y moral; especie de atmósfera que se respira, alimento que nutre, de órgano que comunica, de sol que alumbra. Es la nueva forma más palpable, la más sencilla y clara del pensamiento. (1983: 236).

6 Solamente el uso de la palabra "charloteo" ya devela el criterio burlesco con que la revista presenta su programa de acción. A principios de siglo XX, el DRAE define este término como un derivado de "charla", tomado del italiano *ciarla*, del que se desprenden "charlador" (Charlatán), "Charladuría" y "Charlar": Hablar mucho sin substancia y fuera de propósito, por mero pasatiempo. (http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0). El Diccionario de americanismos, por otro lado, muestras una definición bastante interesante: "Charloteo" son "Sonidos guturales y repetitivos de algunas aves como el loro, el periquito y guacamaya por imitación. Cult. (http://www.asale.org/ayuda/diccionarios/diccionario-de-americanismos). La conversación desordenada, inconexa y sin propósito de los redactores y directores de *Cosmópolis* es la que, en palabras de Rancière y desde la perspectiva del *régimen representativo de las artes*, puede entenderse como "grito", ruido sin sentido, la algarabía de tres animales que imitan el estilo de los manifiestos decadentista en uso.

7 Manuel Urbaneja Achelpohl también habla del impacto que generan sus propuestas sobre la literatura nacional en dos textos que abordaremos más adelante, cuando hablemos sobre la reconfiguración del tema de lo criollo que, desde el modernismo, este escritor plantea.

8 En otro trabajo, titulado "Del Modernismo Hispanoamericano: el crítico como traductor de la experiencia del arte", hemos descrito el modo de proceder de la crítica modernista y su carácter dialógico. (Ver *Contexto*, 2: 22, 2016).

9 Urbaneja dice al respecto: "Desde los bancos escolares conocemos alguno ("los abuelos literarios" que conforman la tradición heredada), cuando a martillazos nos metían tapones de sintaxis, glorificado por ser, dado su tiempo, el autor

de una de las mejores piezas de aquel género. Después saltan otros de menor cuantía. Con la cuestión del idioma, acusase de corruptores, de asesinos del dialecto. Cuando solo pedimos usar aquellos términos productos de nuestra vida, sancionados por la costumbre. Inaceptable demanda según ellos, pues creen al idioma capaz de hacer literatura cuando solo es un medio". (1895: 22).

10 El papel de la traducción en la formación del crítico artista es un tema que desarrollamos en un artículo titulado: "Del modernismo hispanoamericano: el crítico como traductor de la experiencia del arte". (*Contexto*, 2016: 46-65).

11 Como ejemplo de las aclaratorias sobre la posición de sus redactores con respecto a ciertas colaboraciones podemos citar la nota del n° 11 de la revista, en la que la redacción comenta, respecto a un artículo sobre la literatura hispanoamericana, lo siguiente, "No todo lo que publica esta revista está de acuerdo con las ideas de la redacción, mas ella cumpliendo el programa de imparcialidad e impersonalidad que se ha impuesto, tiene amenudo [sic] que dar cabida a artículos que contrarían sus propias opiniones, como ocurre hoy con el estudio del P. Blanco García en el que este crítico demuestra una mal disimulada inquina contra los americanos. Creemos que es bueno saber lo que se piensa de nosotros en 'el otro lado del agua' (1895: 96).

12 Por limitaciones y altibajos podemos citar la "Nota" del n° 10, en la que la redacción dice, "COSMÓPOLIS no cuenta para pagar su relativamente costosa edición sino con el favor de sus suscriptores; esperamos que el público no dejará morir esta publicación que por un bolívar mensual da cuarenta y ocho páginas de variada lectura" (1895: 48).

Referencias bibliohemerográficas

Barisone, Alberto (2012) "La crítica literaria modernista: el aporte de Rubén Darío", en Ruiz y Martínez (comp.), *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*. Buenos Aires: NJ Editor.

Belrose, Maurice (1991) "Una historia soterrada en las revistas literarias (1892-1915), en *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Benjamin, Walter (2015) *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Caracas: El Estilete.

Bourdieu, Pierre (2010) "El mercado de los bienes simbólicos", en *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

Casanova, Pascale (2001) *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.

Carter, Boyd (1979) "El Modernismo en Las Revistas Literarias: 1894", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 2: 5-18.

Coll, Dominici y Urbaneja (1894) *Cosmópolis. Revista Universal*, 1-12: 1- 144.

Isava, Luis Miguel (2009) "Breve introducción a los artefactos culturales", *Estudios*, 17: 440- 454.

_____. (2017) "De las prolongaciones de lo humano: reflexiones en torno a la experiencia y sus inherentes protocolos" (Texto inédito proporcionado por el autor).

Mignolo, Walter (1986) *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: Universidad Autónoma de México.

Moré, Belford (2002) *Saberes y autoridades. Instituciones de la literatura venezolana (1890- 1910)*. Caracas: La Nave Va.

Szir, Sandra (2009) "De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Las publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el Siglo XIX", en *Prensa argentina. Siglo XIX: imágenes, textos y contextos*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional- Teseo.

Rama, Ángel (1985) "Los poetas modernistas en el mercado económico", en *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones.

Rancière, Jacques (2007) "Política de la literatura", en *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Ríos, Alicia (2006) "Gestar la Nación: prensa y cultura en el siglo XIX", en Pacheco, Barrera y González (Comp.), *Nación y Literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott, Banesco, Equinoccio.

Tinianov, Iury (2005) "El hecho literario", en *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal.

Williams, Raymond (1994) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Diccionarios:

Diccionario de la Real Academia (1917), en línea, disponible en: http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0, consultado el 22 de diciembre de 2017.

Diccionario de americanismos de la Real Academia Española (2010), en línea, disponible en: http://www.asale.org/ayuda/diccionarios/diccionario-de-americanismos, consultado el 22 de diciembre de 2017.

El *ethos post mortem* decimonónico. Un análisis de la enunciación en los artículos de costumbres de *El Cojo Ilustrado* (1892-1895)

25
enero- diciembre, 2017

Carmen Zoraida Rodríguez
Universidad Nacional Experimental de Guayana
Puerto Ordaz-Venezuela
giraluna27@gmail.com

Resumen:
La investigación aborda el estudio de la muerte en *El Cojo Ilustrado* (1892-1895) a fin de determinar el *ethos post mortem* decimonónico. El análisis comprende necrologías, notas de pésames, poemas y fundamentalmente un estudio de los artículos de costumbres que refieren la muerte. Con el apoyo teórico de Maingueneau (2010), Benveniste (1989) y van Dijk (2004) descubrimos que la muerte del siglo XIX está determinada discursivamente por la élite de la época que a través de distintas estrategias manipula, persuade y emplea su poder para modelar las prácticas culturales censurando, procurando el ocultamiento de la muerte y el disciplinamiento del cuerpo. La muerte, si bien luce pomposa y exagerada, está llamada al recogimiento expresado en preceptos de lo que es la buena educación expuesto en el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Carreño (1853).

Palabras claves: muerte, artículos de costumbre, *ethos*, *post mortem*, *El Cojo Ilustrado*.

The 19th century's *ethos post mortem*. A discourse analysis in the costume pieces of *El Cojo Ilustrado* (1892-1895)

Abstract:
This investigation studies death in *El Cojo Ilustrado* (1892-1895) in order to determine the *ethos post mortem* of the 19th century. The analysis focuses on necrologies, condolence notes, poems, and fundamentally on the study of the costume pieces that address the issue of death. Relying on theories of Maingueneau (2010), Beveniste (1989), and Van Dijk (2004), we realize that death in 19th century was determined discursively by the *elite*, which through

Recibido: 14- 08- 17 / Aceptado: 27- 10- 17

diverse strategies manipulates, persuades and applies its power to modeling cultural practices in censuring, seeking to conceal death and discipline the body. Even though death looks pompous and over dimensioned, it is forced into withdrawal expressed in precepts of a good education, as they are presented in Manuel Carreño's *Manual de Urbanidad y buenas maneras* (1835).

Key words: death, costume pieces, *ethos*, *post mortem*, *El Cojo Ilustrado.*

*

El propósito de la investigación que presentamos es vislumbrar el *ethos* discursivo *post mortem* del siglo XIX venezolano manifiesto en *El Cojo Ilustrado*[1]. Para ello analizamos sucintamente cómo se presenta la muerte en el quincenario a través de necrologías, notas de pésame y poemas para luego –apoyándonos en la concepción de *ethos* propuesta por Maingueneau (2010), la teoría de la enunciación de Benveniste (1989) y la de discurso y dominación de van Dijk (2004)– analizar los recursos y/o estrategias que en la enunciación se distinguen como característicos y propios de lo que sería un "perfil" o *ethos* en cinco artículos: "Los muertos" (1892), "Las necrologías" (1892), "Las agencias funerarias" (1893), "Los entierros" (1894) y "Los velorios" (1895)[2].

En el siglo XIX la muerte se convierte en tema principal de una serie de escrituras que aquí llamaremos póstumas o *post mortem* y que asumiremos como discursos estéticos: elegías, necrologías, notas de pésame, poemas, epitafios y artículos de costumbres. Alcibíades (2017:132) afirma acerca de *El Cojo Ilustrado* que el discurso estético general de la revista "contribuía a fortalecer –cohesionaba y armonizaba– la nación"; en razón de ello nos proponemos desentrañar específicamente el *ethos post mortem* contenido, expuesto y/o diseñado a través de las páginas del famoso quincenario.

El *ethos* nos interesa en cuanto representa una manera de decir, una manera de ser, asociada a representaciones y normas de disciplinas del cuerpo; es una construcción de un lugar enunciativo que da sentido a las prácticas humanas. A través de él, tal como lo afirma Maingueneau (2010) "el destinatario es convocado a un sitio, inscrito en la escena de la enunciación que implica el texto. Esta escena de enunciación se descompone en tres escenas que he denominado escena englobante, escena genérica y escenografía" (p. 211). Ajustados a las palabras del autor, *El Cojo Ilustrado* constituye para nuestro estudio la escenografía en la que converge un *ethos*:

> La escenografía es así a la vez aquello de donde viene el discurso y lo que engendre este discurso; ésta legitima un enunciado que, debe legitimarla, debe establecer que esta escena de donde viene la palabra sea precisamente *la* escena requerida para enunciar en tal circunstancia. Los contenidos desplegados por el discurso permiten especificar y validar el *ethos*, y su escenografía, y es a través de éstos que surgen dichos contenidos. (p. 212).

De lo anterior asumimos que los distintos artículos de costumbres que tratan el tema de la muerte son *escenas* cuyos discursos validan la escenografía, *El Cojo Ilustrado*, y éste a su vez exhibe el *ethos* de la muerte y el de la sociedad venezolana decimonónica de la cual participa. Esta interpretación propone una especie de rizo discursivo en el que distintos contenidos construyen el *ethos* de la sociedad.

El *ethos*, tal como lo afirma Maingueneau (2010:206-209), no se dice en el enunciado, debe ser percibido porque no es objeto del discurso. Dicho de otra manera, es una construcción que realiza el destinatario a partir de indicios que libera la enunciación y la multitud de "tonos"[3] asociados a una caracterización del cuerpo enunciador (y no desde luego del hablante extradiscursivo).

En una escenografía como el quincenario se dan cita varios discursos o escenas con distintos "tonos" y al acercarnos a ellos podemos descubrir indicios sobre la percepción de la muerte que deben ser considerados al momento de hablar de un *ethos post mortem* decimonónico.

1. *El Cojo Ilustrado* y la muerte

Si bien *El Cojo Ilustrado* ha sido profusamente estudiado y gracias a su importancia en la configuración de la literatura y de la nación seguirá siendo objeto de investigación[4], no obstante, hasta hoy el tema de la muerte no ha sido analizado, por lo que esta investigación constituye un primer paso en esa senda.

Desde su primer número *El Cojo Ilustrado* publica discursos asociados directamente a la muerte. En una revisión exhaustiva del período 1892-1895[5] constatamos que existen más de 50 publicaciones o escrituras póstumas enunciadas como necrologías, pésames, notas de pésame, duelos, defunciones y elegías. Por lo general estas escrituras póstumas, salvo las elegías, aparecen como anónimas y solamente en algunos casos puede leerse en el Sumario "Necrologías por la dirección" o "Necrologías por la administración, asimismo, encontramos la indicación de que *El Cojo Ilustrado* lamenta el dolor por la muerte del personaje del que se hace referencia o "se une al duelo".

Del análisis de las escrituras póstumas podemos referir ciertos aspectos como la distinción social del difunto, incluso en algunos casos se indica la labor que desempeñaba antes de su deceso; por ejemplo, en la necrología dedicada por el fallecimiento de José Agustín Loynaz, se lee: "A su muerte ocupaba el señor Loynaz el delicado puesto de Cajero del Banco de Venezuela"[6]. También se hacía referencia a las actividades comerciales, honradez y virtudes humanas de los difuntos y en algunos casos se establecía el vínculo familiar con algún miembro importante de la sociedad a quien se le presentaban "respetuosamente" el pésame por "tan irreparable pérdida". En el caso de algunas damas, de las que aparentemente no se puede decir mucho por su rol y poca actividad fuera del seno familiar, se apela a su importancia en el fortalecimiento moral de la familia, el vacío que deja la ausencia del amor materno y se les exalta a través de expresiones como "distinguida matrona de la sociedad caraqueña"[7]. En otros casos el pésame pareciera ir dirigido a una persona en particular y no necesariamente a toda la familia del fallecido y es éste el destinatario de la nota póstuma, ejemplo de ello se muestra en el "Pésame a la Señorita Isabel Pérez" en la que se lee:

> Está de duelo el hogar de nuestros queridos amigos los hermanos Francisco de Sales y Miguel Vicente Pérez. En la familia Pérez honra literaria es Francisco de Sales, como escritor de costumbres, tan aplaudido, cuyas producciones son reproducidas dentro y fuera de la República. Pero como la abeja que liba la miel y elabora su colmena en las soledades del bosque, ISABEL (…) *El Cojo Ilustrado* (1892:332).

El fragmento transcrito evidencia la necesidad, aparentemente imperativa, de destacar la relación con uno de los deudos del difunto, que hemos de aclarar que es escritor y colaborador constante de la revista y un destacado personaje de la sociedad caraqueña. Así como esa nota luctuosa se pueden leer otras, pero hay una en especial que no podemos dejar de

citar por el conjunto de relaciones familiares que se establecen en ella y cuya silente intención es destacar el vínculo de uno de los deudos con el director de la revista, del que es amigo:

> En avanzada edad ha bajado á la tumba la respetable señora Doña CARMEN GONZÁLEZ DE BUROZ, hija del Licenciado Don Rafael González Secretario del Ayuntamiento de Caracas en 1810; sobrina de los Paz Castillo héroes de nuestra guerra magna y viuda del Ilustre Prócer Coronel López María Buroz. Su muerte deja acéfalo un respetable hogar y el duelo á numerosas y notables familias de nuestra sociedad de quienes fué objeto aquella de gran veneración y profundo afecto, sembrados por la bondad de su carácter, el ejemplo de sus virtudes y la generosidad de su noble corazón. Enviamos sentido pésame á sus deudos, y en especial á nuestro amigo y corredor señor Eugenio Méndez y Mendoza. *El Cojo Ilustrado* (1893:43)

El objeto de este pésame es a todas luces halagar y congraciarse con Eugenio Méndez y Mendoza; la vida de Doña Carmen González de Buroz se resume en haber sido bondadosa de carácter y ejemplo de virtudes y de generosidad.

En *El Cojo Ilustrado* hay escrituras póstumas individuales y otras en las que en un solo texto se le rinde honras fúnebres a varios difuntos. Lo curioso de ello es que la jerarquización responde al estatus socioeconómico. Un ejemplo que ilustra esto es el pésame publicado el 1 de septiembre de 1894[8] en la que se nombra a siete difuntos. En éste las condolencias serán más o menos extensas y pomposas según el estatus social que ocupaba el difunto. De hecho, los últimos "tristes recuerdos" se lo dedican al hermano del doctor José Gregorio Hernández[9], de quien solo aparece su nombre precedido de la frase "muy apreciado"; de su hermano, así lo refieren, murió debido a una cruel y violenta enfermedad.

Las referencias anteriores demuestran que el acento en las escrituras póstumas está en la distinción e importancia de los difuntos dentro de la sociedad y sus vínculos con dos ejes motores: el comercio y la élite intelectual y cultural del país. Podemos decir que este tipo de escritura póstuma son notas sociales de carácter formal.

Aparte de los más de 50 escritos póstumos que ya referimos –entre los que están incluidas las elegías, pero que no analizamos porque ameritan otro tipo de estudio– están los poemas. Éstos muestran en primera persona el dolor y la angustia por la muerte de un ser querido. Los versos apelan al

ser que se ha ido, a Dios e incluso a la misma muerte personificada como un ángel, un ser injusto que sorprende o un mal esperado. De ellos deseamos destacar que, además de la desolación del alma ante el sufrimiento, se describe con mucha frecuencia los eventos socioculturales alrededor de la muerte, el velorio y el entierro.

Ejemplo de estas descripciones las podemos constatar en "Frigus", el extenso poema de José Antonio Calcaño en el que el poeta describe todas las particularidades de los 'velorios de angelitos', los cuales, debido a las creencias religiosas y prácticas culturales, se acercaban más a una fiesta que a los sombríos velorios de los adultos:

> ¡Apenas vió siete abriles/La niña llena de gracias, /La de los crespos de oro,/ La de la tez nacarada!/Todo es hoy tristes aprestos/Y ayes que parten el alma-/Sólo los niños, tres ángeles,/Están de fiesta en la casa./Las novedades que encuentran/Al despertar, los encantan:/El carpintero que toma/Las medidas de su hermana:/Las nuevas sillas que llevan:/Los ramos de rosas blancas;/(…)Ahora oyen que *la urna*/Va á llegar, y se preparan/A ver qué es eso, que ofrece/Ser lo de más importancia./ En el corredor se apostan,/ (…)/Entra lo que tanto aguardan./Y es de verse su alegría,/Sus brinquillos y palmadas,/Y cómo la rica urna/Los fascina y arrebata./En festivo cuchicheo/ Sus impresiones se cambian,/Y se van detrás, gozosos (…). *El Cojo Ilustrado* (1892: 365).

Por razones de espacio no podemos transcribir todo el poema, pero éste muestra el dolor que sacude a los padres la pérdida de un hijo y a su vez se recrea la inocencia de los niños frente a la muerte y cómo éstos en algún momento del velorio son comprenden que están frente a la fría e irreversible muerte.

El Cojo Ilustrado nos presenta la muerte de manera directa, como en los discursos póstumos que hemos presentado, así como en cuentos, noticias, fotografías y grabados. En algunos de estos dos últimos se puede apreciar imágenes de difuntos en su lecho de muerte.

En el caso de la presencia del tema de la muerte de manera indirecta, podemos ilustrar con dos casos de ofertas publicitarias. El primero lo conseguimos en la publicidad de la Emulsión de Scott: "Es el remedio más adecuado para curar la Tisis, Estrófula, Anemia, Extenuación, Clorosis, Raquitismo, y todas las enfermedades en que haya debilidad y pérdidas de Carnes y Fuerzas. Esta medicina cura alimentando" (*El Cojo Ilustrado.* 1894: 480). No es un secreto que la 'tisis' o tuberculosis fue una de las enfermedades crónicas culpable un gran número de personas durante el siglo

XIX y aunque se descubrió la bacteria en 1882 no es sino hasta mediados del siglo XX cuando comienza a aplicarse un tratamiento efectivo contra la enfermedad. Así que leer que la Emulsión de Scott curaba una enfermedad crónica como la tisis es leer una oferta para evitar la muerte; en silencio subyace el temor y la preocupación por morir. El segundo se presenta en la publicidad de la casa comercial *La Bolognese*, la cual se promociona como importadora y ofrece ventas al mayor y detal. La publicidad abarca más de la mitad de la página e inicia anunciando un "Completo y elegante surtido de mármoles, Lápidas, Letras, Estatuas, Túmulos (…) Colocación de Túmulos, Construcción de casas, de Panteones, Bóvedas (…)". (*El Cojo Ilustrado.* 1894: 481). También en la publicidad se muestra la fotografía de un túmulo en la que el pie dice: "Monumentos y túmulos de todos tamaños y precios". El resto de la publicidad está dedicada a mencionar víveres y otros productos importados.

Ante lo expuesto, y a efectos de aligerar el análisis objeto de nuestra investigación, hemos de afirmar que *El Cojo Ilustrado* es terreno fértil para la muerte, su presencia es reiterativa, exhibe su universalidad y matices. No obstante esa diversidad de escrituras póstumas presentes en *El Cojo Ilustrado*, en esta investigación centraremos la mirada particularmente en los artículos de costumbres de tema mortuorio aparecidos en la revista durante el periodo 1892-1895, para luego, y en futuros estudios, ampliar nuestra lectura.

2. Los artículos de costumbres y la muerte

Los artículos de costumbres surgen en Venezuela en 1830[10] y describen el funcionamiento de la sociedad en cuanto evidencian los valores y el comportamiento de sus miembros. Gracias a ellos podemos obtener un boceto de las costumbres, hábitos, vestimentas, tradiciones, diversiones, entre otros, que operan como una expresión "relativamente fiel" de las prácticas y representaciones culturales del siglo XIX.

En correspondencia al estudio de Picón Salas (1980)[11], nuestro corpus pertenece a la tercera etapa (1864-1885), en la cual se deja ver la crítica social y se enaltecen los principios de ciudadanía, moral y buenas costumbres.

De acuerdo con lo que señala Sandoval (2015), los escritores de ficciones, de dramas y de poemas dejaban a ratos sus actividades creativas para sumergirse "en el río cotidiano del artículo de costumbres para componer textos en los cuales se lee (…) el rostro de una nación que comenzaba su tránsito por el mundo" (p.39). En esos momentos los escritores hacían las veces de "periodista" que a través de la burla y la crítica podían denunciar

"alguna trapisonda de las autoridades o ciertos rasgos de carácter de sus coterráneos" (p.40). De esto se desprende la idea de que los artículos de costumbres, además de ser artefactos culturales que mostraban la vida cotidiana y las costumbres de la población venezolana, fungieron como vehículos para mostrar, denunciar y rechazar de manera sarcástica un comportamiento social considerado poco apropiado para el ideal de nación que se tenía –por no decir que 'incivilizado'–sin hacer mención a alguien en particular. Dicho en otras palabras, los artículos de costumbres son expresión de un *ethos*.

Sobre los artículos de costumbres aparece en la "Sección Biográfica"[12] de *El Cojo Ilustrado* una referencia de Francisco de Sales Pérez en la que se lee:

> De los diversos ramos de la Literatura, es uno de los más difíciles el que profesa el escritor de costumbres. Puede asegurarse que la práctica de tal arte no se adquiere por el estudio, sino que éste sólo ayuda á la naturaleza cuando quiso ella otorgar tan señalado dón á rarísimas personas. En este siglo casi no podrían citarse en España sino dos costumbristas: el desgraciado Larra y Mesonero Romanos; que á ver bien, los tíricos en pequeño, ya que sus minúsculos escritos rozan únicamente la epidermis sin cauterizar los tegidos más profundos. Las obras á los Larra alcanzan más, mientras que las de otros que nombramos si zahieren los efectos de un vicio no destruyen el vicio mismo.
> En América no conocemos sino dos talentos que puedan cernirse á grande altura: el eximio limeño *Emiro Kastos* y nuestro SALES PÉREZ.
> (…)
> Pedimos á su vez a *Justo* datos para escribir su vida y hechos, y nos contestó: La gloria de mi vida toda redúcese á haber sido un laborioso comerciante, vendedor de mercancías, aunque me metieron una vez por equivocación á Ministro de Fomento (…)". (1892:13).

El fragmento que citamos impone una verdad para el siglo XIX: la formación literaria no es una condición que priva sobre el trabajo del escritor de costumbres. Éste es en sí un literato, un escritor de literatura, no un escritor que se separa de la literatura para fungir de "periodista" como lo afirma Sandoval (2015). El artículo de costumbres es un arte difícil, un don, que se le otorga a pocos y en el que habrá de destacar aquellos por extensión y por no solo satirizar vicios sino por eliminarlos. Es decir, los artículos de costumbres cumplen función de fuete social o control simbólico de un grupo social.

A esta afirmación podemos añadir que *El Cojo Ilustrado*, según su 'Prospecto' publicado en el primer ejemplar (1892: 2), firmado por Manuel

Revenga, se declaraba como un "reflejo fiel a todo lo que pueda contribuir á la ilustración y enseñanza del noble pueblo venezolano" y aspira ser "un vehículo para que en el extranjero sean conocidos los usos, costumbres y progresos de nuestra Patria". De allí que creemos que los artículos de costumbres son mecanismos discursivos idóneos para lograr, para mostrar, enseñar y modelar comportamientos y hábitos.

En todos los discursos estéticos analizados anteriormente podemos percibir una "voz que habla", constituida, según Benveniste (1989: 83-84), por un locutor (enunciador) y un alocutario (enunciatario), quienes a su vez están interconectados por un acto de enunciación (discurso) constituido y/o efectuado en un tiempo histórico y un espacio socio-cultural particular, pero la percepción de esta "voz que habla" no siempre está manifiesta o puede reconocer expresamente; no obstante, ésta siempre se encuentra de manera manifiesta en los artículos de costumbres.

La teoría de la enunciación de Benveniste (1989) nos exige comprender que el discurso concentra una polifonía mayor que nos insta a preguntarnos quién habla o quién enuncia, a quién se le habla explícita e implícitamente y en qué situación se da dado dicho acto de enunciación. Para ello Benveniste (1989: 85-86) nos indica las formas específicas para abordar el rastreo de esta polifonía: indicios de persona (yo, tú), de ostensión (este, aquí), pronombres personales y demostrativos (individuos lingüísticos), tiempos verbales, interrogación, imperativos y vocativos (intimación) y la aserción.

A continuación, dada la extensión de nuestro corpus y a efectos de aligerar el soporte teórico, presentaremos unos fragmentos que muestran las huellas o indicios del sujeto que habla, del sujeto a quien se habla y la situación que se forma en esa relación interdependiente, de acuerdo con Benveniste (1989).

En "Los velorios" se puede leer:

> Si por algo no quisiera **yo** morirme es por esa última noche que pasa **uno** en **su casa**, en calidad de difunto, por eso; porque es la oportunidad en que los amigos, **nos** tributan los postreros testimonios de aprecio, los cuales testimonios, sobre ser muy costosos, no creo yo que hagan maldita falta para los efectos del viaje eterno, ni que vaya á tomarlos en cuenta el Juez Supremo á la hora de la liquidación, que es en lo que debe poner mayor interés todo difunto que se estime. (Jabino, 1895: 520. Negrillas nuestras).

En negrillas mostramos la relación 'yo' y 'nos' que apelan a la presencia del enunciador e implícitamente otros (distinto a ese 'yo'), así como 'su casa' que establece la relación espacial.

En cuanto a los indicios de ostensión (este, aquí) podemos leer en "Los velorios"

> **Allí** están los novios que se dieron cita para el *velorio*; el *íntimo* de la casa, que consume comestibles con la más honda pena; y no faltan graciosos que amenicen el acto con sus chistes.
> En oposición á **éstos** hay otros comensales de semblante compungido, que sufren y toman chocolate silenciosamente; (…) en tanto que el anfitrión se está en la sala, tendido largo á largo entre cuatro candelabros de "La Equitativa" y sin decir: esta boca es mía. (Jabino, 1895: 520. Negrillas nuestras).

La descripción del velorio nos remite lugares y personas por medio de marcas lingüísticas. Además, devela la opinión de un enunciador que se distancia culturalmente del enunciatario. Es decir, muestra su opinión a través de una descripción que se torna en una severa crítica no contra el velorio sino contra las prácticas culturales que en él se evidencian.

La sátira y la burla le sirven a Miguel Mármol (Jabino) como recursos para llamar al velorio 'juerga póstuma' y 'mala costumbre nacional' comparable con la de pedir 'fiao'. Afirma que solo "El amo del muerto es el que llora. Los demás son bebedores de café" (Jabino, 1895: 520), así como borrachos, chismosas, interesados, entre otros aspectos de critica.

En el artículo "Los muertos" podemos ver las marcas de la enunciación en sus primeras líneas: "Este artículo, **habréis** dicho al leer su epígrafe, debe ser muy triste./Y **tenéis** razón: pero su tristeza no ésta precisamente en que se ocupe de los difuntos, sino en que tal vez, diga algunas verdades, (…)" (*El Cojo Ilustrado*. 1892:83. Negrillas nuestras).

El inicio de este artículo de costumbres expone en la enunciación la necesidad del enunciador ('yo te diré algunas verdades') de influir en su enunciatario para hacerle ver una realidad que quizá éste pasa desapercibida y generar en él un cambio de comportamiento. Veamos a continuación un fragmento de "Los muertos" en el que se exponen, como estrategias discursivas de persuasión y manipulación, preguntas, imperativos, argumentación y la ironía:

> Pero: ostentar lujosos atavíos en un carro de muerte: ¿qué significa? . ./ ¿Hay algo más humilde que un cadáver? . . / Nada; el cadáver tiene en sí el sello de la ínfima humildad, la bajeza./ Entonces: ¿qué hay que deba ser más modesto, más sencillo que un carro de muerte?.../ Toda ostentación hecha allí nos parece un insulto irónico á la majestad espantosa y fría de los despojos

> mortales que guarda dentro./ Vedlo./ Ahí va un carro fúnebre./ Empezad por mirar el cochero./ Altas botas de campaña, ...con cordones. Debe haber mucho barro en el camino de la eternidad; y eso quieren hoy expresarlo los humanos simbolizando en el cochero tal vez, esos accidentes del viaje./ Luego la librea, con trensillas laterales, botones dorados y ...*cordones*. / Al ver á un cochero de esos se imagina un comandante de armas, ó un Ministro de Guerra que va á una revista militar más acordonado que un dril y más inflado que un pavo./ Ahora dirigid la mirada al carro fúnebre: flores por dentro, por fuera, por todas partes: el carruaje aparece como formado por ellas./ ¡Cuánta tristeza!/ Allí van derrochados muchos dineros que debería más bien la caridad ofrendar en alivio del hambre que los demás sufren, y no en ostentación de un lujo que, tal vez, ofenda en las regiones serenas y puras, donde debe estar el espíritu del que se fue de la vida./ Indudablemente que la vanidad pone mucho en los entierros de hoy, y la piedad nada./ Pues ¿qué es lo que parece en realidad ese aparato mortuorio que deslumbra, esa ostentación de lujo floral que sorprende?... /Un carro así, ¿qué ha de parecer, lectores míos, sino el carruaje de carnaval, un carro de parranda, un vehículo de fiesta?.../ A mí no me parece otra cosa./ Cierta humanidad tiene tendencia a jugar carnaval todo el año, y á falta de que los vivos tengan vergüenza de hacerlo: ella quiere jugar con los muertos, ¡con los pobres muertos que ya no existen!/ Cuando yo contemplo un carro de difuntos rebosante de ostentación y de lujo, me provoca exclamar: ¡qué galán va el muerto! Cuánto se va á divertir en el sarao, en el baile, en el cimenterio en la eternidad./ ¡Qué monos hoy día se entierran los muertos!(*El Cojo Ilustrado.* 1892:83).

La muestra referida nos permite visualizar preguntas que el enunciador elabora y responde, demostrando su poder para establecer y manipular la intencionalidad de su enunciado. Para ello propone una secuencia de preguntas, acciones que debe ejecutar su enunciatario (órdenes) y argumentos que sostengan su opinión y juicio. Así, cuando pregunta "¿qué significa?" responde "¿Hay algo más humilde que un cadáver?". No hay cabida a vacíos ni a ambigüedades, él resuelve todo y encausa al enunciatario a una idea u opinión. El enunciatario no tendrá maneras de escapar al "embrujo" del enunciado. Algunas preguntas no son tales sino estrategias de manipulación disimuladas, son juicios. No ameritan una respuesta. De hecho, la pregunta "¿qué es lo que parece en realidad ese aparato mortuorio que deslumbra, esa ostentación de lujo floral que sorprende?" en sí misma modula lo que habrá de pensar u opinar el enunciatario, es decir, que una carroza fúnebre deslumbra por su elegancia en exceso y su ostentación floral innecesaria.

Por su parte, el empleo de los imperativos establece una relación viva e inmediata entre el enunciador y el enunciatario en el que éste es llamado

directamente a realizar una acción, lo cual propone una relación de subordinación. Así que a través de la lectura de "Los muertos" podemos afirmar que dicho texto al mismo tiempo exige la obediencia del enunciatario e influye y modela un modo de ver y percibir la realidad. Una especie de "haz algo" y "mira lo que yo deseo que mires". Esto lo observamos, por ejemplo, en "Vedlo./ Ahí va un carro fúnebre./ Empezad por mirar el cochero./ Altas botas de campaña, con cordones. Debe haber mucho barro en el camino de la eternidad(…)". Cada orden encierra una intimidación y, en este caso, el enunciatario es llamado o convidado (casi como obligación) a acatar y asumir como propio el juicio del enunciador. Además, entre las palabras se filtra como constante la ironía y lo podemos corroborar en expresiones como "Debe haber mucho barro en el camino de la eternidad". Obviamente, la ironía habrá de ser comprendida en el contexto y escenario de la enunciación.

El análisis de "Los muertos" muestra varias fórmulas imperativas en las que el enunciador se expresa, deja ver su opinión que actúa como argumento que da peso y valor a sus críticas expuestas en el enunciado: "¡Cuánta tristeza!/ Allí van derrochados muchos dineros que debería más bien la caridad ofrendar en alivio del hambre que los demás sufren, y no en ostentación de un lujo que, tal vez, ofenda en las regiones serenas y puras, donde debe estar el espíritu del que se fue de la vida". Con estas palabras el enunciador se pone en el terreno afectivo, apunta a la bondad, a la ayuda al prójimo y a lo que la sociedad ha de mirar como bueno y noble. Se apunta con ello al terreno del "deber ser" en la sociedad, al grupo de "los buenos", aunque el enunciado no hace otra cosa que juzgar y valorar. Todo esto le confiere a la argumentación un eminente poder de manipulación social que se da por cuanto, en palabras de Martínez (2015), "los usos de la argumentación estarían ligados a las relaciones de fuerza social, las tonalidades y las dimensiones enunciativas que se construyen como efectos del discurso entre los sujetos" (p. 152).

La 'fuerza social' que Martínez (2015) asume como un efecto del discurso es una expresión de lo que van Dijk (2004) considera "estrategias generales de persuasión y de manipulación", pues venden una imagen que distancia y/o polariza a los que pertenecen a un grupo y los que están fuera de éste. Es más, la separación entre el enunciador y el enunciatario que se presenta tanto en "Los velorios" como en "Los muertos" ponen de manifiesto, en palabras de van Dijk (2004) "las representaciones mentales (opiniones, actitudes e ideologías) que hacen un retrato de *Nosotros* como buenos y *Ellos* u *otros* como malos; es decir, aborda lo que se denomina como auto presentación positiva y presentación negativa de otros". (p.20).

Otro elemento a destacar en "Los muertos" es la enunciación irónica, que se da en este enunciado emulando el tropo propio de la retórica clásica, en tanto literalmente se dice lo contrario de lo que se piensa y de lo que se significa (Bruzos, 2005:29). Pero también ocurre que esta ironía suma expresión y amplitud al añadírsele argumentos que ostentan su carácter irónico.

Lo señalado podemos leerlo en una de las preguntas: "Un carro así, ¿qué ha de parecer, lectores míos, sino el carruaje de carnaval, un carro de parranda, un vehículo de fiesta?". De inmediato surge la argumentación manipuladora: "A mí no me parece otra cosa./ Cierta humanidad tiene tendencia a jugar carnaval todo el año, y á falta de que los vivos tengan vergüenza de hacerlo: ella quiere jugar con los muertos, ¡con los pobres muertos que ya no existen!". Se precisa acentuar el valor irónico-cómico de la última expresión que juega a una lectura ambigua del enunciado: "los pobres muertos que ya no existen". Luego, se repite la ironía: "Cuando yo contemplo un carro de difuntos rebosante de ostentación y de lujo, me provoca exclamar: ¡qué galán va el muerto! Cuánto se va á divertir en el sarao, en el baile, en el cimenterio en la eternidad. ¡Qué monos hoy día se entierran los muertos!". Queda en evidencia que las imágenes que se evocan a través de "galán" y "mono" no se corresponde con el referente de la enunciación que en este caso son los muertos, pero actúan como tropos, diciendo lo contrario a lo que insinúa.

El artículo "Las necrologías" responde, como "Los velorios" y "Los muertos" a las preguntas esenciales de un enunciado: quién habla, a quién se habla y en qué situación ocurren, pero entre los aspectos a destacar en él está el tipo de ironía que plantea, pues es distinta a la encontrada en "Los muertos", hecho que habla de la recursividad empleada en la estructuración de estos tipos de artículos. Veamos un fragmento:

> Las necrologías son las manías de nuestros tiempos. He visto una escrita por cuatro individuos./ No era preciso ver las cuatro firmas, para adivinar que allí se habían empleado fuerzas colectivas.-Un hombre sólo no habría coordinado tantos desatinos, por más talento que tuviera. (*El Cojo* Ilustrado.1892:33-34).

La ironía que se puede observar en el texto citado se corresponde a la concepción pragmática en la que ocurre una inversión del sentido del enunciado en el que "un contenido positivo patente que envía a un contenido negativo latente" (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 121, citado por Bruzos, 2005: 30). Ello quiere decir que un elogio se transforma en reprobación. Así

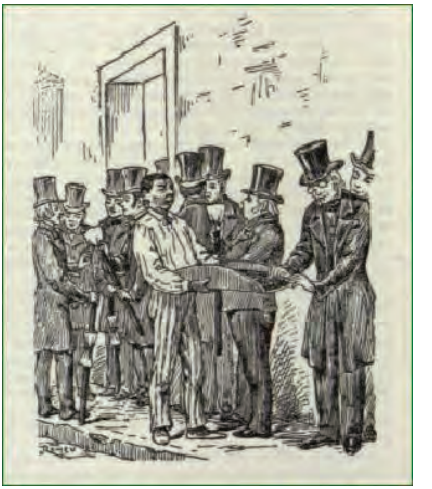
leemos en "Las necrologías" que la estructura del texto nos parece indicar que se aproxima una felicitación, un aplauso, y luego lo que aparece es la cruda verdad que resulta en una burla.

Otro aspecto a subrayar en "Las necrologías" es que el (yo) enunciador se sitúa al nivel de su enunciatario, se muestra como uno de ellos, su igual, para convencerles, manipularles y validar su opinión. Ejemplo es el siguiente fragmento:

> Casi todos los poetas ramplones han hecho su entrada por su puerta sombría.
> Yo soy uno de tantos.
> Siendo muy joven, sacrificaron, en las cercanías de Puerto Cabello, á un pobre oficial en una emboscada.
> Aunque yo no le conocí vivo, su cadáver me conmovió, y escribí cuatro disparates. (*El Cojo Ilustrado*, 1892: 33).

El enunciador se inmola frente al enunciatario contando su experiencia al escribir una necrología sin tener experiencia ni conocer al difunto. El enunciador describe cómo se elogiaba por un texto sin sentido, del que él mismo dice que era un disparate. En su vano ego leyó durante tres días la necrología y se repetía "-Qué párrafo! -qué dirá mi dulce novia cuando sepa todo lo que yo tenía guardado?" (1892: 34). No obstante, pese a ubicarse en un plano de cercanía o igualdad con lo que critica, abandona la burla hacia sí mismo para atacar a quienes irresponsablemente escriben necrologías. Marca de esta manera una distancia entre el 'yo' enunciador y los demás, se pone como ejemplo y opina abiertamente: "Yo no critico las necrologías sino los desatinos y las impropiedades que se escriben bajo ese título. (…) pero se necesita discreción y verdad y buen gusto./ Escribir vulgaridades, es mancillar, más bien que enaltecer una memoria venerable". (*El Cojo Ilustrado*, 1892: 33).

Como en "Los velorios", el enunciador de "Las necrologías" no está en contra de la expresión o evento póstumo sino en la "ejecución" de éstas, es decir, en la forma como culturalmente los "otros" se expresan. De alguna manera existe una negación y desaprobación de un grupo elitesco, en este caso los escritores de *El Cojo Ilustrado*, hacia lo que hacen otros miembros de la sociedad y los artículos de costumbres censuran tales acciones e intentan instaurar una forma diferente de comportarse. Como señalamos con anterioridad son un fuete social, una forma de control simbólico que castiga a través de las palabras, censura.



3. El poder detrás de la muerte

En la tarea de análisis de los cinco artículos de nuestro corpus se encuentra un enunciador-escritor que encarna lo que van Dijk (2004) llama las 'élites simbólicas', lo que implica la presencia de un grupo de poder que dirige, persuade y manipula a los miembros de una sociedad. Una élite que puede ser la misma que determinaba la jerarquía de los difuntos en una nota de pésame y cómo destacar y diferenciar a un importante comerciante caraqueño o a una simple ama de casa.

Van Dijk (2004) define "el poder (social) en términos de *control*, es decir el que un grupo o institución ejerce sobre otras personas" (p.9). Dicho control puede ser coercitivo (físico) o discursivo (mental). De acuerdo con el autor, el control discursivo permite controlar las mentes de otros y ello conlleva indirectamente al control de sus acciones futuras y al control de las prácticas culturales de una sociedad.

Otro aspecto a destacar respecto al control es que tal como lo afirma van Dijk (2004: 10) "podría ser visto de forma más concreta en la escogencia de temas y en las formas (frecuentemente positivas) en las que estas élites son descritas y citadas". Esto último lo hemos podido observar en las notas luctuosas citadas de José Agustín Loynaz y la de Carmen González de Buroz en las que el valor de los difuntos está subrayado o por el trabajo que desempeñaron o por el parentesco con determinadas personalidades.

La élite, así lo expone van Dijk (2004), al controlar el discurso controla el contexto, a decir, "la forma en la que se define el evento comunicativo,

quién podría hablar y a quién, quién podría o debería escuchar, cuándo, dónde, etc." (p.20). Esto en *El Cojo Ilustrado* queda 'aparentemente' bajo el dominio de los autores de los textos que se leen en la revista. No obstante, hemos de aguzar la mirada y centrarnos en la figura del director, editor y dueño del quincenario, José María Herrera Irigoyen, quien, de acuerdo con la investigación de Alcibíades (2017), solicitaba los textos explícitamente a los escritores. Pero no debemos pasar por alto que en el caso de las escrituras póstumas dejó huellas de su presencia mencionando lazos de amistad y mostrando en algunos Sumarios su presencia como enunciatario al nombrar la sección póstuma bajo los títulos "Necrologías por la dirección" y "Necrologías por la administración". Presencia que puede también presuponerse en la "Sección Biográfica" de la revista en la que aparecen muchas biografías sin autoría y en las que se declaran lazos de amistad del personaje de quien se escribe con el enunciatario.

Elevando la mirada más allá de los artículos de costumbres, y siguiendo las ideas de van Dijk (2004), podemos establecer en *El Cojo Ilustrado* la presencia de las dos relaciones básicas que existen para controlar el discurso: una es **el poder del discurso** para controlar las mentes de las personas que es el que cada enunciador ejerce en su enunciación y la otra es **el poder de controlar el discurso** que en este caso es ejercido por José María Herrera Irigoyen.

Controlar el discurso se "ejerce seleccionando cuidadosamente quién puede hablar o escribir en la palestra pública o, incluso mejor, seleccionando cuidadosamente quiénes controlan a dichos hablantes y escritores. Tal es el caso de los medios, los editores o directores de periódicos más importantes (…)". (Van Dijk, 2014: 20).

En relación al control del discurso, en el caso de *El Cojo Ilustrado* es muy conocida y referenciada la rigurosidad que con la que su director, Jesús María Herrera Irigoyen, llevaba a cabo la selección y revisión de cada uno de los escritos que conformaron los distintos números de la revista. Respecto a esto, la investigadora Mirla Alcibíades (2017) afirma:

> El director se imponía como deber la supervisión y control estrictos de todo el proceso que tenía que ver con la impresión: desde la concepción de cada número (colaboradores, contenidos, imágenes, entre otros) hasta la salida del taller. Es decir, la revista lo expresaba a él, definía sus gustos, inclinaciones y preferencias tanto en el campo cultural como en todo género de información que tenía cabida en sus páginas.

> Los que participaron en el quincenario caraqueño, su mismo editor-director-propietario, dieron permanente fe de que todo, absolutamente todo, lo que se publicaba en sus páginas dependía de la decisión de Jesús Herrera Irigoyen. (p.67).

Si Jesús María Herrera Irigoyen controlaba cada proceso de la revista y en ella no se publicaba nada que él no revisara y ordenara[13], hemos de asumir que la muerte que se exhibe en *El Cojo Ilustrado* es la que su director desea que le vea y que se lea. La manipulación discursiva que exhiben los artículos de costumbres que tratan el tema de la muerte y que constituyen nuestro corpus exponen adicionalmente una manipulación de parte de su director, quien actúa como el diseñador, 'la mano mágica' que operacionaliza una manera particular de concebir las prácticas culturales que han de darse alrededor de la muerte, es decir, la opinión, la burla, la crítica, la ironía, la polarización entre los buenos (léase la élite cultural) y los malos (entendido como el pueblo inculto). Las estrategias discursivas manifiestas en los artículos de costumbres de David, Francisco Sales de Pérez y Miguel Mármol (Jabino) son encausados por Herrera Irigoyen, corresponden a su deseo de modelar 'una forma de ser' de la muerte, pero ese deseo no es un deseo individual sino una sumatoria de voces de una élite que decía "así no se deben comportar", "estas costumbres deben cambiar porque no son apropiadas con lo que un grupo hemos asumido como civilizado". Es decir, en *El Cojo Ilustrado* se postula, desde esta lectura, como un mecanismo configurador de las prácticas culturales *post mortem*, hecho que ya se encontraba en otros medios de control y modelaje social como lo era, por ejemplo, el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Carreño (1853), al que nos acercaremos más adelante.

La intencionalidad de *El Cojo Ilustrado* de cambiar y modelar las costumbres y hábitos *post mortem* podemos reforzarlas en otros artículos de costumbres. El primero es "Las agencias funerarias" de Francisco de Sales Pérez (*El Cojo Ilustrado,* 1893), en él el autor muestra la opinión que sobre las agencias funerarias y sus empleados tienen algunas personas, que consideran que éstos ganan el pan con el llanto y sufrimiento de otros y desestiman sus servicios como honrado. El tono y las palabras que el autor emplea son totalmente contrarios al de "Las necrologías". Expone como injusto el juicio del común de la gente e insta a ver la muerte como acto natural que requiere de dichos servicios. Puntualmente expresa que el texto es una reflexión sobre la muerte y al final exaltar a las agencias funerarias como "una de las importantes instituciones de todo pueblo civilizado. Caracas tiene la gloria

de poseer las más lujosas empresas funerarias que he visto, y servidas por hombres cuya cultura dulcifica lo que tiene de amargo el oficio". (p.48).

Hemos citado las palabras con las que cierra el artículo porque nos parecen significativas al proponer a las agencias funerarias como una necesidad para un pueblo 'civilizado' y además exalta las de Caracas por la cultura de sus empleados. Estas evidencias positivas formulan la necesidad de civilizar al pueblo y a su vez dignifica un trabajo mal visto. En esto se lee claramente que para ser civilizado se debe hacer uso de las agencias funerarias y que no importa el trabajo que se ejerza siempre y cuando se sea culto.

Es válido pensar que se debió a una necesidad de mejorar la imagen de las empresas funerarias y favorecer con ello otra institución comercial, que se hizo para promover nuevas prácticas culturales asociadas a la salubridad y /o al control y moderación del duelo o que *El Cojo Ilustrado* continuaba haciendo eco del proceso de transformación civilizatorio propuesto por Antonio Guzmán Blanco[14] y por ende era preciso remarcar la noción de progreso.

El segundo, el artículo de Eugenio Méndez y Mendoza titulado "Los Entierros", publicado en 1894 en la sección "Actualidades", describe la sencillez, el decoro y las costumbres propias al entierro y el funeral de la niñez del enunciador y las contrasta con las prácticas actuales que califica de mal gusto y de las que no sabe cómo participar. Las describe enfatizando en ellas aspectos que a él le parecen feos e incluso ridículos en comparación con las de antaño.

La diferencia temporal que muestra el escrito de Méndez y Mendoza (*El Cojo Ilustrado*, 1894) es de treinta años: "He debido comenzar por manifestar á ustedes que voy á decir cómo era un entierro en Caracas hace 30 años y cómo es ahora (…)" (p.478). Esto nos traslada a referencias mortuorias del año 1864. Si bien existe una correspondencia entre la fecha de escritura y de publicación, se establece una comparación que nos lleva a preguntarnos qué estaba ocurriendo con la muerte decimonónica que este artículo 'marca' ciertas prácticas como mejores o idóneas y por qué *El Cojo Ilustrado* publica un artículo que trae reminiscencias de un pasado tan distante y que además lo muestra como mejor que el actual.

A diferencia de los otros artículos referidos éste es el único que presenta imágenes. En casi dos páginas de extensión se encuentran seis imágenes, ilustradas por Romeu: dos representan las prácticas de antaño y cuatro exhiben las actuales. Si somos agudos podemos observar que en el artículo se exalta como más atractivo el entierro de antaño frente a la fealdad de los entierros actuales.

En el texto se dice que la urna iba cubierta con tela de pana o terciopelo y la mesa sobre la que la llevaban también era cubierta con telas para completar el severo y fúnebre aderezo. Sólo se podían ver los pies que contrastaban con "la brillante orla inferior de los faldones". Los pies mostraban los extremos de los pantalones "diversos en telas y colores y otros tantos pies", éstos calzados de borceguíes de becerro, "la democrática alpargata" y "los demás el económico sistema de *pata en el suelo*" (Ver Figura 1). Llama a actuales cargadores del féretro "caballeros de diversa estatura" a los que se les observaba "bermejos" por el esfuerzo de cargar el ataúd. (Ver figura 2). Si bien las imágenes corroboran el texto, no se dice, por ejemplo que estos caballeros van idénticamente vestidos con chaquetas abotonadas y sombreros en sus manos. La no correspondencia posibilita una lectura que evidencia que hay puntos que se desean obviar.

Otra escena de ogaño es la entrega de cirios de papel, momento que se presenta como acto de cortesía. La imagen muestra la tarea de la servidumbre frente a los acompañantes de los deudos: un hombre de piel morena y modesta vestidura y los amigos del deudo elegantes señores con bastón y sombrero. (Ver figura 3). Ésta la contrapone con la descripción del desorden de escribir notas de pésame y firmas en la actualidad. (Ver figura 4)

La última imagen a comentar es la de una mesa dispuesta para recibir a los acompañantes del velorio (Ver figura 5), hecho que el enunciador también critica al decir:

> Las mesas de cincuenta cubiertos de lujo (…) hacen pensar que el cumplimiento de aquella obra de caridad de llorar con los que lloran, requiere el sustancioso estímulo de un escogido *menú* que cause consoladora nutrición á los que debilita el contínuo fumar ó conversar, ó ambas cosas, consideradas ahora en todos los duelos, de ordenanza. (*El Cojo Ilustrado,* 1894: 478).

Las lecturas desde la contemporaneidad pueden ir en varios sentidos y hacer referencia a aspectos distintos porque se contraponen dos eventos *post mortem*, uno que expresa belleza y el otro fealdad. En nuestro análisis nos adherimos a deducir que la estrategia discursiva que se emplea no es para exaltar las prácticas culturales de antaño como 'mejores' que las de la actualidad sino para que el enunciatario se entrampe en un aparente discurso negativo que tiene como objetivo censurar las prácticas culturales que se dan alrededor de la muerte. Es decir, se critica la falta de dolor, de respeto hacia el difunto y sus deudos, el sentido de fiesta que ha cobrado la muerte y la exhibición que se hace de ésta al mostrar el ataúd, la exageración y la

imposición de obligaciones como el ofrecimiento de comida. En otras palabras el discurso impone un control social sobre el enunciatario que está llamado a domesticar su cuerpo y sus hábitos a la situación de 'severidad fúnebre' en la que está inmersa la muerte.

El análisis de los artículos de costumbres nos lleva a convocar similitudes entre ellos, pues en todos, excepto el "Las agencias funerarias" (*El Cojo Ilustrado,* 1893), se critica con distintas estrategias discursivas las prácticas culturales que salen del deber ser que impone "la buena educación" y esto podemos confrontar con el famoso *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel Carreño (1853) en el que prescribe una domesticación del cuerpo y de las prácticas culturales que estén fuera de las normas de la buena educación.

Carreño censura textualmente todas las "malas prácticas culturales" que se critican y satirizan en "Las necrologías" (1892), "Los muertos" (1892), "Los entierros" (1894) y "Los velorios" (1895). Basta con leer las secciones del Capítulo IV dedicado a las reuniones, "De las reuniones de duelo", "De los entierros", "De las honras fúnebres", para constatar que ordena no importunar ni presentarse sin ser explícitamente invitado, no asistir por procurarse los placeres de la mesa y que ésta debe ser no menos que frugal, evitar todo acto de goce o la idea de placer y no fumar en el tránsito, de este acto dice que "es una falta en la que no puede incurrir jamás ni las personas que solo tengan una ligera idea de la buena educación, y de los deberes y prohibiciones que imponen las convenciones sociales" (1853: 297). Esto implica que los artículos de costumbres son, como hemos dicho páginas atrás, una forma de controlar, persuadir y manipular. Podría decirse, sin exagerar, que el *Manual de Urbanidad* es el hipotexto que funciona como modelo en sentido inverso para configurar las acciones de los artículos de costumbres aquí analizados.

Llegados a este punto, retomamos nuestro propósito: vislumbrar el *ethos* discursivo *post mortem* del siglo XIX venezolano manifiesto en *El Cojo Ilustrado* y nuestras conclusiones están constituidas por varias afirmaciones que exponemos a continuación:

Todos los discursos estéticos que tratan o exponen el tema de la muerte configuran una forma de concebirla y de asumirla social y culturalmente. Esto lo hacen prediseñando, manipulando y persuadiendo a su enunciatario para que asuma como propia una opinión ajena, usa máscaras como los valores, la bondad, la generosidad, las emociones y la razón vestida de ironía y argumentación, aparentemente lógica, a fin de exponer una imagen positiva del enunciador, quien muestra la manera apropiada de verse y comportarse

frente a los eventos inherentes a la muerte. De esto se deslinda que el *ethos* discursivo propone la muerte como un acto humilde, de duelo en el que los artificios ornamentales sobran, es decir, apela al rescate de la modestia, el pundonor y la buena educación en las prácticas culturales. Es decir, el perfil al que convoca el *ethos post mortem* es el de una muerte domesticada.

Las marcas de enunciación que exhiben los artículos de costumbres distinguen al enunciatario del enunciador y deja entrever una separación o polarización que delimita una instancia de poder representada por la élite cultural y otra de subordinación representada por el pueblo y es la primera la que modela una manera de ser y comportarse en los funerales y entierros decimonónicos, cónsonos con las prácticas que la élite asume como apropiados.

En cuanto a *El Cojo Ilustrado* podemos decir que éste ostenta el *ethos* discursivo de su época –siglo XIX venezolano–, un *ethos* que ya se encontraba postulado en el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Carreño y que hace énfasis en la buena educación en cualquier acto social, incluso en el de la muerte, al tiempo que exalta y evidencia el poder y valor de los miembros de una sociedad por su condición sociocultural y económica, que no dejan de ser importante aun en su lecho de muerte y será siempre motivo de recuerdos y honores.

El poder del discurso y el poder de controlar el discurso está en manos del director de *El Cojo Ilustrado*, todos los textos dialogan en coherencia con su opinión e ideales, los cuales, a su vez, se ajustan a lo planteado en el prospecto del quincenario. No hay en *El Cojo Ilustrado* publicaciones que no se alineen con la intencionalidad de "contribuir a la ilustración y enseñanza del noble pueblo venezolano", aunque para cumplir con tal fin el enunciatario deba ser persuadido y manipulado.

¿Cómo es la muerte en *El Cojo Ilustrado*? Es un evento doloroso y natural que exige respeto, recato, educación y ocultamiento, de la que se debe alejar la pomposidad y los lujos, en el que la salubridad es elemental y por ello debe estar a cargo de empresas funerarias, quienes limitarán la juerga o fiesta entre los presentes y determinará prácticas apropiadas.

Notas

1 *El Cojo Ilustrado* es una revista cultural de periodicidad quincenal que tuvo una duración ininterrumpida de 23 años, desde 1892 hasta 1915; en ella se da cita una diversidad discursiva y temática que permite mirar caleidoscópicamente la Caracas y el mundo europeo –así como algunos eventos nacionales– de finales del siglo XIX. Este quincenario es, dicho por innumerables investigadores en el ámbito nacional e internacional, la revista más importante que ha tenido Venezuela en el siglo XIX y XX; reflejo y expresión del proceso de modernización de la literatura y de la cultura del país.

2 "Los muertos". David. *El Cojo Ilustrado* del 15 de marzo de 1892. Nro. 6 (p. 83). "Las necrologías". Francisco de Sales Pérez. *El Cojo Ilustrado* del 1 de febrero de 1892. Nro. 3. (pp. 33-34). "Las agencias funerarias" de Francisco de Sales Pérez. *El Cojo Ilustrado* del 1 de febrero de 1893. Nro. 27 (p. 48) y "Los entierros (Actualidades)" de Eugenio Méndez y Mendoza. *El Cojo Ilustrado* del 15 de noviembre de 1894. Nro. 70. (pp. 477-478). "Los velorios". Jabino (Miguel Mármol) *El Cojo Ilustrado* del15 de julio de 1895. Nro. 86. (p.520).

3 Maingueneau (2010:209) afirma que "Todo texto escrito, aunque lo niegue posee una 'vocalidad' que puede manifestarse a través de una multitud de "tonos".

4 Afirmación de Alcibíades (2017).

5 Los artículos de costumbres que constituyen nuestro corpus corresponden a este período.

6 *El Cojo Ilustrado* (1893:285)

7 Pésame "Señora Julia Padrón de Michelena" *El Cojo Ilustrado* (1892:332)

8 *El Cojo Ilustrado* (1894:350).

9 En *El Cojo Ilustrado* (1893:294), previo a este pésame, se había publicado una breve reseña biográfica en la se dejaba ver su inexistencia de bienes de fortuna: "Le falta también un lance de fortuna".

10 Así lo establece Mariano Picón Salas (1980) en *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX.*

11 Las etapas del costumbrismo a decir Mariano Picón Salas, son tres: (1830-1848), (1848-1864) y (1864-1885).

12 Esta "Sección Biográfica" en la que se reseña la vida de Francisco de Sales Pérez no evidencia la autoría, pero presumimos que es escrita por el editor, José María Herrera Irigoyen o por el director, Manuel Revenga, pues la sección está compuesta por tres biografías y en los textos se muestran evidencias de amistad y familiaridad. Ejemplo de ello se observa en la Biografía de López Méndez en la que se dice "Fuimos amigos íntimos de López Méndez…" o en ese juicio final sobre los escritores de artículos de costumbre en América al decir que solo existen dos y que uno de ellos es "nuestro Sales Pérez".

13 En varios números de la revista se pueden leer notas en las que se indicaba que no se enviaran a ésta artículos que no fueran expresamente solicitados. Alcibíades (2017:68) cita un fragmento de la carta a F. Larrazabal (28.VI.1901,2°) en el que se lee: "Por eso pago lo que yo pido. Lo que expresamente encargo. Lo que expresamente solicito por razones que en cada caso conozco yo (subrayado de JMHI)".

14 Hago eco de las palabras de Alcibíades (2017:76) cuando señala: "aunque nuestra revista aparece algunos años después de 1887, fecha que marca la caída de Guzmán Blanco, para 1882 (…) no se había desestimado el proyecto puesto en marcha en 1870".

Referencias bibliográficas

Alcibíades, M. (2017) *Literatura y nación en El Cojo Ilustrado. La "íntima satisfacción" de Jesús María Herrera Irigoyen.* Caracas: Fundación Bigott.

Benveniste, E. (1989) *Problemas de lingüística general II.* México: Siglo XXI.

Bruzoz, A. (2005) "Análisis de la enunciación irónica: del tropo a la polifonía. Pragmalingüística(13): 25-49.

Carreño, M. (1853) *Manual de urbanidad y buenas maneras*. Caracas: Imprenta de Carreño Hermanos.

El Cojo Ilustrado (1892). Año I. Volumen 1. Caracas, Ediciones Emar C.A.[Edición facsimilar completa en formato reducido, reproducción de Centro Editor, 1968-1970]

El Cojo Ilustrado (1893). Año II. Volumen 1. Caracas, Ediciones Emar C.A.[Edición facsimilar completa en formato reducido, reproducción de Centro Editor, 1968-1970]

El Cojo Ilustrado (1894). Año III. Volumen 1. Caracas, Ediciones Emar C.A.[Edición facsimilar completa en formato reducido, reproducción de Centro Editor, 1968-1970]

El Cojo Ilustrado (1895). Año IV. Volumen 2. N° 86.Caracas, Ediciones Emar C.A.[Edición facsimilar completa en formato reducido, reproducción de Centro Editor, 1968-1970]

Maingueneau, D. (2010) "El enunciador encarnado. La problemática del Ethos". En: *Versión* (24), México: 203-225.

Martínez, M. C. (2015) "El *ethos* discursivo: valores, razones y emociones como efectos de discurso". *Revista ALED*(15, 2): 139-157.

Picón Salas, M. (comp.)(1980) *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX.* Caracas: Monte Ávila.

Sandoval, C. (2015) "Literatura y/o periodismo. Notas para una historia". *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*. N° 170 (2º trimestre): 39-43. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2015170_39-43.pdf

Van Dijk, T. (2004): *Discurso y dominación.* Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá. Facultad de Ciencias Humanas. Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas, N° 4, Febrero. Universidad Nacional de Colombia. Sede Bogotá. Facultad de Ciencias Humanas.

Impresos que desestabilizan
Los almanaques venezolanos del siglo XIX como antecedentes de las revistas culturales

25
enero- diciembre, 2017

Diego Rojas Ajmad
Universidad Nacional Experimental de Guayana
Puerto Ordaz-Venezuela
rojasajmad@gmail.com

Resumen:
La idea central de este artículo plantea la posibilidad de considerar a los almanaques del siglo XIX como vehículos de cultura que sirvieron de antecedentes a las modernas revistas culturales. Para ello, se sirvieron de las transformaciones que la llegada de la imprenta trajo consigo, transformaciones que han sido englobadas bajo el término de capitalismo impreso y que se manifestaron en las exigencias de una profesionalización del escritor, una reconfiguración de la obra y sus sentidos y una formación de un amplio público lector. Algunas de estas manifestaciones serán analizadas en uno de los almanaques de mayor tradición y presencia en la historia venezolana: el *Almanaque Rojas hermanos*, publicado en 1871. Estos hechos facilitaron el advenimiento de una estrategia editorial diversa, pensada para un lector crítico, autónomo y consumidor que será el eslabón último de las cadenas de la producción de revistas contemporáneas.

Palabras clave: almanaques, revistas, capitalismo impreso, Venezuela, siglo XIX.

Presses that destabilize
The venezuelan almanacs of the XIX century as background of cultural magazines

Abstract:
The central idea of this article raises the possibility of considering the 19th century almanacs as vehicles of culture that served as antecedents to modern cultural magazines. For this, they used the transformations that the arrival of the printing press brought with them, transformations that have been encompassed under the term of printed capitalism and manifested in the demands of a professionalization of the writer, a reconfiguration of the work and its senses

Recibido: 10- 04- 17 / Aceptado: 17- 07- 17

and a formation of a wide reading public. Some of these manifestations will be analyzed in one of the almanacs of greater tradition and presence in Venezuelan history: the *Almanac Rojas hermanos,* published in 1871. These facts facilitated the advent of a diverse editorial strategy, designed for a critical, autonomous and consumer reader who will be the last link in the production chains of contemporary magazines.

Keywords: almanacs, magazines, printed capitalism, Venezuela, 19th century.

*

Son éstos, junto a los periódicos y folletos de actualidad,
los impresos que lograron desestabilizar la biblioteca del Antiguo Régimen.
Frédéric Barbier, 2005.

Un Almanaque es ojeado constantemente durante un año por el hombre de estudio, por el artista, por el artesano, por la madre de familia, por el niño que deletrea, por el estudiante, por el fámulo y por toda persona de cualquiera clase, sexo o edad que sabe leer: y si ese libro contiene artículos curiosos, amenos e instructivos se guarda después con aprecio para ser consultado en muchas ocasiones: en una palabra, ese libro forma el paladar literario y político del niño, y da campo a la meditación en las inteligencias ya formadas.
Pedro Calvo Asensio, 1860.

1. Los desconciertos que trajo la imprenta

La llegada de la imprenta a Venezuela, a principios del siglo XIX, supuso un punto de inflexión en las prácticas y saberes de la cultura letrada. Las posibilidades que ofrecía el nuevo artefacto conmovieron el significado de la escritura y la figura del escritor al punto de enfrentar los valores del honor, la propiedad, la religiosidad y la tradición, pilares de la república de las letras, a las exigencias del recién llegado "capitalismo impreso" (Anderson, 2000), que demandaba una profesionalización del escritor, una reconfiguración de la obra y sus sentidos y la formación de un amplio público lector. Más que una radical transformación de las prácticas de escritura, lo que representó la introducción de la imprenta fue el reconocimiento de la edición como una práctica mercantil y una puesta al día en las corrientes técnicas y liberales de la producción y el comercio de libros. Estas exigencias que implicaban, entre otras cosas, la remuneración por el trabajo intelectual, la innovación de las formas y los contenidos y la resemantización de lo público y lo privado, opuestas al arraigado quehacer de la actividad literaria colonial, contribuirían a la puesta en crisis del sujeto decimonónico y llevarían –o tal vez pondrían en evidencia lo que en realidad fue un proceso de larga duración– al surgimiento

de un conflictivo desarrollo de la cultura incentivado por variadas estrategias de apropiación del nuevo medio de difusión (Guerra y Lempérière, 1998). Estos desconciertos que trajo consigo la imprenta contribuyeron a la formación de un público lector crítico, heterogéneo, democrático y trasgresor de los límites de lo público y lo privado, y las huellas de estos conflictos han quedado marcadas en la amplia producción editorial generada por las imprentas venezolanas.

Ante este hecho, la historiografía ha insistido en construir la imagen de una literatura venezolana colonial mutilada, unidimensional –"siglo silencioso" lo llegó a llamar alguna vez Úslar Pietri (1995: 26)–, invisibilizando sus conflictos para mostrarnos una pintura desolada y desteñida, desprovista de las tensiones y solapamientos de los diversos sectores sociales en el uso "literario" de su lengua. Al contrario, creemos, y es parte de nuestra hipótesis, que en el contexto cultural de la Venezuela de finales del XVIII y principios del XIX la presencia de una multitud de voces, de una dinámica interacción de obras de variado pelaje, escritas o no, tejieron lo que esa comunidad de lectores del siglo XIX llegó a entender por "literatura", realidad desvirtuada por las valoraciones de la crítica e historiografías literarias del siglo XX.

Así, en ese bullente escenario las nuevas maneras de producción, distribución y consumo de la obra literaria incentivaron los reacomodos de escritores y lectores motivando estrategias que le permitieran al escritor venezolano de principios del siglo XIX readaptarse al nuevo contexto del capitalismo impreso. Estas señales del reacomodo de las funciones de los escritores y los lectores de la Venezuela del siglo XIX pueden hallarse, otra de nuestras hipótesis, en las entrelíneas de los nuevos discursos, géneros y formatos que fueron incentivados por la llegada de la imprenta, la introducción de nuevos temas y la búsqueda de nuevos lectores. Algunos ejemplos de esta reapropiación de discursos pudieran encontrarse en el uso del folletín, género de "masas" que fue empleado a consciencia para la difusión masiva de ideas sociales, políticas y económicas (ejemplo de ello es la novela-folletín *Los mártires,* 1842, de Fermín Toro); otro ejemplo, que va de lo popular hacia lo letrado, pudiera estar representado en el uso de la imprenta para difundir el "folklore" a través de los llamados "pliegos de cordel" y "vidas de santos", evidenciando con esto un complejo uso del nuevo medio que problematiza las relaciones entre lo culto y lo popular, y entre el escritor y los medios de difusión, llevándonos más allá de la simple separación maniqueísta a que nos ha habituado la historiografía –verbigracia, Ángel Rama (1984) y su "ciudad letrada"–, sin obviar las limitaciones que ha tenido lo popular, lo subalterno, a la manera de Spivak (1998), para apropiarse del uso de lo

escrito y tener voz propia pues, irremediablemente, siempre median voces y posturas en la representación del otro.

2. El almanaque como género

En el amplio repertorio de papeles surgidos de la imprenta, donde la figura del escritor se problematizó en su relación con el nuevo medio, los almanaques y calendarios vendrían a condensar el conjunto de problemas antes señalados. Usados como divertimentos, como herramientas para la organización temporal, como parodias[1], como instrumentos para educar a los sectores menos favorecidos, como enciclopedias de bajo costo que podían conseguirse en la mayoría de los hogares, los almanaques y calendarios serán entendidos aquí como géneros provistos de estructuración formal y temática que, desde los albores del siglo XIX, han tenido en Venezuela una permanente y abundante circulación; ello nos permitirá crear un "sistema de almanaques" para identificar así las semejanzas y variaciones en las situaciones y posicionamientos que asumen los enunciadores e intentar comprender, en última instancia, el "mundo" que nos ofrecen sus discursos. Este "mundo" del enunciador de los almanaques venezolanos del siglo XIX, construcción heterogénea, polifónica y de textualidad diversa, es posible vislumbrarlo en los actos mismos del sujeto que habla en esas páginas, en la disposición tipográfica, en sus secciones, hasta en lo mismo que calla.

Las investigaciones acerca de nuestra cultura, y más específicamente aún las referidas al ámbito de los estudios literarios, han ignorado los almanaques y calendarios por ser textos con un marcado fin práctico, perecederos y por no estar soportados en los pilares de autor y obra. Se les ha ignorado, en parte, por no considerarlos contentivos de una distinguible voz "autorial", sujeto singular y productor de obras que se mantienen fieles a los géneros canónicos de lo literario. Sin embargo, almanaques y calendarios, géneros que pudiéramos equiparar a la literatura de cordel, a los folletines de mediados del siglo XIX o a las novelas rosa, de vaqueros y de espías –las llamadas "literaturas de kiosko" del siglo XX (Alemán Sainz, 1975)– ofrecen una voz transgresora y plural que alimentó la imaginación de la sociedad venezolana del ochocientos. La idea de considerar a los almanaques del siglo XIX venezolano como parte de lo que algunos críticos han catalogado como "subliteratura", "paraliteratura" o "literaturas marginadas" (García de Enterría, 1983), en el entendido de pensarlos como integrantes del conjunto de obras que viven al margen del canon y se producen y consumen en circuitos disímiles de la literatura institucionalizada, además de

servir de punto de vista novedoso en nuestros estudios literarios, servirá de pretexto para comenzar a saldar cuentas con nuestro pasado y darle en su justa medida la valoración crítica por la que aguarda.

Así, los almanaques serán vistos aquí como discursos que no han sido integrados a la historia ni a la crítica literarias, textos híbridos cuyos temas oscilan entre lo religioso, lo científico, lo mercantil, lo lúdico y lo literario, lo cual señala el perfil de un enunciatario múltiple, que prefigura lo que serán, décadas después, los discursos de las revistas de variedades para un lector masivo y secularizado. Esta idea de los almanaques como textos precursores del proceso de secularización de la cultura y como discursos promotores de la masificación del público lector es un tema que ya Frédéric Barbier había apuntado cuando señaló, acerca de almanaques y calendarios: "son éstos, junto a los periódicos y folletos de actualidad, los impresos que lograron desestabilizar la biblioteca del Antiguo Régimen, especialmente los trabajos en latín y de temas religiosos, ambos en franca retirada a finales del siglo XVIII" (Barbier, 2005: 262). Reforzando esta afirmación, J.A. Cuddon señaló: "Los calendarios norteamericanos del siglo XVIII son considerados los antecesores de las revistas modernas" (Cuddon, en Solórzano, 1998: 152). Iris Zavala, por su parte, destaca el carácter utilitario del impreso tendiendo un puente entre los almanaques y los modernos "Hágalo usted mismo" o el "Youtube" de nuestros tiempos:

> Poco a poco se comenzaron a añadir noticias curiosas de índole científica, literaria e instructiva, datos históricos, biografías de reyes y nobles. En otros casos se incluían noticias geográficas, sobre difusión de las matemáticas, noticias médicas; cuando no sanos consejos caseros, o explicaciones sencillas de cómo construir tal o cual objeto artesanal, equivalente a los modernos *do-it-yourself books* (Zavala, 1984: 4).

3. Los almanaques venezolanos y las casas comerciales

Decíamos que es posible entender el almanaque como un género, al cual podrían incluirse otros discursos temporales como los calendarios, los repiques de campanas, los santorales, las cronologías, entre otros del mismo tenor, cuya marca distintiva se ubica en la construcción discursiva acerca de la organización del tiempo en el variado espectro de sus modalidades ideológicas (religiosa, científica, jurídica, histórica, económica...). Entender los almanaques como un género implica además tener consciencia del largo proceso de sedimentación en el público lector, con sus tradiciones e innovaciones, que tienen su origen en la antigüedad, que se mantuvo como

producto de la transmisión manuscrita durante el medioevo europeo y que, ya surgida la imprenta de Gutenberg a mediados del siglo XV, sirvió como publicación recurrente de toda empresa editorial pues era el producto de mayor venta y que, año tras año, lograba mantener un saldo favorable en las cuentas de ingreso (Dahl, 1972; Chartier, 1994; Barbier, 2005). En el caso de la América Hispana, al decir de Mirla Alcibíades, puede rastrearse una presencia constante de los almanaques desde la segunda mitad del siglo XVIII:

> En realidad la idea no era original. En la América Hispana, una abundante serie de escritos con particularidades similares se habían visto, cuando menos, desde la segunda mitad del siglo XVIII. En aporte reciente, Malcom Deas ha hecho el siguiente apuntamiento: 'este género de libro apareció con más frecuencia en la Américas hacia fines del siglo XVIII: una breve búsqueda en el catálogo del British Library revela ejemplos en México (1761, 1784, 1785, 1787); Guatemala (1793); Lima (1793, 1801, 1812); Buenos Aires (1792, 1793, 1803); Caracas (1810)'. (Alcibíades, 2014: 17).

De los muchos almanaques que fueron elaborados y circularon en la Venezuela del siglo XIX, podríamos mencionar, a manera de ejemplos ilustrativos, el "Almanaque El Cojito" (1877), de la imprenta de Juan de Dios Picón Grillet (Mérida); el "Almanaque portátil universal" (1856), de la imprenta de Federico Madriz (Caracas) y "Almanaque portátil para el año de 1869", y "Guía de la Ciudad de Caracas", publicado en 1868, ambos de la imprenta de Valentín Espinal (Caracas). Todos ellos eran estrategias editoriales que las casas de comercio e imprentas ponían en práctica para promocionar sus servicios y actividades, a la par de obtener ganancias por la venta de los almanaques. Así, el reconstruir los discursos de los almanaques pasa por comprender las dinámicas y concepciones de la "burguesía comercial" en la Venezuela del ochocientos.

La burguesía comercial, junto con la burguesía agraria, industrial y los latifundistas, fueron los sectores que conformaban las capas sociales con poder económico, y en menor medida político, de la Venezuela del siglo XIX. El primer sector, la burguesía comercial, fue "la capa más antigua, cuyos orígenes se remontan hasta los últimos años del siglo XVIII y las primeras décadas del *siglo XIX*, conectada directamente con el mercado capitalista exterior por vía de las importaciones" (Brito Figueroa, 1978: 868). La actividad de la burguesía comercial estaba centrada así en la importación y exportación de productos, por lo cual las "casas comerciales" sirvieron de

órgano o institución desde la cual ejercían sus prácticas y desde donde se construían las mentalidades que las guiaban[2]. No era del interés de las casas comerciales venezolanas del XIX la producción ni el comercio interno; por ello, la propuesta de unificación y desarrollo nacional que auspiciaba el Estado Liberal del guzmancismo (1870-1888), con la creación de vías y servicios de transporte ferroviario, y el proteccionismo y fomento a la industria nacional, entorpecía y afectaba la labor intermediaria de mercancías de manufactura internacional.

Casas comerciales o almacenes como los de Boulton, Blohm, Figarella, Zingg, Prosperi, Hahn, Henríquez, Behrens, Chiossone o Rojas, entre otros, tenían una conciencia de su espacio que abarcaba solo el tránsito que emprendía la mercancía desde Europa y Norteamérica hasta la sede de la casa comercial u almacén, desprovistos así de una idea de país, de sujetos e identidades; como sí lo pudo haber tenido la burguesía industrial, con el interés por el desarrollo de un proyecto nacionalista que auspiciara su actividad de producción y distribución[3].

Estas prácticas económicas de las casas comerciales de la Venezuela del siglo XIX moldearán los discursos de los almanaques, tensando las formas tradicionales de sociabilidad y de representación colonial, al punto de prefigurar lo que años después será un lector moderno.

4. *Almanaque Rojas Hermanos*: voces plurales

El *Almanaque Rojas hermanos*, aparecido en 1871, y cuya existencia alcanza hasta nuestros días, lo convierte en el calendario de más larga tradición en la historia venezolana. Elaborado por la casa comercial Almacén Rojas, sus realizadores fueron los hermanos Arístides y Marco Aurelio Rojas. Su formato original era el de un cuadernillo de aproximadamente 160 páginas, de 18 centímetros de altura, de aparición anual y cuyo contenido mostraba información acerca de las festividades religiosas, días de ayuno, fases lunares, onomásticos, textos literarios y publicidad comercial. Tuvo varios pie de imprenta, desde la imprenta de J. A. Segrestáa, pasando por la imprenta de El Cojo, hasta que la editorial Rojas Hermanos logró hacerse de una imprenta. En el siglo XX el Almanaque adoptó el formato de pliego completo que se conoce hoy. Desde el título mismo se nos propone las pistas de un enunciador y un enunciatario que se vislumbra a través de sus páginas. En la portada de la edición para 1876 se lee: *Almanaque para todos de Rojas hermanos: almanaque eclesiástico, astronómico, mercantil, literario, de variedades y avisos, para el año de 1876: los cálculos astronómicos están*

arreglados al meridiano de Caracas, por astrónomos que son verdaderos astrónomos. Un "almanaque para todos", cuyos temas oscilan entre lo religioso, lo científico, lo mercantil y lo literario, señala el perfil de un enunciatario múltiple, guiado por una enunciación de "*ethos* híbrido" (Maingueneau, 2010: 222) que prefigura lo que serán, décadas después, los discursos de las revistas de variedades para un lector masivo y secularizado.

Desde el género discursivo de los almanaques encontramos una estructura formal recurrente, una escenografía mediada por secciones entre las que se cuentan las referidas a la "Parte Eclesiástica", en la cual se incluye una cronología que va desde la creación del mundo a la independencia de Venezuela, llamada "Épocas célebres", un "Cómputo Eclesiástico", además de las fechas en las cuales se realizan las "Fiestas Movibles", las "Cuatro Témporas", el "Dánse órdenes eclesiásticas", los "Días en que se sacan ánimas", las "Señas en Catedral", los "Días de ayuno", los "Días en que no se puede comer carne" y las "Fiestas que se celebran con solemnidad en las iglesias de Caracas".

Esta "Parte Eclesiástica", que se muestra en la figura 1, organiza las "épocas célebres" en la siguiente lista de hechos que van desde la creación del mundo y el nacimiento de Cristo hasta el presente:

> El presente año es de la Era Cristiana o nacimiento de Nuestro Señor Jesuscristo, el 1884. –De la creación del mundo, según el P. Petavio, el 5867. –Del diluvio universal, según él mismo, el 4212. –De la fundación de Roma, según Varrón, el 2636. –De la Corrección Gregoriana, el 302. –De la Independencia de Venezuela, el 74. (Rojas hermanos, 1884: 3).

Ya que un género funge de modelo, ofreciendo la escenografía de las posibilidades y límites del enunciado, el *Almanaque Rojas hermanos* adopta esta sección cronológica de la propia tradición de los calendarios que, como vimos, circulan por tierras americanas desde la segunda mitad del siglo XVIII. Esto puede corroborarse revisando cualquiera de los almanaques anteriores al de Rojas hermanos, inclusive de otros países como el *Calendario del Obispado de Málaga para el año de 1839*, en el cual se observa la misma lista con algunas diferencias como la inclusión de efemérides referidas a la realeza española y el ejercicio de su gobierno, que pueden ofrecernos algunas pistas de la voz que organiza la historia (ver figura 2). El *Calendario manual y guía universal para forasteros en Venezuela para el año de 1810*, considerado el primer libro impreso en Venezuela, cuya autoría se adjudica a Andrés Bello, nos ofrece también una lista de eventos de la historia universal. En

ella, al igual que la seleccionada por el calendario malagueño, parte de la creación del mundo y la inclusión de varios acontecimientos de la religión cristiana; adicionalmente, la lista se alarga con fechas y acontecimientos referidos a "la restauración de España", al "Descubrimiento de la América", a la fundación de la provincia de Venezuela y a varias de sus ciudades, a los años del reinado de Fernando VII, a varias instituciones coloniales del país y a la instauración del "Gobierno del Señor Don Vicente de Emparan" (Bello, 1810: 10. Ver figura 3). Esto nos indica, entre otras cosas, que la función de enlazar los grandes eventos bíblicos con nuestro presente ofrece un criterio de derivación causal, donde el *status quo*, las condiciones presentes, no son sino consecuencia ya predestinada y, por lo tanto, inútil todo esfuerzo de cambio[4]. La elección de los eventos a ser incluidos en la lista venía determinada por los intereses y criterios del enunciador, al igual que por las condiciones sociales e históricas del contexto; ello explica la presencia de la familia real en el caso del calendario español, de la presencia del funcionariado e instituciones coloniales en el almanaque caraqueño de 1810 y la ausencia de tanto uno como otro tema en el *Almanaque Rojas hermanos*, elaborado en la Venezuela ya independiente y guzmancista de 1871. Sin embargo, llama la atención esa ausencia del país, de sus instituciones (a excepción de la religiosa) y gobernantes en el recuento cronológico. No es gratuito ni baladí ese vacío si también consideramos los silencios como espacios de enunciación en los cuales el sujeto se posiciona ante sus creencias. Suponemos que esta sección eclesiástica está construida con el contrapunto de voces del religioso, el científico y el comerciante y a ello se deben estas variaciones. Más adelante retomaremos y ampliaremos esta idea.

A estas secciones de cronologías y fechas referidas a las obligaciones religiosas le sigue la sección del calendario propiamente dicho, mes a mes, adornado con viñetas que representan los signos zodiacales (ver figura 5). Aquí se indican los días de la semana, los onomásticos y las fases lunares en relación con sus probables condiciones climáticas, previendo con esto las repercusiones en la salud pública. Algunos ejemplos de esta vinculación entre los astros, el clima y la salud podemos ilustrarlo con las fases lunares del mes de enero de 1884:

> Sábado 5 de enero: Cuarto Creciente a las 5 y 6 minutos de la tarde en **Aries. –Vientos fríos.** [...]. Sábado 12 de enero: Luna Llena a las 10 y 58 minutos de la noche en **Cáncer. –Brisas.** [...]. Sábado 19 de enero: Cuarto Menguante a las 12:55 minutos de la noche en **Libra. –Neblinoso y frío.** [...]. Domingo 27 de enero: Luna Nueva a las 12 y 32 minutos de la noche en **Acuario. –Vientos fríos.**" (Rojas hermanos, 1884: 5. Negrillas nuestras).

Así, en el discurso del *Almanaque Rojas hermanos* la función comercial, religiosa y astronómica venía acompañada de una voz sanitaria, práctica, que prevenía a los lectores de cambios climáticos que pudieran incidir en la salud. Refiriéndose a este punto, Alcibíades señala acerca de otro calendario venezolano:

> Hemos visto [...] el privilegio concedido al trabajo (siembras, cosechas, etc.). Es cierto, los calendarios servían para ese propósito. Pero estaba también la parte de esos almanaques que tenían que ver con la salud privada y pública. Efectivamente, ellos no se limitaban a dar el nombre del santo, los días de descanso y los laborales, y las fases lunares; también se cuidaban de consignar los datos astrológicos. La noticia podría sorprender al lector actual, sobre todo porque el más desprevenido llegaría a creer que nuestros antepasados se preocupaban (como en el presente) de ver planetas regentes y ascendentes de los astros. En realidad las razones eran mucho más pragmáticas y, sobre todo, altamente valoradas por los pobladores de aquel entonces. Entre los autores de esos impresos, Gabriel Moreno, en el Perú, se preocupó por dar argumentos referidos a la relación de los astros y la salud individual y colectiva. En el que elaboró este letrado para el año de 1803, [...] describía en sus calendarios cada una de las estaciones: 'Estío', 'Otoño', 'Invierno' y 'Primavera' y, desde luego, eclipses, terremotos y lluvias. El análisis de los ciclos atmosféricos le permitía examinar su incidencia en las enfermedades y, sobre todo, la manera de evitarlas. (Alcibíades, 2014: 27-28).

En el pensamiento del ochocientos venezolano la idea de la salud pública se fue transformado paulatinamente de una visión caritativa y de hospitalidad, en manos de la Iglesia, a un asunto de Estado, iniciado a partir de los antecedentes de la Junta de la Vacuna, de 1804, y de las Juntas de Sanidad y Comisiones Sanitarias, de 1817 (Archila, 1956). La salud desde la visión de Estado implicaba ahora entenderla desde sus aspectos económicos, como una política que influía en el desarrollo productivo de la sociedad. Sobre este proceso, Santiago Castro-Gómez señala, para el contexto de la Nueva Granada colonial (que no será muy distinto para la posterior Venezuela republicana, con la creación de hospitales y la elaboración de estadísticas sanitarias), el énfasis dado ahora a la medicina y a la salud pública como prácticas racionales de desarrollo nacional: "La conservación de la salud pública se convirtió en unas de las prioridades del gobierno ilustrado. Elevar el nivel de salud de la población, particularmente de aquellos que se encontraban en edad productiva, significaba mejorar las posibilidades de crecimiento económico". (Castro Gómez, 2004: 59).

Tal vez esto nos explique la recurrente presencia de anuncios sobre medicamentos en el *Almanaque Rojas hermanos*. El enunciador, página tras página, y como permanente aviso que se intercala mes a mes en la parte superior del texto, señala las bondades de cada medicamento: "Bromuro Laroze. Contra epilepsia, histérico, neuralgias, insomnio de los niños, las enfermedades nerviosas", "Píldoras Blancard. Contra humores fríos, colores pálidos, flores blancas[5], menstruación difícil, &", "Cápsulas Raquin. Aprobadas por la Academia de Medicina de París para el tratamiento del flujo seminal", "Inyección Raquin. Recomendada por las eminencias médicas para el tratamiento del flujo seminal", "Semolina de los RR.PP. Trapistas: alimento reconstituyente para los niños, convalescientes", "Depurativo Laroze. Contra afecciones escrofulosas, linfáticas, cancerosas, acritudes de la sangre, &" (Rojas hermanos, 1884. Ver figuras 1 y 3). No hay que ignorar, y luego ahondaremos en esta característica, que todos los productos anunciados por el almanaque son importados.

Pudiéramos destacar algunos aspectos de estos avisos comerciales de medicamentos como el hecho, ya señalado, de convertir la salud en un tema que se traslada de la esfera privada hacia la pública. El sujeto de la enunciación que aquí construye sus enunciatarios-consumidores se posiciona ante la enfermedad sin los discursos morales o religiosos que guiaban el tema sanitario en el siglo XVIII y primera mitad del XIX, como los referidos a las "vergüenzas sociales" de una enfermedad de transmisión sexual o a las "pecaminosas costumbres" que apartan de Dios y de la vida y reservan un sitio en el Infierno (Wiesner-Hanks, 2001). El enunciador en este locus publicitario destaca tipográficamente el nombre del medicamento y seguidamente lista las posibles enfermedades o síntomas a los cuales el medicamento pudiera contribuir a su sanación. Nada más. Así, el enunciatario femenino, al cual están mayoritariamente dirigidos los avisos por las enfermedades involucradas, encuentra en la "objetividad" y el consejo soportado en una voz de autoridad como la "Academia de Medicina de París" y las "eminencias médicas" que avalan el producto, un espacio de enunciación que paulatinamente transformará las prácticas de la sociabilidad y la política (Guerra y Lempérière, 1998). Aquí presenciamos, en el formato de una breve muestra publicitaria, las huellas de lo que será la formación de un enunciatario moderno y la inclusión del público lector femenino en el tejido de la cultura venezolana del siglo XIX.

La voz predominante en esta sección, en el conjunto de voces que dialogan en el *Almanaque Rojas hermanos*, es la del comerciante. Asordinados los registros del religioso y el científico, que ya describimos líneas atrás,

la voz del comerciante asume ahora la construcción del enunciado que se muestra ya desde el inicio mismo del almanaque. En la página 2, luego de la portadilla, se destaca (con el uso de viñetas llamativas que enmarcan el texto) la dirección de las agencias comerciales, en París y en Nueva York, señaladas como las respectivas oficinas de recepción de avisos para Europa y Norteamérica (ver figura 4). Como ya sabemos, el *Almanaque Rojas hermanos* fue un producto editorial del Almacén Rojas, casa comercial fundada en la Caracas de 1838 por el dominicano José María Rojas Ramos.

Habíamos hecho mención de la ausencia de país, de sus instituciones y gobernantes en el *Almanaque Rojas hermanos*. Decíamos además que ese vacío no era gratuito ni baladí y que esos silencios del sujeto de enunciación, como hemos señalado, responden a las exigencias de la burguesía comercial y su locus. No se incluye a Guzmán Blanco ni a los integrantes de su gobierno, ni sus obras, ni se señala las fechas de asunción de gobernantes, ni de fundación de las principales ciudades del país (cómo sí lo hacían los almanaques anteriores, el de Málaga es un ejemplo, y que sería entonces una exigencia del género), porque los intereses antagónicos del Liberalismo guzmancista y la burguesía comercial se anulan y, en el tejido de sus enunciados, se usan estrategias y se construyen escenografías para definir e imponer una mentalidad particular.

Vislumbrar las voces que se construyen y contraponen en *Almanaque Rojas hermanos*, encarnados en el religioso, el científico y el comerciante, voces que luchan por imponerse en cada escenografía del almanaque y que echan mano de los recursos tipográficos y de diseño para configurar un enunciatario que pendula contradictoriamente entre la tradición, la creencia religiosa y la formación de un espacio público desterritorializado y moderno, permitió ver en esos conflictos y estrategias de los almanaques venezolanos del siglo XIX el surgimiento de un lector moderno, autónomo, que allanó el paso para el surgimiento de las revistas culturales.

Los almanaques fueron durante el siglo XIX, y muy entrado el XX, un vehículo de cultura que permeaba entre amplios y variados sectores de la sociedad. La contradicción de las voces presentes en ellos, sumada a la diversidad temática que presentan sus páginas, que van de la ciencia, a la medicina, la ética, la gastronomía, la religión, la literatura, etc., hacen de estos textos una efectiva estrategia editorial, un medio de fronteras entre lo letrado y popular que ofrece nuevas formas de sentido a los lectores y representa novedosos retos de análisis e interpretación para los estudios literarios de hoy, resultando de interés leer en contrapunto, y desde una perspectiva de larga duración, el surgimiento y desarrollo de un lector moderno que

va desde los almanaques, y el conjunto de la literatura marginal colonial y decimonónica, a los primeros ensayos de las revistas culturales venezolanas, surgidas en la primera mitad del siglo XIX[6].

Referencias bibliográficas

Alcibíades, Mirla (1993) *El Cojo Ilustrado en el proceso de la modernidad en Venezuela*. Caracas: trabajo presentado en la Universidad Simón Bolívar para obtener el título de Magíster en Literatura Latinoamericana.

_____. (2014) *Andrés Bello, Juan María Gutiérrez y las culturas originarias del continente*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

_____. (2015) "*La flor de mayo*: primera revista literaria de Venezuela". En: *Voz y Escritura* (23): en-dic, 13-33.

Alemán Sainz, Francisco (1975) *Las literaturas de kiosko*. Barcelona: Planeta.

Archila, Ricardo (1956) *Historia de la sanidad en Venezuela*. Tomo I. Caracas: Imprenta Nacional.

Barbier, Frédéric (2005) *Historia del libro*. Madrid: Alianza.

Bello, Andrés (1810) *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810*. Caracas: Imprenta de Gallagher y Lamb. (versión facsímil disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/calendario-manual-y-guia-universal-de-forasteros-en-venezuela-para-el-ano-de-1810--0/).

Brito Figueroa, Federico (1978) *Historia económica y social de Venezuela*. Tomo 3. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

Calvo Asensio, Pedro (1860) «Introducción», *Almanaque político y literario de La Iberia para el año 1860.* Madrid: Imprenta y Tipografía de La Iberia.

Castro-Gómez, Santiago (2004) "Biopolíticas imperiales. Nuevos significados de la salud y la enfermedad en la Nueva Granada (1750-1810)". En: *Pensar el siglo XIX. Cultura, biopolítica y modernidad en Colombia*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

Chartier, Roger (1994) *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna.* Madrid: Alianza.

Dahl, Svend (1972) *Historia del libro.* Madrid: Alianza.

Fabre, M. (1845) *Tratado completo de las enfermedades de las mujeres.* Tomo II. Madrid: Imprenta de la Viuda de Jordán e Hijos. (https://books.google.co.ve/books?id=-CAdQOYB3mMC&pg=PA6&lpg=PA6&dq=enfermedad+flores+blancas&source=bl&ots=DbSec_9i63&sig=Jl-MJv8bb1KOep6KaEZSTd91jd0&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjk7_2Bp87RAhUCKyYKHXeiA68Q6AEITzAN#v=onepage&q=enfermedad%20flores%20blancas&f=false)

Fundación Polar (1998) *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar. Edición digital.

García de Enterría, María Cruz (1983) *Literaturas marginadas.* Madrid: Playor. (Lectura crítica de la literatura española; 22).

Guerra, Francois-Xavier y Lempérière, Annick (1998) *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII y XIX.* México: Fondo de Cultura Económica.

Jitrik, Noé (s.f.) "Rehabilitación de la parodia". En: Ferro, Roberto (coord.) *La parodia en la literatura latinoamericana.* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Instituto de Literatura Hispanoamericana.

Maingueneau, D. (2010) "El enunciador encarnado. La problemática del Ethos". En: *Versión* (24), México: 203-225.

Rama, Ángel (1984) *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

Rojas hermanos (1884) *Almanaque para todos de Rojas hermanos: almanaque eclesiástico, astronómico, mercantil, literario, de variedades y avisos, para el año de 1876: los cálculos astronómicos están arreglados al meridiano de Caracas, por astrónomos que son verdaderos astrónomos*. Caracas: Rojas Hermanos.

Solórzano, Katty (1998) *Se hizo seña. Medición y percepción del tiempo en el siglo XVIII caraqueño.* Caracas: Planeta.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1998) "¿Puede hablar el subalterno?". *Orbis Tertius*, 3, (6): 175-235. En: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf (13/02/2017).

Úslar Pietri, Arturo (1995) *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.

Wiesner-Hanks, Merry (2001) *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna. La regulación del deseo, la reforma de la práctica.* Madrid: Siglo XXI.

Zavala, Iris (1984) "Utopía y astrología en la literatura popular del setecientos: los almanaques de Torres Villarroel". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, (XXXIII): 196-212.

PARTE ECLESIÁSTICA

ÉPOCAS CELEBRES.

CÓMPUTO ECLESIÁSTICO.

FIESTAS MOVIBLES.

CUATRO TEMPORALES.

DÁNSE ÓRDENES ECLESIÁSTICAS.

DIAS EN QUE SE SACA ÁNIMAS.

SEÑAS EN CATEDRAL.

DIAS EN QUE NO SE PUEDE COMER CARNE.

FIESTAS QUE SE CELEBRAN CON SOLEMNIDAD EN LAS IGLESIAS DE CARÁCAS.

Figura 1: "Parte Eclesiástica". Almanaque Rojas hermanos, 1884: pp. 3-4.

Epocas Célebres.

Este año es de la era Cristiana ó Nacim.° de N. Sr. Jesucristo el 1839: de la Creacion del mundo segun el P. Petavio el 5822: del Diluvio universal segun el mismo el 4167: de la Fundac. de Roma segun Varron el 2591: de la de España el 4083: de la de Madrid el 4003: de la de Málaga el 4001: (venerable su Sede por la sta. memoria de su Obispo Patricio, varon de señalada virtud, religion, y don de lenguas: su muerte en Granada á 12 de Abril de 306): de la Correccion Gregoriana el 257: del Pontificado de N. Ss. P. Greg. XVI el 9; del Reinado de N. Aug. Soberana D.ª Isabel II en Borbon (Q. D. G.) el 7: de la instalac. de las Córtes generales y extraord. en Cádiz, el 30: de la publicacion de la Constitucion política de la Monarquía Españ. sancionada por las mismas Córtes, el 28: del restablecim. de la misma Constitucion y de la Libertad Españ. jurada por el Rey en 9 de Marzo de 1820, el 20: del restablecim. de la Constitucion política de la Monarquía Española jurada por la Reina Gob.ª el 4: y de la Constituc. de la Monarquía Esp.ª promulgada en Madrid el 18 de Junio de 1837, el 3.

COMPUTO ECLESIAST.°

Aureo núm. 16. Epacta XV. Ciclo Solar 28. Indic. Romana XII. Letra Dominical F. y del Martirologio Romano, q.

FIESTAS MOVIBLES.

Septuagésima el 27 de Enero.
Ceniza el 13 de Febrero.
Resurreccion el 31 de Marzo.
Letanías el 6, 7 y 8 de Mayo.
Ascension del Sr. el 9 de Mayo.
Pentecostés el 19 de Mayo.
La Sma. Trinid. el 26 Mayo.
Sto. Corpus Christi el 30 Mayo.
Primer Dom. de Adv. el 1 Dic.

CUATRO TEMPORAS.

I. El 20, 22 y 23 de Febrero.
II. El 22, 24 y 25 de Mayo.
III. El 18, 20 y 21 de Sept.
IV. El 18, 20 y 21 de Diciem.

SE SACA ANIMA.

El 27 de Enero; el 19 de Febr. el 7, 3, 30, 22 y 23 de Marzo, el 3 de Abril, y el 23 y 25 de Mayo.

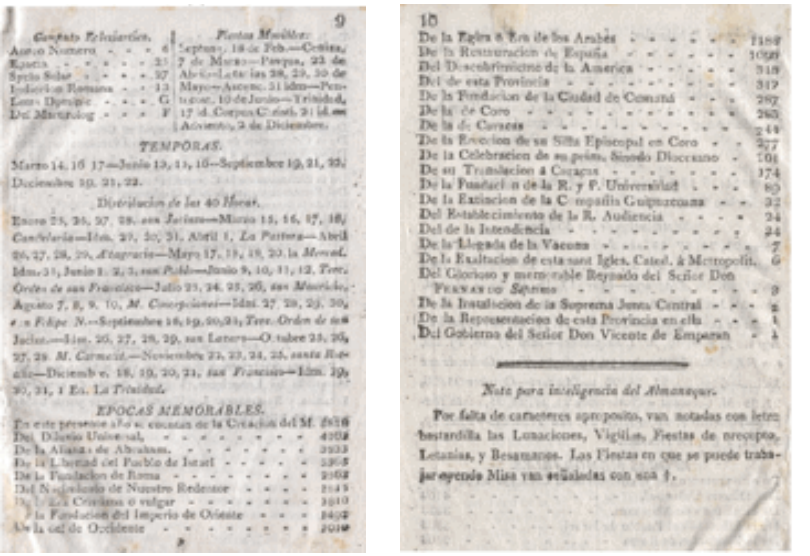
CUATRO ESTACIONES.

La Primavera entra el 21 de Marzo á las 6 y 27 mtos. de la mañana. El Estío el 22 de Junio á las 3 y 44 m. de la mañ. El Otoño el 23 de Sept. á las 5 y 45 m. de la tarde. El Invierno el 22 de Diciembre á las 11 y 8 mtos. de la mañana.

ECLIPSES.

Habrá dos este año, ambos de Sol. 1.° El 18 de Marzo, eclipse de Sol *visible*. Principio á las 2 y 20 m. de la tarde: medio á las 3 y 20 m., fin á las 4 y 16 m.: dígitos eclips. 5d 6. —2.° El 7 de Sept. eclipse de Sol *invisible*, á las 10 y 7 m. de la noche.

Figura 2: "Parte Eclesiástica". Calendario del Obispado de Málaga para el año de 1839, 1839: 2.



9

Cómputo Eclesiástico.

Aureo Numero	6
Epacta	25
Sycio Solar	27
Indicion Romana	13
Letra Dominic	G
Del Martirolog	F

Fiestas Movibles:

Septuag. 18 de Feb.—Ceniza, 7 de Marzo—Pasqua, 23 de Abril—Letanias 28, 29, 30 de Mayo—Ascenc. 31 idem—Pentecost. 10 de Junio—Trinidad, 17 id. Corpus Christi. 21 id. Adviento, 2 de Diciembre.

TEMPORAS.

Marzo 14, 16 17—Junio 13, 15, 16—Septiembre 19, 21, 22. Diciembre 19, 21, 22.

Distribucion de las 40 Horas.

Enero 25, 26, 27, 28, *san Jacinto*—Marzo 15, 16, 17, 18, *Candelaria*—Idm. 29, 30, 31. Abril 1, *La Pastora*—Abril 26, 27, 28, 29, *Altagracia*—Mayo 17, 18, 19, 20, la *Merced*. Idm. 31, Junio 1, 2, 3, *san Pablo*—Junio 9, 10, 11, 12, *Terc. Orden de san Francisco*—Julio 23, 24, 25, 26, *san Mauricio*, Agosto 7, 8, 9, 10, *M. Concepciones*—Idm. 27, 28, 29, 30, *san Felipe N.*—Septiembre 18, 19, 20, 21, *Terc. Orden de san Jacinto*—Idm. 26, 27, 28, 29, *san Lazaro*—Octubre 25, 26, 27, 28, *M. Carmelit.*—Noviembre 23, 23, 24, 25, *santa Rosalia*—Diciembre, 18, 19, 20, 21, *san Francisco*—Idm. 29, 30, 31, 1 En. *La Trinidad.*

EPOCAS MEMORABLES.

En este presente año se cuentan de la Creacion del M.	[illegible]
Del Diluvio Universal	[illegible]
De la Alianza de Abraham	[illegible]
De la Libertad del Pueblo de Israel	[illegible]
De la Fundacion de Roma	[illegible]
Del Nacimiento de Nuestro Redentor	[illegible]
De la Era Cristiana ó vulgar	[illegible]
De la Fundacion del Imperio de Oriente	[illegible]
De la del de Occidente	[illegible]

10

De la Egira ó Era de los Arabes	[illegible]
De la Restauracion de España	[illegible]
Del Descubrimiento de la America	[illegible]
Del de esta Provincia	317
De la Fundacion de la Ciudad de Comaná	287
De la de Coro	263
De la de Caracas	244
De la Erecion de su Silla Episcopal en Coro	277
De la Celebracion de su prim. Sinodo Diocesano	101
De su Translacion á Caracas	174
De la Fundacion de la R. y P. Universidad	89
De la Extincion de la Compañia Guipuzcoana	32
Del Establecimiento de la R. Audiencia	24
Del de la Intendencia	24
De la Llegada de la Vacuna	7
De la Exaltacion de esta sant Igles. Catedr. á Metropolit.	6
Del Glorioso y memorable Reynado del Señor Don Fernando *Séptimo*	3
De la Instalacion de la Suprema Junta Central	2
De la Representacion de esta Provincia en ella	1
Del Gobierno del Señor Don Vicente de Emparan	1

Nota para inteligencia del Almanaque.

Por falta de caracteres apropósito, van notadas con letra bastardilla las Lunaciones, Vigilias, Fiestas de precepto, Letanias, y Besamanos. Las Fiestas en que se puede trabajar oyendo Misa van señaladas con una †.

Figura 3: "Épocas memorables". Andrés Bello, *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810*, 1810: 9 y 10.

Figura 4: Almanaque Rojas hermanos, 1884: 5.

Figura 5: Almanaque Rojas hermanos, 1884: 2.

Notas

1 El uso paródico de calendarios y almanaques es común en la historia de nuestra cultura. Al hablar de "parodia", comúnmente la crítica hace énfasis en el aspecto de la burla, de la "carnavalización", de la relación jerárquica y unidireccional entre un texto "A" modelo y otro "B" trasgresor que lo deforma, obviando la indiscutible interacción entre los dos textos que se modifican mutuamente, obligando cada uno a revisar sus discursos, en un dialéctico enfrentamiento entre clausura y reapertura de lecturas. Al respecto, Noé Jitrik resalta esta interacción de la parodia al decir: "Hay que hablar entonces de dos instancias, si no fuera así se perdería el sistema de relaciones que implica ante todo la cercanía (interacción) y, al mismo tiempo, la autonomía de ambas esferas que conservan sus rasgos propios. Este movimiento de cercanía y de autonomía da lugar a una especie de dialéctica de amor/odio entre el texto paródico y el original. Una relación de un Edipo no resuelto. También podríamos agregar 'textofilia/textocidio' porque el texto paródico supone una filiación y también una liquidación. Se podría hablar incluso de 'vampirismo textual' y hacer también otras figuras al respecto, que apuntan a definir este tipo de relaciones complejas" (Jitrik, s.f.: 19). La parodia, vista de esta manera más compleja y dinámica, permite entender que su manifestación no solo se realiza en personajes, temas o estilos, sino además en géneros, lenguajes, hablas y discursos, lo que hace de la parodia una estrategia textual multiforme, de variadas posibilidades de ejecución. Como ejemplos de almanaques desde el uso paródico podríamos mencionar el *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre*, de 1768, atribuido a José Cadalso, donde hace sátira de la vida amorosa de las cortes y el *Calendario Pantagruélico* elaborado por Rabelais en 1532, apropiación discursiva de los almanaques populares; otros ejemplos, los libros-almanaque *Vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967, y *Último round*, de 1969, ambos de Julio Cortázar, donde se destaca la multiplicidad textual y el juego gráfico propio de los almanaques.

2 "El establecimiento progresivo en Venezuela de extranjeros dedicados a las actividades de importación y exportación se inicia con la decisión por parte de España de abrir sus puertos americanos al comercio con «las naciones neutrales y amigas» (1797). Estos extranjeros, en un primer tiempo, estaban limitados a negociar con los comerciantes españoles la venta de artículos que introducían, so pena de ser expulsados, como le ocurrió al alemán Jorge Federico Lenz quien intentó instalarse en Caracas en 1805. Después del 19 de abril de 1810, las autoridades de la Junta de Gobierno de Caracas aceptaron la presencia de algunos comerciantes extranjeros. Uno de los más destacados fue el inglés William Watson, quien estableció una importante casa en Caracas con sucursales en Glasgow, Gibraltar y Malta. Watson, a su vez, fue expulsado de Venezuela por Domingo de Monteverde en 1813. Las oportunidades

que, desde el punto de vista comercial, brindaron las campañas militares de la emancipación, sirvieron de incentivo para la instalación, en los diferentes puertos de Venezuela, de un gran número de extranjeros, algunos de los cuales, como el alemán Heinrich Meyer, quien fundó un negocio en Caracas en 1821, habían servido como soldados en las filas patriotas y resolvían ahora dedicarse a actividades más lucrativas. En 1823 aparecen establecidas en La Guaira firmas comerciales de individuos como John Alderson, Elías Mocatta, John Powles o William Ackers, asociado este último en 1824 con el criollo Juan Pablo Huizi bajo la razón social de Ackers, Huizi & Co. Esta presencia en el país de casas comerciales fundadas por extranjeros, principalmente de origen inglés o alemán y en un menor grado, de origen francés, norteamericano, italiano o curazoleño, es uno de los aspectos característicos de la economía venezolana en el siglo XIX. [...].Finalmente, es necesario señalar que, si bien las casas comerciales de origen extranjero ocuparon una posición dominante en el ámbito económico del siglo XIX venezolano, esta posición fue siempre compartida con casas comerciales de origen criollo, algunas de las cuales, como la casa Burguera de Tovar en el estado Mérida, la casa Santana de Caracas o la casa Lara, Núñez y Cía. de Maturín, lograron tener considerable importancia tanto regional como nacional. (Fundación Polar, 1998. Entrada: "Casas de comercio extranjeras").

3 Ejemplo de este carácter nacionalista de la burguesía industrial es la Fábrica de Cigarrillos "El Cojo" (1873), promotora de la revista *El Cojo Ilustrado* (1892-1915), publicación que pasó de un énfasis de exhibición del país a una idea de unión continental. (Ver Alcibíades, 1993).

4 Al respecto señala Solórzano: "Creemos no equivocarnos al afirmar que la sociedad de la Caracas del siglo XVIII era una sociedad con una fuerte orientación hacia el pasado. En primer lugar por la influencia de la mentalidad católica imperante. El catolicismo es una religión con un profundo sentido histórico, parcialmente heredado del judaísmo y cultivado a través de los siglos". (1998: 222).

5 "Flores blancas" se denominaba a la enfermedad cuyos síntomas se manifiestan en la presencia de un líquido blanco, distinto al normal que fluye en los genitales femeninos. Produce ardor en la zona y molesta al tener relaciones sexuales. Su causa se adjudica a la presencia de hongos o a variaciones hormonales. Durante el siglo XIX se especulaba acerca de las condiciones raciales, sociales, hereditarias, climáticas y hasta de vestimenta como origen de la enfermedad, llamada también "leucorrea". Véase: M. Fabre, Tratado completo de las enfermedades de las mujeres, 1845.

6 Será Mirla Alcibíades (2015) quien señale y ponga punto final a la discusión histórica acerca de las primeras revistas literarias y culturales de Venezuela: "Al tratar de la primera revista literaria venezolana, se ha dicho que el privilegio corresponde a *La Oliva* (Picón Febres, 1972: 136), título aparecido en 1836. Tal vez esa afirmación se apoye en un hecho: los poemas que ofrece en forma

sistemática. Por otro lado, está quien concede el mérito a *La Guirnalda* (Cuenca, 1980: 65-661), que vio la luz algunos años más tarde, en 1839, bajo la dirección del cubano José Quintín Suzarte. En otra línea de preferencias se afilian quienes inclinan la balanza a favor de *El Liceo Venezolano*, que hace acto de presencia en 1842. Esta última interpretación se apoya en la idea de que este papel se comprometió a "difundir en el país el gusto literario y artístico" ("Prospecto" de esta revista en *El Liberal*, 14.I.1842: 1). [...]. En mi opinión, esos papeles deben verse como antecedentes de las publicaciones periódicas dedicadas en exclusiva a la materia literaria. Para hacerles justicia, pienso que se ajustan apropiadamente a la idea de impresos culturales. [...]. [N]i *El Álbum* ni *Las Flores de Pascua* deben ser tomadas como las primeras revistas literarias venezolanas. Estoy entendiendo por tal, impresos de entrega regular que dieron acogida a la escritura estética, con exclusión de otras materias habituales en el período (historia, educación, economía, política). Cuando apareció la primera de ellas llevó un subtítulo que, dentro de las coordenadas actuales, describe el propósito de sus contenidos. Se identificaba como "Periódico literario" y, por tanto, sólo dio cabida a escritos de esta especie. Como indico en el título que presenta estas páginas, ese material fue *La Flor de Mayo*", publicada en Caracas en 1844. (14-15).

Reseñas

25

ENERO- DICIEMBRE, 2017

Juan Toro Diez (2015)
Expedientes. Fragmentos de un país. Caracas: Ediciones B.

25
enero- diciembre, 2017

Richard Escalante
IIL "Gonzalo Picón Febres"
Universidad de Los Andes
Mérida-Venezuela
riescar@gmail.com

Testimonio contra el olvido

A finales del año 2015, en el marco del controvertido socialismo del siglo XXI, fue publicado bajo la firma de Ediciones B *Expedientes. Fragmentos de un país* del fotógrafo venezolano Juan Toro Diez. La obra, de unas 184 páginas en papel especial, apuesta por una novedosa propuesta estética, guiada por los principios de una hibridación que se puede caracterizar en diferentes niveles: un primer nivel material o físico que se ve reflejado en su diseño específico, puesto que el mismo guarda analogía con los archivos contenidos en una carpeta sujetada por una liga y en el que encontramos, además, un manejo de resaltados y otros mecanismos tipográficos que demuestran un carácter poco convencional.

Percibimos también un segundo nivel interdisciplinar, que confiere una proyección interdiscursiva, por ejemplo, a pesar de que Juan Toro Diez figura como el autor de la obra, adentro de la misma encontramos varios apartados verbales (en la forma de crónica, reportaje, testimonio e investigación) pertenecientes a personalidades provenientes de diferentes campos de estudio, de esta forma, participan, tras el prólogo de Nelson Garrido, los especialistas en artes visuales Gerardo Zavarce, Félix Suazo, Alberto Asprino y Lourdes Peñaranda, las periodistas María Isoliett Iglesias y María Colombo, la psicóloga Carla Balbuena, el fotógrafo Salvatore Elefante y el economista Luis Vicente León, quienes a partir de sus textos aportan una

mirada en cooperación con respecto a las fotografías propuestas por Toro Diez. Por lo que debemos decir, desde este punto de vista, que asistimos a una construcción colectiva.

Por otra parte, hallamos un tercer nivel intermedial referido al juego de las imágenes fotográficas en constante diálogo con los apartados textuales, pues observamos cómo la fotografía se desterritorializa del medio al que pertenece y reterritorializa en otro distinto, esto es, al lado de crónicas, testimonios e investigaciones, otorgando a la obra en conjunto nuevos matices y significaciones. Se da entonces una convergencia de ambos medios, un diálogo testimonial y sobre todo fractal, que constantemente recuerda, advierte y acentúa los distintos desafueros sufridos por el venezolano contemporáneo. Es así como advertimos dentro de *Expedientes* (2015) diferentes ejes temáticos de una misma problemática generalizada, vemos como la violencia, la emigración, las sustancias para soportar la realidad o el peso de una debacle económica nacional se adhieren a la construcción de un imaginario social, como en una radiografía que visualiza la contemporaneidad venezolana.

En este sentido, apreciamos cómo Toro Diez al hacer uso de la imagen fotográfica la fundamenta, a partir de su función de registro o instrumento probatorio, en una suerte de depósito de la memoria tanto individual como colectiva. De allí su proyección como testimonio referencial de lo ocurrido, un "esto ha sido", elemento verificador en las ciencias sociales y documento que constituye historia, marca presentista frente a los juegos dispuestos para burlar al olvido.

Sin embargo, preciso es decir que toda fotografía (a pesar de su capacidad para "dar cuenta de la realidad") como elemento simbólico debe ser narrativizada, es decir, llevada a palabras. Es por ello que en la obra se emplea el principio de narratividad del código verbal para ofrecer u ordenar los significados que más tarde se verán correspondidos en las imágenes fotográficas. Es por esto que *Expedientes* se dispone, en un primer momento, de las crónicas, testimonio y ensayos (los apartados verbales) para luego insertar las fotografías, que vienen a evidenciar, traducir y puntualizar lo manifestado anteriormente.

Es este el juego dialógico suscitado en la obra presentada, en la que la noción artística se ha disuelto en una cotidianidad, en la cotidianidad propia del imaginario venezolano conformado a partir de los objetos fotografiados por Toro Diez y transformados en relato por los otros coautores. Por ello la relación entre la imagen fotográfica y el relato es una relación de solidaridad, en la que la cooperación entre ambos códigos opera hacia la constitución

de una matriz ideológica evidente, que no es otra que construir una mirada sobre la situación actual venezolana. Las fotografías vienen a establecer la presencia de estos objetos en el mundo, evidencian o sirven de soporte a la narración que la precede.

En consecuencia, los referentes fotográficos en las imágenes organizadas y dispuestas artificiosamente por Toro Diez son objetos que han transitado desde la cotidianidad hasta convertirse en elementos avivados por un extrañamiento: al abandonar su configuración elemental del día a día y convertirse en símbolos representativos de las problemáticas existentes en el contexto venezolano, y que vienen, de alguna forma, a consolidar una mirada sobre la realidad.

En definitiva, *Expedientes* de Juan Toro Diez es una obra que merece nuestra atención, puesto que indaga en el imaginario social venezolano contemporáneo, en su memoria colectiva, y que trae a colación, a partir del diálogo entre lo verbal y lo icónico, objetos y situaciones que se han conformado como lo nacional dentro del escenario antes mencionado. En sí todos los venezolanos se ven involucrados, de alguna manera, tanto con las historias relatadas en la obra como con las fotografías realizadas por Toro Diez, pues en ambos códigos se manifiesta un llamado a indagar en la imaginación pública, además de erigirse en marcas contentivas de un prohibido olvidar.

Victoria de Stefano (2016)
Diarios 1988-1989.
La insubordinación de los márgenes. Caracas: El Estilete

25
enero- diciembre, 2017

Fabián Coelho
Lisboa- Portugal
fabiancoelhocastro@gmail.com

Es de notar el creciente interés editorial por diarios, memorias y autobiografías ficcionalizadas (escrituras del yo, en suma) durante los últimos años; tendencia continental, con Ricardo Piglia y su trilogía de diarios de Emilio Renzi, y mundial (pensemos en Paul Auster o Karl Ove Knausgård), reivindicada y reformulada en nuestro país en tiempos recientes por autores como Armando Rojas Guardia, Alejandro Oliveros y, especialmente, Rafael Castillo Zapata.

En esta corriente podríamos inscribir la obra literaria de Victoria de Stefano (ensayista y novelista; finalista del Premio Rómulo Gallegos, 1999; Premio de la Crítica a la Novela, 2010), a la que ahora podemos sumar la pertinente publicación de *Diarios 1988-1989. La insubordinación de los márgenes*.

Este volumen, del cual ya habíamos tenido noticias en *La refiguración del viaje* (2005), compilación de ensayos curada por Arnaldo E. Valero y publicada por el Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, abarca un periodo que resultará decisivo tanto para la historia contemporánea del país como para el proyecto literario de De Stefano: los años de 1988

y 1989; años de resquebrajamientos de viejos modelos y surgimientos de nuevos signos en el horizonte; años atravesados por el retorno de Carlos Andrés Pérez al poder, la intervención del FMI, el estallido social de Caracas y la convenida ruptura del pacto social; años, en fin, en que una corriente subterránea de nuestra historia (desde Ezequiel Zamora, digamos) comienza emerger y desbordarse: un supuesto legítimo derecho al resentimiento.

Así, el título elegido, *La insubordinación de los márgenes*, revela una doble resonancia: por un lado, política, con la irrupción en la escena pública de discursos hasta entonces periféricos en nuestra historia moderna, y, por otro, literaria, con una escritura del yo que se rebela desde el margen y que inicia su avance, cauto y definitivo, hacia el centro de la página. La entrada del 10 de marzo de 1989 insinúa ya esta transición:

> Recordé todas las veces que sentí deseos de escribir sobre todo lo que me iba viniendo a la mente mientras escribía, en el margen derecho de la página. Sí, escribir en una columna al margen del texto, como una manera de reproducir y legitimar el proceso "auténtico" de composición. En una columna, la ficción, bajo forma de relato, bien sea débil o fuerte, y, en la otra, las reflexiones, las asociaciones extemporáneas, sin exceptuar las correcciones y las enmiendas, relacionadas con el texto a medida que este iba creciendo (2016: 49).

De este modo, los diarios de De Stefano, que nacen como una respuesta a circunstancias y búsquedas personales muy específicas, y que en su momento son tomados por la propia autora como un ejercicio personal de notación cotidiana y, en el fondo, de investigación de una forma de ver, de narrar, de posicionarse y de entender la escritura («[e]staba tratando de profundizar ese deseo de buscar una voz más personal», reconoce en una entrevista (2002: 111), resultaron el laboratorio donde se prefiguraría la obra por venir.

En los diarios podemos apreciar cómo van cuajando algunos de los rasgos característicos de la literatura de De Stefano: la naturaleza fragmentaria y autorreferencial de su prosa; su introspección; la profusión de reflexiones, recuerdos y anécdotas; el abundante repertorio de referencias literarias, filosóficas, artísticas, fílmicas y musicales; una voz que hilvana con delicada melancolía desde la memoria de las lecturas, los afectos y las andanzas; una mirada ávida, aguda, que todo lo registra y penetra; y un lugar, el lugar del escritor, su espacio íntimo (la casa, el escritorio, los libros, la ventana), sede de un Aleph (digo, traicionando a Borges) muy personal que, desde los diarios, se desplegará en múltiples direcciones.

Encontramos en ellos constantes referencias a la novela en curso (*Cabo de vida*), el hallazgo del título, las vacilaciones, enmiendas y adiciones; conversaciones con los amigos (Juan Sánchez Peláez, Eugenio Montejo, Salvador Garmendia, Isaac Chocrón); reflexiones sobre el acto de la escritura, la naturaleza del diario y la lectura de sus más emblemáticos cultores (Musil, Kafka, Pushkin, Gide, Woolf, Mansfield, Pavese, Gombrowicz, Pessoa, Delacroix, Blanco Fombona, Pocaterra); quejas sobre las dificultades para publicar, las humillaciones sufridas, las dudas; consideraciones acerca de la vida, el amor, la sexualidad, la libertad, el poder y el papel del intelectual. Y está también la actualidad política: el horror de Sendero Luminoso en el Perú, el derrocamiento del dictador paraguayo, la matanza de la plaza de Tiananmén, la caída del muro de Berlín, los estertores de la Guerra Fría, la ejecución en Rumanía de Ceausescu, la invasión de EE.UU. a Panamá, las elecciones en Chile, y, por supuesto, el Caracazo, la perplejidad y el estupor de aquellos días:

> Nadie entiende lo que está pasando, los jóvenes menos que nadie, no saben lo que significa suspensión de garantías y mucho menos toque de queda. Se lo toman a la ligera, pero a todos nos deja la sensación de algo siniestro, algo que nos desborda, que estaba ahí y no veíamos (2016: 39).

Dice Juan José Saer que los verdaderos textos literarios son siempre el resultado de la combinación (implanificable, por demás) entre proyecto y enigma. "El proyecto es la sonda que se manda con la esperanza de que lo oscuro se entreabra, dejando filtrar algo de sí mismo hacia una zona más luminosa" (2015: 187). Los diarios de Victoria de Stefano, en este sentido, vendrían a ser la materialización de esa sonda que indaga en las profundidades para averiguar (o intentar comprender) el sentido de esos caminos que se adivinan en lo oscuro y que fluirán (esto ahora lo sabemos) hacia *Historias de la marcha a pie* (1997), *Lluvia* (2002), *Paleografías* (2010).

Así, estos diarios (que podrían tener como corolario la afirmación de que escribir es, también, al mismo y entre muchas otras cosas, investigar) suponen una valiosa ventana para asomarnos a los procesos y materiales que formaron parte de la génesis de uno de los proyectos literarios más sólidos del presente. Y constituyen, además, a la luz de los acontecimientos y ante la evidencia de la deriva del país y del mundo en los últimos tiempos, una nueva posibilidad de volver a mirar aquellos años que (también ahora lo sabemos) cambiaron todo.

Referencias

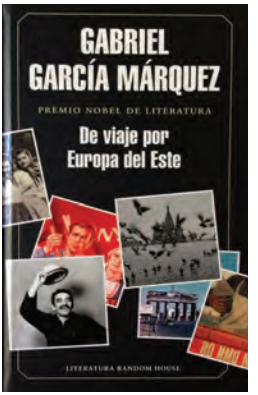
De Stefano, Victoria (2016). *Diarios 1988-1989. La insubordinación de los márgenes*. Caracas: El Estilete.

_____. (2002, enero-abril). «En busca de una voz interior» (entrevista). *Actual Investigación* (Mérida). 49 (34): 111-115.

Saer, Juan José (2015). *Ensayos. Borradores inéditos 4*. Buenos Aires: Seix Barral.

García Márquez, Gabriel (2015) *De viaje por Europa del Este.* Colombia: Penguin Random House.

25
enero- diciembre, 2017



Arnaldo E. Valero
IIL "Gonzalo Picón Febres"
Universidad de Los Andes
Mérida- Venezuela
arnaldovalero@gmail.com

Mucho antes de obtener el Premio Nobel de Literatura y de convertirse en amigo incondicional de Fidel Castro, Gabriel García Márquez fue feliz e indocumentado, visitó varios países con mirada escrutadora y cultivó con gracia y denuedo la crónica periodística. Uno de los libros que escribiera durante esa época anterior a su condición de figura estelar del "Boom" es *De viaje por los países socialistas: 90 días en la "Cortina de hierro"*, publicado originalmente en 1957 y que el grupo editorial Penguin Random House acaba de editar con el título de *De viaje por Europa del Este*, obra decisiva para percibir cuál era el verdadero panorama político, económico y humano de los países que conformaban la URSS a cuatro décadas del triunfo de la revolución bolchevique.

Una de las particularidades que poseen las once crónicas que conforman este libro es el hecho de no haber sido el resultado de un plan preestablecido, sino el fruto de la azarosa conjunción de una propuesta inesperada y la inquietud de responder a una pregunta: ¿cómo es la vida en el bloque soviético? Una mañana de junio, un italiano errante, "corresponsal de ocasión de revistas milanesas", compró un automóvil francés. Como no tenía nada qué hacer, le propuso a García Márquez y a una francesa de origen indochino que trabajaba como diagramadora en una revista de París, que

fueran a ver qué había tras la cortina de hierro. Realizados los trámites que le permitirían recorrer Europa del Este, los viajeros tuvieron la oportunidad de afrontar una realidad que llegó a desafiar su capacidad de comprensión.

Cuando García Márquez y sus compañeros de viaje llegaron a Berlín, la ciudad aún no había sido dividida con el muro. El contraste entre el lado capitalista y el lado comunista era "brutal" (sic). Mientras Berlín Occidental contaba con calles que parecían "trasplantadas en bloque desde New York" y ofrecía "una apariencia de prosperidad fabulosa", en Berlín Oriental la gente vivía apelmazada en los pisos inferiores de edificios sin servicios sanitarios, ni agua corriente y los almacenes eran sórdidos, "con artículos de mal gusto y una calidad mediocre." La excepción en el lado oriental era "el colosal mamarracho de la avenida Stalin". Había gente que vivía en un lado y trabajaba en el otro. En ciertos sectores, una acera era socialista y la otra capitalista. En teoría, no se podía trabajar de un lado y atravesar la calle para comprar en el otro. Pero en la práctica lo único que contaban eran las apariencias. Al cambio oficial, en los bancos de Alemania Oriental dos marcos equivalían a un dólar, pero en cualquier banco del mundo occidental se requerían 17 marcos orientales para obtener un dólar. A García Márquez y sus compañeros de viaje les bastó con 20 dólares para recorrer la República Democrática de Alemania de arriba abajo alojándose en los mejores hoteles y comiendo en los mejores restaurantes.

Para los viajeros que habían cruzado la cortina de hierro con el propósito de ver el rostro de la Utopía socialista resultaba incomprensible "que el pueblo de Alemania Oriental se hubiera tomado el poder, los medios de producción, el comercio, la banca, las comunicaciones y, sin embargo, fuera (…) el pueblo más triste" que jamás hubiesen visto. Los motivos para esa tristeza colectiva sobraban: multitudes enlatadas en los tranvías, colas de media hora para comprar pan, billetes de tren o entradas al cine, vitrinas polvorientas que exhibían artículos de pacotilla a precios escandalosos. "Aquello era como haber ido al cine por matar el tiempo y haberse encontrado con una película de locos, sin pies ni cabeza, con una argumento hecho exclusivamente para desconcertar. Porque es por lo menos desconcertante que en el mundo nuevo, en pleno centro de la revolución, todas las cosas parezcan anticuadas, revenidas, decrépitas." (p. 27).

Exceptuando Checoslovaquia, el "único país socialista donde la gente no parec[ía] sufrir de tensión nerviosa y donde uno no [tenía] la impresión –falsa o cierta– de estar controlado por la policía secreta" (p. 54), cada país visitado de la antigua Europa del Este desafió la capacidad de comprensión del máximo exponente del realismo mágico. En Moscú, epicentro de la Uto-

pía, la cantidad de contrastes resultaba inexplicable. Mientras un proyectil soviético llegaba a la luna, los trabajadores vivían hacinados en cuartos y sólo tenían derecho a comprar vestidos dos veces al año. Resultaba increíble que esa nación donde los zapatos eran ordinarios en demasía y el corte de la ropa era pésimo hubiera sido capaz de producir armas termonucleares. Al parecer, en 40 años de revolución la Unión Soviética había dedicado toda su potencia de trabajo al desarrollo de la industria pesada en detrimento de las más elementales necesidades cotidianas. García Márquez catalogó como "proceso de desarrollo al revés" a ese abismal desequilibrio productivo y ofreció un par de ejemplos para ilustrarlo a cabalidad: El poderoso TU-104, considerado en su momento como una obra maestra de ingeniería aeronáutica, estaba dotado de "los más primitivos inodoros de cadenita". Los servicios sanitarios de un establecimiento en los suburbios de Moscú "era una larga plataforma de madera, con media docena de huecos sobre los cuales media docena de respetables ciudadanos hacían lo que debían hacer (…) en una colectivización de la fisiología no prevista en la doctrina" (p. 135).

Los aparatos de radio eran muy baratos en la Unión Soviética, pero estaban diseñados para sintonizar una sola emisora: Radio Moscú. Todos los periódicos eran propiedad del estado. Las revistas y periódicos extranjeros de venta al público eran editados por los partidos comunistas europeos. Resultaba imposible hacer referencia a Marylin Monroe: ningún soviético sabía quién era ella. Para los periodistas resultaba incomprensible el principio de la publicidad, que hace posible la libertad de prensa en Occidente.

Hungría fue el país donde García Márquez pudo ver el lado más siniestro del régimen soviético. El escritor formó parte de la primera delegación occidental que visitó ese país tras los sucesos de 1956. La delegación estaba conformada por 18 observadores. García Márquez y el belga Maurice Mayer eran los únicos periodistas y querían palpar la situación de Hungría "a ciencia cierta y sin mixtificaciones políticas". Sin embargo, durante toda su estadía estuvieron vigilados por un grupo de 11 "intérpretes" que en su mayoría sólo hablaban húngaro, que estaban armados, que no les permitían salir solos del hotel y que les impedían entrar en contacto con la gente de la calle. A los delegados se les alojó en uno de los mejores hoteles de Budapest, se les recomendó no salir a la calle, llevar siempre el pasaporte consigo y se les recordó que la ciudad estaba bajo régimen marcial, por lo que estaba prohibido tomar fotografías. García Márquez logró burlar el cerco que le impedía entrar en contacto con la multitud triste y mal vestida que hacía colas interminables para comprar artículos de primera necesidad, pero su esfuerzo resultó infructuoso: la gente miraba con un hermetismo desconfiado

a los extranjeros, nadie se atrevía contar lo ocurrido meses atrás, cuando las tropas soviéticas ocuparon la ciudad con la orden de reprimir una revuelta popular. En aquel momento, García Márquez se negó a creer en la "bulliciosa publicidad que los periodistas occidentales les dieron a los sucesos"; pero estando en el lugar de los hechos, teniendo ante sí las fachadas donde el pueblo de Budapest se refugió para combatir a los soldados soviéticos, advirtió que el número de víctimas debió haber superado el parte oficial de 5.000 muertos y 20.000 heridos.

Las páginas de este libro de crónicas están signadas por la actitud de alguien alerta ante la posibilidad de que "los países socialistas se las arreglan para que los delegados encuentren una nación vestida con ropas de pontificar en un multitudinario domingo de quince días" (p.43). Ante esta eventualidad, García Márquez atravesó la cortina de hierro con los sentidos bien alertas. Y tal fue su compromiso con la verdad que no sólo fue capaz de ofrecer acuciosas instantáneas de la «Utopía» sino que acertó a retratar la atmósfera imperante en muchos de esos lugares, como puede advertirse en las siguientes líneas, con las que introduce el capítulo titulado "Con los ojos abiertos sobre Polonia en ebullición":

> Durante algún tiempo conservé el recuerdo de que la multitud de Varsovia camina en fila india y arrastra trastos de cocina, latas vacías, toda clase de cacharros metálicos que hacen un ruido destemplado y continuo sobre el pavimento. Después me expliqué objetivamente esa visión de pesadilla. En Varsovia hay muy pocos automóviles. Cuando no pasan los antiguos tranvías reformados, cojeando por el exceso de pasajeros, la ancha y arbolada avenida Marszalkowa pertenece por completo a los peatones. Pero la multitud densa, desarrapada, que dedica más tiempo a mirar las vitrinas que a comprar en los almacenes, conserva la costumbre de circular por la acera. La impresión es que camina en fila india, porque no se desparrama en la calle vacía. No hay pitos ni motores de explosión, ni pregones callejeros. El único ruido que se oye es el rumor puro de la multitud; un ruido continuo de trastos de cocina, latas vacías y toda clase de cacharros metálicos.
> (…) Uno se da cuenta desde el primer momento de que la vida es dura, de que se ha sufrido mucho con las grandes catástrofes y de que hay un drama nacional de minúsculos problemas domésticos. (pp. 65-66).

Como puede apreciarse en los extractos precedentes, *De viaje por Europa del Este* es un libro imprescindible para formarse una idea concreta de las condiciones de vida imperantes a mediados del siglo pasado en los países regidos por la hoz y el martillo, el estandarte triunfalmente enarbo-

lado por los bolcheviques en 1917. Por si eso fuera poco, también es un libro fundamental para calibrar la admirable capacidad de observación que llegó a distinguir a Gabriel García Márquez antes de que llegara a sentir simpatías por Fidel.

Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios. Nº 25, enero-diciembre, 2017.
Universidad de Los Andes, Mérida. ISSN: 1315-8392 / Depósito Legal Elect.: ppi 2012ME4041

COLABORADORES

Álvaro Contreras (1966): Profesor Titular de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Publicaciones: *La barbarie amable* (2004), *Un crimen provisional. Relatos policiales de vanguardia* (2006), *Escenas del Siglo XIX. De la ciudad letrada al museo silvestre* (2006), *Narrativa vanguardista latinoamericana* (2007), *La experiencia decadente. Pedro César Dominici: ensayos y polémicas* (2011)*, Estilos de mirar. Ensayo sobre el archivo criollista venezolano* (2012).

Arnaldo Valero (1967): Profesor Titular y Director del Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" de la Universidad de Los Andes. Licenciado en Letras, mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana (1990) y Magíster Scientae en Literatura Iberoamericana (1996) por la Universidad de Los Andes. Es autor de *Nación y transculturación* (Premio APULA de Poesía, 2006), de *Entre zombis y caníbales. Ensayos sobre literatura del Caribe* (Premio Nacional de Ensayo Stefania Mosca, 2015) y de *Canciones de fuego negro. Del reggae a la poesía* dub (Premio Internacional de Ensayo Mariano Picón Salas, 2015).

Arturo Gutiérrez Plaza (Caracas, 1962): Magíster en Literatura Latinoamericana Contemporánea (USB, 1991) y PhD en Lenguas Romances y Literaturas (Universidad de Cincinnati, 2009). Profesor titular jubilado del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar, donde fue director de Extensión Universitaria (2002-2004), decano de Extensión (2004) y coordinador del Postgrado en Literatura (2010-2013). Entre 1995 y 2000 se desempeñó como director general del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Actualmente es profesor visitante distinguido en la Universidad de Oklahoma. Entre sus libros de ensayos, investigación literaria y antologías, se cuentan: *Lecturas desplazadas: Encuentros hispanoamericanos con Cervantes y Góngora* (Caracas: Equinoccio, 2009), *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana: una metáfora del cambio* (Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010), *Las palabras necesarias. Muestra antológica de poesía venezolana del siglo XX* (Santiago de Chile: LOM, 2010) y *Formas en fuga. Antología poética de Juan Calzadilla* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2011).

Carmen Rodríguez: Licenciada en Educación Mención Castellano y Literatura (Universidad de Oriente. Cumaná-Venezuela). Magister Scientiae en Gerencia Educativa (Universidad Nacional Experimental de Guayana-Venezuela). Doctorante en Letras (Universidad de Los Andes-Venezuela).

Miembro del Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes (CIELA- UNEG). Es miembro del Consejo Editorial de *Kaleidoscopio*. Es autora de los libros *Un hombre con raíces y antenas* (Fondo Editorial UNEG) y *La pasión disimulada* (Galardonado como primer premio en el Concurso Literario Stefania Mosca 2010, FUNDARTE). Coautora de varios libros y artículos sobre literatura e historia cultural: *Juan Liscano a tres voces* (Editorial Académica Española), *UPATA 250 años* (Fondo Editorial UNEG), *Estampitas Guayanesas* (Fondo Editorial UNEG).

Delsy Mora Villamizar: Profesora de la Universidad de Los Andes desde 2008. Licenciada en Letras (1990), Licenciada en Educación (1997), Magister en Literatura Iberoamericana (ULA, 1999). Colaboradora *Ad Honorem* de Investigación en el Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres (ULA). Colaboradora en revistas y periódicos regionales, nacionales e internacionales. Ponente en distintos simposios, coloquios, bienales y encuentros nacionales. Jefe de División de Entes Públicos y Privados del Sector Cultural del estado Mérida, 2010. Profesora en Instituto latinoamericano de Idiomas, VENUSA, Instituto Universitario de Tecnología Isaac Newton, Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio y Profesora de posgrado en la UPEL desde 2013. Inscrita en el Programa Nacional de Formación Avanzada en Educación.

Diego Rojas Ajmad: Miembro del Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes (CIELA) de la Universidad Nacional Experimental de Guayana (UNEG), en Puerto Ordaz, Estado Bolívar. Es autor de varios libros y artículos de investigación relacionados con temas de historia, teoría y crítica literarias. En 2006 ganó el premio único de la Bienal de Ensayo Enrique Bernardo Núñez por el trabajo *Mundos de tinta y papel. La cultura del libro en la Venezuela colonial*, publicado por la Editorial Equinoccio, de la Universidad Simón Bolívar en el 2007. Adicionalmente, ha publicado los libros *Estampitas merideñas* (2010), *Revista válvula: edición facsimilar* (2011), *Estampitas guayanesas* (2016) y *Para una historia literaria desde la complejidad. La historiografía de la literatura venezolana y sus tramas* (2017). En el 2017 obtiene el primer lugar en el premio de ensayo "Caracas 1567-2017". Actualmente es candidato a doctor por la Universidad de Los Andes.

Fabián Coelho (1986): Licenciado en Letras: mención Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana por la Universidad de Los Andes. Narrador. Premio DAES-ULA mención narrativa (2006), primer lugar en el Premio de Cuento para Jóvenes Autores (2008). Actualmente, colabora con distintas revistas literarias académicas y de difusión, nacionales e internacionales.

Jenny Muchacho Sánchez (1986): Profesora adscrita al Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres" de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Los Andes. Sus intereses académicos giran en torno a los estudios comparatísticos, en especial sobre la literatura y el cine.

Laura Uzcátegui (1986): Profesora e investigadora adscrita al Instituto de Investigaciones Literarias "Gonzalo Picón Febres", Universidad de Los Andes, Mérida. Actualmente es estudiante del Doctorado en Letras de la misma universidad. Áreas de investigación: Literatura hispanoamericana y venezolana del siglo XIX, prensa y polémicas literarias. Ha publicado trabajos de investigación en diferentes revistas académicas nacionales e internacionales.

Miguel Gomes: Ph.D. Suny at Stony Brook; Profesor de Lengua y Literatura, Universidad de Coimbra y de Estudios Hispánicos en la Universidad de Connecticut. Entre sus publicaciones destacan: *La realidad y el valor estético: configuraciones del poder en el ensayo hispanoamericano* (Universidad Simón Bolívar, 2010); *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia* (Universidad de Navarra, 1999); *Horas de crítica: ensayos y estudios* (Santo Oficio, 2002); *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX* (2nd ed., Universidad del Zulia, 2007). También ha publicado: *Estética hispanoamericana del siglo XIX* (Biblioteca Ayacucho, 2003), *Estética del modernismo hispanoamericano* (Biblioteca Ayacucho, 2003), *La vasta brevedad: antología del cuento venezolano del siglo XX* (co-edited, 2 vols., Alfaguara, 2010). Es autor de varios artículos sobre poesía moderna latinoamericana, de ensayos y obras de ficción.

Richard Escalante (1981): Msc. en Literatura Latinoamericana y del Caribe (Universidad de Los Andes). Docente e investigador en el área de Literatura Comparada, cursante de la primera cohorte del Doctorado en Letras de la Universidad de Los Andes-Mérida**.**

UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

Instrucciones para los árbitros

Los árbitros deben tomar en consideración los siguientes criterios para la evaluación de los artículos:

1. Título: debe corresponder al contenido del artículo.
2. Estilo: debe haber claridad, coherencia en la sintaxis y buena ortografía.
3. Desarrollo: debe haber coherencia en las ideas emitidas. No puede tratarse de una siempre descripción, debe haber exigencia en cuanto al análisis y los resultados, estos han de ser coherentes con el desarrollo del tema.
4. Originalidad e importancia del tema, originalidad e importancia del análisis.
5. Organización del artículo: en relación con las nuevas exigencias internacionales, debe tener subdivisiones claras, indicando la metodología seguida, los resultados obtenidos y la discusión de estos.
6. Las citas, notas al final del artículo, referencias en el texto y la Bibliohemerografía final deben seguir el Sistema APA (ver instrucciones para los colaboradores).
7. El texto debe estar acompañado de un resumen en español e inglés de un máximo de quince líneas, y de tres o cuatro palabras claves. El mismo debe expresar claramente el contenido del artículo: el área temática, los objetivos, la metodología y las partes en que se divide la investigación.
8. Uso de Bibliohemerografía actualizada sobre el tema.
9. Cualquier otro criterio que Usted tenga a bien añadir.

UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES

C D C H T A

CDCHT
ULA

El Consejo de Desarrollo, Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes es el organismo encargado de promover, financiar y difundir la actividad investigativa en los campos científicos, humanísticos, sociales y tecnológicos.

Objetivos Generales:
El CDCHTA, de la Universidad de Los Andes, desarrolla políticas centradas en tres grandes objetivos:
~Apoyar al investigador y su generación de relevo.
~Vincular la investigación con las necesidades del país.
~Fomentar la investigación en todas las unidades académicas de la ULA, relacionadas con la docencia y con la investigación.

Objetivos Específicos:
~Proponer políticas de investigación y desarrollo científico, humanístico y tecnológico para la Universidad.
~Presentarlas al Consejo Universitario para su consideración y aprobación.
~Auspiciar y organizar eventos para la promoción y la evaluación de la investigación.
~Proponer la creación de premios, menciones y certificaciones que sirvan de estímulo para el desarrollo de los investigadores.
~Estimular la producción científica.

Funciones:
~Proponer, evaluar e informar a las Comisiones sobre los diferentes programas o solicitudes.
~Difundir las políticas de investigación.
~Elaborar el plan de desarrollo.

Estructura:
~Directorio: Vicerrector Académico, Coordinador del CDCHTA.
~Comisión Humanística y Científica.
~Comisiones Asesoras: Publicaciones, Talleres y Mantenimiento, Seminarios en el Exterior, Comité de Bioética.
~Nueve subcomisiones técnicas asesoras.

Programas:
~Proyectos.
~Seminarios.
~Publicaciones.
~Talleres y Mantenimiento.
~Apoyo a Unidades de Trabajo.
~Equipamiento Conjunto.
~Promoción y Difusión.
~Apoyo Directo a Grupos (ADG).
~Programa Estímulo al Investigador (PEI).
~PPI-Emeritus.
~Premio Estímulo Talleres y Mantenimiento.
~Proyectos Institucionales Cooperativos.
~Aporte Red Satelital.
~Gerencia.

www.ula.ve/cdcht
E-mail: cdcht@ula.ve
Telf: 0274-2402785/2402686

Alejandro Gutiérrez
Coordinador General

www.ula.ve/cdcht

Voz y Escritura

Revista de Estudios Literarios

UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA