

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO  
ÁREA DE LETRAS  
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA

***País portátil: el diálogo inadvertido.***

**Un estudio transtextual de la novela de Adriano González León**

Trabajo de Grado para optar al título de *Magister Scientiarum* en Literatura  
Venezolana

**Autor:**

Víctor Alarcón

**Tutor:**

Carlos Sandoval

Caracas, octubre de 2011

Caracas, 4 de octubre de 2011

Ciudadano Doctor  
VIDAL SÁEZ  
Presidente y demás miembros de la  
Dirección de Estudios de Postgrado  
Facultad de Humanidades y Educación  
Universidad Central de Venezuela

Presentes.-

Me complace dirigirme a ustedes en la oportunidad de informarles que una vez leído el Trabajo de Grado titulado: *PAÍS PORTÁTIL: EL DIÁLOGO INADVERTIDO. UN ESTUDIO TRANSTEXTUAL DE LA NOVELA DE ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN*, presentado por el ciudadano VÍCTOR ALFONSO ALARCÓN BERMEJO, C. I. N° 17.312.576, para optar al Grado de *Magister Scientiarum* en Literatura Venezolana, en mi carácter de Tutor considero que el mencionado trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación ante el jurado que esa comisión disponga.

Atentamente,

Prof. Carlos Sandoval  
Tutor

A Pedro Luis Alarcón,  
quien leyó con ahínco la novela aquí trabajada.

## Índice General

	<b>Pág.</b>
Dedicatoria	III
Índice General	IV
Resumen	VI
0. Introducción	1
1. <i>País portátil</i> en la tradición crítica	5
1.1. Forma y fondo	7
1.1.1. El lenguaje	9
1.1.2. La técnica: la memoria	11
1.1.3. Dos ámbitos; dos estéticas	14
1.1.4. El eje: el antihéroe	17
1.2. El contexto	20
1.2.1. El terrorismo en las artes	23
1.3. Conflictos y antecedentes	26
2. La tradición en <i>País portátil</i>	32
2.1. Intertextualidad: una obra en la tradición	36
2.2. De la oralidad a lo carnavalesco	43
2.3. El paragramatismo	50
2.4. La frontera teórica: replanteamientos y ampliaciones	54
2.5. Los cinco tipos de relación transtextual	56
2.6. El contracanto y los orígenes de la transtextualidad	64
2.7. Nuevos términos, nuevos géneros	67
2.8. Diversas formas hipertextuales	74
2.9. El lector	77

	<b>Pág.</b>
3. La bárbara ciudad	80
3.1. A la búsqueda de la civilización	80
3.2. Civilización, sedentarismo y ciudad	83
3.3. Civilización/Barbarie	88
3.4. La barbarie en la civilización	92
4. El peso del linaje	102
4.1. La fundación del linaje	103
4.2. El linaje en la novela criollista y regionalista	109
4.3. La inversión del linaje	118
5. Materialización de la transtextualidad	131
6. Conclusiones	139
7. Referencias bibliográficas	144
7.1. Directas	144
7.2. Indirectas	144

## Resumen

La investigación que tiene el lector en las manos versa sobre *País portátil* (1969), de Adriano González León. A pesar de estar consciente de trabajar con una de las piezas narrativas más estudiadas por la crítica, me propongo demostrar que ésta es una veta de estudios no agotada. Por ello empleo una perspectiva que trata de cambiar las consideraciones preponderantes sobre esta pieza; en lugar de estudiarla como una narración de vanguardias y ruptura, buscaré sus lazos con la tradición a la cual pertenece. Para conseguir esto emplearé un soporte teórico no aplicado a esta obra: la intertextualidad inaugurada por Julia Kristeva y luego reformulada por Gérard Genette quien habla de transtextualidad. Con esto trato de evidenciar la unión de mi objeto de análisis con la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela* (1723), de José de Oviedo y Baños, y *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos. Al tener este objetivo presente me veré obligado a revisar dos temáticas capitales en la literatura venezolana: la reiterada oposición civilización/barbarie y la idea del linaje familiar. Así trato de exponer con claridad cómo la anécdota protagonizada por Andrés Barazarte establece un diálogo con los títulos mencionados teniendo como centro la subversión. Finalmente expondré cómo todo lo anterior se emparenta con la materialización narrativa, ofreciendo una crítica que reconsidera los errores adjudicados a su escritor. El objetivo último es ampliar la valoración de una novela clave para comprender el desarrollo literario de Venezuela.

**Palabras clave:** narrativa, novela, subversión, barbarie, civilización, linaje, intertextualidad, transtextualidad, diálogo.

## 0. Introducción

Por diversas razones, *País portátil* (1969) ha gozado de una notoriedad envidiable dentro del panorama literario de Venezuela. No sólo el título de la obra sino que también su autor ha tenido un lugar privilegiado en el universo de referencias artísticas venezolanas. Así, Adriano González León se ha convertido en un nombre que resume, en mayor o menor medida, el desarrollo narrativo de uno de los períodos más significativos de nuestras letras. Es decir, su novela se propone como la representación de una década en la cual es, tal vez, la mejor expresión de un grupo de jóvenes que buscaban salir de las viejas formas para develar una ejecución más viva y fresca de la escritura. Esta manifestación literaria se hermana con diversos movimientos que van más allá de la literatura, establece lazos con los artistas plásticos de la década que la ve nacer, deja manifestación de los problemas de una época, recoge discursos culturales y políticos, todo mientras expresa una ejecución narrativa pocas veces igualada en nuestro medio cultural.

La mayor influencia del título sobre el cual versará mi estudio, está dentro de los límites nacionales. Así lo atestiguan la resonancia política conseguida por su autor, a quien llegaron a perseguir las autoridades policiales en 1963 debido a sus filiaciones políticas con el gobierno de Cuba (cf. Vasco, 2008), o el profundo desmontaje de la cultura nacional que él, junto con sus compañeros de *El Techo de la Ballena*, buscó realizar. Pero para terminar de entender su importancia es necesario considerar ciertos sucesos que rebasan esos límites. Con esta intención rememoro cómo *Las hogueras más altas* (1957) consiguió cautivar el gusto de escritores de la talla de Miguel Ángel Asturias, quien realiza una "Portadilla" a la segunda edición del volumen. Por tanto, González León, incluso en sus primeros pasos como cuentista, consigue una realización narrativa acorde con la realidad de nuestro país pero que, al mismo tiempo, proyecta elementos de carácter universal. Esto será evidentísimo con el reconocimiento conseguido por *País portátil*, el premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral en el

año 1968. Además, la publicación en dicha casa editorial posicionaba a nuestro escritor dentro de lo que se conocería como el *boom* latinoamericano, aunque fuera de forma temporal. Todo esto hacía evidente que podíamos esperar múltiples y diversas valoraciones de esta narración.

Así se hizo, desde su aparición, la crítica se dedicó a revisar las líneas accionales y las técnicas narrativas empleadas por Adriano González León tanto en sus cuentos como en la representación de la vida de Andrés Barazarte. Por un lado se vio la herencia narrativa proveniente de autores como James Joyce o William Faulkner, así como se buscó desmontar las diferentes estructuras y niveles que podían ser englobados en la consciencia del protagonista de la anécdota. Pero, por el otro, hay críticas que evidenciaron la lectura social de una obra que parecía demandarla. De esta manera se hallan diferentes estratos y modos sociales, desde una vida rural y cuasi feudal, hasta una agresividad citadina que persigue la quimera del progreso. En esta línea de pensamiento, algunos críticos llegarán a ver, en el protagonista de *País portátil*, una propuesta de hombre nuevo. Sin embargo, estos son sólo dos de los puntos de vista que estudian la narrativa de González León. En mi revisión crítica –contenida en el primer capítulo– considero, así mismo, las revisiones del trabajo que realizó el escritor junto con sus coetáneos, como también los lazos establecidos con los artistas plásticos de su momento. Como se puede ver, debido a la importancia de este título, es imposible iniciar un análisis de esta obra sin tomar en cuenta lo que ha sido dicho sobre ella.

Sin embargo, mi trabajo no pretende convertirse en una repetición o en una confirmación de los postulados existentes. Por el contrario, parto de la idea de que todavía queda mucho por decir sobre *País portátil*. Más aún, podría afirmar que la lectura hecha hasta ahora es incompleta y que, cambiando la perspectiva y el soporte teórico, ofrezco nuevas facetas de ella. De este modo entiendo la obra desde la intertextualidad, es decir, veo cómo *País portátil* no es independiente del pasado literario de Venezuela. No sólo establece relaciones de dependencia con los avances narrativos realizados



por Joyce, por mencionar un ejemplo; además los emplea teniendo presente un diálogo con algunos títulos claves de la literatura de nuestro país, como lo son la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela* (1723) y *Doña Bárbara* (1929). Como se puede observar por la mención del libro de José de Oviedo y Baños, propongo una relectura de los elementos que circundan *País portátil*, así como también de las relaciones que establece con la tradición.

Se ha dicho que ésta es una obra de ruptura, una ejecución artística que busca cortar sus lazos con la literatura precedente. Por el contrario, considero imposible para cualquier escrito esconder sus ataduras con la letra anterior a él. A mi juicio, González León era consciente de ello y dejó una serie de pistas en su novela sobre cómo debemos entender su relación con los autores canónicos venezolanos. Como trataré de demostrar, es fundamental prestar menos atención a los elementos vanguardistas de la historia de Andrés Barazarte –que por otro lado han sido estudiados de forma exhaustiva– y ver cómo éstos se encuentran circunscritos a una consciencia que subvierte su pasado pero no lo corta. Más aún, me atrevo a afirmar que todo el juego literario propuesto por el autor ballenero es inútil e incomprensible si no se hace una consideración adecuada de los nombres con los cuales se relaciona.

Por las razones antes aludidas, mi segundo capítulo se centra en la exposición de las bases fundamentales y los elementos que emplearé de la intertextualidad, propuesta por Julia Kristeva, y su posterior reformulación en transtextualidad, hecha por Gérard Genette. En lugar de adentrarme en una revisión de exclusividad teórica, en esas páginas doy inicio a los primeros elementos de mi análisis que se encuentran ligados de forma íntima con los postulados teóricos y, a la vez, los ejemplifican. Así, el lector podrá observar que la teoría no se convertirá en un corsé que ahoga la investigación; por el contrario, su empleo parte de la previa observación de un problema literario que exigía este modo de trabajo.

Dentro de ese desarrollo teórico surgieron dos líneas de argumentación: el tema de la dicotomía campo/ciudad y el del linaje. Por lo tanto le dediqué sendos capítulos que, en mayor o menor medida, componen el núcleo central de mi propuesta. Sin embargo, mi trabajo quedaría incompleto si no empleara unas páginas finales para revisar como esa expresión temática se materializa en la ejecución narrativa. Por ello me pareció necesario agregar un quinto capítulo que considera las críticas negativas hechas por diferentes estudiosos a la estructura de la novela en un intento de demostrar que, en esta nueva lectura, no son errores sino exigencias al receptor. En otras palabras, la forma de entender la historia de los Barazarte que propongo trata de solventar las supuestas incomprensiones de la obra.

En líneas generales, y cerrando esta brevísima introducción para dejar que el trabajo hable por sí solo, traté de desenterrar un modo de leer que restituya algunos aspectos dejados de lado por razones varias. Como se observará, intenté realizar una lectura más bien compleja y profunda que exige una actitud determinada por parte de quien se acerca a la novela. Sin embargo, como afirmaré más adelante, no es la única posible, pero sí necesaria. En muchos aspectos podría decir que es esencial porque demuestra una consciencia literaria mucho más amplia.

Considerado como un escritor de ruptura y vanguardia, González León es un autor clave para un período temporal; al ver su diálogo con la tradición nos damos cuenta de que su genio abarca elementos muy disímiles en una revisión coherente y refrescante de la realidad literaria del país.

Finalmente solo me resta decir que, en cierto modo, no estoy ofreciendo ningún modo de análisis innovador; simplemente me detengo a revisar ciertos aspectos que habían pasado inadvertidos.

## 1. *País portátil* en la tradición crítica

Bien sea por su calidad artística o por su resonancia pública, ciertas obras marcan los panoramas literarios. En Venezuela se hacen evidentes los casos de *Doña Bárbara* y *Las lanzas coloradas* (1931), títulos que definieron, en su momento, el desarrollo de la literatura en nuestro país y, además, le dieron renombre internacional. Lo mismo ocurre con *País portátil* (1969), de Adriano González León. El caso de esta última novela podría considerarse más significativo aún pues fue la obra que permitió la inserción de Venezuela dentro de lo que, en los años sesenta, se conoció como el *boom* latinoamericano. Aunque estemos ante el producto de una manipulación del mercado editorial o la expresión del desarrollo de la narrativa latinoamericana,<sup>1</sup> este fenómeno permitió el reconocimiento definitivo de la labor escrituraria de nuestro continente.<sup>2</sup> Esto puede considerarse, en parte, producto del prestigioso premio “Biblioteca Breve”, que se convirtió en una suerte de barómetro, compendio y promoción de los jóvenes autores que eran acogidos en la casa editorial *Seix Barral*. Por lo tanto, cuando en 1968, González León gana el premio que ya había obtenido Mario Vargas Llosa, por mencionar un ejemplo, era previsible su futura inserción en el canon y la poderosa atracción que representó este autor para el público lector y la crítica especializada.

Sin embargo, esa novela no es más que la última expresión de un movimiento que hunde sus raíces en los años cincuenta, en la labor de grupos literarios como *Sardio*. La historia protagonizada por Andrés Barazarte resume la expresión artística de los años de lucha guerrillera que

---

<sup>1</sup> Ángel Rama, en “El *boom* en perspectiva”, estudia el desarrollo de la producción editorial de algunos de los autores del *boom* (Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros) y expone claramente cómo la cantidad de libros por edición crece de forma exponencial durante la década mencionada. Por su parte, Donald Shaw, en *Nueva narrativa hispanoamericana* (1999), propone que estos son el último eslabón de un desarrollo que se inicia con autores como Ricardo Güiraldes o el mismo Rómulo Gallegos.

<sup>2</sup> Esto no quiere decir que con anterioridad no existieran escritores o expresiones literarias de América Latina reconocidas de forma internacional. Volviendo a Rama, pero a otro libro, *Rubén Darío y el modernismo* (1970), encontramos que ese autor nicaragüense fue uno de los primeros en internacionalizar las letras latinoamericanas.

se vivieron después de la caída de Marcos Pérez Jiménez en Venezuela. Mientras las agrupaciones políticas de izquierda se convirtieron en fuerzas armadas, los intelectuales y artistas que simpatizaban con sus ideas, después de desaparecida la peña antes mencionada, reunidos bajo el nombre de *El Techo de la Ballena*, elaboraron una estética que acompañaría la lucha de guerrillas (cf. Rama, 1987). *País portátil* es uno de los productos más elaborados de ese movimiento que intentó modificar el arte en Venezuela y que se propuso como un fenómeno *sui generis*, el cual trataba de escindir todo lazo con la tradición.

Como bien afirma Ángel Rama en su prólogo a la *Antología de El Techo de la Ballena* (1987), los jóvenes balleneros importaron los aportes vanguardistas del período de entreguerras europeo para combinarlos con una serie de ideas que planteaban una postura de confrontación tanto con la sociedad burguesa como con la tradición que los precedía. Las vanguardias literarias ya habían tenido cierto rol protagónico desde los años veinte en Venezuela, específicamente, “la renovación vanguardista en literatura (...) hace eclosión en 1928” (Osorio, 1985: 109). Por lo tanto, y siguiendo una vez más los planteamientos de Rama, podemos afirmar que la actividad de los sesenta fue la última de una sucesión de innovaciones literarias que se dieron en el siglo XX en Venezuela. Sin embargo, debido a la violencia con que actuaron los nuevos escritores, se crea en el panorama artístico la sensación de una ruptura definitiva con todo lo precedente.

La solvencia de muchas de las creaciones del período mencionado, la fuerza y aparente solidez de los postulados ideológicos contenidos en sus manifiestos, la multiplicidad de géneros en los cuales se expresaron, la inteligencia con que manejaron los elementos experimentales, entre otros factores, contribuyeron a crear un ápice en el desarrollo de la literatura en nuestro país. Con esto no sólo se opacaba, en mayor o menor medida, las producciones anteriores, sino que además se establecía un rol dominante con respecto a lo que vendría. El fenómeno es más claro al recordar la presencia de Guillermo Sucre y Rafael Cadenas, por ejemplo, en esta

generación, quienes se convertirían en voces autorizadas del canon venezolano.

En este sentido parece delimitarse una frontera, un antes y un después, con respecto a la labor creativa de los sesenta. Y dentro de ella, *País portátil* se mantiene como la obra narrativa de mayor sonoridad. Por lo tanto, sería ingenuo realizar una nueva lectura de ese título sin tomar en cuenta lo que se ha dicho sobre él. Más aún por la cantidad de trabajos que se han elaborado y la variedad de perspectivas que han asumido.

Considerando las razones recién aludidas, he decidido dividir en tres grupos las diferentes apreciaciones críticas que deseo resaltar: 1) aquellas que se han interesado en analizar la forma y el fondo de la obra, es decir, qué cuenta y cómo lo cuenta, qué técnicas utiliza; 2) aquellas que estudian el contexto de la obra, tanto la relación de González León con *El Techo de la Ballena*, como con la vida política y cultural de la Venezuela de su momento; y 3) aquellos problemas que ve la crítica en la obra, en cierta medida sus defectos, junto con los antecedentes directos de la aproximación investigativa que utilizaré en los próximos capítulos. Además, como algún lector podrá exigirme, consideraré los postulados referentes a los libros de cuentos del mismo autor anteriores a 1968: *Las hogueras más altas* (1957) y *Hombre que daba sed* (1967); sin perder de vista lo establecido sobre sus realizaciones posteriores que permitan mostrar contactos con la propuesta general del escritor de Valera.

### 1.1. Forma y fondo

Aunque es evidente que cuando analizamos el trabajo de Adriano González León estamos hablando de un escritor autónomo que creó una poética propia, es imposible evadir su participación creativa en *El Techo de la Ballena*. A riesgo de sonar repetitivo recordaré que este autor, en el “Tercer manifiesto / ¿Por qué la ballena?” [Tercer manifiesto del grupo], aboga por “los postulados dialécticos para impulsar el cambio” (González León, 1987:

202). Si esta alusión a la ideología comunista o de izquierda no es suficiente, retomemos las palabras de Rama, quien nos advierte: “El movimiento [de *El Techo...*] funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista” (1987: 14). En este sentido, aunque trabajamos a uno de los miembros de ese movimiento por separado, con su capacidad crítica de disentir de las ideas del grupo antes y después de que éste se desintegrara, no se puede olvidar la carga ideológica que posee; primero por haber redactado uno de los manifiestos, abogando por una militancia de izquierda y un arte de vanguardias, y segundo por el contenido de su obra que, como es evidente, simpatiza con las ideas de las facciones armadas que refiere Rama. Sin embargo, agregando otra variante a nuestra revisión, los mismos artistas que acogieron las ideas adversas al gobierno de Rómulo Betancourt, rechazaron la estética que les podría imponer el comunismo. Si bien aceptaron crear “una literatura al servicio de la revolución”, se negaron a hacer “una literatura revolucionaria”; es decir, no plegaron sus recursos estéticos a una posible ideología simplista que pusiera la manifestación política por encima de la realización artística, lo cual

... llevó a algunas polémicas accidentales con los representantes de las posiciones estéticas del partido comunista que se mostraban apegados a los modelos literarios del «realismo socialista» o, con mayor generalidad, a los principios de una «literatura para el pueblo» que transitaba por el manejo de formas recibidas o aún esclerosadas como las que practicara la narrativa social latinoamericana. (Rama, 1987: 15)

Por lo apuntado se observa que dentro de la agrupación a la cual perteneció el joven que escribiría *País portátil* se permitía la diversidad de técnicas. Si el espíritu revolucionario se verá plasmado en la temática de la novela y de muchos de los cuentos, las formas utilizadas para expresarlo serán más o menos autónomas en González León. Esto me obliga a revisar en detalle los análisis hechos buscando una caracterización adecuada de su manejo del lenguaje.

### 1.1.1. El lenguaje

En el siglo XX, como señala Juan Liscano (1984), se vivió un pesimismo y un nihilismo vital de suma importancia. No sólo en el período de entreguerras europeo, hartamente conocido, sino al finalizar la Segunda Guerra Mundial, sentimiento que se extendió a los años posteriores. Para Liscano, este ambiente propició que la literatura realizara una crítica en dos direcciones: primero en el sentido político, en el cual no me corresponde ahondar; y segundo, tal vez más importante, en el lenguaje: surgió la necesidad “de subvertir el lenguaje” (1984: 119). Con esta nueva postura, los escritores querían “escribir como se hablaba” (ídem: 121); se realiza una dura crítica a los valores de la literatura académica que establece una distancia entre las palabras utilizadas dentro de la obra y las de la calle. En el caso venezolano, este cambio es, quizás, el síntoma de una subversión más profunda; aquélla que afecta a los valores de la burguesía imperante, ahora vista como la clase capitalista que mantenía un sistema desigual. Al alterar el principal elemento de la literatura es obvio que ésta cambiará drásticamente:

Así se pensó hacer antiliteratura. Libertar el lenguaje de su sumisión a la cultura y al sistema. La escritura «noble» procedía, según este punto de vista, de la burguesía. (...) Se trataba, fundamentalmente, de una reacción feroz contra la burguesía y el capitalismo, contra su ética y su ideología, sus normas, sus ideales (traicionados mil veces), su respetabilidad inmerecida. (ídem: 121)

Este ataque a los valores lo abordaré más adelante. Por ahora me interesa señalar cómo esta “antiliteratura” y la liberación del lenguaje se manifiestan en el trabajo de Adriano González León.

En el prólogo que Adriano González León escribe para “¿Duerme usted señor Presidente?”, la “Investigación de las basuras” (1962), se habla “del cansancio verbal [...] que lo arrastran [a Caupolicán Ovalles] al abandono de toda preocupación correcta y normal por el lenguaje” (González

León, 1987: 59). El poeta desvía el uso clásico del idioma para permitir que las formas cotidianas, incluso groseras, se apoderen del poema; “busca dignificar artísticamente un material descalificado” (Rama, 1987: 31). Así convierte este método en un instrumento subversivo: “el uso de un lenguaje franco, directo y hasta callejero, el manejo del impudor y de la grosería como instrumentos corrosivos, la introducción de fórmulas realistas, irónicas o antipoéticas” (ídem: 27). Lo que teoriza González León sobre la obra de Ovalles, y que será calificado por Rama como “una nueva coyuntura dentro de ese proceso alucinante de la modernidad que exige la revitalización incesante del instrumento poético” (ídem: 30), es también aplicable a *País portátil*. Aunque en los cuentos de *Las hogueras más altas* o de *Hombre que daba sed* presenciamos un empleo de la palabra más bien poético, en *Asfalto-Infierno* y en buena parte de la novela mencionada, el narrador se inclina hacia esa indagación de “desperdicios”. No es tanto escribir como se habla, sino más bien explotar la vena repulsiva de la lengua para hacer que el lector experimente el tráfigo de la peor parte de la sociedad caraqueña.

Lo antes señalado permitirá a Carmen Díaz Orozco hablar de lo grotesco en la literatura de los años sesenta en Venezuela. Porque la acumulación de insultos y groserías generará un sentimiento cercano a lo escatológico en los textos de los balleneros. Estos aspectos, en lo que concierne a la realización estética del grupo, cobran un tono apocalíptico que emplea como arma principal “el lenguaje grotesco, con su constante recurrencia a la muerte, a la escatología y al horror o al humor” (Díaz Orozco, 1997: 40). González León se centrará en describir lo que es el infierno urbano vivido en los sesenta, a pesar de la visión positiva que se le daba desde las cúpulas de poder, como ya nos señaló Rama. Él tratará de mostrarnos la acefalia, el desquiciamiento representado por una urbe que se desarrolla de forma desmedida en su persecución de la modernidad:

El lenguaje es pervertido por los desbordamientos de una ciudad animal, donde el progreso es la máscara de lo terrible.



El lenguaje se abigarra, dibujando los constreñimientos de una explosión inminente de la ciudad, que pareciera mostrarse en una apresurada revisión del movimiento que la modifica... (ídem: 72)

Esta tónica, dominante en las líneas escritas dentro de *El techo...*, no se conservará a lo largo de todo *País portátil*. Si bien en la mayor parte del libro se mantienen los voceos y los giros lingüísticos que buscan reflejar el habla de los personajes, sobre todo de Los Andes (Miliani, 1973: 24), el autor se permite un manejo poético de las palabras con acercamientos al surrealismo y a lo onírico. Ya Miguel Ángel Asturias, hablando de *Las hogueras más altas*, refiere un idioma que no sólo “refleja las tierras vivas en que se habla”, sino que también desemboca en el protagónico sonido de las sílabas y sus elementos onomatopéyicos, que permiten reflejar “la realidad, inasible y huidiza” (Asturias, 1959: 9-10). Como veremos en apartados posteriores, en estos dos manejos del recurso literario (empleo coloquial y oral de la lengua frente al uso onírico y surreal) se encuentra la materia prima con que González León enfrentará la redacción de su obra más importante.

#### 1.1.2. La técnica: la memoria

Si vemos en conjunto los primeros volúmenes de cuentos de Adriano González León y su primera novela, nos daremos cuenta de que existe una persistente intención de imitar el funcionamiento de la memoria de sus personajes. Me parece significativo el ejemplo de “El arco en el cielo”, donde “Camilo Ortiz, el tercero de los Ortiz” (González León, 1971: 24), conduce un camión por carreteras rurales y, a medida que lo hace, va reconstruyendo su trayecto vital, marcado constantemente por las insuficiencias del personaje que lo llevan a fallas reiterativas. Como se puede ver, el texto llega a parecer un antecedente de *País portátil*. Pero hablando de las breves piezas narrativas en conjunto, encontramos que hay una “presencia constante, en cada relato, de la memoria devorante, la recurrencia al pasado” (Liscano, 1984: 128) y cuando el personaje protagoniza un viaje, caso recurrente,

“adquiere una expansión psicológica enorme, al amontonar las vivencias y los recuerdos” (ídem: 130). La retrospectiva, la reflexión, el examen de lo vivido cobran en estas historias especial importancia porque se convierten en el relato mismo. El viaje exterior parece ser una excusa para realizar otro mucho más significativo porque, como afirma Domingo Miliani, “[s]us personajes [los de Adriano González León] son destinos viscosamente disueltos en la canícula de la autopista” (1973: 24).

Por otra parte, si atendemos a las afirmaciones de Armando Navarro, notaremos que esto no es casual; en la etapa literaria en que se ubica a González León, encontramos que se abandona la superficialidad, la visión del hombre dominado por lo geográfico, para apreciarlo “como un ser humano que experimenta y vivencia los problemas psicológicos y sociales derivados de la multitud de cambios ocurridos en su contexto físico y cultural” (Navarro, 1970: 13). Navarro resume los problemas confrontados: “*La alienación del hombre por la ciudad, la vivencia política, el sentimiento de soledad, la necesidad de autoexplicación y comprensión*” (ídem: 14, cursivas en el original). Esto obliga al autor a manejar la introspección como método para poder ingresar en el subconsciente de sus personajes creando una realidad que se sostiene como narración autónoma.

Para conseguir ese efecto, para convertir a cada uno de los agonistas en un mundo individualizado y expandido al mismo tiempo, se recurre al empleo del monólogo interior o libre fluir de la consciencia.<sup>3</sup> Así, en la

---

<sup>3</sup> Como se sabe, esta técnica, ya típica en cierto modo en la literatura moderna, fue inaugurada por James Joyce y Virginia Woolf a principios del siglo XX en la literatura en lengua inglesa. Después de ellos, muchos los han seguido y han hecho del libre fluir de la consciencia una técnica común entre los escritores, más aún en los latinoamericanos. Con este recurso el autor “en tanto que narrador de estados objetivos” prácticamente desaparece y “casi todo lo que se dice figura como reflejo en la consciencia de los personajes de la novela” (Auerbach, 1979: 503). Se dejan de lado los mediadores y se permite que el personaje plasme sus pensamientos en las páginas. De forma significativa, Edmund Wilson afirma:

A fin de entender lo que está haciendo aquí Joyce [el libre fluir de la consciencia], hay que imaginar una serie de poemas simbolistas, que en sí mismos suponen personajes cuyas mentes se representan de modo simbolista y que no dependen de la sensibilidad del poeta que habla en nombre propio, sino de la

mayoría de los casos, encontramos un narrador externo que se inmiscuye en los pensamientos de los personajes para revelarlos al lector. Esta “*experimentación literaria* –que da la posibilidad de elaborar una visión prismática de los personajes” (ídem: 14, cursivas en el original), será ineludible para el escritor al elaborar la trama de historias que componen el derrotero de los Barazarte. No es sorpresa que este recurso conlleve a la “yuxtaposición de planos en el tiempo” (ídem: 25); si la mente de Andrés Barazarte retoma un recuerdo de su niñez, el lector la acompañará.

Es clara la influencia de James Joyce en esta obra. No sólo por emplear la técnica descrita para conjugarla con la memoria de sus agonistas, sino que también “se aprecia en el esfuerzo por descartar las reglas gramaticales de puntuación y desarrollar [la anécdota] a manera de segmentos lingüísticos compactos y uniformes” (ídem: 31). Son reiterativas las relaciones entre el monólogo de Molly Bloom, contenido en el último capítulo de *Ulises* (1922), y el viaje introspectivo de Andrés Barazarte. Sin embargo, no por ello dejan de ser asertivas.

A pesar de los paralelismos no estamos ante una simple copia de las técnicas de los autores ingleses. Por el contrario, al revisar lo referente al lenguaje podemos reconocer a un creador autónomo que valora las innovaciones literarias sin caer en la burda copia. Más aún si nos damos cuenta de que en *País portátil* no encontramos un único monólogo, sino varios que van siendo hilados por un narrador que intenta siempre mantenerse al margen. Como afirma Jorge Linares Angulo, en la novela “[e]xiste (...) un sujeto enunciativo superior a los personajes, indeterminado, con ilimitada percepción” (1994: 24-25).

Para cerrar recordemos que en *Para fijar un rostro*, José Napoleón Oropeza concluía estas reflexiones antes que yo, recordando que la

---

imaginación del poeta que desempeña un papel absolutamente impersonal y que siempre se autoimpone las restricciones naturalistas relativas a la historia narrada, al mismo tiempo que se permite ejercer todos los privilegios relativos al modo de contarla. (1977: 162)

experimentación en la novela no es desmedida ni un capricho, por el contrario, viene delineada por sucesos significativos:

A través de imágenes, Barazarte desanda tiempos y espacios. Otras veces recuerda el pasado inmediato: dos relatos paralelos que se interfieren, se mezclan, se cruzan y se separan. Ambos, sin embargo nacen con la muerte del viejo Barazarte y terminan con la muerte de Andrés Barazarte, el nieto. (1984: 318)

### 1.1.3. Dos ámbitos; dos estéticas

Quien lea *País portátil* no podrá dejar de sumergirse en dos mundos diferentes: el de los páramos venezolanos, de la vida en las montañas de Trujillo; y el del tráfigo ciudadano de la violenta Caracas de los años sesenta. En una significativa labor de captación de la realidad de Venezuela, Adriano González León se permite recorrer tramos espaciales y temporales a través de la memoria de Andrés Barzarte que le sirve como eje. Orlando Araujo, en la que me parece una de las reflexiones críticas más acertadas sobre esta novela, explica el trasfondo de los dos ámbitos cifrados en sus páginas:

Si buscáramos un punto de apoyo sociológico hablaríamos del tránsito prolongado y de la coexistencia forzada de dos modos de vida, de dos sistemas yuxtapuestos: el feudal, con sus gentes hacia atrás en el marco de su ferocidad rural, y el capitalista, con sus gentes alienadas en el marco de proyección neocolonial. Son dos modos de vivir violento y violentado para quien no se adapte o se resigne —en un pasado que es presente y en un presente que es futuro a fuerza de revolcarse en el pasado— signan la vida del inconforme Andrés Barazarte (el hombre problemático de Lukács), y quien lucha no porque ame el combate o la aventura (...) sino porque la vida no le da otra alternativa. (1988: 205)

Al leer nos movemos en dos mundos distintos en sus concepciones de la vida y en la forma en que la enfrentan: uno atado a la tierra y al pasado, con una mentalidad jerárquica sumamente rígida que busca sus asideros en

la tradición; el otro concebido como proyección hacia el futuro en la búsqueda constante de una modernidad que no termina de llegar. A ambos los une el sojuzgamiento de sus individuos y la persistente violencia en que viven, por no mencionar la incógnita permanente (¿irresoluble?) del sentido de su tránsito.

Ahondando en este aspecto notamos que González León nos ofrece dos tratamientos diferentes del lenguaje al trabajar cada una de esas realidades. Dejando de lado el empleo de subtítulos u otros recursos paratextuales,<sup>4</sup> el novelista nos exige una lectura más atenta para ubicarnos dentro del texto. José Napoleón Oropeza también habla de dos planos: el de las “atmósferas andinas” y el del mundo citadino. El tono poético que veía Asturias es empleado para el primero, con su escritura “morosa, rica en sugerencias y en atmósferas lentas”; mientras que el segundo adquiere una escritura “directa, casi fotográfica, para dar la idea de simultaneidad”, de la “ciudad heteróclita, multitudinaria” (Oropeza, 1984: 320).

Viendo en conjunto los títulos del autor y retomando los postulados de Orlando Araujo, notemos que estas dos estéticas no son más que la combinación de las que desarrollara anteriormente Adriano González León: una en sus primeros libros de cuentos y la otra con sus compañeros de *El Techo de la Ballena*. Es decir, “*País portátil (...)* estéticamente (...) es la fusión del mundo de *Las hogueras más altas* con el de *Asfalto infierno* en una creación novedosa, estructuralmente diferenciada” (Araujo, 1988: 218).

Si retomamos lo dicho sobre el libre fluir de la consciencia y la yuxtaposición de planos temporales y espaciales, para combinarlo con este manejo de los ámbitos estéticos, constatamos la imposibilidad de un lector distante. Es decir, la novela exige en su proceso de lectura una participación activa:

---

<sup>4</sup> Los términos teóricos serán explicados con amplitud en el segundo capítulo. A pesar de esto, quien lee ya habrá notado que cuando nos referimos a paratexto estamos hablando de todo texto que esté al margen del principal y que facilite su lectura. (Genette, 1997: 3)

En *País portátil* el lector no puede sino manifestarse como un participante pues –al emprender su rol– se encuentra de súbito con enunciados disueltos, cortados, entrecruzados; con temporalidades zigzagueantes. Es decir, con enigmas de las formas que hacen del tejido de la materialidad verbal una suerte de rompecabezas. (Linares Angulo, 1994: 22)

Se exige entonces “un lector implicado” (ídem: 23) que vaya reconstruyendo cada uno de los pasajes y reordenándolos a medida que se le ofrecen, con lo cual no sólo está ensamblando la trayectoria del linaje vital de los Barazarte sino que se convierte “en sujeto de afectividad estética” (ibídem). Es decir, quien lee es inmiscuido inevitablemente en la trama ficcional y lingüística, viéndose obligado a asumir un rol protagónico en el juego literario.

De este modo vamos compilando la información necesaria para construir la temática de la novela, ir puntualizando los elementos que constituyen su sustancia. En líneas generales resalta “el mundo de los caudillos y señores, de godos y liberales que se enfrentan por un pedazo de tierra o por hechos de honor” (Oropeza, 1984: 317). Una historia que se remonta a las fundaciones del estado Trujillo –recordemos las palabras de papá Salvador: “toda la tierra trujillana, nuestras sombras y nuestros escupitajos [de los Barazarte] desde 1646, cuando comenzó todo” (González León, 1969: 108)– a través de la vida de los miembros de la familia: Epifanio, León Perfecto, Víctor Rafael, papá Salvador, etc. Pero también de los personajes femeninos (Adelaida, Angélica, Ernestina, etc.), quienes no sólo acompañan sino que además “conforman parte esencial en la vida del niño [Andrés], en la historia familiar, viven en el miedo o en el temor a la exclusión” (Marcotrigiano, 2010: 114). Miedo transmitido al protagonista que nos conduce por el mundo de las guerrillas de los sesenta, como referíamos. Y toda esta temática se halla atravesada por una central: la violencia; bien sea “la violencia feudal” o “la violencia imperialista” (Araujo, 1988: 218), que se anudan para marcar la existencia de todos los personajes y de la obra misma, la cual inicia y culmina con dos muertes.

Los ámbitos, las estéticas y los temas, como es obvio, se inscriben en un plano que nos falta referir antes de cerrar este apartado: la trama accional. Andrés Barazarte, miembro de una célula guerrillera, debe llevar un paquete de Petare a Catia, recorrido que le toma toda una tarde y parte de la noche, y que, debido a diversos percances, realiza en diferentes medios de transporte: un carro, un autobús, un carrito por puesto y, finalmente, un taxi. En este viaje, el protagonista reconstruye, a través de sus recuerdos, su vida: la niñez acompañada de las tías solteronas, la adolescencia marcada por la figura de papá Salvador y la juventud vivida en Caracas. Al mismo tiempo se revive la historia de Trujillo de la boca de Salvador, quien va remontando años para descubrir los orígenes de los Barazarte. En las últimas páginas, Andrés llega tarde al punto de reunión acordado con sus compañeros de célula, quienes le advierten, con una nota dejada en medio del apuro, la próxima llegada de la policía.

#### 1.1.4. El eje: el antihéroe

Si Camilo Ortiz, protagonista de “El arco en el cielo”, es el disparador que permite desarrollar la historia contada, Andrés Barzarte lo será para *País portátil*. Al tomar la memoria como técnica fundamental, Adriano González León coloca a los individuos que recuerdan como centro del texto. Todo el mundo ficticio partirá de ellos y estará hecho a su medida, una medida que, como se supondrá, responde al subconsciente y a las verdades más íntimas de quien rememora. Aunque en la novela de González León encontramos otros entes enunciadores diferentes a Andrés, papá Salvador por ejemplo, no ha pasado desapercibida para la crítica la vital importancia de este personaje. Él es el producto de esa doble realidad que compone *País portátil* si se recuerdan las líneas de Araujo que antes citaba; su niñez se vio sometida a una crianza en un sistema feudal que será confrontada con la realidad neocolonial y la violencia dentro de las cuales se encuentra sumida la capital. Él será, dejando de lado la riqueza y genialidad del texto para

adquirir una postura simplista, un personaje-tesis que expresa la realidad del común denominador de los venezolanos. Pero gracias a la calidad del escritor trujillano nos encontramos ante una creación que se individualiza, generando no sólo un agonista complejo sino también una interesante crítica a la tradición literaria, como me propongo a demostrar en capítulos posteriores.

Pero Adriano González León no parte del vacío, por el contrario, lo hace considerando el desarrollo de la literatura occidental en el siglo XX. Porque, como bien señala Juan Liscano, en ésta crítica a la burguesía que ya habíamos apuntado, se materializa cuando “se decapitaba al héroe, producto de una literatura anterior exaltadora y encubridora” (1984: 121). Es decir, se crea la figura del antihéroe. Liscano parece apartar a Andrés Barzarte de esta categoría al describirlo: “inexistente como carácter, sin espesor psicológico alguno, sin realidad, simple espejo del recuerdo, denominador común de las historias, las memorias, las escenas, los sucesos contados” (ídem: 130). Pero para nosotros sí será un antihéroe, quizás su mejor expresión en el ámbito venezolano; más aún, podemos adelantar que en él vemos una subversión de personajes como Paulo Guarimba y Santos Luzardo, quienes luchaban por construir sus vidas y su nación. Andrés, miedoso e inseguro, no intenta construir nada, uno llega a sentir que se mueve por inercia, y cuando llega a colaborar, sólo consigue destruir.

Por las razones aludidas en el párrafo anterior y continuando mi crítica a la forma en que se ha estudiado a Andrés Barzarte, no puedo estar de acuerdo con lo propuesto por Jorge Linares Angulo en *País portátil en la sociología de la novela venezolana* (1994). Este crítico sostiene que el protagonista representa una serie de valores nuevos y justos que son negados por la sociedad capitalista:

Andrés encarna los valores de la solidaridad (social e individual), de la esencialidad existencial, por cuanto la Revolución aniquilará el hedonismo egoísta para sentar relaciones de respeto mutuo y honradez personal, de la independencia nacional para un manejo de las propias



riquezas dentro de un concierto internacional basado en la justicia, etc. Pero la acción de Andrés no será libre porque estará opositada incluso por sus beneficiarios directos, el grueso de la población explotada cuya consciencia es una *falsa conciencia* que ha hecho de los valores del cambio valores absolutos con los que opera normalmente. (1994: 62)

En este sentido, el fracaso de la acción guerrillera no puede adjudicársele sino a la influencia de un sistema neocolonial opresivo que impide la realización de una nueva sociedad más justa. Al contrario considero que Andrés Barzarte es un antihéroe por su ausencia prácticamente absoluta de valores. Esto, como se evidencia, es producto de los traumas de su niñez en un sistema feudal en el cual se le obligó a insertarse para luego lanzarlo a la agresividad de Caracas. Todo ello convirtiéndolo en un agonista complejo y con múltiples niveles de lectura, pero me parece imposible analizarlo como un baluarte de los valores de la nueva sociedad, a menos que esa sociedad esté caracterizada –en sus estratos más profundos– por el miedo y la inseguridad. Al contrario es más adecuada la visión de Araujo cuando contrasta las estructuras sociales de Venezuela y la construcción ficcional de Barzarte:

... dos modos de vivir violento y violentado para quien no se adapte o se resigne –en un pasado que es presente y en un presente que es futuro a fuerza de revolcarse en el pasado– signan la vida del inconforme Andrés Barazarte (el hombre problemático de Lukács), y quien lucha no porque ame el combate o la aventura (...) sino porque la vida no le da otra alternativa. (1988: 205)

No creo que Adriano González León haya visto a su personaje como una posibilidad de cambio o como un renovador de los valores sociales establecidos e injustos. Por el contrario, observo en él una fuerte crítica, como la ve Araujo, al estilo de vida por el cual había apostado el gobierno y la sociedad venezolana del momento. Siguiendo la postura de este autor, como reiteraré en el apartado final, veo en Andrés una subversión o una parodia de Paulo y Santos, protagonistas de *¡En este país!..* (1916) y *Doña*

*Bárbara* respectivamente; mientras éstos supieron abrir su camino y construir sobre la barbarie y la injusticia, aquél no logra desligarse de su pasado que lo condena como “mal nieto, mal biznieto, cobarde, botarate e irresponsable según aparece en todas sus actuaciones” (ibídem: 277).

## 1.2. Contexto

En las páginas anteriores he ido adelantando los aspectos referentes a las influencias universales que afectan, de forma directa o indirecta, la obra de Adriano González León. Así, retomo a Liscano quien habla de la crisis existencial que aborda la consciencia del hombre en el siglo XX, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial. Pero también se debe recordar el ambiente de guerrillas que se vivía en Latinoamérica y la búsqueda de la utopía comunista que desemboca en “la gran decepción de la izquierda revolucionaria ante la muerte en Bolivia del Che Guevara” (Rama, 1987: 13). En el ámbito cultural y universitario también registramos varios cambios, siendo el más significativo el “espíritu difundido al mundo por el «mayo francés» que habrá de promover en la Universidad de Caracas el llamado movimiento de renovación” (ibídem).

Dentro del contexto nacional recordemos que en 1948 se lleva a cabo el golpe de estado a Rómulo Gallegos, lo cual conlleva a la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (cf. Liscano, 1984). Pero ya hacia 1957 hay “un cansancio de sombras y una inquietud por despertar se produce en lo político y lo literario” y, al año siguiente, “el pueblo se vuelca por las calles” (Miliani, 1985: 140). Hecho que nos interesa porque, rota la censura, se “generó una impaciencia de escribir. Nuevos grupos literarios, cantidades de revistas juveniles” (ibídem). Por otra parte, el Partido Comunista de Venezuela (PCV) es ilegalizado “debido a su empeño en promover una lucha de guerrillas al estilo de la de Fidel Castro en Cuba” (Morón, 2004: 289). Así surge un

... clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964, período de su mayor virulencia

en el cual se sitúan las acciones vigorosas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional así como las drásticas represiones policiales... (Rama, 1987: 13)

Clima que afectó directamente al escritor que estudiamos especialmente en el mes de julio de 1963 cuando, después de regresar de un viaje a Cuba, “como invitado del Gobierno a las celebraciones del 26 [asalto al Cuartel Moncada] (...) cuando llega al aeropuerto de Maiquetía pasa directamente del avión a la radiopatrulla” (Vasco, 2008: 349). Es encarcelado y lo amenazan con deportar a Mary Ferrero, su mujer, que era argentina. Al final, el problema se soluciona gracias a la intervención de “don Mariano Picón Salas [quien] da una mano y al final Rómulo Betancourt ordena: «Oye, suelten a ese Adrianito que está echando tanta vaina».” (ibídem)

En el ámbito cultural apuntábamos la observación de Domingo Miliani sobre la multiplicación de las revistas juveniles con la caída de Pérez Jiménez. Este autor también reconocerá la influencia de tres autores venezolanos en los jóvenes escritores de los sesenta: José Antonio Ramos Sucre, Julio Garmendia y Guillermo Meneses. Más asertivo aún, observará que la renovación literaria propuesta por *El Techo de la Ballena*, esa “conciencia del trascender, de lo universal subyacente en los contextos de lo nacional”, fue una “[i]nquietud que había iniciado *Contrapunto* y que ahora cobraba plenitud” (1985: 141). Con esto se nota algo que ha sido repetido continuamente y que, sin embargo, no parece afectar el sentimiento de ruptura que generan las obras creadas en los sesenta: todo movimiento literario hunde sus raíces en los anteriores, sin importar qué tan radicales o innovadores hayan querido ser.

Pasando al ámbito de las influencias de escritores internacionales, Rama afirma:

No sólo en *El Techo de la Ballena* sino en todos los movimientos intelectuales de la época se registra una rápida y muchas veces superficial o indiscriminada apropiación de valores europeos, trátese de André Breton, de T. S. Eliot o de Jean Paul Sartre, de Antonio Gramsci o de Pablo Neruda.

Pero además la incorporación tardía de los «ismos» de la primera posguerra es propia del funcionamiento de la nueva vanguardia que irrumpe en el mundo occidental en la década del cincuenta y cuyo centro más calificado estará representado por el arte y las letras norteamericanas. (1987: 17-18)

Pero no es tanto este abarcador fragmento de Ángel Rama lo que me interesa destacar, sino su captación acertada del espíritu del movimiento al cual perteneció Adriano González León. Porque con su “espíritu investigador y experimental” (ídem: 19), *El Techo de la Ballena* puede ponerse en sintonía con otros movimientos vanguardista que surgieron en nuestro continente:

... en ese período de mediados de los cincuenta y la década de los sesenta (los «nadaístas» colombianos, los «concretistas» brasileños, los «mafiosos» mexicanos) pero distinguible de todos ellos porque las circunstancias nacionales los forzaron a establecer una mancomunidad entre la renovación artística y la renovación social... (ídem: 16-17)

En efecto, desde sus publicaciones periódicas, *El Techo...* “propuso una revisión drástica de los valores culturales vigentes y una transmutación de la literatura y el arte que se ejercían en el país” (ídem: 16). Como ya vimos, esto se originaba en una fuerte crítica a la sociedad burguesa y a sus valores que aceptaban el sistema de dominación que ellos percibían. Así, aliados con el pensamiento revolucionario de izquierda profesado por el ilegal partido comunista, el “movimiento funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época betancourista y aún podría agregarse que *sus acciones imitaron las tácticas guerrilleras*” (ídem: 14, cursivas mías), convirtiendo al texto literario y al objeto artístico en artefactos dirigidos a romper las bases del gobierno, implantando en cierto sentido el terrorismo en las artes.

#### 1.2.1. El terrorismo en las artes

Si los movimientos de vanguardia, como señala Guillermo de Torre en la introducción de su *Historia de las literaturas de vanguardia* (1965) lo cual retoma Ángel Rama en el texto que venimos citando (del que tomamos el intertítulo para este apartado), suelen caracterizarse por un espíritu beligerante, el protagonizado por González León y compañía en los sesenta tendrá un especial sentido del combate. Esto por las características del contexto en el cual se movieron. Por ende, es lógico considerar que su búsqueda literaria incentivará la actitud agresiva, incluso guerrillera. Rama, de nuevo, expresa estas ideas del modo más adecuado al hablar de un arte terrorista que funciona como un artefacto diseñado para destruir las bases del gobierno y la sociedad vigentes. Pero los razonamientos del uruguayo son más inquisitivos al explorar el significado de los términos empleados: “Lo que se ha llamado terrorismo es este sistema de lucha, que tanto puede asumir la forma de la bomba anarquista arrojada a la carroza de la monarquía como el insulto personal” (Rama, 1987: 26). De esta manera no estamos ante una metáfora sino ante una caracterización. El empleo del lenguaje que indagábamos en los primeros apartados y que caracterizó a *El Techo de la Ballena*, y parte de la producción gonzaliana, es por tanto una acción terrorista: “ellos evidenciaron en estado puro el acto terrorista, tal como puede concebirse en la órbita de la palabra y de la imagen” (ídem: 27).

La actitud antes descrita sólo puede partir de una profunda revisión de los valores, más que ello, de una postura “que funcionó a contra corriente de fuerzas mucho más poderosas y ricas” (ídem: 26). Los escritores balleneros se dedicaron a escrutar los aspectos más sórdidos del arte y de la palabra para emplearlos en contra de esas fuerzas dominantes. Todo lo anterior tiene su origen al ubicarse en evidente desventaja frente a esos poderes: “La intensidad de esta nota explosiva, que se observa en sus escritos o en sus contribuciones plásticas, tuvo su origen en esa minoridad pero también en lo disparejo de las fuerzas en pugna” (ibídem). Así, desde abajo, desde los

márgenes sociales, los escritores iniciarán una exploración, y destrucción, del acuerdo social impuesto por las élites.

Por esto se indagó en la marginalidad, en los elementos excluidos de la vida social cotidiana para emplearlos en contra de “la cultura burguesa”, se buscó “dignificar artísticamente un material descalificado, en una operación obviamente cuestionadora pero de estrecha y casi personal, rencorosa, rivalidad con los agentes de esa realidad” (ídem: 31). La estrategia no era errada, al contrario, respondía a un razonamiento impecable:

Intenta devolverle a la cultura burguesa dominante esos desperdicios que ella origina pero de los cuales se distancia abroquelándose en un sistema de valores de aparente intangibilidad, aprovechándose de que ellos conforman el teatro de las experiencias vitales de los integrantes de las bajas capas de la media burguesía, la materia auténtica de sus vidas. (ibídem: 31)

Emplean así una tarea antigua en el arte; exponer la cara de la sociedad que nadie quiere ver, exponer a los agentes de poder esos productos que ellos generan pero no quieren aceptar. De esta manera, desde las zonas marginadas, se desarrolla un proceso de igualación. La idea general es demostrar que esos elementos excluidos se originan en los incluidos y, por lo tanto, la marginalidad se vuelve el punto central de una acción subversiva.

Los recursos con que se materializó esta idea los revisamos en las páginas dedicadas al lenguaje. Como vimos se adoptó un lenguaje coloquial, callejero e, incluso, grosero. Carmen Díaz Orozco perspicazmente relaciona esto con lo grotesco, carácter asumido tanto por el arte como por la literatura en los años sesenta. Ya dedicamos unos cuantos párrafos a exponer cómo el insulto y el calco de la oralidad funcionaron para generar una prosa ágil y, en muchos aspectos, innovadora. Es ineludible notar la íntima relación que tienen el lenguaje y el contexto de la obra de Adriano González León, por no ampliar el espectro a sus compañeros. Pero no sólo el arte de la palabra se apropia de lo grotesco, Rama describe cómo la labor plástica de Carlos

Contramaestre, específicamente su *Homenaje a la necrofilia*, registra montajes repulsivos para el público burgués (1987: 33-35). Y Díaz Orozco enlazará estas propuestas críticas con la obra de otros artistas del período como Jacobo Borges. En líneas generales vemos que el entramado se refuerza y se hace más complejo, estableciendo una intencionalidad artística que debemos tomar en cuenta al trabajar *País portátil*.

Al iniciar una investigación sobre el novelista que nos interesa, y más aún la que ahora iniciamos, considero fundamental remarcar la capital influencia del ámbito burgués y ciudadano en esta propuesta literaria. Porque si recordamos las palabras de Araujo y de Navarro, nos damos cuenta de que la ciudad no sólo es un tema recurrente (inevitable) sino también definitorio. Esto me lleva a considerar otro aspecto histórico: durante el régimen de Pérez Jiménez y en años subsiguientes no sólo encontramos la recepción de una ingente cantidad de corrientes literarias, “sino también la toma de conciencia de la nueva realidad urbana” (Rama, 1987: 22). El proceso modernizador se enfatiza para llevar a la ciudad capitalina un desarrollo urbano nunca soñado por las generaciones anteriores; además:

La experiencia de la ciudad se hará todavía más drástica al ejercerse sobre los jóvenes provincianos a quienes la succión de la macrocefalia capitalina ha desplazado de sus enclaves rurales y ha incorporado violentamente a sus modos de crecimiento caótico, de radical destrucción de la herencia del pasado y de reconstrucción sobre modelos que acaban de ser importados. *Estos jóvenes no presencian simplemente una ciudad en crecimiento, sino un organismo desmesurado que se aniquila a sí mismo y se rehace torpemente con un «tempo» acelerado y con un desconcierto sin igual...* (ibídem. cursivas mías)

El proceso expuesto me parece fundamental para entender la estética de *El Techo de la Ballena*. Pero además resalto esta idea porque será clave para entender la revisión de la literatura venezolana que se desarrolla en *País portátil*. Mientras los escritores anteriores, Rómulo Gallegos sobre todo, buscaban la civilización y la modernidad, González León verá con ironía ese desarrollo debido a su experiencia personal. Por lo tanto, la selección del

primer epígrafe de la novela, extraído de la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*, responde no sólo a la búsqueda de un título, sino también a la necesidad de parodiar<sup>5</sup> las ideas que se formularon en el desarrollo literario de nuestro país. Por lo tanto, esta idea de la macrocefalia urbana y el crecimiento desmedido, y destructivo, de la ciudad, es clave para emprender el viaje transtextual que propone *País portátil*.

### 1.3. Conflictos y antecedentes

Este tercer apartado, que será mucho más corto y en apariencia prescindible, lo dedicaré a plantear mis diferencias con los estudiosos que han abordado el tema aquí estudiado. A pesar de la agudeza y el interés con que se ha analizado la novela de González León, algunas afirmaciones no me parecen adecuadas. Estos errores, posiblemente, radican en la perspectiva asumida, y con esta nueva propuesta intento ampliar el espectro de estudio y solventar estas problemáticas. Además, en un segundo momento, expondré cómo mi investigación parte de las observaciones de otros críticos que se han dedicado a observar la literatura venezolana desde algunas posturas que me parecen muy fructíferas. A pesar de ello, éstos no ahondaron en los postulados que yo ahora retomo y reformulo, para intentar extender los caminos señalados.

El primer crítico con quien debatiré es con Domingo Miliani. No dudo de la calidad de sus investigaciones; por el contrario, como se ha visto y como volveré a plantear antes de finalizar el capítulo, retomo muchas de sus ideas que me parecen claves para apreciar adecuadamente el desarrollo literario de los sesenta. Sin embargo, en los últimos párrafos de “Diez años

---

<sup>5</sup> Uso aquí el término parodiar en el sentido que le da Gerard Genette en su libro *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982). Aunque, reitero, aclararé los aspectos terminológicos en el segundo capítulo, adelanto algunas categorías de Genette: “Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación” (1989: 37).



de narrativa venezolana (1960-1970)” (1972), expone una serie de ideas generalizadoras con las que no estoy de acuerdo:

La falta de una tradición literaria estabilizada, impide a nuestra narrativa responder **qué** somos; casi siempre lo que proclama es **cómo estamos** (...) Así podrá verse con angustia cómo el autor y el lector venezolanos omiten la meditación hacia adentro y prefieren escapar hacia la novedad –novelería es algo que nos define en habla de pueblo–, leída también de prisa, a pedazos, asimilada sin masticar, de los autores extranjeros. (1973: 35, negritas en el original)

Si bien puedo aceptar que la novedad, la apropiación de corrientes literarias extranjeras, fue uno de los principales motores en la narrativa de González León, no me parece adecuado creer que este novelista las haya leído “de prisa, a pedazos, asimilada sin masticar”. Menos aún que parta de “[l]a falta de una tradición literaria estabilizada”. Al contrario espero demostrar que la crítica ha pasado desapercibida la revisión hecha por este autor de la literatura venezolana o, por lo menos, de algunas de las ideas centrales de esta tradición. Reitero el primer epígrafe de la obra. No creo que haya llegado allí por casualidad. En los capítulos próximos demostraré cómo éste es un anuncio del examen que se hará de la obra de José de Oviedo y Baños, pero además anuncia, de una manera no percibida por los estudios anteriores, todo lo que será la novela. Por si no fuera poco, no podemos olvidar ciertas referencias a novelas como *Doña Bárbara*, referencias que evidenciaré cuando pondere las apreciaciones teóricas. Todo ello me permite advertir que lo más importante en *País portátil* es el análisis de lo que somos como nación, no sólo desde un punto de vista sociológico, sino desde un punto de vista cultural y literario.

Del mismo modo, al replantear el objetivo de la obra, o más bien, al ampliarlo, se pueden solventar algunos de los problemas que ven los críticos en la conciencia narrativa de *País portátil*. José Napoleón Oropeza, de forma aguda, criticaba el narrador de la obra que parecía no responder a ninguna lógica interna:

Sencillamente, tal coherencia [la del narrador] no puede darse solamente a través de las simples evocaciones del personaje. Funciona, es verdad, cuando el personaje monologa. Pero al pasar la narración al presente inmediato, las cosas se complican para el narrador. En toda ficción debe darse una lógica interna que explique incluso la ilogicidad de algunas cosas. (Oropeza, 1984: 324)

Creo que la “lógica interna” funciona al poner la obra en relación transtextual<sup>6</sup> con cuatro títulos anteriores: la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela, Peonía* (1890), *¡En este país!...* y *Doña Bárbara*. Es cierto, como veremos, que no puedo establecer una relación individual con cada obra y que ésta será más profunda dependiendo del título que refiera. Pero al reconsiderar ciertas ideas, expondré cómo González León está revisando sus propuestas en conjunto porque éstas se establecieron como parámetros de la literatura venezolana. Por lo tanto, esas ilogicidades que ve Oropeza pueden deberse a una intención abarcadora de la consciencia del novelista.

En la siguiente cita, demasiado larga pero necesaria, José Linares Angulo realiza una apreciación similar a la de José Napoleón Oropeza:

Es decir, el yo emisor se diluye y la función referencial del lenguaje adquiere plena vigencia como si el discurso se despersonalizara, pero en algún momento oportuno ese yo emisor aparece indicando su condición de sujeto enunciador y, por tanto, de responsable del discurso.

En cambio, tratándose de las historias de Víctor Rafael y Angélica, ambas coligadas estrechamente (y del pasaje de los lances amorosos de Epifanio Barazarte), el carácter rector de la conciencia enunciativa se extravía. Es lo que constituye para nosotros un defecto de estructuración desde, digamos, la intencionalidad escritural del autor.

Porque no existen informantes, ni siquiera indicios, de que permanece esa conciencia enunciativa, de que ella no tiene solución de continuidad. (Linares Angulo, 1994: 29)

---

<sup>6</sup> Debido a la amplitud y la complejidad de este término, remito al lector al segundo capítulo.

Si se considera que esa consciencia enunciativa está haciendo un trayecto histórico y literario para postular una subversión de las ideas del canon literario, se elimina el “defecto de estructuración”. Hay una intencionalidad clara por parte del autor, como demostraré en capítulos próximos. Los indicios existen desde la primera página: el epígrafe de Oviedo y Baños no es sólo una excusa para titular la novela, sino que nos remite a una relectura de libros anteriores. En este sentido, no hay un defecto sino una complejidad para el lector. Según la preparación del receptor, éste podrá acceder a diferentes estratos de lectura contenidos por la novela.

Esta forma de interpretación no es original de esta investigación. Juan Liscano y Domingo Miliani, a quienes hemos leído para exponer las apreciaciones críticas sobre *País portátil*, estudiaban la literatura como un proceso continuo en el cual se iban superponiendo diferentes títulos. Estos no entraban de forma aislada, sino que se relacionaban con los anteriores releýndolos y reformulándolos. Así, Liscano buscaba hacer un cuadro del siglo XX para entender las intenciones de las piezas narrativas y poéticas de ese período. Por su parte, Miliani trazaba una línea que une a *Contrapunto* con *El Techo de la Ballena*; y además explicaba cómo la influencia de escritores tan lejanos en el tiempo a González León, como Julio Garmendia o José Antonio Ramos Sucre, habían marcado su desarrollo literario. Cada nueva propuesta relee las anteriores de forma más o menos profunda, quizás las más significativas son las que revisan mejor los títulos precedentes. Es en este sentido hacia donde se dirigen las investigaciones de esos críticos y la que ahora propongo.

Dentro de las diversas apreciaciones críticas sobre *País portátil*, Orlando Araujo fue, quizás, quien mejor profundizó los aspectos descritos en los párrafos anteriores. Incluso me parece muy minucioso y perspicaz al relacionar a Ernestina con “la Rosa Amelia de Díaz Rodríguez y las Carmen Rosa de Gallegos y Otero Silva” (1988: 223); o a Eladio Barazarte con una tradición que “arranca de la Caballería y de la Picaresca, se enlaza con el Hilario Guanipa de Gallegos (...) pero eleva su inocencia pecadora hasta las

alturas de Cantaclaro [sic]" (ibídem). En otras líneas recuerda que la historia de los Barazarte cierra un ciclo iniciado en *Las lanzas coloradas*, idea que me parece tan importante como acertada. Pero en las siguientes páginas propongo considerar a *País portátil* dentro de la línea productiva iniciada por Manuel Vicente Romero García con *Peonía*. Sin embargo, esto se logra haciendo una inversión o una parodia de las ideas contenidas en ella, mostrando al mismo tiempo que las novelas de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y de Rómulo Gallegos, que se encuentran en deuda con la antes mencionada, exponen conexiones con las ideas de la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*.

La aseveración anterior no se realiza sin sustento, no sólo porque se asienta en la perspectiva de los estudiosos mencionados, sino porque además ha sido esbozada en otros estudios más recientes. Citaré el más significativo, la tesis de Margarita Duque de Márquez que analiza *El tema de la violencia en la novela venezolana, década de los sesenta, con una muestra representativa de obras* (1986). Así ella establece "un paralelismo con las obras de Rómulo Gallegos" y afirma:

Para Gallegos los personajes son símbolo, símbolo de un país inmerso en una pequeña porción —el llano—. Para Adriano González León, lo Barazarte [sic] son símbolo de otra realidad, la realidad de ese pasado lleno de gloria, en la época colonial posterior a la Independencia. (1986: 26)

Aunque considero una incongruencia hablar de una época colonial después de la independencia, sí creo que el paralelismo entre los dos escritores existe. Duque de Márquez también explica cómo el "epígrafe del cronista delata el objetivo inicial del autor" (ídem: 54). Pero como la intencionalidad de su tesis no es ahondar en este aspecto, se limita a señalar que refleja la "presencia de Caracas como ciudad que sigue siendo «portátil», y que sirve de reflejo del país" (ibídem).

En los siguientes capítulos explicaré las teorías de la intertextualidad y la transtextualidad desarrolladas por Julia Kristeva y Gérard Genette. Con

ellas me propongo cimentar las ideas que he venido exponiendo en estas páginas: cómo *País portátil* no es una novela de ruptura sino de subversión. Su autor conocía bien la tradición literaria de su país y dejó las pistas necesarias para entender cómo la revisaba partiendo de sus circunstancias, reactualizándola con la obra que lo insertó en ese mismo canon.

## **2. La tradición en *País portátil***

Es muy posible que el principal problema en el trabajo con la literatura sea la definición de su objeto de estudio. Frente a la abrumadora cantidad de

novelas, poemarios y piezas dramáticas, existe la necesidad de crear “una concepción *a priori* de lo que es «literario» partiendo de las premisas del sistema más que de la cosa literaria misma –si dicha «cosa» existe realmente” (De Man, 1990: 14). Este problema no sólo implica definir en qué nos centraremos sino hacer lo mismo con el método. Quizás la primera escuela que consiguió formular con solvencia y amplitud qué era lo literario y cómo estudiarlo fue el formalismo ruso. Recogiendo los desarrollos del s. XVIII que se orientaban hacia la búsqueda de “la noción de *literatura* como creación estética, como específica categoría intelectual y forma específica de conocimiento” (De Aguiar e Silva, 1975: 12, cursivas en el original), consiguen crear la idea de que “[l]a ciencia de la literatura debe estudiar la *literariedad (literaturnost)*, es decir, lo que confiere a una obra su calidad literaria” (ídem: 400, cursivas en el original). En este sentido se abandona toda aproximación no lingüística, o lo que es lo mismo, se dejan de lado las consideraciones históricas y estéticas, para dar protagonismo a “las modalidades de producción y recepción del significado y del valor previas al establecimiento de éstas” (De Man, 1990: 17). Con estas formulaciones y bajo la influencia de los aportes lingüísticos de Ferdinand de Saussure, el estructuralismo creará un modo de estudio que se centra en la obra y propone una ciencia cuyo objetivo es analizar “[l]a lengua general del relato” (Barthes, 1982: 13):

... estructuralmente, el relato participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constatativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato. (ibídem)

Así se comprende que estudiar un cuento o una novela “no es sólo seguir el desentrañarse de la historia” (ídem: 15). Si bien es cierto que buena parte del análisis comprende “los encadenamientos horizontales del «hilo» narrativo” (ibídem), éstos se estructuran en un eje vertical que surca toda la anécdota. Roland Barthes concluye exponiendo tres niveles de descripción:

... el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del «discurso» en Todorov). (ibídem, cursivas en el original)

De esta manera, el círculo investigativo se cierra sobre la creación literaria evitando la influencia de elementos exteriores. Aunque este método de estudio fue superado debido a que desembocó en un mecanicismo la mayoría de las veces vacío, impidiendo las valoraciones verdaderas de la obra, me interesa señalarlo por dos razones. Primero porque originó otras teorías importantes que, tal vez, emplee de forma tangencial en el análisis y, segundo, porque se encontraba muy en boga cuando *País portátil* se dio a conocer al público lector. Por esta razón, como se pudo apreciar en el capítulo anterior, los primeros trabajos sobre la novela se hicieron tomando en cuenta estas nociones teóricas. Así, los críticos contemporáneos al autor elaboraron una visión de la escritura de Adriano González León centrada, ¿incluso encerrada?, en su estructuración. Esto es más entendible al ver la asombrosa ejecución narrativa que propone la historia de Andrés Barazarte. Considerando la carga vanguardista, la profesionalidad escrituraria de González León y la validez del estructuralismo en esos años, parecía inevitable abordar el título desde los tres niveles descritos por Roland Barthes.

Como contrapeso a la visión estructuralista surgieron los estudios sociológicos dentro de la investigación literaria –que como es evidente tuvieron repercusión en Venezuela. Buscando salir del juego improductivo con las estructuras del relato o del poema, se miró el exterior de la obra, cómo la sociedad influye en su proceso de producción y recepción. En resumidas cuentas se observa un diálogo con el marxismo que resultó “extraordinariamente creativo” (Eagleton, 2005: 47) que contribuyó “poderosamente a formar una concepción sociológica del fenómeno literario” (De Aguiar e Silva, 1985: 483), entendiendo el rol esencial del contexto dentro del texto. Era predecible que la obra aquí estudiada se prestara con

facilidad a interpretaciones enmarcadas en la sociología de la literatura. La carga política de la narración, las constantes referencias a los modos de vida dentro del país (variando estas entre los diferentes estratos sociales, zonas geográficas y tiempos históricos), el activo talante marxista que tuvo el grupo literario al cual perteneció González León y, en general, los convulsionados tiempos políticos que vieron nacer a la novela, parecían hacer casi obligatoria su consideración dentro de este método de estudio. Más aún si consideramos que uno de los primeros interesados en el trabajo de los entonces jóvenes escritores de los años sesenta fue Ángel Rama, quien es “una suerte de fundador” (Bueno, 1991: 120) de esta tendencia en América Latina.

A pesar de ampliar el *campus* de estudio, la sociología de la literatura no evitó que *País portátil* se viera como una ruptura completa con la tradición. Al considerar la obra dentro de sí misma y verla como una estructura que evade los elementos externos, los investigadores ya empezaban a aislarla de las otras piezas del canon, buscando beneficiar una apreciación “científica”. Por otro lado, el marxismo salió de la prisión que llegó a representar el estructuralismo, pero confirmó un estudio sincrónico que consideraba las condiciones del tiempo en que la narración fue publicada, pero no sus enlaces con obras precedentes. Si bien se tomaba en cuenta la historia dentro del análisis, esto se hacía para ampliar el espectro de condicionantes sociales. Al tomar en cuenta la actitud beligerante y el rechazo al pasado literario de Venezuela de los escritores de *El Techo de la Ballena*, se completa un cuadro que da una sensación de quiebra y se implantó dentro de la mayor parte de la práctica crítica sobre el período.

Sin lugar a dudas, la narrativa que revisamos pertenece a lo que Octavio Paz entendía como “tradición de la ruptura”. Es decir, a la literatura producida en la modernidad. Incluso me atrevería a afirmar que es una de las piezas literarias más rabiosamente modernas de las letras nacionales. Si “[l]a modernidad es una tradición polémica y que desaloja la tradición imperante, cualquiera que ésta sea” (Paz, 1981: 18), entonces el espíritu del grupo



ballenero es su momento más destacado en Venezuela. Y como dentro de este grupo el linaje de los Barazarte conforma la muestra más representativa y quizás más importante, es posible entenderlo como eje paradigmático de esta nueva manera de comprender el funcionamiento literario. Ya lo había apuntado: los años sesenta se convierten en una frontera casi insalvable para los escritores y críticos, teniendo la pieza de Adriano González León como protagonista.

Creo que estas ideas han impedido comprender el lugar adecuado de *País portátil* dentro de lo que se entiende como canon literario. Se le ha visto como una ejecución *sui generis* que sólo tiene raíces en otros escritores vanguardistas o adelantados a su tiempo. Se ha negado, o no se ha estudiado consciente y cabalmente, su profunda relación con títulos más bien convencionales dentro de la literatura venezolana. En conclusión, al constatar en esta novela una obra tan crítica –y esta palabra, aquí, entiéndase como lo hace Paz en *Los hijos del limo* (1974)– con el país y su literatura, era difícil reflexionar cómo sus ideas venían previamente trazadas en otros volúmenes capitales menos o nada modernos, como lo son *Doña Bárbara* y la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*.

Al considerar las afirmaciones del párrafo anterior, puedo decir que la propuesta teórica de Octavio Paz sí se ha visto traicionada en cierto sentido. Si bien el arte de la modernidad se basa en una “autodestrucción creadora” (Paz, 1981: 20) porque se regenera sólo a través de la eliminación de sus progenitores o, por lo menos, antecedentes, sus autores no pueden desarrollar su crítica sin entender aquello que criticarán: para subvertir algo, de forma inevitable, hay que conocerlo. Más aún, el sistema literario, con todos los cambios que pueda sufrir, no elude la idea de un grupo de títulos importantes que resaltan por su calidad, de ahí lo paradójico del nombre con que se le ha bautizado: una tradición que se autofagocita al querer eliminar el pasado. Pero atacando este problema con una perspectiva más llana y práctica, deseo apuntar que la misma construcción de aquella nueva poesía

o narrativa, se cimenta en las ruinas que ha dejado la historia. Si la ironía, carácter fundamental de los tiempos inaugurados por los románticos, expone que “lo real es una construcción” y “siempre es posible percibirlo desde la negatividad” (Bravo, 1997: 89), desembocando en una angustia que nos muestra el vacío de la existencia (Paz, 1981: 73), entonces el creador procederá a reconstruirla desde su individualidad con un nuevo sentido:

El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir, *hace*. Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo: la poesía no sólo es autoconocimiento sino autocreación. El lector, a su vez, repite la experiencia de auto creación del poeta y así la poesía encarna la historia. (Paz, 1981: 94)

Pero para ello no puede dejar de pasar por el tamiz de lo existente. Al contrario, su materia prima serán los restos que ha dejado la visión devastadora de lo moderno. Los diversos autores se disponen a escribir “mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones” (ídem: 85). Por lo tanto es imposible comprender algunos niveles de la labor narrativa de Adriano González León si no hemos prestado atención a las ideas expresadas por los escritores que le precedieron y con los cuales de forma explícita o implícita se relaciona su narrativa.

## 2.1. Intertextualidad: una obra en la tradición

Si los postulados de Saussure dieron un sustento teórico al desarrollo del estructuralismo, para entender cómo funciona la intertextualidad debemos tomar en cuenta las *Estructuras sintácticas* (1957), de Noam Chomsky. Según este teórico es imposible pensar los actos de habla fuera de la sociedad; un hombre que crezca en completa soledad se encuentra capacitado para producir una lengua, pero al no tener compañía no tiene con quien desarrollarla. Por lo tanto, la lengua quedaría inoperante, esperando el contacto humano para despertar sus potenciales. Esto evidencia cómo el idioma es un sistema compartido por un grupo de hablantes sin el cual

moriría. De este modo, cuando escribo esta frase, aunque nunca la haya leído ni escuchado, inevitablemente estoy repitiendo modelos preconcebidos y activados en mi proceso escriturario. Lo mismo ocurre en la lectura. Sin embargo, esto no quiere decir que el habla se reduzca a la repetición de las mismas formas una y otra vez; por el contrario, lo que la hace increíblemente productiva es que teniendo en cuenta las estructuras previas, el hablante puede generar frases nuevas. En este sentido, la vitalidad de un idioma se sustenta en la capacidad de sus hablantes para generar diversas transformaciones que sean válidas dentro de las reglas de su gramática. Del mismo modo, según Julia Kristeva (1974), funcionaría la literatura. Lo que entendemos como tradición no es más que un sistema con estructuras e ideas funcionando dentro de ella. Ningún autor por genial u original que sea escribe partiendo de la nada, siempre existen lecturas anteriores que lo influyen de un modo u otro. Más aún podríamos afirmar que su carácter de creador radica en la transformación de esas lecturas precedentes. Así la vitalidad de un sistema literario se contiene en la capacidad de sus escritores para generar transformaciones dentro de los títulos que circulan en el imaginario de su literatura, y por supuesto de sus lectores para analizarlo y reinterpretarlo de nuevo.

El párrafo anterior resume, de una manera muy general, la propuesta de Kristeva para explicar el funcionamiento de una pieza narrativa o poética (Kristeva, 1974). Entender *País portátil*, o cualquier obra diferente, dentro de su contexto, no sólo social sino también escriturario. Pero para comprender a cabalidad la propuesta de *El texto de la novela* (1970), me veo forzado a ponderar dos conceptos de la gramática generativo-transformacional.

Al buscar “la explicación total de las reglas mediante las cuales [las oraciones] son aceptadas y entendidas” (Robins, 200: 314), Chomsky tuvo que desarrollar dos términos: el de transformaciones y el de estructuras. El primero, utilizado “para dar origen a la mayoría de las transformaciones gramaticalmente aceptables de una lengua” (ídem: 315), se divide entre las obligatorias, que generan oraciones gramaticalmente correctas; y las

opcionales, que modifican las oraciones afirmativas en negativas e interrogativas. Las estructuras pueden considerarse como profundas y pertenecientes a todas las lenguas, las cuales generan otras superficiales y, por fin, las frases reales que pronunciamos a diario.

Al adaptar la teoría anterior al estudio de la literatura, la idea de estructuras parece quedar rezagada frente al importante empleo que hace Kristeva de la transformación. Así, siguiendo también a Z. Harris, la teórica termina de caracterizar este término como aquello que describe “la relación entre dos construcciones, relación de transformación de una respecto a la otra” (Kristeva, 1974: 53), y como se puede suponer, ya no se está hablando de elementos lingüísticos sino de obras literarias enlazándose con otras anteriores. En el caso al cual ahora me dedico, me atrevería a complejizar el proceso afirmando que la relación no tiene que ser, necesariamente, entre dos obras. Como he expuesto y como trataré de demostrar en este capítulo y los posteriores, *País portátil* establece una interacción mucho más compleja, evidenciando la transformación de varios títulos.

Lo interesante es notar cómo “[e]l método transformacional nos lleva por tanto a situar la estructura literaria en el conjunto social considerado como un conjunto textual” (Kristeva en De Aguiar e Silva, 1975: 477). Es decir, el proceso investigativo deja de centrarse en el condicionamiento social de la literatura, para comprenderla dentro de su propio tramado; el objetivo se enfoca en entender lo literario dentro de la red de conexiones que ha creado. Por ello, Kristeva acuña el término “intertextualidad” englobando la interacción presente entre un escrito y los que lo anteceden. Además, “la intertextualidad es una noción que será el indicio de cómo un texto lee la historia y se interesa en ella” (ídem: 478). Así, la literatura, como la lengua, se convierte en un sistema que relaciona sus diferentes componentes para generar un significado.

Dentro de este proceso transformativo es lógico que el discurso de una novela se relacione con otros que le son cercanos, conjugándose en el proceso de lectura. En otras palabras puede afirmarse que la transformación

se debe estudiar tomando en cuenta las ideas manejadas tanto por el escritor como por los lectores. Ideas referentes no sólo a la literatura, sino también a la ciencia o a la política, por ejemplo. Kristeva denomina a esto “ideologema” y lo explica como

... [l]os *enunciados* procedentes de otros textos o discursos anteriores cobran nueva función y cambian de significado a partir de su integración en el nuevo discurso sincrónico constituido por el texto literario... (ibídem, cursivas en el original)

Sin embargo, eso no elimina la remisión “al espacio intertextual originario” (ibídem). Lo interesante es analizar el delicado juego de tensiones que se establecen dentro de la novela. En ciertas ocasiones, *País portátil* cede la palabra a discursos previos, ideas que se establecieron en el criollismo o en las primeras reflexiones sobre el proceso de formación de la provincia venezolana. Pero no lo hace con una actitud ingenua sino para ponerlas en diálogo con su presente. Todo ello conlleva a la inversión o subversión de los valores nacionales frente a un país muy diferente del que originó los títulos referidos: la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela y Doña Bárbara*.

Este proceso tendrá un lugar privilegiado en la novela, de hecho, Julia Kristeva llega a afirmar que es exclusivo de este género.<sup>7</sup> En 1456, Antoine de La Sale publica *Le petit Jean de Saintre*, título donde se evidencia por primera vez, según Kristeva, la intertextualidad. Aquí observamos el nacimiento de lo que entendemos como literatura moderna. La relación entre este tipo de textos y la modernidad es tan fuerte que Kristeva llega a afirmar que la novela “impondrá al mundo moderno la noción de «literatura» hasta el

---

<sup>7</sup> En *El texto de la novela*, como se verá en el desarrollo de los párrafos posteriores, se afirma que con el nacimiento de la novela, que impone al mundo moderno una nueva noción de literatura (Kristeva, 1974: 204), tiene su origen la intertextualidad. Sin embargo, esta exclusividad genérica es revisada en *Semiótica 2* (1978) donde se aplica la intertextualidad a la poesía de Lautréamont, entre otros autores referidos. Emplearé con mayor amplitud la teoría expuesta por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) que, si bien tiene sus raíces en la de Kristeva, conserva una postura más amplia y comprensiva.

punto de confundirse con ella” (Kristeva, 1974: 204). En cierto modo lo que permite el proceso intertextual, lo que convoca la confrontación de diferentes concepciones y de reinterpretaciones de un texto es la conjunción presenciada en la narrativa de La Sale —y con ella, la de los textos que le sean cercanos genéricamente:

Mezclará en el libro, por una parte el discurso vocal (la literatura profana), y por otra parte el espacio curvo (el volumen contra la línea), e intentará, con estos medios, combatir la linealidad y la univocidad de la épica (del símbolo) en el interior de la expresividad (del libro como doble de la idea, de la escritura como representación). (ibídem)

Frente a la verticalidad de la épica, contrastando con su lectura única, la novela ofrecerá una multiplicidad de lecturas dentro de su propio espacio discursivo. Esto es clave para el proceso intertextual: la reinterpretación e incluso la deformación del sentido original de los textos. Es aquí donde parece entrar en función la intertextualidad; si ésta consiste en transformar un escrito anterior dentro de otro, entonces será necesario eliminar ese carácter unívoco. Así mismo, si de manera casi inevitable *Doña Bárbara* nos remite al “binomio *civilización/barbarie*” (Miliani, 2005: 78, cursivas en el original), a una codificación expresada en esa dualidad mecánica que, con un ojo crítico muy certero, ha sido reinterpretada

... como «tesis» y «antítesis» de una contradicción dialéctica. La síntesis, hegelianamente hablando, sería la superación de ambas, un mundo nuevo que habrá de surgir de la conjunción de la *realidad* del llano con los *ideales* de la civilización. (Osorio en Miliani, 2005: 79-80)

*País portátil*, por su parte, tomará esas premisas, las expondrá remitiendo a su intención originaria pero para verlas con ironía y de esta manera subvertirlas. De este modo, González León relea la tradición venezolana partiendo del conjunto de ideas que se manejaban en su tiempo: el ideologema de un escritor hay que buscarlo en la manera en que las transformaciones se ejecutan dentro de su escritura.

Pero no podemos afirmar la presencia de la intertextualidad sin evidencias que la avalen. Por esto, Kristeva explica que el proceso se deja percibir en las constantes citas que La Sale realiza en su novela, bien sea en boca del narrador o de alguno de los personajes. Se siente, entonces, “un clima de bibliofilia” (Kristeva, 1974: 206) gracias al cual el autor de *Le petit...* puede incluir citas “cuya procedencia se confiesa” (ibídem) de los más distintos autores, o “distintos préstamos y plagios no confesados” (ibídem):

El latín y otros libros (leídos) penetran en el texto de la novela directamente copiados (citas) o como huellas mnésicas (recuerdos). Se transportan intactos desde su propio espacio hasta el espacio de la novela que se escribe, copiados entre comillas o plagiados. (ídem: 207)

Tenemos de esta manera dos manifestaciones de la intertextualidad: citas y recuerdos. Las primeras indicando dónde empiezan y dónde terminan, así como también el autor al cual pertenecen. Las segundas exigiendo al lector una participación más activa para encontrarlas e hilarlas a su origen. Los tres epígrafes de *País portátil* nos sirven como ejemplo en este caso. El más significativo de ellos es, quizás, el perteneciente a José de Oviedo y Baños:

... pero fue tan desgraciada esta ciudad en sus principios, que sin hallar sus pobladores lugar que les agradase para su existencia, anduvo muchos años, como ciudad portátil, experimentando mil mudanzas... (Oviedo y Baños, 2004: 182)

Aquí, desde la primera página de la novela, se cuelan las ideas de la conquista y población de Venezuela. Oviedo y Baños, al escribir su historia, tenía muy presente ciertas concepciones sobre el linaje y la civilización de la provincia venezolana, las cuales debemos considerar al leer la novela de González León. El autor nos remite al espacio intertextual originario antes de empezar a hablar para que tengamos en cuenta el discurso sin transformaciones. Las otras dos referencias, pertenecientes a la Chrysler

Corporation y a una locución popular, representan el ideologema del escritor y remiten con asombrosa capacidad de sintetismo todo al proceso de subversión. En este sentido, ya la primera página nos acerca al funcionamiento de la obra, una manera de leerse que no se ha señalado con especial énfasis. Más adelante volveré sobre esto.

Por ahora me interesa señalar el otro modo de funcionamiento; “las huella mnésicas” hallables en *País portátil*. Si antes se nos dio el nombre y el apellido del autor citado, ahora la intertextualidad funcionará como un juego de sombras, como una guiñada de ojo al lector atento:

... más criollo que el pan de hallaquita y el valor y el sudor y el patrimonio y el olor y la herencia y la dignidad y el fruto esparcido de los libertadores por los anchos caminos de la patria *toda horizontes como la esperanza toda caminos como la libertad, llanura venezolana, donde una raza buena se jode hasta decir ya...* (González León, 1969: 205-206; cursivas mías)

He resaltado las últimas líneas para contrastarlas con las siguientes, tomadas de *Doña Bárbara*: “¡Ancha tierra, buena para el esfuerzo y para la hazaña!” (Gallegos, 2005: 201). O más significativo aún, con su final: “¡Llanura venezolana! ¡Propicia para el esfuerzo, como lo fue para la hazaña, tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera!...” (ídem: 468). Si recordamos el título del capítulo final, “Toda horizontes, toda caminos...”, y otro pasaje donde se habla de la “[t]ierra abierta y tendida, buena para el esfuerzo y para la hazaña, *toda horizontes, como la esperanza, toda caminos, como la voluntad*” (ídem: 194; cursivas mías), la referencia es mucho más clara. Como vemos, el lazo intertextual con dos obras de la tradición es más que evidente. La primera había sido constatada por la crítica, pero creo que no fue analizada de modo adecuado. Por ahora reitero que no es tanto “Caracas como ciudad que sigue siendo «portátil», y que sirve de reflejo del país” (Duque de Márquez, 1986: 26) –luego explicaré cómo el epígrafe no se refiere a la capital sino a Trujillo, un error de muchos críticos que acarrea interpretaciones inadecuadas y poco fieles a la obra–



sino a ciertas ideas que cimentan nuestra literatura nacional y cómo éstas son revertidas. Pero la segunda referencia me parece una metáfora de toda la propuesta del libro: González León nos remite a Rómulo Gallegos, específicamente el título que colocó a ese nombre en el ápice de la novelística nacional, deformándolo. Ésta es, a mi juicio, la gran propuesta de *País portátil*: una lectura deformativa de la literatura venezolana.

## 2.2. De la oralidad a lo carnavalesco

El apartado anterior parece dejar la idea de que la escritura de una novela se sustenta sobre todo en la sucesión de referentes que se conjugan remitiendo a bibliografías anteriores. En este sentido podría llegar a pensarse en la ausencia de la oralidad que, de forma evidente, daría privilegio a lo escrito. Incluso más que obedecer a una sucesión narrativa, es decir, a una temporalidad discursiva, *El texto de la novela* remite a “una temporalidad que podríamos llamar ESCRIPURAL (las secuencias narrativas se orientan hacia, y son despedidas por, la propia actividad de escribir)” (Kristeva, 1974: 208). A pesar de su importancia, la afirmación anterior no excluye cierto carácter oral o vocal dentro de la novela moderna. Por el contrario, así se consigue el desarrollo de la subversión discursiva. Además de las citas y las referencias a otros escritores Adriano González León, como alguna vez hizo La Sale, deja que se cuelen las voces de la ciudad dentro de su escritura y así “[l]a palabra fonética, el enunciado oral, el sonido mismo, se convierten en libro” (ídem: 217). Con este doble funcionamiento, en cierto modo antagónico pero también complementario, la novela termina de conformarse, según *El texto de...*, como discurso preferente para la intertextualidad. Copio la siguiente cita para cerrar las explicaciones teóricas sobre la oralidad:

... estando el enunciado (fonético) transcrito sobre el papel, y copiado el texto extranjero (la cita), forman ambos un texto escrito en el que el propio acto de la escritura pasa a un segundo plano, y que se presenta en su TOTALIDAD como SECUNDARIO: como una transcripción-copia, como un

signo, como una «carta» en el sentido, no ya de inscripción, sino de objeto de intercambio... (ídem: 208-209)

Sólo a través de este proceso de “intercambio”, a través del contrapunto escripturalidad/oralidad, el proceso intertextual puede conseguirse de forma cabal. Este juego de diálogos que se da dentro de la obra es lo que permite la transformación de las ideas previamente establecidas en el sistema literario. Al considerar esta parte de la teoría de Julia Kristeva me parece inevitable recordar las consideraciones de Juan Liscano con respecto al calco de la oralidad en la generación de los sesenta, pues en ese momento “se quería escribir como se hablaba. Y, con ese lenguaje sin adorno, penetrar en lo humano” (Liscano, 1984: 121). O más bien dejar que lo humano, en todo caso lo ciudadano, penetrara dentro de la obra. Recordemos que el voceo de los andes venezolanos y los giros populares de la capital permean toda la narración de *País portátil* (Miliani, 1973: 24). Retomaré los ejemplos del apartado anterior para sustentar lo que vengo exponiendo. En los epígrafes se deja sentir este fenómeno cuando, frente a la tradición representada por José de Oviedo y Baños, se presenta una locución popular que tajantemente declara: “¡Este país es una vaina muy seria!” (González León, 1969: 5). Desde esa página encontramos el diálogo buscado por la intertextualidad señalada por Kristeva. El clima de bibliofilia, generado gracias al epígrafe proveniente de la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*, remite al espacio intertextual originario, con el recuerdo de todas las ideas que esto exige; al mismo tiempo, la introducción de lo popular, de lo ciudadano y más cotidiano en la sociedad humana, a través de una expresión vocal, transforma el sentido original de las citas.

Con el calco de la oralidad cobra presencia la periferia discursiva y, al mismo tiempo, geográfica.<sup>8</sup> A través del voceo recuperamos el mundo andino

---

<sup>8</sup> Vale la pena reflexionar aquí que la recuperación de la periferia geográfica ya se encuentra en la referencia a José de Oviedo y Baños. Como dijimos, esas líneas no se refieren a Caracas sino a Trujillo, por lo tanto, desde el discurso central –y ahora subvertido– se retoma un espacio de los márgenes. Sin embargo no coloco estas consideraciones en el

del cual viene Andrés Barazarte y que ha sido olvidado por el proyecto nacional presente en los años sesenta.<sup>9</sup> Al mismo tiempo, la forma de hablar de los caraqueños –variada por la presencia de inmigrantes europeos, latinoamericanos y otros del interior de Venezuela– permite que los estratos populares de la ciudad participen en la subversión. Todo ello sin olvidar el discurso central, que de forma inevitable los condiciona y ordena, siendo éste a su vez transformado por los primeros.

Ese carácter ambivalente del discurso de la novela moderna crea dentro de ella el espacio del carnaval, el cual permite transgredir el sentido original sin perderlo. Al evocar las palabras de los autores fijos y canonizados en una tradición o un pasado histórico, entrelazándolos con el ideologema de la época y las ideas del autor a través de la oralidad, lo carnavalesco violenta el significado que tiene el símbolo en la épica,<sup>10</sup> según explica Kristeva:

Es el espacio del carnaval, que a la vez es escena (representación de un mensaje significado) y vida (práctica de un discurso significante), doble y ambivalente, que se ofrece a este ataque del símbolo. (1974: 229)

Para seguir desarrollando estas consideraciones debo dar especial énfasis a la duplicidad que propone el espacio del carnaval. En este sentido me atrevería, siguiendo lo expuesto en *El texto de la novela*, a hablar de una

---

cuerpo principal, ni continuo con su desarrollo, porque harían demasiado extenso el capítulo y no tienen un interés capital en mi estudio.

<sup>9</sup> Debemos recordar que debido a su popularidad, *Doña Bárbara* convirtió el ámbito del llano en una visión típica de la realidad venezolana. Tanto así que Marcos Pérez Jiménez siente la necesidad de contratar a Camilo José Cela para realizar una réplica de ese título, materializada en *La catira* (1955) (Miliani, 2005: 86). De este modo se le imponía a toda la nación un estereotipo inspirado en una sola de sus múltiples regiones, fenómeno que incluso conserva repercusiones hoy en día.

<sup>10</sup> Aquí debe entenderse símbolo como lo hace Kristeva en *El texto de la novela*, con su carácter unívoco y su íntima relación con el género épico. Sin embargo, notemos que este concepto parece entrar en conflicto con otras acepciones del término que se hacen en la teoría literaria. Como ejemplo citamos el concepto de símbolo manejado por Marcelo Pagnini:

El gran fenómeno de la sugestión semántica está constituido por el *símbolo*, en el que *se libera una intensa energía connotativa con amplias ramificaciones en un ámbito sociocultural, y raíces profundas en un fluido psíquico resistente a las distinciones lógico-experimentales*. (1992: 62, cursivas en el original)

doble fase: la primera se identifica con la ley, entendiéndola como valor o sentido inicial, conservando su significado original; y una segunda llamada anti-ley que construye una nueva orientación para el discurso, el cual debe ser decodificado por quien observa (ídem: 229-230). Quiero hacer notar que la intertextualidad como hecho carnavalesco sólo tiene sentido en el diálogo establecido entre el emisor y el destinatario. El lector cobra su rol fundamental en el proceso literario dentro de este análisis, sin él la lectura no tendría efecto. Como es obvio, muchas veces el texto requiere un tipo específico de lector, pero sobre ello volveremos luego. Por ahora replanteo los razonamientos sobre el carnaval: su objetivo final es despertar la risa en el espectador, una risa que funciona como un hecho desmitificador y subversivo, como un sabotaje al texto originario.<sup>11</sup> Así la primera orientación de la cita se mantiene y no deja de citarse su espacio originario, pero también se reformula su carácter. De nuevo estamos ante una significación doble:

La palabra carnavalesca no consigue, pues, su intención. Al no poder destruir la verdad simbólica (el significado en tanto que significado transcendental), destruye su univocidad y le sustituye el DOBLE. (ídem: 231)

Para confrontar “un significado (oficial)” (ídem: 234) con el que lo desafía, el autor del carnaval recurrirá a un funcionamiento de máscaras. El autor, según explica Kristeva, tiene que representar un papel opuesto al que establece los textos que ha citado y el mejor modo de hacerlo es a través del enmascaramiento:

... existe un significado (oficial) (...) A través de la máscara se desafía este significado, esta Ley, y este desafío genera el significante (el proceso del enunciado): el texto de la novela. No obstante, el significado desafiado (la Ley), no queda destruido: domina el desarrollo del significante, como en la escena carnavalesca, y reaparece para detener la

---

<sup>11</sup> Sobre el sentido subversivo de la risa, Kristeva ahonda cuando habla de lo carnavalesco. Sin embargo también puede consultarse Bravo (1997).

permutación del discurso narrativo, para dar fin al texto.  
(ídem: 234)

Esta máscara termina convirtiéndose prácticamente en el texto. Si aceptamos con la teórica que la novela se caracteriza por “la transformación de un discurso YA producido” (ídem: 236), y éste no desaparecerá en el desarrollo de la narración, sino que se mantendrá como referente durante su desarrollo, entonces es en la máscara, siempre contrapuesta al sentido original, donde está el sentido del texto. Partiendo de un título, que conserva sus sentidos, el autor construye una obra que funciona a modo de réplica; el origen se mantiene pero se transforma al verse reflejado en la máscara:

El significado está ahí, IDÉNTICO a sí mismo (equivalente) al principio y al fin, pero es la GENERACIÓN SIGNIFICANTE lo que se halla en juego y lo que constituye el trayecto de la novela. (ídem: 237)

El proceso “paródico<sup>12</sup> y relativizante” (ídem: 238) necesita un sentido pre-existente. De hecho, el desarrollo de la novela consistirá en dialogar y violentar ese discurso para transformarlo e, incluso, crear su opuesto: “Se trata aquí de un significado negativo o más bien ambivalente (no-disyuntivo) que la novela integrará en su estructura no disyuntiva” (ídem: 239). Como es obvio, y así hilamos de nuevo oralidad y carnaval, el carácter vocal será el que permita el proceso transformativo, como afirmé antes, y éste se insertará dentro de la historia, asentando la no disyunción de las transformaciones. Todo esto se confirma en los dos niveles que otorga Kristeva al texto: “el del «hablar» en el que pueden hacerse permutaciones significantes como se hacían en la escena del carnaval; el otro, el de «l’histoire» (del relato), que es una SUCESIÓN” (ibídem). En buena medida, éstos quedan emparentados a

---

<sup>12</sup> Debido a que el significado de esta palabra será uno de los tópicos centrales entre mis consideraciones teóricas, me parece necesario introducir una advertencia. Aquí Kristeva toma el sentido clásico de parodia y paródico. Pero Gerard Genette, cuyos postulados revisaré más adelante, cambiará la condición semántica de este término. Por lo tanto, cuando considere la propuesta contenida en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, el sentido que le daremos será distinto.

través de la risa que subvierte pero también relaciona el sentido original y el negativo.

Aunque *País portátil*, sin lugar a dudas, tiene el carácter “paródico y relativizante” descrito anteriormente, no creo que se desarrolle en sus páginas un espacio carnavalesco con la misma complejidad con que se hace en *Le petit Jehan de Saintré*. Por esta razón desarrollaré los postulados de Genette sobre transtextualidad para describir el trabajo de González León. Sin embargo, me parece inevitable señalar ciertas ideas, y su carácter negativo, que se conservan en la historia de los Barazarte, en las cuales iré profundizando a medida que avancen las páginas.

Primero debemos recordar la oposición *civilización/barbarie* que busca ser superada para conservar los ideales de la civilización en el llano venezolano, junto con el sentido positivista que le impuso Gallegos siguiendo la huella de escritores como Luis Manuel Urbaneja Achelpohl y Manuel Vicente Romero García (cf. Miliani, 2005; y Cappelletti, 1992). González León elaborará el negativo de esta propuesta que se había vuelto central tras el renombre obtenido por Rómulo Gallegos con la publicación de *Doña Bárbara* y su activa participación en la política venezolana. Así, frente a “la nueva realidad urbana” en que se desarrollaba la vida de los escritores balleneros, y tras experimentar “la succión de la macrocefalia capitalina” (Rama, 1987: 22), el binomio de Gallegos se convierte en el imperio de la barbarie en la capital. Esto se relaciona con las ideas contenidas en la novela criollista y también en la lectura de la Provincia de Venezuela que hace Oviedo y Baños, y que en buena medida había sido trasplantada a *Peonía*. En el tercer capítulo expondré cómo la visión civilizadora de la *Historia...* citada en *País portátil*, marcó la pauta en la novelística nacional hasta ser subvertida en 1968.

La segunda línea que trazaré uniendo las obras referidas es la referente al linaje. Como mostraré en el cuarto capítulo, en su *Historia...*, José de Oviedo y Baños se propone crear una narrativa sobre el origen de los linajes de la provincia. Así, su obra termina convirtiéndose en “una historia que fundará los linajes nacionales” (Martínez y Rotker, 2004: XXXI). Como es

lógico suponer, esta visión no evitará una postura constructiva, abogando por la idea de que las familias sobrevivientes a la conquista, aquellas que todavía se mantenían en los límites de la futura Venezuela, han sido legitimadas al demostrar su valor en las luchas contra los indígenas y traidores, junto con la constante fidelidad hacia la corona. Buena parte de esta escritura, como expondré luego, es la justificación de los hombres notables con quienes convivía Oviedo y Baños. Esta concepción progresista y, en buena medida, constructivista de la historia familiar se traspasará con ciertas particulares a *Peonía*, donde conseguirá arraigo para transmitirse a la tradición novelística. Esta visión sin lugar a dudas fundamenta el proceso de validación de Paulo Guarimba para buscar la mano de Josefina (*¡En este país!...*, de Urbaneja Achelpohl) y es clarísimo cuando Santos decide quedarse en Altamira y resarcir los infortunios de los Luzardo (*Doña Bárbara*, de Gallegos). La versión negativa es el linaje de los Barazarte, caracterizado por la constante decadencia. Ésta se ve desde su inicio, “con los bienes embargados a Miguel Barazarte” (González León, 1969: 108) en 1646, tiene un ligero ápice con el dominio bárbaro de Epifanio, el gran caudillo de Trujillo, y culmina con Andrés: “mal nieto, mal biznieto, cobarde, botarate e irresponsable según aparece en todas sus actuaciones” (ibídem: 277). Frente a los vástagos valerosos, inteligentes y constructivos, surge el protagonista de *País portátil*, que se une a la lucha guerrillera prácticamente por accidente, asume una postura más comprometida a causa de un desencuentro amoroso y nunca tendrá el valor para resarcir el frágil nombre que le legó su padre.

Como puede verse, en la multiplicidad de títulos y voces que se cruzan en *País portátil* –que sigue el funcionamiento de la intertextualidad– se genera un carácter polifónico. Aunque más que polifónico, Kristeva explica que es un proceso poligráfico. De los ejemplos se puede retomar la multiplicidad de fuentes. Pero simplificando el proceso estamos ante un significado lógico que se desenvuelve en un negativo, creando dos polos dentro de la narración. La variedad de lecturas posibles, y en nuestro caso también de fuentes, multiplica los sentidos destruyendo el sentido unívoco en

favor de las interpretaciones: “No hay novela lineal, sólo es lineal el relato épico; toda novela es ya, de un modo más o menos manifiesto, polifónica (poligráfica).” (Kristeva 1974: 248)

### 2.3. El paragramatismo

En *Semiótica 2*, Kristeva estudia el funcionamiento de la intertextualidad dentro de la poesía. Específicamente en “Poesía y negatividad” explica cómo la “plenitud de sentido” (Pfeiffer, 2000: 27) buscada por el discurso poético permite la colación de referencias pertenecientes a otras obras en un proceso similar al experimentado en *Le petit Jehan de Saintré*. De este modo es posible una reinterpretación de los versos considerando los títulos con los cuales se emparenta. La teórica explica cómo el poema es ambiguo, característica que conforma un eje central en su funcionamiento:

Toma los significados más concretos concretándolos lo más posible (atribuyéndoles epítetos cada vez más particulares e inesperados) y al mismo tiempo los remonta, por así decirlo, a un nivel de generalidad que sobrepasa la del discurso conceptual. (Kristeva, 1978a: 63)

De este modo la ambivalencia yace en su centro, una estrategia que también veíamos en el funcionamiento de la novela, e inevitablemente permite la multiplicidad de interpretaciones. Lo interesante es ver que ahora el espacio intertextual no tiene que abrirse a través de la cita o de los recuerdos bibliográficos, por el contrario, se mantiene como un reconocimiento de discursos dentro del que se está leyendo:

El significado poético remite a significados discursivos, de suerte que en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea, así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple cuyos elementos son susceptibles de ser aplicados en el texto poético concreto. (ídem: 66-67)



Al gozar “de un estatuto *ambivalente*: es a la vez (y por lo tanto *al mismo tiempo*, y no sucesivamente) concreto y general” (ídem: 63, cursivas en el original), cierto juego de subversión relacionado con el funcionamiento del carnaval que veíamos antes, se deja notar en estos géneros. Esto desemboca en un concepto que creo aplicable a todo el funcionamiento intertextual y que emplearé para caracterizar a *País portátil*. Es decir, aunque está hablando específicamente de textos de Baudelaire y Lautréamont, Julia Kristeva esboza una teoría que puede ser trasvasada al juego general de diálogo de discursos. Así, considerando la noción de paragrama de Saussure, la teórica explica el paragramatismo como

... una particularidad fundamental del funcionamiento del lenguaje poético que hemos designado con el nombre de *paragramatismo*, a saber, la absorción de una multiplicidad de textos (de sentidos) en el mensaje poético que por otra parte *se presenta* como centrado por un sentido. (ídem: 67, cursivas en el original)

Lo que me interesa resaltar de este procedimiento es que no requiere de la mención explícita del título con el cual se establece la relación intertextual. Por el contrario, es trabajo del lector ubicarlo para poder dar un sentido cabal a la lectura. En *Semiótica 2* se analizan algunos pasajes de *Los cantos de Maldoror* (1869) donde no se menciona ninguna fuente. Sin embargo, al ser contrastado con algunas citas de Pascal, Kristeva descubre que son prácticamente idénticos, salvo la variación de alguna palabra clave para subvertir el sentido de las afirmaciones del filósofo. Se descubre así un modo de lectura fundado en el paragramatismo y que “supondría que las dos proposiciones (Pascal-Lautréamont) fuesen leídas al mismo tiempo” (ídem: 68). Lo mismo ocurre en cierta manera con la reescritura del final de *Doña Bárbara* en *País portátil*, pero, de forma más significativa, esta estrategia teórica nos permite enlazar la novela de González León con la de Romero García y la de Urbaneja Achelpohl, aunque no las mencione directamente. En todo caso, como cualquier texto moderno, el que aquí revisamos se encuadra dentro del funcionamiento literario de la modernidad:

Para los textos poéticos de la modernidad es (...) una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual; son, por así decirlo, *alter-junciones* discursivas. (ídem: 69, cursivas en el original)

De este modo, la obra se convierte en una red múltiple que va conectando diversos discursos para afirmarlos y negarlos al mismo tiempo; *País portátil* es “una afirmación y (...) una negación simultáneas de otro texto” (ibídem), o de otros textos. Todo lo anterior adquiere mayor complejidad al incluir el tema del inconsciente y cómo éste funciona dentro del proceso creativo. Para Freud, leyéndolo desde las interpretaciones de Julia Kristeva, la constitución del sujeto hablante estará inevitablemente marcada por las emergencias sutiles del inconsciente dentro de su juicio consciente. Proceso que se evidencia sobre todo en la negación:

Quando el sujeto deniega lo que su inconsciente lleva, (el sujeto dice: «No vaya a pensar que le odio», cuando el inconsciente diría: «Le odio») estamos frente a una operación que retoma lo reprimido («Le odio»), lo niega («Digo que no le odio») pero al mismo tiempo contiene (y sin embargo el odio permanece reprimido). (ídem: 87)

Así, aunque Adriano González León, junto con sus compañeros de *El Techo de la Ballena*, denegara constantemente de la tradición, no podía evadir su influencia. Más aún, me atrevo a afirmar que el proceso de negación surge tras el avasallante peso que aquélla generaba en la escritura de los jóvenes. Por suerte, en el caso de *País portátil*, por lo menos, ese peso fue subvertido, conservando el sentido originario, es cierto, pero también transformándolo.

No todo en el discurso será inconsciente. El sujeto lógico y hablante muestra diferentes niveles de transmisión dentro de su acto lingüístico. En un límite encontramos el discurso completamente lógico y estructurado con toda intencionalidad racional; en el opuesto se ubica un sujeto cerológico que

termina convirtiéndose en el vacío.<sup>13</sup> En medio de estos dos está el inconsciente, donde además se gesta el principal espacio del paragramatismo:

Si este espacio «vacío» en que se mueve el sujeto cerológico es el polo opuesto de nuestro espacio lógico dominado por el sujeto hablante, entonces la práctica semiótica poética, con sus particularidades, se convierte en el lugar en que se unen esos dos polos en un incesante movimiento del uno hacia el otro. (ídem: 90)

Porque el paragramatismo, la construcción de ese espacio intertextual

... es el espacio neurálgico de nuestra cultura donde se operan las junciones entre el pensamiento del signo en tanto que habla normativa, y ese funcionamiento que no precisa de un sujeto lógico para ejercerse. (ibídem)

De esta manera, la novela criollista, aunque no sea citada directamente, ni siquiera mencionada de pasada, se cuela dentro del discurso de Adriano González León, viéndose afectada por otras ideas que dialogan con ella dentro de este espacio paragramático.

#### 2.4. La frontera teórica: replanteamientos y ampliaciones

Si bien Julia Kristeva es quien inicia el modo de estudiar la literatura en que nos estamos centrando, y sus consideraciones me han servido para sentar las bases de mi análisis, así como proyectar las líneas por donde desembocará este trabajo, no puedo dejar de notar ciertos vacíos en la propuesta. En la afirmación anterior espero que no se lea una queja o el

---

<sup>13</sup> Buscando dejar lo más claro posible el concepto de un sujeto cerológico, me arriesgaré a resultar tautológico o repetitivo al reformular lo antes desarrollado. Como explica Julia Kristeva, si en un polo del pensamiento tenemos la racionalidad, caracterizada con un hablante lo más consciente posible, el lado opuesto será un vacío que va más allá del inconsciente. En este punto se ubica el sujeto cerológico que puede dejar pasar, de forma inadvertida, ideas no contempladas por el ser racional. En la práctica poética se unen estos dos extremos (Kristeva, 1978: 90).

señalamiento de incongruencias en las consideraciones de la teórica. Muy al contrario, sin sus aportes me habría sido imposible desarrollar esta investigación. Sin embargo, al contrastar los dos capítulos donde ella habla de la intertextualidad con el estudio de Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982), es imposible no ver que uno de los aspectos de las variadas consideraciones sobre la novela y la poesía, se convierte en una forma mucho más compleja de ver la literatura.

Antes de profundizar en el trabajo de Genette quiero remarcar tres puntos explicados pero que, debido a su importancia en las siguientes páginas, deben quedar muy presentes en la memoria del lector. Primero la idea de citas y, más importante aún, de huellas mnésicas. Éstas nos permiten evidenciar la presencia clara de las herencias bibliográficas en Adriano González León. Pero sobre todo las segundas nos ayudarán cuando hablemos de las diferentes lecturas posibles y cómo el lector cobra una importante responsabilidad en ellas. Son las citas ocultas, y que al no tener referente, al jugar entre las sombras –o las líneas– de la novela, dejan de ser citas, a las que debemos prestar especial atención.

Segundo, y no por orden de aparición, el aspecto paragramático que cobra la novela al aceptar y expresar una tradición intertextual en sus páginas. Cualquier título conserva en sí una relación implícita con las obras que han condicionado el surgimiento de su género o de sus ideas, desembocando en lo que llamaré, por no adelantar conceptos que ahora pueden resultar confusos, una intertextualidad genérica.

Tercero, la idea del carnaval, en este caso aminorada como subversión simplemente, puesto que González León no parecía avocarse de modo pleno a su funcionamiento, como pasa en *Le petit Jehan de Saintre*. Como expondré, la teoría de los *Palimpsestos* nos permitirá graduar mejor la aplicación de estas ideas a *País portátil*. Dentro del sentido de lo carnavalesco encontramos el carácter poligráfico: No habla un texto, hablan varios y se confrontan constantemente.

Creo que todas las argumentaciones anteriores se encuentran, de una u otra manera, dentro de las de Gérard Genette. Pero este teórico las transforma ampliando el trabajo de las relaciones textuales y las conforma en un libro más sistemático. Por esto he denominado esto apartado “frontera teórica”. Una línea divisoria que caracterizaría de amistosa porque antes que entrar en conflicto con lo dicho en *El texto de la novela* o en *Semiótica 2, Palimpsestos* reconoce el aporte de estos títulos en su primer capítulo (Genette, 1989b: 10). Sin embargo, Genette señala que el término acuñado por Kristeva, “intertextualidad”, no es más que una de las variadas formas en que se relacionan los títulos literarios. De este modo, él hablará de “transtextualidad” y la define como cualquier tipo de relación que se haga de forma obvia o velada entre dos o más textos. Como veremos en el siguiente acápite, esta expresión tiene diferentes funcionamientos que adquirirán, cada uno, su propia denominación. Con ello consigo las herramientas específicas para desmontar con mayor claridad los diversos diálogos establecidos por González León. De ahora en adelante hablaré específicamente de *transtextualidad*, y cuando surja el término *intertextualidad* lo estaré utilizando bajo la acepción que presentaré siguiendo los postulados de Gérard Genette.

Además, siguiendo esta propuesta, las restricciones genéricas quedan de lado. Si Kristeva hablaba específicamente de la novela moderna o de la poesía, Genette señalará los orígenes de la transtextualidad en la actividad literaria de los aedos en la Grecia antigua. Por lo tanto puedo contemplar que la transtextualidad es algo común a toda la literatura y no restringido a un par de géneros. Con ello evito los problemas genéricos que podría traerme un libro de tan difícil ubicación como lo es la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> La cuestión sobre el género de las crónicas de indias es larga y compleja, de la cual el interesante prólogo a la *Historia real y fantástica del nuevo mundo* (1993), de Horacio Jorge Becco, es apenas un abre boca. Como no tengo tiempo de desarrollarla, ni es fundamental para mi trabajo, remitiré al lector a “Oviedo y Baños: la fundación literaria de la nacionalidad venezolana”, de Tomás Eloy Martínez y Susana Rotker (2004), estudio que consideraré por otras ideas allí contenidas y donde el problema es trabajado.

Hechas estas consideraciones ahora explicaré los aspectos de la teoría genettiana que me interesan. Debido a la amplitud del estudio que desarrolla el teórico no explicaré todos sus aspectos porque sería tan largo como inútil. Plantearé sus fundamentos y luego los puntos que serán claves para el análisis de *País portátil*. Vale la pena advertir, entonces, que lo expuesto a continuación es un breve esbozo del libro de Genette.

## 2.5. Los cinco tipos de relación transtextual

Gérard Genette dará el nombre de transtextualidad a todo el sistema de relaciones establecido entre los diversos títulos de la literatura porque el término intertextualidad representará sólo una de sus posibles formas. De este modo explica cinco tipos de relación, cada una con sus particularidades: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Iré explicando cada una de ellas, considerando cómo funcionan –si lo hacen– en el caso de *País portátil*. Dejaré de último la hipertextualidad –como hace Genette– por ser la más compleja y la más importante para mi investigación.

El primer tipo, la intertextualidad, es “la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989b:10), convirtiéndose en el término más cercano a lo que, siguiendo a Kristeva, expliqué en los primeros apartados de este capítulo. En este caso se encuentran las palabras provenientes de otro texto como pasaba en el de La Sale, es decir, estamos ante una cita o una huella mnésica. Pero en lugar de hablar de dos clasificaciones, Genette referirá tres: 1) la cita, en un sentido literal, presente cuando se refieren las palabras y el autor que las ha escrito; 2) el plagio, similar al anterior, pero el autor de la referencia se encuentra vedado y el lector debe averiguar cuál es; y 3) la alusión que, de forma “menos explícita y menos literal” (ibídem), presupone para la comprensión de un enunciado su relación con otro anterior.

En *País portátil* es difícil, cuando no imposible, hallar en funcionamiento el sistema de citación, al menos no con respecto a las obras

con las que me interesa establecer una relación. Quizás sí hallemos ciertas referencias a la propaganda política del momento, o a los medios de comunicación, pero ninguna referente a los títulos de la tradición literaria venezolana que trabajamos.<sup>15</sup> Por otro lado, me veo obligado a reiterar la citación tomada de Gallegos, que con la nueva terminología es necesario calificarla como plagio: “los anchos caminos de la patria toda horizontes como la esperanza toda caminos como la libertad, llanura venezolana, donde una raza buena se jode hasta decir ya” (González León, 1969: 205-206). Este caso es particular porque combina varios referentes. El plagio es claro al recordar ciertas líneas de *Doña Bárbara*: “toda horizontes, como la esperanza, toda caminos, como la voluntad” (Gallegos, 2005: 194); pero al ver cómo se transforma el final de ese mismo título, debo señalar que estamos ante una alusión: “tierra de horizontes abiertos, donde una raza buena, ama, sufre y espera” (ídem: 468). Ante esa segunda referencia encontramos un enunciado que evita hacer explícito su origen y además lo transforma. Sin embargo, para comprender las líneas de González León debemos tomar en cuenta las de Gallegos. Es inevitable pensar que el narrador de los años sesenta no sólo buscaba parodiar a Rómulo Gallegos, sino también burlarse del dictador Marcos Pérez Jiménez que invitó a “Camilo José Cela para que visitara Venezuela, recorriera el llano apureño en una semana y escribiese una réplica de *Doña Bárbara*” (Miliani, 2005: 86), gesto que además ocultaba la intención de proponer la figura del llanero como imperativo nacional. La idea precedente es mucho más clara en líneas anteriores a la cita que tomamos: “¡Esta es Venezuela compadre! dicen, me tomo un whisky campaneado y después una arepita, sustancias del llanerazo, hombre cuatriboliao, más criollo que el pan de hallaquita” (González León, 1969: 205; cursivas mías). Pero a pesar de ello, en otro nivel de lectura, es clara la subversión del discurso literario propuesto por el

---

<sup>15</sup> Recuerdo ahora cierta referencia a las consignas políticas de los estudiantes en los años sesenta (González León, 1969: 27). Pero, además de ser muy vagas, éstas no son resaltantes para lo que pretendo analizar.

principal narrador de Venezuela y su “recia personalidad [de] presidente derrocado [que] seguía pesando moralmente en el país” (Miliani, 2005: 86).

Con el segundo tipo de relación transtextual encontramos un funcionamiento clave para evidenciar el vínculo establecido entre *País portátil* y la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*. Para entender esto debemos tener claro que la paratextualidad es la relación establecida entre la obra y los textos que la circundan, es decir los paratextos, que al mismo tiempo la caracterizan:

... *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende... (ídem: 11-12)

A medida que profundice en la teoría de Genette afianzaré ciertos aspectos de esta cita que me parecen claves, como el hecho de procurar “un entorno (variable) al texto” o la diferencia entre el “lector más purista” y aquél más “tendente a la erudición externa”. De inmediato resaltaré la presencia de los epígrafes; *País portátil* posee tres de ellos, y uno da origen al título de la obra, otro paratexto. No repetiré el primer epígrafe, pero sí ampliaré el contexto de donde es extraído. Antes expliqué cómo en esas líneas se hace referencia a Trujillo y su carácter portátil que lo hizo pasar “a vivir a Mérida” (Oviedo y Baños, 2004: 182). Pero esto “fue la total ruina de Trujillo, pues apenas faltó el respeto de Paredes, cuando *divididos en parcialidades sus vecinos, se empezaron a consumir en discordias; y separados en bandos*” (ibídem; cursivas mías). Así, después de las peleas entre los pobladores, unos “a pesar de los del contrario dictamen mudaron la población a una sabana [...] a las orillas del río Motatán” (ibídem) donde también sufrieron muchas calamidades, tantas “que perdiendo la salud, descoloridos e hipatos, representaban a la vista, *más forma de hospital que de república*” (ídem: 183;



cursivas mías) —resalto una línea que debió causar particular interés a González León en las descripciones de la vida rural de Andrés Barzarte. Finalmente, tras una última mudanza, consiguieron prosperar, sólo para trocar

... la felicidad en contratiempos (...) pues perdidas las arboledas de cacao con las inundaciones del río, quedó sin trato, ni comercio, faltándole el nervio principal que producía su riqueza: trabajo a quien siguió la desgracia de saqueral el año de seiscientos setenta y ocho el pirata francés Monsieur Gramon... (ídem: 184)

Como se puede notar, el registro de los anales de la ciudad portátil parece anunciar la vida que padecerán los Barazarte. En las luchas entre vecinos se anuncian los desmanes sufridos por las guerras fratricidas entre caudillos y el gobierno despótico de Epifanio. La falta de comercio y las arboledas perdidas en la crónica son un resumen de la decadencia de la ciudad rural y agraria durante el siglo XX cuando vive Andrés. Por último, ¿podríamos considerar el saqueo del pirata francés un correlato de los saqueos a Nicolasito por parte de la transnacional donde trabajaba? No daré una respuesta determinante en este capítulo. Pero sí quiero aventurarme a afirmar que el epígrafe, junto con la carga que conlleva, tiene una doble intención: servir como un resumen de buena parte de la novela y además centrar la atención en la barbarie que veía Oviedo y Baños en los orígenes de la Provincia. Como demostraré en el tercer capítulo, este historiador esboza su obra como una evolución que parte de la codiciosa búsqueda de El Dorado para desembocar, tras arduo trabajo, en “la colonización épica, la fundación de las ciudades, el asentamiento de las instituciones” (Martínez y Rotker, 2004: XXXIX). Sin embargo, al centrar su atención en el momento de la incivildad, en la imposible fundación de Trujillo, González León parece hacernos un guiño que se ve confirmado, como expuse más arriba, al tomar en cuenta los otros dos epígrafes que expresan ciertos aspectos de su ideologema.

El desarrollo anterior es más complejo porque juega con el título de la obra, generando otros funcionamientos. Como dice Gérard Genette:

... los títulos de las obras –literarias o no– no forman una clase de enunciados amorfa, arbitraria, intemporal e insignificante (...) El título, como un nombre de animal, sirve un poco de pedigrí y un poco de acta de nacimiento. (1989: 50-51)

El teórico explica cómo la presencia de un nombre propio en varias novelas del siglo de oro español remitía automáticamente a la novela picaresca (*Lazarillo de Tormes*, *El buscón*, *Guzmán de Alfarache*, etc.). En sus conclusiones afirma: “Hay, pues, en el título, una parte, muy variable claro está, de alusión transtextual, que es un esbozo de «contrato» genérico” (ídem: 51). En el caso de *País portátil* hay que hablar no de un contrato genérico sino de una intención subversiva de la tradición, anunciada –como es obvio– desde la presentación a través de sus paratextos. Dar importancia al carácter portátil del país –con las particularidades que esto posee en la *Historia...* de José de Oviedo y Baños– no es sólo señalar una característica de la nación en crisis, sino también transformar las ideas conservadas en su canon literario.

Desde mi punto de vista, los argumentos del párrafo anterior, el efecto de los paratextos sobre la lectura, despiertan interrogantes incluso en el lector más ingenuo. Como explica Genette hablando del *Ulises*:

... por inocente que sea, el lector de *Ulysse* no puede, cuando menos, ignorar su título, este título «clave» (...) que le suscita, como grado mínimo de lectura hipertextual, esta cuestión: ¿Por qué *Ulysse*? ¿Qué relación guarda con *La Odisea*? Esta transcendencia puramente interrogativa es tal vez la más pertinente aquí. (ídem: 393)

Del mismo modo: ¿por qué un país que tiene carácter portátil? ¿Por qué esto representa una desgracia para la ciudad? Y una pregunta pocas veces hecha: ¿de cuál ciudad se está hablando? Algunas respuestas las vimos cuando revisábamos el estado de la crítica con respecto a la obra de

González León. Es obvio que el título refiere una fuerte crítica a los valores del capitalismo que convertían a Venezuela en una colonia de las transnacionales americanas, como señalaban Araujo o Linares Angulo. Pero hay otras respuestas que son más propiamente literarias —que, por otro lado, trataré de esbozar cuando profundice en el diálogo transtextual.

Pero pasemos por ahora al tercer tipo de transtextualidad, la metatextualidad. Ésta no tendrá tantas repercusiones en nuestra investigación, sin embargo vale la pena tenerla presente. Es, en líneas generales, el comentario; un texto habla de otro, criticándolo o, cayendo en una redundancia inevitable, comentándolo, sin que deba hacerlo de un modo explícito. Cito las palabras de Genette para aclarar lo referente al término:

... es la relación (...) que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo (...) La metatextualidad es por excelencia la relación crítica... (ídem: 13)

La architextualidad, por su parte, será más importante para el conjunto de relaciones que desarrollo. Genette la define como “una relación completamente muda” (ibídem) que, valiéndose en parte de los elementos paratextuales, define a qué género pertenece un libro. Como puede intuirse este proceso es disimulado y casi imperceptible pero no deja de ser fundamental para la forma en que es leída la obra. Primero hay que considerar las diferentes actitudes asumidas por un lector de poesía y uno de narrativa, a grandes rasgos uno trata de percibir una serie de imágenes que hablan de un yo poético y el otro busca desentrañar una historia. Pero enfocándome en *País portátil* puedo decir que cuando la novela es caracterizada en la contraportada como “primera novela” (s. f., 1969) del autor, es, al mismo tiempo, ubicada en la tradición de la novelística venezolana. Esto evoca en el lector una gran cantidad de referentes, entre los cuales me interesa destacar la tradición de escritores criollistas de nuestro país. Por ello no es descabellado establecer lazos entre la narración de González León y los títulos cumbre de Rómulo Gallegos, Luis Manuel

Urbaneja Achelpohl y Manuel Vicente Romero García. Menos después de tomar en cuenta todos los enlaces apuntados.

Por último, revisemos el cuarto tipo de transtextualidad: la hipertextualidad. Ésta es:

Toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) con un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario... (ídem: 14)

La diferencia con los otros tipos de transtextualidad es que la relación entre los dos textos no es sólo de copresencia o caracterización, sino que el hipertexto no podría existir sin su hipotexto porque lo transforma (o imita, como veremos más adelante) en su desarrollo. Podría pasar que el texto B no explicita su relación con el texto A; sin embargo, esto no quiere decir que no exista. Además, a diferencia de la intertextualidad o la paratextualidad, la hipertextualidad no se encuentra ubicada en un solo punto de la obra, sino que la permea a través de su estructura.

El ejemplo, clásico y práctico, que toma Genette para explicar este caso es el de la *Eneida* (s. I a. C.) y el *Ulises* (1922). Tanto Virgilio como James Joyce toman el mismo título como referente, que es la *Odisea* (s. VIII a. C.), de Homero. Puedo, por tanto, señalar que un hipotexto puede generar varios hipertextos; del mismo modo, un hipertexto puede tener varios hipotextos, como pasa con mi objeto de estudio. A pesar de partir de una obra en común, el funcionamiento de los libros referidos es completamente diferente. Mientras Virgilio se enfoca en la forma de la *Odisea*, Joyce toma en cuenta la historia que allí se cuenta. La *Eneida* se esfuerza en copiar la métrica y las estrategias poéticas utilizadas por Homero para narrar la historia de Eneas, héroe del imperio romano; por otro lado, el *Ulises* sigue los escollos que debe salvar Odiseo para transportarlos al Dublín del siglo XX. En el primer caso estamos ante la imitación de un estilo, y en el segundo ante

la transformación<sup>16</sup> de una historia; uno trabaja con la forma, el otro con el fondo.

Nótese que ninguno de los dos es un proceso pasivo. Virgilio tuvo que ingeniárselas para adaptar las estrategias que Homero utilizó en griego, al latín; del mismo modo, Joyce no podía seguir las aventuras de Odiseo sin agregar ciertos cambios para ajustarlas a su intención literaria. En este sentido es importante notar que, aunque un hipertexto en cierta manera reitera su hipotexto, si tiene calidad literaria nunca será una repetición burda, sino un diálogo que altera el sentido original de la obra en que se basa.

Por otra parte, también necesito resaltar que aunque la hipertextualidad pueda ser estudiada de forma independiente,<sup>17</sup> ésta no podría funcionar sin la presencia de los otros tipos de transtextualidad. El caso de *Ulises* es muy significativo: recordemos que su autor pensó en colocar como título a cada uno de sus capítulos la escena de la *Odisea* que estaban transformando (cf. Valverde, 1984). Aunque al final haya decidido eliminar estos elementos paratextuales, el ejemplo sirve para explicar la interrelación entre las formas de ejecución transtextual. Más aún, dejando de lado los casos hipotéticos, el mismo título de la obra obliga al lector a preguntarse qué relación tiene ésta con el héroe del poema homérico. Pensando en la novela que me concierne, este hecho me parece mucho más explícito: sin los epígrafes, sin las alusiones a *Doña Bárbara*, sin el título, la relación hipertextual no sólo pasaría desapercibida, sino que también podría desaparecer. En conclusión, las diversas relaciones que se establecen entre las obras conllevan siempre al mismo proceso y procuran establecer un funcionamiento literario mucho más complejo de lo que parece en un principio, el cual además parece haber pasado inadvertido.

---

<sup>16</sup> De ahora en adelante, cuando aparezca el término transformación debe entenderse en este sentido, no en el que lo utiliza Kristeva. Sin embargo, es obvio que las dos acepciones están íntimamente relacionadas. Más aún, me atrevería a afirmar que esta última no existiría sin su antecedente.

<sup>17</sup> En cierto modo, los siguientes capítulos serán un análisis de la hipertextualidad en *País portátil*.

## 2.6. El contracanto y los orígenes de la transtextualidad

Dejemos de lado los avances en el registro de la información escrita; olvidémonos un momento de los libros y de la imprenta moderna, que produce diariamente miles de periódicos; regresemos a los años cuando ni siquiera la escritura podría funcionar como sistema efectivo de propagación de ideas. En aquellos lejanos siglos, la voz del hombre era el medio más adecuado para transmitir las estructuras sociales y la literatura el mejor modo para hacerlo. Por supuesto, necesitamos de alguien capacitado para recitar las historias; una persona que, recurriendo a la métrica como facilidad mnemotécnica, transmita hechos importantes explicitando los códigos de nuestra sociedad. Como es obvio, el mejor momento para pedirle que haga su trabajo es en las fiestas importantes, cuando la gente notable esté relajada y pueda prestar atención a las grandes gestas del pasado, sirviendo además como homenaje para resaltar la importancia de la fecha. Sin embargo, por muy inspirado que esté el cantor, por muy bien remunerado que se encuentre su trabajo, se verá, tarde o temprano, en la necesidad de descansar. Más importante todavía, el público, por mucho interés que muestre en estas gestas, se aburrirá de su sobriedad, y en ese momento será necesario traer alguien que nos distraiga del tedio:

En efecto, cuando los rapsodas interrumpían sus recitales, se presentaban cómicos que, para alegrar los ánimos, invertían todo lo que se acababa de escuchar. A éstos les llamaron *parodistas*, porque al lado del tema serio propuesto, introducían subrepticamente otros temas ridículos. La parodia es, por tanto, una rapsodia invertida que por medio de modificaciones verbales conduce el espíritu hacia los objetos cómicos... (Delepieyre en Genette, 1989b: 24, cursivas en el original)

Como señala Genette, el término parodia “es hoy el lugar de una confusión quizá inevitable y que no viene de ayer” (1989: 20). Incluso con la complejidad otorgada por Kristeva, debemos replantearnos el significado de esa palabra antes de continuar nuestro análisis. Si volvemos a la situación

con que inicié este apartado podemos pensar que el cantor, si su público se aburría, iniciaba otro canto para retomar su atención; o más significativo, quien lo sustituía cuando se cansaba también cantarían pero con otra métrica, otros temas y otras intencionalidades. Estos procesos podrían llamarse contracantos o, tratando de ser fiel a la filología, sigamos el razonamiento expuesto en *Palimpsestos*:

En primer lugar, la etimología: *ôda*, es el canto; *para*: «a lo largo de», «al lado»; *parôdien*, de ahí *parôdia*, sería (?) el hecho de cantar de lado, cantar en falsete, o con otra voz, en contracanto –en contrapunto–, o incluso cantar en otro tono: deformar, pues, o transportar una melodía. (ibídem)

Pero el proceso no es simplemente la creación de un contracanto. Como su nombre lo indica, éste partirá de la recitación principal para subvertirla, alterarla buscando cambiar sus valores. De esto no es difícil desprender que

... el estilo épico, a causa de su estereotipia formularia, no sólo es un blanco diseñado para la imitación divertida y el desvío paródico, sino que además está constantemente en instancia e incluso en posición de autopastiche y de autoparodia involuntarios. (ídem: 26)

Entonces la parodia es una imitación burlesca porque copia las formas de un estilo serio y elevado para rebajarlo, para mofarse de él. Ésta puede ser de una forma rigurosa como remedar con una intencionalidad particular la frase de alguien. Voy a ser más claro y, como hace Genette, hablaré de “*parodia mínima*” la cual “consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (ídem: 27). Pero esta forma no niega la posibilidad de alterar textos completos; me atrevería a afirmar que es en este segundo tipo donde se encuentra el origen de dicho método de trabajo. Además, ello exige una participación mucho más activa del lector. Revisando *Le Chapelain décoiffé*, que es una parodia de *El Cid*, Genette afirma:

Se puede, ciertamente, leer *Le Chapelain décoiffé* sin conocer *Le Cid*; pero no se puede percibir ni apreciar la función de una sin tener la otra en la mente o en las manos. Esta *condición de lectura* forma parte de la definición del género, y –en consecuencia, aquí mucho más obligada que en otros géneros– de la perceptibilidad y, por tanto, de la existencia de la obra. (ídem: 30, cursivas en el original)

Partiendo de esta idea, Genette comienza un proceso de transformación del sistema genérico con que entendemos la literatura. Como es lógico suponer de una vez, éste tendrá como base la presencia de lo noble o lo vulgar en un texto, bien sea en su tema o en su estilo. Antes de desarrollar la idea anterior quiero reiterar sus bases; entender que toda parodia contiene “cierta burla de la epopeya” o “eventualmente de cualquier género noble” (ídem: 22). Tomando esto en cuenta el lector no tendrá problemas en comprender los tres género que derivan del noble puro, es decir, aquel cuyo estilo y tema son nobles. En un primer caso se toma el texto con sentido noble, modificado o no, y se aplica a otro objetivo o sentido vulgar. También podemos considerar la trasposición de un asunto noble a un estilo vulgar, ya con un claro sentido de hacer una parodia satírica. Por último, encontramos la utilización de un estilo noble para tratar un tema vulgar. Como se puede ver, mientras el primero solo cambia el estilo del texto original, en los otros dos chocan el asunto del texto y el estilo con que se cuenta (ídem: 22-23). Del razonamiento anterior surge el siguiente cuadro:

Tema	Noble	Vulgar
Estilo		



Noble	Géneros nobles: epopeya, tragedia.	Parodias: parodia propiamente dicha.
Vulgar	Travestimiento burlesco	Géneros cómicos: comedia, narración cómica.

Como es lógico, dentro de la temática y el estilo noble podemos ubicar las novelas de Romero García, Urbaneja Achelpohl y Gallegos. Esto se confirma al pensar cómo “el regionalismo narrativo” (Miliani, 2005: 22) desemboca en la postura del autor de *¡En este país!...* que “defenderá la tesis de la nueva estética literaria, siempre que se nutra de la *materia nacional* y terminará invocando entre admiraciones la ¡Patria!” (ibídem, cursivas en el original), siempre en la búsqueda de la “definición de la cultura nacional” (ídem: 25). Gallegos no escapa a estas consideraciones pues él “llevaba a su máxima altura el modelo narrativo regional” (ídem: 32). Con esto se alejaba, es cierto, “del criollismo tradicional” (ibídem), pero no dejaba de heredar su nobleza al buscar las características propias de la patria.

Pero adelanto estos razonamientos de forma apresurada. Primero debo exponer cómo el cuadro anterior sigue planteando la idea de una parodia como simple burla o sátira. Buscando salvar este problema, Genette propone la redefinición de esta palabra para ajustarla con más propiedad al sistema de géneros que desarrolla partiendo de la transtextualidad.

## 2.7. Nuevos términos, nuevos géneros

Consciente de que la forma de entender la parodia hoy en día no es adecuada, Genette propondrá una nueva forma de entenderla; partiendo de ella esquematizará un nuevo modo de clasificar los géneros en la literatura. Si esta palabra, como hasta ahora lo he hecho, sigue designando, a un mismo

tiempo, un juego de distorsión, una burla de trasposición entre dos textos y un sentido satírico al imitar un estilo (Genette, 1989b: 37), dependiendo su acepción del contexto, entonces no se puede asentar una teoría clara sobre ella. Por ello, en *Palimpsestos* se explicará que la parodia es simplemente la distorsión de un texto: “Así pues, propongo (re)bautizar *parodia* [como] la desviación de [un] texto por medio de un mínimo de transformación” (ibídem).

Como se puede percibir, la parodia sería un proceso hipertextual conseguido a través de la transformación con un sentido lúdico. Sin embargo, con esta definición se dejan por fuera una gran cantidad de procesos dentro de este tipo de transtextualidad, el primero de ellos, la imitación. Por lo cual, Genette desarrolla otros términos para denominar los diversos géneros que surgen gracias a los diferentes tipos de relaciones posibles entre los textos. En primero lugar tenemos que si un escritor echa mano al mismo proceso de la transformación pero con la intención de rebajar el sentido original, estamos ante un “travestismo”. Por otro lado, no podemos olvidar que la hipertextualidad contempla la imitación, de la cual surgirán dos formas genéricas más: el “pastiche”, que se hace sin ninguna intención satírica; y la “caricatura”, que sí la tendrá y la conseguirá a través de la deformación de algunos elementos del estilo previo. (ídem: 37-38)

De este modo deja de entenderse la parodia como algo simplemente satírico para establecer una suerte de “*parodia seria*” (ídem: 39, cursivas en el original). El objetivo es establecer que la parodia y el pastiche no tienen una intención satírica, sino un régimen –definición utilizada por Genette– lúdico; mientras que el travestismo y la caricatura sí tienen un talante satírico. De la misma manera, es necesario notar que estos nuevos géneros tienen su fuente en las dos formas de hipertextualidad: la transformación cobija a la parodia y al travestismo; la imitación, al pastiche y a la caricatura.

Pero si aceptamos un sentido lúdico y otro satírico, y buscamos un sistema que incluya todos los procesos literarios, debemos pensar que habrá un régimen serio. De allí surge la “trasposición”, que es transformar seriamente el fondo del hipotexto; y cuando se copia un estilo anterior sin

modificarlo ni burlarse de él, tendríamos la imitación seria. Así, frente a las dos posibles relaciones hay tres regímenes que les otorgan diferentes caracteres: lo lúdico, lo satírico y lo serio. Con lo anterior, el cuadro genérico quedaría del siguiente modo (ídem: 40-42):

Régimen	Lúdico	Satírico	Serio
Relación			
Transformación	Parodia	Travestismo	Trasposición
Imitación	Pastiche	Caricatura	Imitación seria

Ahora sí puedo señalar dónde se ubica *País portátil* dentro de este nuevo sistema de géneros. Antes quiero aclarar que las clasificaciones hechas no son estancos cerrados, una misma obra puede participar de la parodia y el travestismo, o de la caricatura y el pastiche, dependiendo de su complejidad y su extensión. Con esto presente pasemos a la obra que nos incumbe. La novela de Adriano González León ha sido considerada principalmente una imitación seria de *Ulises*. Armando Navarro (1970) apuntaba la clara influencia de Joyce en la narrativa de González León, y no hace falta indagar mucho para ver la similitud entre el recorrido de Leopold Bloom y el de Andrés Barazarte: atravesar la ciudad en un solo día, mientras se reconstruye la historia de ésta y del personaje que la recorre. La deuda del venezolano con el irlandés también se deja ver en la similitud entre el monólogo de Molly Bloom y el libre fluir de la consciencia de Andrés Barazarte. Sin embargo creo que la importancia de esta reflexión de Navarro no ha sido valorada en su justa medida. Al imitar la estrategia narrativa de Joyce, el yo enunciator de la novela de *País portátil* exige una “intencionalidad escritural” (Linares Angulo, 1994: 29) que el propio Linares Angulo no había percatado al observar “un defecto de estructuración” (ibídem). Me explico mejor. Si trata de encontrarse todo el sentido de *País portátil* con una visión estructuralista, las desviaciones del narrador son vistas como una falla en el montaje narrativo. Del mismo modo, al ampliar la visión

con la sociología de la literatura se entiende la crítica social y la presencia de voces marginales. Pero sólo al considerar el lazo hipertextual con Joyce podemos comprender que la propuesta de González León requiere un narrador tan arriesgado como el de *Ulises*, que reconstruye la historia de Irlanda al mismo tiempo que la de la humanidad, todo insertado en la vida de tres figuras marginales de la sociedad.<sup>18</sup> En este sentido, las partes más complejas de *País portátil* no son desvaríos del escritor sino incisivos que responden a una intención imitativa que además se relaciona con la transformación desarrollada.

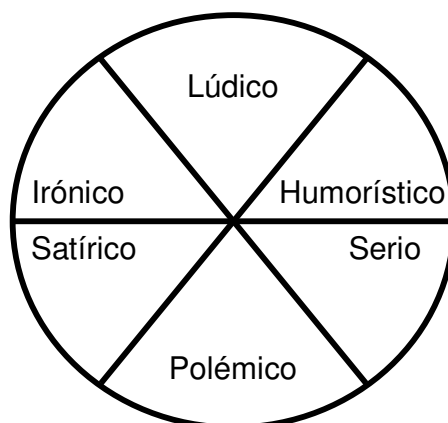
Al considerar las relaciones de transformación, la propuesta de *País portátil* se revela mucho más compleja. Ya hemos establecido las relaciones que plantea la novela con otros títulos del canon venezolano. Éstas tendrán que verse desde la relación transtextual que se centra en el fondo de la obra, no en aquella enfocada en la forma. Salvo la pequeña caricatura del estilo de Rómulo Gallegos hecho por González León en la cita de *Doña Bárbara*, no encontramos en la manera de narrar la historia de Andrés Barazarte una imitación de los estilos literarios del criollismo o del de José de Oviedo y Baños. A pesar de ello, como me propongo desarrollar en los próximos capítulos, sí hay un amplio empleo de las ideas conservadas dentro de esos títulos. Por ahora me limitaré a tratar de establecer bajo cuáles de las clasificaciones podemos ubicar este proceso hipertextual. En un primer momento se puede pensar que hay una simple trasposición de los hechos narrados en la *Historia de la conquista y población...* y en las novelas referidas, al mundo de los Barazarte. Esto es más patente después de analizar el capítulo de donde es extraído el popular epígrafe que da título a la obra. Vimos cómo éste parecía un resumen del linaje de los Barazarte, junto con sus sufrimientos y sus desmanes en el estado trujillano. Sin embargo, al ver cómo son transformadas las ideas contenidas en la tradición venezolana

---

<sup>18</sup> No tengo espacio para adentrarme en el trabajo narrativo de James Joyce, por eso no me detengo en citas o ampliaciones. Pero remito, a quien se interese, al magnífico ensayo de Edmund Wilson "James Joyce" (1977). También se puede revisar el prólogo que José María Valverde hace a la edición de Lumen (1984).

por González León, nos apartamos de lo serio para entrar en lo lúdico, que considero el mayor aporte de este escritor. En los siguientes capítulos me centraré en este proceso, sin perder de vista cómo es influenciado por el proceso imitativo y los otros tipos de transtextualidad. Pero puedo adelantar que *País portátil* se debate entre la Parodia y la Trasposición, consiguiendo al final que el juego con los valores, su transformación y subversión se conviertan en el centro de su propuesta.

Volviendo a los aspectos teóricos sobre el sistema genérico sólo me falta apuntar una particularidad de los regímenes antes de pasar a elementos más enfocados en la aplicación de la transtextualidad a la novela que me ocupa. Aclaro que cuando Genette habla del término régimen no agrega ninguna explicación extensa, simplemente busca una palabra que le sirva para exponer el carácter de las obras de una forma flexible y poco drástica. Con esta intención de dar versatilidad a la teoría expondrá cómo “muchas obras se sitúan (...) en la frontera, imposible de representar aquí, entre lo lúdico y lo serio” (ídem: 42). Sin embargo, “intercambiar las columnas del régimen satírico y del lúdico acarrearía una injusticia inversa” (ibídem). Por esta razón, “[l]o mejor sería imaginar un sistema circular (...) en el que cada régimen estaría en contacto con los otros dos” (ibídem). Así entre lo lúdico y lo serio encontramos lo humorístico; entre lo serio y lo satírico, lo polémico; entre lo lúdico y lo satírico, lo irónico. El gráfico propuesto por Genette para abarcar los diferentes regímenes es el siguiente:



Creo que en diversas partes *País portátil* pasa por varios de los espacios antes contemplados. Es de indudable ironía la imitación que vimos de Gallegos, aunque tuvimos que ubicarla inicialmente en lo satírico. En párrafos precedentes expuse cómo lo lúdico y lo serio son claves para entender la transformación ejercida sobre la obra de Gallegos u Oviedo y Baños. No me atrevería a hablar de la novela como humorística, pero este régimen puede presenciarse en algunas de sus páginas. En este sentido, como se puede notar, me centraré en lo lúdico y lo serio presente en el texto que analizo. De este modo, rara vez aludiré a los otros regímenes que, sin embargo, quedan como herramientas disponibles.

Más aún, la parodia será el centro de mi investigación; esto debido a que la veta más rica de estudio hipertextual de *País portátil* –además de la imitación sería hartamente estudiada por la crítica– es el proceso paródico que ejecuta la novela de González León con respecto, sobre todo, a *Doña Bárbara*, de Gallegos, y la *Historia...*, de Oviedo y Baños. Aclaremos que las parodias breves que referíamos en las páginas anteriores no serán factibles dentro de esta narración, el autor trujillano era poco dado, al menos en su escritura, a los retruécanos o a remedar frases buscando cambiar el sentido de líneas de otros autores. Por el contrario, y ajustándose mucho mejor a la transtextualidad, la transformación lúdica permea toda la obra manifestándose en su estructura y en su temática, no en citas sueltas.

Las siguientes páginas afianzarán la orientación de lo paródico como juego de deformación y no como una simple sátira; no encontraremos en el viaje de Andrés Barazarte una burla de la novela regional sino, de nuevo y sonando reiterativo, una transformación de sus valores. Pero esto se encontrará en constante debate con lo serio, pues en buena medida el funcionamiento de lo lúdico, en este caso, se da gracias a la trasposición de algunas anécdotas o tramas accionales de *¡En este país!...* o de la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela* a la narración que tiene como centro las guerrillas urbanas de los años sesenta. De aquí surge la

irresuelta discusión sobre si debemos considerar a *País portátil* como literatura comprometida o como literatura del desencanto. Mi punto de vista se orienta hacia la segunda opción; en lugar de ofrecer una historia que desea resaltar los valores del guerrillero comprometido, como ocurre con algunas novelas testimoniales (cf. Liscano, 1984: 136), o proponer a su protagonista como recipiente de los valores de una sociedad nueva –tesis de Linares Angulo (1994)–, González León nos ofrece una visión desencantada del país en general, sin importar posturas políticas, estratos sociales o períodos históricos. Sin embargo, la transformación no se dará de un texto particular, ni tomará todo el hilo accional de una narración, como ocurre en *Ulises*, por ejemplo. Por el contrario, *País portátil* tomará las ideas generales contenidas en los títulos mencionados y las reelaborará dentro de sus páginas. Debido al nexo más claro que se establece con la obra de Oviedo y Baños y la de Gallegos, me centraré en ellas, pero no podré dejar de hacer ciertas alusiones a *Peonía* y a *¡En este país!...*

El hecho de no centrarse en la historia, o no tomarla por completo, no se opone al sentido de la transformación, por el contrario, sigue conservando su esencia: “una parodia o un travestimiento se apodera de un texto y lo transforma de acuerdo con determinada coerción formal o con una determinada intención semántica” (Genette, 1989b: 100). De hecho, mi análisis se acercará a lo que Genette denomina “una transformación *semántica*, [término] suficientemente expresivo en sí mismo” (ídem: 376, cursivas en el original):

Esta transformación puede eventualmente (...) presentarse en estado puro, pero lo más frecuente es que utilice como medio y/o arrastre como consecuencia (la relación de causalidad no es aquí de las más unívocas) otras dos prácticas transformacionales que son la transposición *diegética*, o cambio de «diégèse», y la transposición *pragmática*, o modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción. (ibídem, cursivas en el original)

En buena medida, la “modificación de los acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción” puede aplicarse a *País portátil*. Pero este caso sigue pleno de particularidades al centrarse en las ideas más que en la historia. Espero que los siguientes apartados y capítulos ayuden a aclarar las dudas.

## 2.8. Diversas formas hipertextuales

Dependiendo de cómo funcione la hipertextualidad, Genette contempla diferentes tipos de textos hipertextuales. Sin embargo, él no es muy exhaustivo al describirlos, sólo menciona cuatro posibilidades entre las muchas que asegura existen:

- los hipertextos alógrafos (o, lo que viene a ser lo mismo, con hipotexto alógrafo), como *Le Chapelain décoiffé* o *Doctor Fausto*: son los más numerosos y los más manifiestos –los más canónicos;
- los hipertextos autógrafos con hipotexto autónomo, como nuestra hipotética versión deslipogramatizada de *La Disparition* por el mismo Pérec; o la segunda *Tentation de Saint Antoine* considerada como una corrección de la primera, etc.;
- los hipertextos autógrafos con hipotexto *ad hoc*: es lo que sucede en el palíndromo, el dístico holorrímo, la inversión de sílabas o de letras, el texto de permutación programada (...)
- finalmente los hipertextos con hipotexto implícito, de los que *Un mot pour un autre* es tal vez el único ejemplo, a menos que se quiera leer así toda clase de texto figurado, bajo el que se descifra un hipotexto literal anterior. (1989: 68-69)

No considero que ninguno de los casos anteriores sirva para explicar el funcionamiento de *País portátil*. Dedicarme a una búsqueda filológica para denominar el funcionamiento de esta novela sería más bien improductivo. En lugar de ello, en las páginas anteriores, me he decantado por sentar las bases de cómo funciona la hipertextualidad, con sus respectivas particularidades y exigencias a los otros tipos de transtextualidad, en la



narración del importante narrador venezolano que es mi objeto de estudio. El presente trabajo es el desarrollo de un hipertexto que se caracteriza por la multiplicidad de hipotextos, tanto en la imitación como en la transformación, y la complejidad con que se apropia de ellos. Así tendría que buscar una denominación para este hipertexto con múltiples raíces y de preponderante carácter semántico en su relación con el fondo de ellas. De todas maneras ya Genette advertía que las cuatro formas apuntadas por él eran apenas un abreboca, cada investigación debía ajustarse a la obra trabajada y dedicarse a desentrañar su funcionamiento, asunto al cual ahora me dedico.

Con la preocupación anterior en mente considero importante reflexionar acerca de otra característica revisada en *Palimpsestos*. Debido a los funcionamientos críticos que esboqué en las primeras páginas de este capítulo, *País portátil* se ha convertido en una novela con hipotexto olvidado, cuestión que ha afectado su lectura y nos obliga a reflexionar si falla en su propuesta de lectura sobreestimando al lector:

... ¿qué pasa con un hipertexto cuyo hipotexto se ha olvidado y que cada uno lee como un texto autónomo? Es claro que, en este caso, el estatuto de hipertexto se desvanece desde el momento en que el lector ya no tiene en mente, al leer a Rabelais o a Ariosto, *les Grandes chroniques* o el *Orlando enamorado*. He ahí, pues, dos obras de estatuto variable según las épocas o los públicos: recibidas al principio como continuaciones, dejan muy pronto de serlo para la mayoría de los lectores, y su hipertextualidad no es hoy más que un efecto de cultura, o incluso de erudición. Pero como yo sigo manteniendo que la hipertextualidad añade una dimensión al texto, me parece que aquí –por una vez– la erudición puede enriquecer la lectura. (ídem: 247)

En este sentido, el hipertexto que vengo trabajando es propenso a desvanecerse debido a la forma en que es leído. Esta sería otra característica a agregar a las aludidas antes de la cita. Curiosamente la misma actitud de *El Techo de la Ballena* colaboró con esta condición. El sentido de ruptura que revisábamos antes distanció a Adriano González León de las novelas más tradicionales de Venezuela proyectándolo en un lugar ideal y aislado,

evitando posibles lecturas como la que hago. Sin embargo, muy a pesar de las intenciones rupturistas, considero “que la hipertextualidad añade una dimensión al texto”; más aún, en este caso es una dimensión esencial para entenderlo a cabalidad. Revisar las perspectivas propuestas nos ayuda a corregir las fisuras vistas por el ojo crítico sobre una escritura que, me atrevo a afirmar, deja casi nada a la casualidad o a la ingenuidad. Adelanto, de todas maneras, que sí entiendo diferentes niveles de lectura y, en consecuencia, diferentes tipos de lector. Lo que podemos criticarle a *País portátil* es la exigencia exagerada hecha a quien lee, como señala Edmund Wilson que se le hizo al *Ulises* en su tiempo; pero no por esto debemos ver errores. Al contrario, mi investigación busca entender la escritura desde las exigencias que plantea.

Antes de pasar al papel del lector quiero señalar otra particularidad de nuestro hipertexto. Hablando de la “antinovela”, un tipo de género que revierte los códigos de otro género anterior –normalmente burlándose de ellos– como ocurre en el *Quijote*, Genette afirma:

La antinovela es, pues, una práctica hipertextual compleja, que se emparenta por algunos de sus rasgos con la parodia, pero a la que su referencia textual siempre múltiple y genérica (la novela de caballerías, la novela pastoril en general, incluso si esta referencia difusa se concentra en torno a un texto eidético como *Amadís* o *L’Astrée*) impide definir como una transformación de texto. Su hipotexto es, de hecho, un hipogénero. (ídem: 189)

Del mismo modo que la gran obra española, la venezolana, desde mi punto de vista, tiene un hipogénero bastante claro: la novela regionalista. Sí creo que se concentra en su expresión máxima, *Doña Bárbara*, sin embargo, esto no es problema para que se dedique a transformar códigos compartidos por toda la tradición que subvierte. De manera similar, Cervantes suele concentrarse, como nos señala Genette, en el *Amadís de Gaula* debido a la preferencia que tiene su protagonista por este libro. Por razones expuestas en este capítulo, y otras que surgirán en los siguientes, podemos notar que

Adriano González León se enfocó en parodiar la obra de Rómulo Gallegos, pero muchos de sus juegos se entienden a cabalidad al relacionarlos también con *Peonía* y con *¡En este país!...* Por tanto es evidente que, junto con los diversos hipotextos, *País portátil* muestra en sus líneas un hipogénero bastante claro.

## 2.9. El lector

Por último, dedicaré un apartado a la capital importancia del lector en esta investigación. Pero debo ser más específico y hablar de un *lector avisado*, a él corresponderá activar el proceso hipertextual. El autor de una obra puede dejar miles de referencias pero –a menos de que se trate de un hipertexto con hipotexto integrado y presentado a quien lee al inicio de la obra– si el público no se encuentra en conocimiento del título que se transforma o imita, entonces estos funcionamientos serán inútiles, su intención se perderá. Esto tiene particular importancia para la parodia, como ya se podrá sospechar:

En todos estos casos, el hipotexto se deja percibir fácilmente bajo su traje de fantasía. Pero puede ocurrir, según el grado de incompetencia del lector, que el hipotexto se resista desnudarse. Entonces el efecto paródico desaparece, pero subsiste el giro proverbial... (Genette, 1989b: 50)

Esto no se tiene que deber, necesariamente, al desconocimiento del hipotexto. Por el contrario, pueden existir casos en que teniendo profundos conocimientos sobre la *Odisea*, quien esté leyendo *Ulises*, de James Joyce, no se detenga a considerar cómo se relacionan las dos obras, bien sea por ingenuidad o porque siente que el texto no le ofrecer referencias suficientes, como pasaría con una edición sin aparato crítico, en la cual se podría dejar pasar el título como una casualidad:

Un lector no prevenido que hubiera comprado inocentemente esta novela en su presentación actual y definitiva, por muy

familiar que le fuera el hipotexto, correría el riesgo de no sospechar nada de estas sutiles correspondencias cuya significación escapa incluso muy a menudo a los lectores prevenidos, y de no advertir en el *Ulysse* nada más que su materia autónoma... (ídem: 391)

Por tanto considero que en una crítica especializada se necesita estar atento a las marcas que deja la novela en su escritura, marcas que desembocan en lazos a pesar de su carácter rupturista, como en *País portátil*. Porque la relación de un título con otro, a veces “es solamente sugerida (o, por el título, impuesta [como creo que es mi caso de estudio]) al lector por los detalles indirectos del autor, que hace de *Ulysse* el tipo mismo del hipertexto autoproclamado” (ibídem).

La novela de Adriano González León también es un “hipertexto autoproclamado”, con todas las señas que he venido resaltando a través de este segundo capítulo. Así exige una suerte de pacto de lectura donde cierta erudición del lector es demandada para ahondar en algunos de sus niveles.

Para cerrar, entonces, podría señalar cinco lecturas posibles, entre muchas otras. Una primera en que quien revisa la novela no entiende el juego, no se deja atrapar ni siquiera por la historia, y simplemente cierra el libro, sin haber terminado el viaje de Andrés. Un segundo nivel que corresponde al lector casual que ha comprado la obra, o se la han prestado, se ha dejado atrapar por la narración y la culmina satisfactoriamente. Pero aquí podemos ver una lectura sin reflexiones sumamente profundas, se capta el mensaje de la obra pero, quizás por falta de tiempo o desinterés, no se analizan sus posibles significaciones. El tercero corresponde a una crítica que revisa la estructura y se detiene a describir el proceso narratológico con que González León construyó su texto. Muy cercano al anterior podemos ver aquella lectura que pone en contexto a la obra, observa sus implicaciones dentro de la política y la vida social de la Venezuela de los años sesenta, al mismo tiempo que su importancia dentro del desarrollo de la novelística nacional. Por último quiero resalta una lectura que reconoce a *País portátil* como hipertexto de algunas obras cumbres de la literatura; así está la

imitación del estilo joyceano y la transformación de la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela y Doña Bárbara*.

### 3. La bárbara ciudad

#### 3.1. A la búsqueda de la civilización

Si existe una constante clara en la literatura venezolana, sobre todo la escrita en el siglo XIX y principios del XX, es aquella que busca establecer un discurso constructivo y progresista de la realidad nacional. Al pensar en el período posterior a la Guerra Federal (1859-1863), con un país devastado por los enfrentamientos intestinos, notamos que en esos años esta línea de pensamiento parece enfatizarse. Además, recuérdese que en esos años se afianza la corriente positivista que “expuso ideas de orden y progreso no materializadas plenamente” (Miliani, 2005: 15). Todo lo anterior contribuyó a acoger “la idea de progreso continuo como vía de superación de la *barbarie*” (ibídem), acompañada de la fuerte figura de un presidente como Antonio Guzmán Blanco con su propuesta constructivista de un nuevo proyecto nacional que buscaba imitar la luminaria civilizadora de París (Cf. Carrera Damas, 1984). Si bien algunos de los pensadores relacionados con el positivismo adoptaron con la presidencia de Guzmán Blanco una actitud pesimista, como es el caso de Romero García (Cf. Miliani, 1985), en muchos otros se gestó la “concepción fatalista del determinismo geográfico” condenando nuestro país a una “impureza étnica” (Miliani, 2005: 15) que le impedía desarrollarse.

Frente a ese panorama caótico y bárbaro que representaba la realidad nacional, los intelectuales venezolanos desarrollaron una propuesta que sacara a Venezuela del atolladero en que se encontraba. Además de emplear, en mayor o menor medida, algunas de las ideas de *Facundo: civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento –entre ellas la de poblar para civilizar, y si era posible poblar con sangre europea–, los positivistas venezolanos cultivarán variadas reflexiones que desembocarán en un “gendarme necesario” constituido en “la única fuerza de conservación social” (Vallenilla Lanz, 1991: 94). En efecto, con su *Cesarismo democrático*

(1919), Laureano Vallenilla Lanz se convertirá en uno de los principales autores positivistas que defendieron una figura tan tétrica como la de Juan Vicente Gómez en aras de asegurar el orden y el progreso. El contagio por el pensamiento importado principalmente de Francia estaba tan afianzado en la cultura venezolana que incluso pensadores adversos al régimen, Rómulo Gallegos sería el ejemplo ineludible, se las ingenieron para reformularlo en una propuesta que se oponía al caudillo andino.

Desde mi punto de vista era imposible que un pensamiento foráneo, ¿en algunos casos podríamos llegar a hablar de una importación a retazos?, se implantara con tal fuerza en la conciencia de nuestra cultura si no estableciera paralelismos con ideas de presencia previa o de manufactura interna. Ya mencioné la relación con Sarmiento, pero puedo ir más atrás y ver que este discurso civilización/barbarie –muchas de las veces relacionado con el binomio campo-ciudad estableciendo la ciudad como fuente civilizatoria– se empieza a asentar con intelectuales latinoamericanos tan tempranos como Andrés Bello. No es casual que Julio Ramos (2009) encuentre un discurso similar en las propuestas educativas y lingüísticas de aquel pensador. Citando las palabras de Ramos: “[p]ara Bello la elocuencia es uno de los fundamentos de la educación general. El *saber decir* es un presupuesto del proyecto de la disciplina y racionalización de la sociedad emergente” (2009: 42). En otra cita mucho más significativa el autor afirma que en esta línea de pensamiento “[l]a insistencia en la ilustración como dispositivo de trabajo y ordenación es notable” (ibídem). Como balance podemos decir que

... las letras, paradigma de la elocuencia, eran un modo de ajustar la lengua a las necesidades del proyecto modernizador (...) un instrumento de la formación de sujetos disciplinados; sujetos de la ley, subordinados al orden general y capaces incluso de administrarlo. (idem: 44)

Es decir, incluso en una reflexión en torno al castellano de América y a cómo debía manejarse, un escritor en apariencia distante al positivismo

elaboró una propuesta de progreso y civilización. Pero quizás he divagado demasiado tratando de circunscribir una idea que, en mi lectura, guía la labor narrativa de *País portátil*: entender cómo el discurso civilizador hunde sus raíces en los orígenes de la cultura nacional, estableciendo así una visión no siempre realista del país y que, además, creaba una narrativa marginadora de los elementos incapaces de ajustarse a su ideal. Desde esta perspectiva se debería entender la relación de la novela mencionada con la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*; Adriano González León retoma uno de los volúmenes fundacionales de la literatura venezolana –y de la historia, con las repercusiones que esto acarrea– para conseguir los orígenes del discurso civilizador en la misma conquista del territorio nacional.

Siguiendo a Tomás Eloy Martínez y Susana Rotker quiero recordar que

... José de Oviedo y Baños *crea* una historia; es decir, teje sobre los bastidores de los documentos un pasado que sólo a través de su escritura existe. Y a medida que escribe el pasado, crea también un mundo. (2004: IX)

Por tanto, es lógico suponer que el discurso cultural de Venezuela sienta alguna de sus primeras bases con la obra señalada. Más aún, puedo decir que se está creando lo que luego formará la conciencia nacional y, como consecuencia, las ideas civilizadoras contenidas en esta *Historia...* parecen ser los cimientos de la posterior oposición entre civilización y barbarie. Es en este sentido en el que debe leerse el epígrafe extraído por Adriano González León para su mayor trabajo narrativo. No es tanto la búsqueda de un título llamativo –aunque éste sea uno de los efectos más resaltantes– ni el intento de describir una ciudad vendida al capitalismo que la convierte en algo transportable, un maletín llevado por el protagonista — sobre todo porque, en el epígrafe, como ya señalé Oviedo y Baños no habla de Caracas. El adjetivo portátil, si queremos entenderlo en el sentido pleno retomado por González León, debe ser leído desde los valores que le atribuye el cronista del siglo XVIII. Cuando este historiador habla de una



“ciudad portátil” (Oviedo y Baños, 2004: 182) está retomando un sistema de valores e ideas que construyen en su obra una visión positiva de la relación establecida entre civilización, población y sedentarismo. En este sentido, la desgracia de la ciudad es quedar al margen del discurso civilizador que intenta cobijar el sentido histórico planteado.

### 3.2. Civilización, sedentarismo y ciudad

Es cierto que cuando echamos un vistazo al índice de la *Historia...* escrita por Oviedo y Baños hallamos un abrumador listado de capítulos, cada uno con un resumen que al mismo tiempo lo enmarca, divididos en siete libros. Sin embargo, en la atenta lectura de Martínez y Rotker, éstos dividen el desarrollo del libro en tres partes que enfatizan no sólo “la incipiente fundación de la nacionalidad” (Martínez y Rotker, 2004: XXXIX), sino también un sentido civilizatorio del discurso que quiere demostrar el funcionamiento del orden y el progreso en la historia de la colonia española:

... al principio la codicia, la infatigable persecución de El Dorado, el vaivén de los tesoros esquivos o escondidos; en el centro, la rebelión de Aguirre, que indirectamente impugna al rey por su desinterés en aquellas distantes posesiones y por recurrir a intermediarios incapaces; al fin, la colonización épica, la fundación de las ciudades, el asentamiento de las instituciones. (ibídem)

El resumen anterior demarca un claro trayecto desde la incivilización hasta la creación de las ciudades y las instituciones. Además puede constatar que Oviedo y Baños realiza críticas a los Belzares

... pues sin hacer asiento en parte alguna, ni poblar en tan hermosos países como descubrieron, llevándolo todo a sangre y fuego, no dejaron cosa que como fieras desatadas no asolaron; y como el interés principal de su ganancia lo tenía afianzado su codicia... (2004: 143)

También puedo recordar el viaje de Alfínger marcado por la codiciosa búsqueda del oro y finalizado en la muerte de este personaje a manos de los indios (ídem: 42-45). Del mismo modo es notorio señalar que ya en la rebelión de Aguirre se mencionan las poblaciones por donde el rebelde pasa, Borburata y Valencia (ídem: 227-234) entre otras. Por último, quiero recordar que el libro quinto nos introduce en la conquista de Caracas por Diego de Losada, ciudad que luego será fundamental en el desarrollo de la Provincia de Venezuela.

Todos los ejemplos apuntados nos demuestran el difícil proceso fundacional de las urbes en las tierras recién descubiertas. Quizás sea debido a su dificultad, además de que ellas representan los asentamientos humanos que consolidan el imperio español, lo que las convertiría en el eje central de la evolución histórica. Como si el proceso conquistador no quedara establecido con la derrota de los indígenas que poblaban el valle de Caracas sino con el establecimiento de la futura capital. No es casualidad que “cada vez que alguna ciudad es fundada (...) el espacio se congela, el tiempo de la narración se detiene, salta al presente y se enzarza en una descripción” (Martínez y Rotker, 2004: XLVI). Esta descripción afianza el conocimiento de las tierras y, al mismo tiempo, su dominio. En muchos casos, conocer el terreno es suficiente para asentar de forma adecuada una ciudad –cuando “algún paraje de importancia es descubierto” (ibídem) el espacio también se congela– y afianzar el proceso civilizatorio. Pero en otros, como cuando se establecen los cimientos de Trujillo de donde se extrae el epígrafe de la historia de los Barazarte, la fundación falla por desconocimiento, como ya he señalado. Por tanto, la población se ve obligada a trasladarse en un proceso que emparenta el conocimiento y la fundación. En todo caso la conclusión es la misma: conquistar es al mismo apropiarse del terreno y poblarlo en un discurso que aspira a la urbe como centro civilizatorio.

Como es obvio, lo opuesto a esta labor será la naturaleza expresada en la escritura como un enemigo que obstaculiza el avance de los españoles. En una resolución muy ingeniosa de este conflicto, respuesta que se adapta

con gran efectividad a la idea civilizadora de esta *Historia...*, Oviedo y Baños entiende que “el único medio de domesticar la naturaleza es pasar por ella. Los hombres urden ingenios para atravesarla y derrotarla, como si se tratase de una guerra” (ídem: L). Más aún:

... los españoles saben ya que la naturaleza tropical, aun la ingobernable, puede ser movida en una u otra dirección por el designio del hombre. *Lo húmedo, lo monstruoso: todo puede ser domesticado y civilizado.* (ídem: LI, cursivas mías)

Como apunté antes, para llevar a cabo la domesticación no basta pasar por la naturaleza, ése es un primer paso ineludible de conocimiento del terreno. Pero éste estaría incompleto, como el viaje de Alfinger, si no se realiza el establecimiento de poblaciones nuevas. De aquí surge la necesidad del sedentarismo opuesto a lo nómada:

El español es nómada en el sentido en que Gilles Deleuze y Félix Guattari definen el nomadismo. Mientras la función de lo sedentario, escriben, es «...*distribuir a los hombres en un espacio cerrado*, asignando a cada uno su parte y estableciendo la comunicación de las partes, lo nómada hace lo contrario: *distribuye a los hombres (o los animales) en un espacio abierto*, indefinido, no comunicante». Cuando el español se asienta y se convierte en criollo, instaura un linaje, afianza «el lustre» de la tierra. (ídem: LII-LIII, cursivas en el original)

Las últimas dos líneas de la cita anterior serán claves cuando revisemos el problema del linaje que, como se puede observar, está íntimamente relacionado con el proceso civilizador. Pero por ahora quiero resaltar la importancia dada al sedentarismo, a la población, a la fundación de la ciudad.<sup>19</sup> Éste es el último paso en el proceso de dominio de la naturaleza que empezó con el conocimiento. Para afianzar lo anterior

---

<sup>19</sup> Quiero señalar aquí otra idea que, si bien no puedo desarrollar en el cuerpo central de mi exposición, soportará el análisis y los lazos intertextuales establecidos. La oposición nomadismo/sedentarismo está contenida en la empresa de Santos Luzardo quien busca cercar su hacienda para organizar los elementos dentro de ella en un espacio cerrado. Como podemos ver, el caudal de ideas abierto por Oviedo y Baños forma una corriente principal en el pensamiento cultural venezolano.

podemos recordar que la gran crítica hecha a Ambrosio Alfínger era que no hacía “asiento en parte alguna, de cuyo dictamen errado (...) resultó su perdición y la ruina total de esta provincia” (Oviedo y Baños, 2004: 34). En contraposición está Juan de Villegas que evita el simple descubrimiento y la conquista militar, “pareciéndole más conveniente fundar algunas ciudades, en cuya vecindad *se afianzase el lustre y permanencia de la tierra*” (ídem: 158, cursivas mías). Pero para ello

... era preciso buscar primero alguna conveniencia, cuya utilidad moviese a los pobladores para avecindarse en ella; y ésta no podía ser otra por entonces, que el descubrimiento de algunas minas de oro... (ídem: 159)

En este último caso se nota con claridad la relación entre el conocimiento de la tierra y la necesidad de poblar y civilizar para dominarla. Volvemos de nuevo a la fundación de Trujillo que, no casualmente, nos sirve como ejemplo paradigmático de este proceso de conocimiento de la tierra y su dominación. En un inicio, esta ciudad se estableció en Boconó que parecía “el [lugar] más a propósito” (ídem: 182), pero por la pelea del Gobernador Pablo Collado con Diego Paredes “éste o sentido, o receloso, declinó jurisdicción, y dejando esta provincia pasó a vivir a Mérida” (ibídem). Todo esto dividió a los pobladores convirtiéndose en el

... accidente, que fue la total ruina de Trujillo, pues apenas faltó el respeto de Paredes, cuando divididos en parcialidades sus vecinos, se empezaron a consumir en discordias; y separados en bandos, unos querían permaneciese la ciudad en aquel sitio, y otros, que la mudase a otra parte... (ibídem)

Con lo cual se vuelve a la condición de “ciudad portátil, experimentando mil mudanzas” (ibídem) enfatizada por Adriano González León en la primera página de su novela. Por supuesto, coincidiendo con la intención escrituraria de Oviedo y Baños, los fundadores de Trujillo realizan “la última mudanza al sitio en que hoy permanecen, que es un valle de

temperamento sano y muy templado, y corre de Norte a Sur cuasi una legua” (ídem: 183). Como se puede ver, este último proceso cognitivo de los pobladores del terreno es al mismo tiempo lo que permite su dominio y el desarrollo de la civilización porque la urbe “se ha mantenido (...) hasta los tiempos presentes con tan general sosiego y unión entre los vecinos, que sólo por cumplimiento necesitan de justicia” (ibídem). Incluso, hablando de sus habitantes, “basta saber, que uno ha nacido en Trujillo, para que en la común estimación sea reputado por afable natural, de noble trato y de una intención sana y sin malicia” (ibídem).

Ahora quiero resaltar un elemento que se distancia un poco del desarrollo de ideas sobre esta *Historia...*, pero que ayudará a entender el juego intertextual elaborado por González León. Es importantísimo señalar que mientras Oviedo y Baños enfatizaba la necesidad de la construcción citadina que desembocaría en el proceso civilizatorio, en *País portátil* se centra la atención en un asentamiento que tuvo dificultades para convertirse en tal, combinando, curiosamente, las características de lo nómada en una entidad que se pretende sedentaria —con todas las consecuencias que esto acarrea para el cronista venezolano. Es decir, con gran ironía, la historia de Andrés Barazarte enfoca su atención en una ciudad que contiene dentro de sí los elementos de la barbarie nómada perteneciente a los principios de la colonia. Con ello se invierte un discurso que veía a la ciudad como irradiadora de cultura, orden y progreso, una serie de elementos que debían ser transportados al campo, recinto de seres sin residencia guiados por la barbarie. En otras palabras, y para utilizar un inteligentísimo análisis de Ángel Rama, encuentro la figura de la ciudad letrada con “sus principios de concentración, elitismo, jerarquización” y que “[p]or encima de todo, inspiró la distancia respecto al común de la sociedad” (Rama, 1985b: 3). Así, los intelectuales educados dentro de la luminaria urbana sintieron la necesidad de transportar estos valores al exterior de la ciudad creando, de este modo, el héroe civilizador que va de la ciudad al campo llevando las herramientas de la ciencia para erradicar el atraso.

### 3.3. Civilización/Barbarie

En su ensayo “Ciclo y constantes galleguianos”, Juan Liscano ofrece un resumen de la dicotomía presentada en el título de este apartado que me permite resumir una teoría protagónica y compleja en América Latina. En líneas generales estamos ante un manejo maniqueo que coloca a la civilización como bien absoluto; su negativo sería la barbarie. Como si estuviera realizando un proceso de trasposición de las ideas de Oviedo y Baños, Sarmiento, autor de la teoría como explica Liscano, coloca a la ciudad como elemento central del discurso civilizatorio y a la pampa con sus caudillos como su antagonista. A continuación transcribo una larga cita del trabajo referido para evitar mayores rodeos:

Sarmiento ha sido quien ha formulado de manera más sistemática la antítesis entre civilización y barbarie. En el capítulo segundo de *Facundo* declara: «Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales y, sobre todo, de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia...» Será este un planteamiento constante en su obra: «La guerra de la revolución argentina ha sido doble: 1<sup>º</sup>) guerra de las ciudades, iniciadas en la cultura europea, contra los españoles, a fin de dar mayor ensanche a esa cultura; 2<sup>º</sup>) guerra de los caudillos contra las ciudades, a fin de librarse de toda sujeción civil, y desenvolver su carácter y su odio contra la civilización». (Liscano, 1980: 138)

Como es lógico, la solución para enfrentar la barbarie es poblar, poblar con la cultura civilizada de Europa y no dejar que la pampa, el terreno bárbaro, imponga sus leyes. En otras palabras: extender la ciudad más allá de sus límites hacia el territorio de lo rural. En el caso de la literatura venezolana, este discurso –que tuvo mucha popularidad– consiguió un espaldarazo con el desarrollo del positivismo que revisé al inicio de este capítulo. Sin adentrarme minuciosamente en el análisis revisaré *Peonía* para constatar esto. Esta novela –que además funda, según varios críticos, la

temática venezolana en el género (cf. Semprum, 1980)– nos presenta a Carlos, su protagonista quien “hacía un mes escaso que había terminado [sus] estudios de matemáticas” (Romero García, 1980: 97), y hace un viaje desde la ciudad hacia el interior del país para, con sus conocimientos científicos, solventar la disputa que tienen dos de sus tíos por los linderos de sus haciendas. El discurso exaltador del progreso a través de la ciencia es mucho más evidente en la escena en que Carlos discute con su tío la calidad y el precio de las piezas del trapiche, abogando el profesional civilizador por los avances técnicos (ídem: 136-138). Sin embargo, el final trágico de esta obra, con el incendio de la hacienda del tío Pedro y la muerte de personajes claves como Luisa, parece negar la posibilidad de cualquier avance en nuestro país. Como ha visto Domingo Miliani (1985), es acertado pensar en esto como un reflejo de la visión pesimista del autor ante las sucesivas presidencias de Guzmán Blanco, con quien estaba enemistado. En todo caso debo resaltar que este tipo de obras ayuda a insertar en el imaginario colectivo la valoración del hombre de ciencias que puede solventar los problemas del campo y del país.<sup>20</sup> Esta figura es retomada por Rómulo Gallegos para reformular la tesis con una visión mucho más autóctona.

Así, en Gallegos hay una reformulación del discurso iniciado por Sarmiento. Retomo el ensayo de Juan Liscano citado más arriba para exponer cómo el autor de *Doña Bárbara* tratará de darle un giro mucho más dialéctico a la diatriba entre bárbaros y civilizados:

Pero, con Gallegos, la contradicción termina por perder los caracteres sistemáticos y dogmáticos con los que la formulara literariamente Domingo Faustino Sarmiento. Lo europeo, la ciudad, no serán necesariamente la civilización en pugna con lo criollo y el campo, fuentes de barbarie. Gallegos se muestra más dialéctico que Sarmiento. (Liscano, 1980: 141)

---

<sup>20</sup> Excepción de la regla: en la novela de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, *¡En este país!...*, Gonzalo Ruiseñol, representante del discurso positivista que trata de mejorar la producción de su hacienda con avances científicos, termina derrotado y en banca rota, marcando un importante contraste con el protagonista que triunfa en la guerra, Paulo Guarimba. Sin embargo, esto se debe al interés de Urbaneja Achelpohl por enfatizar la formación de un linaje nacional como trataré de demostrar en el próximo capítulo.

La afirmación anterior se materializa, especialmente, en las discusiones acerca del centauro que llevan los llaneros dentro y que, por lo tanto, se encuentra escondido en Santos Luzardo. Frente a la intención de matar al centauro que esboza el protagonista de esta novela, Lorenzo Barquero replica:

¡Matar al centauro! ¡Je! ¡Je! ¡No seas idiota, Santos Luzardo!  
¿Crees que eso del centauro es pura retórica? Yo te aseguro  
que existe. Lo he oído relinchar. Todas las noches pasa por  
aquí. Y no solamente aquí; allá, en Caracas, también.  
(Gallegos, 2005: 218)

Por supuesto, la solución no será eliminar ese símbolo sino adaptarlo en una síntesis que permita la convivencia de los dos elementos. Sin embargo, al leer *Doña Bárbara* no podemos dejar de encontrar referencias a la antítesis planteada por Sarmiento. Comenzando por el viaje del hombre letrado de la ciudad a la hacienda que parece una reminiscencia del trabajo que buscaba realizar Carlos en *Peonía*. Pedro Díaz Seijas es mucho más claro y asertivo al considerar la decisión de Santos de quedarse en Altamira para solucionar los problemas y encargarse de su tierra:

La decisión de Santos Luzardo de lanzarse a la empresa de *aniquilación de las fuerzas oscuras* que frenaban *el progreso del llano*, con todas las circunstancias que se oponen a esa empresa, es la gran secuencia, que domina el desarrollo de la narración, como eje accional. (Díaz Seijas, 1980: 200, cursivas mías)

Partiendo de la afirmación anterior, este crítico observa “una clara oposición entre dos mundos, entre dos opciones, que van a consolidar la estructura de la novela” y, como expone en su análisis, también la estética: “La deixis de *la organización*, la certidumbre, la que corresponde al *logro de la belleza*, y la deixis *del caos*, de lo demoníaco, que corresponde a *la fealdad*” (ibídem, cursivas mías). En este sentido seguimos viendo una reminiscencia de la búsqueda del triunfo de la civilización sobre la barbarie.



Este elemento es más que evidente en los nombres de los personajes analizados por Díaz Seijas en un fragmento que me ahorrará digresiones:

Piénsese en Santos Luzardo. Santos tendría una connotación en el campo religioso. Luzardo, posiblemente viene de luz. Doña Bárbara, además de ser símbolo del caos (...) como signo de base, acepta un segundo significado, relacionado con una segunda significación, situada a nivel de la connotación. (...) Los mismos nombres propios de los hatos (...) El Miedo y Altamira, revelan un segundo significado (...) que corresponde al plano de la connotación, se corresponde con la situación que en la dimensión semántica hemos dado (...) El Miedo tiene relación con lo tenebroso, lo funesto, la maldad. Altamira (...) encontramos que puede significar atalaya, belvedere. (ídem: 228)

No es sólo esta oposición sino que a veces las reflexiones del narrador llegan a parecer pensamientos extraídos de las inquietudes surgidas en el siglo anterior con respecto a cómo enfrentar el atraso: “Lo que urge es modificar las circunstancias que producen estos males: poblar. Mas para poblar: sanear primero, y para sanear: poblar antes. ¡Un círculo vicioso!” (Gallegos, 2005: 139). Es cierto que podemos encontrar cierto dejo irónico en la frase y que el pensamiento de Gallegos no se limita a esos problemas. El autor entiende que no puede resumirse en una destrucción de los elementos no adaptados a la luminaria civilizadora; por el contrario, propone una transformación:

En realidad los términos opuestos de «barbarie» y «civilización» (...) no deben ser entendidos aquí como partes antagónicas de una antinomia irreductible sino como «tesis» y «antítesis» de una contradicción dialéctica. La síntesis, hegelianamente hablando, sería la superación de ambas, un mundo nuevo que habrá de surgir de la conjugación de la *realidad* del llano con los *ideales* de la civilización. (Osorio en Miliani, 2005: 79-80, cursivas en el original)

A pesar de esta lectura inteligente y oportuna, no es casual “la recepción de [varios] lectores (...) codificada por esa dualidad mecánicamente comprendida por repetición dentro del sistema de época”

(Miliani, 2005: 79). En otras palabras, como señala Pedro Díaz Seijas, sigue existiendo en la obra una estética que ve con valores negativos lo más bárbaro y sólo acepta lo rural cuando ha pasado por el tamiz del orden y el progreso representados en el hombre venido de la ciudad. Como en el capítulo de “La doma” donde se aprecia la belleza del animal regresando cansado con el hombre culto sobre su lomo, casi todo en *Doña Bárbara* termina regulado por los ideales civilizatorios y será bajo ellos que se establezca una estética en la cual lo bello es el orden. En contraposición están los personajes de El Miedo, seres grotescos o misteriosos como Juan Primito y El brujeador, o los animales extraños como los rebullones sedientos de sangre.

#### 3.4. La barbarie en la civilización

Basta pensar en el viaje que nos propone *País portátil* para comprender la subversión de valores que plantea. En el capítulo anterior mostré el vínculo transtextual existente entre *Doña Bárbara* y la novela de González León. La parodia de la escritura galleguiana planteada en la tercera parte para burlarse de la visión del país en los inicios de la democracia representativa (González León, 1969: 205-206), no sólo establece un vínculo intertextual sino un proceso de imitación satírica que, si leemos con atención, conlleva una relación paródica con la historia de Santos. Si el último de los Luzardo va de la ciudad al campo para llevar sus valores civilizadores y rescatar a Altamira de las garras del caos, Andrés Barazarte se verá lanzado de la ruralidad del estado Trujillo al caos de una ciudad inmensa y agresiva. Ya no es la visión civilizadora tamizando el caos rural sino la perspectiva de un hombre del campo que descubre lo bárbaro dentro de la ciudad.

Retomando los elementos teóricos de Gérard Genette aquí encontramos un trabajo paródico; el juego lúdico con las ideas expresadas en *Doña Bárbara* es más que claro: lo que hace González León es invertir completamente la visión del protagonista al cambiar su origen y su viaje. Esto

le permite una serie de reflexiones sobre lo que es la literatura y, al mismo tiempo, la realidad nacionales que, tal vez, se vería depauperado si el escritor nacido en Valera hubiera evitado el juego hipertextual. Si el discurso de Gallegos, personaje central en la cultura y la política venezolanas –sobre todo si se piensa en los inicios de la democracia representativa con la fuerte presencia de Acción Democrática (cf. Morón, 2004)–, nos ofrece una civilización adaptada a lo nacional, Andrés Barazarte subvertirá esos valores al encontrar en la ciudad, seno del ideal civilizador, la misma barbarie que presenciaba en su pueblo de origen. Pero más interesante será ver cómo esto se adapta al juego estético de la novela. Recordemos: “La moral y la belleza en el hombre galleguiano radican en su apego al orden y en su firme decisión de alcanzar la justicia” (Díaz Seijas, 1980: 219). Por oposición evidente, la estética de *País portátil* no se sustentará en el “apego al orden” o en la “justicia”, sino que recurrirá a los elementos vanguardistas señalados por la crítica para establecer una narrativa que resalta un manejo del lenguaje caótico y centrado en imágenes grotescas. Si bien el libre fluir de la consciencia es una imitación seria de la narrativa joyceana, no puede reducirse a la burda copia. Ésta tiene un sentido que responde a las intenciones de González León, a una subversión que no es tanto rupturista como un diálogo agresivo con su pasado.

Para comprender cómo se desarrolla esto en el nivel del discurso, es decir, en el manejo más directo con la palabra, se puede considerar la contraposición existente entre la intención de José de Oviedo y Baños al escribir su *Historia...* y la estética que cultivara González León con *El Techo de la Ballena* para perfeccionarla en *País portátil*. Recuperando el “Prólogo al lector” de la crónica venezolana, el siguiente fragmento –repetidas veces citado por otros críticos– resume la intención del cronista:

El *estilo* he procurado que salga *arreglado a lo corriente*, sin que llegue a *rozarse en lo afectado*, por huir del defecto en que incurrieron algunos historiadores modernos de las Indias, que por *adornar de exornadas locuciones* sus

escritos, no rehusaron usar de impropiedades... (Oviedo y Baños, 2004: 17, cursivas mías)

Enfrentado con este estilo corriente, que busca en buena medida una simplicidad distanciada de las demás crónicas, Adriano González León empleará un lenguaje grotesco, lleno de impropiedades y groserías, que desborda en un barroquismo agresivo. Así, la necesidad común de toda vanguardia por subvertir el lenguaje se convierte en un “cansancio verbal” que arrastra al escritor “al abandono de toda preocupación correcta y normal por el lenguaje” (González León, 1987: 59). Esto último me obliga a recuperar una cita de Ángel Rama que había transcrito en el primer capítulo: “el uso de un lenguaje franco, directo y hasta callejero, el manejo del impudor y de la grosería como instrumentos corrosivos, la introducción de fórmulas realistas, irónicas o antipoéticas” (Rama, 1987: 27). Si bien estas reflexiones corresponden al período en que el joven Adriano González León desarrollaba la estética ballenera con sus compañeros de escritura, no creo inadecuado que él la utilizara con intenciones más complejas. Podríamos pensar que a principios de los sesenta hay una serie de aproximaciones más bien ingenuas; éstas serán transformadas para emplearlas en un juego con la tradición en la obra de finales de esa década.

La contraposición expuesta es más significativa al analizarla tomando en cuenta que José Napoléon Oropeza dividía el discurso de esta novela en dos ámbitos: el rural y el ciudadano. El discurso con que se expresa el ámbito rural, si bien no deja de ser misterioso y en muchísimos casos agresivo, se mueve con imágenes morosas y oníricas, creando una atmósfera andina cercana a lo poético y al ensueño. En contraposición se encuentra el discurso de la ciudad que es casi fotográfico, rápido y de una agresividad constante. Es cierto que esto busca establecer una mimesis con el ritmo de la urbe capitalina y el impacto de la modernidad. Sin embargo, no me parece inadecuado considerar que también se convierte en una manera de subvertir el discurso claro y mesurado de Oviedo y Baños para demostrar el sentido bárbaro de Caracas. Más aún si vemos que ese lenguaje “es pervertido por

los desbordamientos de una ciudad animal, donde el progreso es la máscara de lo terrible” (Díaz Orozco, 1997: 72). Del mismo modo, ese desbordamiento invade tanto las imágenes generadas como las historias evocadas en una divergencia constante con la cual se expone el sinsentido macrocefálico capitalino. Todo ello devolviendo a una sociedad falsa sus desechos, eso que no quiere ver. Y ¿qué mayor desecho que la barbarie escondida detrás de su máscara civilizadora y modernizadora? Éste, me parece, es el verdadero sentido de toda la estética que escarba en la basura; por lo menos en el caso que estudio, no es la simple importación de estrategias vanguardistas de entre guerras, sino el empleo de una poética que se fundamenta en la subversión de las obras cumbres de la literatura venezolana. Tal vez en la forma, quizás debería decir superficie, parece una ruptura vanguardista, pero con esta lectura se demuestra que responde a razones asentadas en la tradición.

Para demostrar la argumentación hecha analizaré algunos ejemplos que transitan los dos puntos referidos: las imágenes y las historias. Pero antes debo apuntar que todo esto se logra gracias al manejo del libre fluir de la consciencia de Andrés Barazarte —que es más evidente en los ámbitos ciudadanos. Este recurso si bien es una imitación de James Joyce, sólo encuentra su cabal entendimiento al tomar en cuenta las transformaciones halladas en *País portátil*. Pasando al análisis, no hay necesidad de adentrarse mucho en la novela para encontrar un ejemplo, basta con revisar sus primeras líneas:

La escalera cubre la cola del pájaro pintado. Se levantan las hojas. Se devuelven los tres muchachos a la salida del bar y suena un pito. Más allá van las caderas de las dos mujeres, las dos rayas, el movimiento en ondas verdes, ondas de tela verde: el movimiento que va de las nalgas al tacón. Los tacones, juntos, golpeando a un solo ritmo, cruzan la rejilla, la tapa de hierro que dice C.A.L.E.V. Las dos nalgas, los dos rabos, las dos colas... (González León, 1969: 9)

Las imágenes visuales, muchas veces desembocadas en movimiento como el de los muchachos que salen de un bar, se mezclan constantemente con las auditivas. Pero en lugar de converger en un solo objeto, generan estímulos contradictorios al referir elementos tan distintos como un pito extraño y las caderas de unas mujeres. Más adelante surgirá el sentimiento sofocante del calor que introduce otro referente distinto. A lo anterior se unen las constantes aliteraciones fónicas creando un ritmo acelerado al estar construidas con monosílabos. Como es obvio esto refleja la consciencia del protagonista sentado en un autobús que atraviesa Caracas. No digo nada nuevo. Lo que debemos considerar es que ese tránsito colabora con la imposibilidad de encontrar una unión entre todo lo observado. Como si fueran tumores, los elementos descritos se van multiplicando y dilatando los límites de la ciudad, expandiéndola y reduciéndola dependiendo de la experiencia vivida por el personaje, hacia territorios incógnitos. Todo ello afinca el nomadismo en una urbe que apenas parece conservar el recuerdo de lo sedentario. Es decir, la certeza de que una calle de Caracas es una experiencia de barbarie.<sup>21</sup>

Como se ha dicho en reiteradas ocasiones, el viaje de Andrés Barazarte y su libre fluir de la consciencia nos lleva a ciertas zonas marginales del país para desenterrar lo que no se quiere ver. Así ocurre cuando, escapando de una redada policial que dispersa una protesta, Andrés y Eduardo terminan en la casa de “Gabriel Jaramillo-SASTRE” (ídem: 32). De nuevo las descripciones parecen difuminarse remitiéndonos hacia diversas ideas que no parecen consolidar ningún centro:

A cien metros estaba la casa de vecindad. Un portón destartado. Unos muchachos mugrientos lamían caramelos de palito. Los cuartos alineados daban sobre el pasillo sombrío, lleno de conchas de cambures y periódicos rotos. Venía un olor picante, como a pantano, a ropa orinada, a herrumbre. (ibídem)

---

<sup>21</sup> En este párrafo empleo una serie de términos para analizar la forma literaria que se ha convertido en vocabulario común dentro de la crítica. Sin embargo, ante la posibilidad de algún desconocimiento remito al lector a Marcelo Pagnini (1992).

En este juego se cuelan los recuerdos del sastre que sólo parecen ser útiles para introducir la historia “de los 300.000 muertos certificados por las Naciones Unidas, de los llanos de Casanare y los bombardeos humanos. [De] Gaitán [que] le resultaba un santo” (ídem: 34), permitiendo una divergencia más en la novela. Todo este imaginario quedará cortado con la muerte de Gabriel, consolidando la idea de una ciudad agresiva. Del mismo modo, en el apartado que describe la reunión con Eduardo para confirmar la acción de Andrés (ídem: 118-135), ésa que se convierte en el eje central de *País portátil*, la narración tiene lugar en un edificio venido a menos, derruido y de los estratos más pobres de Caracas.

Pero si las historias hasta ahora señaladas guardan un apego bastante íntimo con la principal, las que ahora trataré no lo hacen. Todo lo contrario, se convierten en anécdotas relatadas al paso, desarrolladas por accidente. Así ocurre en el último apartado que referí, cuando Andrés se monta en el elevador del edificio para encontrarse con su compañero:

En el ascensor se meaban los muchachos y pintaban con clavos penes montados sobre ruedas. Era gracioso. Siempre al subir, con el olor a meaos, veía las rayas torpes y el bicho ese, hinchado, sin prepucio, que parecía que iba a volar. La italiana del quinto piso se hacía la loca. Y lo miraba de reajo, moviendo la lengua en su boca cerrada con regusto (...) Se hace la loca, sí. Como si nunca hubiera visto un calzoncillo colgando de un clavito. ¡No jo! Todos los miércoles venía a buscarla un carebolsas a quien llamó Guido una vez. Ella sale con sus tacones grandotes, de puta. Tiene las nalgas bajitas. Pero está buena. Sobre todo cuando se queda mirando el dibujo del ascensor, metida en sus recuerdos. (ídem: 119)

¿Tiene un verdadero arraigo la historia de la italiana dentro del eje central de la novela? ¿Por qué detenerse en los detalles de este personaje de fondo que no volverá a aparecer? En un acercamiento ingenuo podríamos decir que es un error, que es un accidente narrativo en la obra de un novelista primerizo. Sin embargo, al notar que agregados de este tipo se

repiten en reiteradas ocasiones, esta opción queda descartada. Regreso al apartado que abre la obra para exponer un par de ellos. El primero habla de “la empleadita” (ídem: 11) de la tienda de ropa interior que ve Andrés desde el autobús y

... que nunca se los ha bajado [los *blumers*] para otra cosa que orinar. Ella, que los sueña colgados en la ventana del hotel, en la playa, por temporada, cuando el señor del mechón blanco detenga su automóvil y diga: «Pase usted, cenaremos en el litoral. Vamos a regresar temprano y puede decir en su casa que debió arreglar la exposición de la vitrina hasta muy tarde». Pero al mover su mano ella sabe que no será así y advierte que debe terminar pronto el arreglo... (ibídem)

O cuando imagina el destino de las prendas íntimas y las mujeres que las observan:

... la vitrina se queda escalonando pedazos íntimos de otras mujeres, los reflejos, de las mil, las diez mil y más que debieron haber cruzado la acera, que se imaginaron manoseadas frente a la exhibición, palpadas, rebuscadas por entre la goma del sostén, las que vieron colgando su sostén en el postigo de la habitación, en el mango de la puerta (...) caídas a un costado de la cama, al lado de la camisa desabrochada del hombre. (...) «Te quiero, no te vas a ir, ¿verdad?», o si no: «¿Qué va a pensar usted de mí?» (ídem: 10-11)

¿Por qué prestar tanta atención a estas anécdotas casuales que terminan convirtiéndose en un cuento al margen, en un relato fácilmente olvidado por el lector que trata de concentrarse en el principal? Como es obvio esto afinca el sentido caótico de ingresar en la psique de un hombre que viaja a través de la ciudad. Del mismo modo ayuda a la creación de una urbe agresiva, cambiante, móvil y bárbara. Si Oviedo y Baños orienta la bastedad de sus historias en una evolución donde se pueden evidenciar tres partes y un objetivo claro, Adriano González León atará una serie de retazos ficcionales a una línea que a veces parece difuminarse, creando callejones que no llevan a ninguna parte. Pero también podemos encontrar otra razón si



revisamos las estrategias narrativas de Rómulo Gallegos, lo cual hace de este tramado transtextual algo mucho más complejo.

Retomando –con Pedro Díaz Seijas– las historias secundarias de *Doña Bárbara* es claro que todas convergen en la deíxis principal de la historia. En otras palabras al considerar capítulos como “La doma” o “Miel de aricas” podemos ver que, si bien narran hechos fundamentales en la evolución de la trama principal, se detienen a narrar o describir elementos en apariencia marginales. Pero al considerarlos como metáforas de la historia o como símbolos es evidente que ellos resumen todo el contenido de la novela en un admirable ejercicio de condensación narrativa.

En el capítulo “La doma”, Gallegos expone el primer encuentro de Santos Luzardo con Balbino Paiba, el mayordomo corrupto y amante de doña Bárbara que manejaba Altamira antes de su llegada. Paiba asistía a la hacienda para imponerse sobre Luzardo, pero ocurre todo lo contrario: Santos maneja la discusión y demuestra, delante de sus peones, que él puede recuperar el control sobre su hacienda. Posteriormente se narra cómo doman a un caballo que le servirá al héroe de Altamira para transportarse. Este evento, que puede parecer de relleno, se transforma en un símbolo<sup>22</sup> que contiene el suceso del capítulo y también el de toda la novela. Cuando el narrador recuerda: “¡La doma! La prueba máxima de llanería, la demostración de valor y de destreza que aquellos hombres [los peones] esperaban para acatarlo” (Gallegos, 2005: 199), nos damos cuenta de que el dominio sobre Paiba está condicionado por la capacidad de Luzardo para jinetear al animal. Como es de esperarse, el protagonista logra la empresa y regresa con el caballo cansado bajo sus piernas, convirtiendo este evento en un anuncio del final de la novela y la derrota de la barbarie. Pero incluso los pensamientos del enemigo nos remiten a las dificultades que enfrentará el último de los Luzardo en la historia:

---

<sup>22</sup> De nuevo léanse estos términos como lo hace Marcelo Pagnini (1992). En este caso se puede volver a la nota 10 para mayores clarificaciones.

«Hay tiempo para todo –pensó–. Bríos tiene el patiquincito, pero todavía no ha regresado el alazano y puede que ni vuelva. La sabana parece muy llanita, vista así por encima del pajonal; pero tiene sus saltanejas y sus desnucaderos.»  
(ídem: 201)

En el otro capítulo mencionado, el funcionamiento de esta estrategia se ejerce sobre un hecho aún más distante de la línea central pero se convierte en una metáfora sobre el amor que siente Marisela por Santos, canalizando este desarrollo con el cauce principal. Marisela y Genoveva están comiendo miel de aricas y hablando del punto muerto a que ha llegado el desarrollo amoroso de la primera con el héroe de “La doma”. Marisela disimula su terrible desencanto ante este hecho negando su amor por Santos y cierra el capítulo con las siguientes líneas:

Carraspea Marisela, disimulando nudos de llanto, y Genoveva pregunta:  
–¿Qué te pasa, mujer?  
–Que me arde la garganta de tanto panal que he comido.  
Y Genoveva concluye:  
–Eso malo tiene la miel de las aricas. *Es muy dulce, pero abrasa como un fuego.* (ídem: 313, cursivas mías)

Como se puede observar, la estrategia de Rómulo Gallegos enfoca su atención en la historia central que, como dije, resalta el proceso civilizador y la búsqueda del orden y el progreso. Contrapuesto a ello encontramos la historia de *País portátil* que confirma la barbarie vivida en la nación y que parece señalar la imposibilidad de escapar de ella. Más significativo aún es notar cómo las estrategias creativas de las dos obras, tanto en la forma como en el fondo, se oponen en un juego lúdico que convierte a la de los sesenta en una inversión de los códigos contenidos en la que fue publicada en 1929.

Al considerar todos los elementos dispuestos en este capítulo nos damos cuenta de que el tramado paródico de *País portátil* busca deformar las ideas contenidas en la tradición. Pero no sólo en un nivel teórico, sino en una expresión que considera tanto las acciones como las imágenes que las expresan. Todo lo anterior apuntando a la idea central: desnudar la máscara

civilizadora de la ciudad como irradiadora de cultura, orden y progreso, para convertirla en un cuerpo móvil, en crecimiento desproporcionado, que cobija el caos y la barbarie.

#### 4. El peso del linaje

“Es cuestión de canjear el delfín de la reina por un bagre.”

Adriano González León

Quiero comenzar este capítulo con una afirmación tajante: el tema del linaje en la literatura venezolana no ha sido estudiado de forma adecuada. Si bien se ha apuntado la destacada presencia de la familia en escritores como Rómulo Gallegos, no se le ha dado la atención necesaria. En otras palabras, el linaje en nuestra tradición literaria evidencia aspectos mucho más significativos que los hasta ahora analizados. Esto es clarísimo en *País portátil*, caso que revisaré resaltando la importancia de este problema.

Basta recordar autores como Teresa de la Parra o Manuel Díaz Rodríguez para darnos cuenta del peso de este tópico en la narrativa de nuestro país. Así, los dos nombres mencionados reflejan, de un modo o de otro, la visión negativa y decadente de la genealogía de sus personajes. En la primera parte de *Ifigenia* (1924), María Eugenia Alonso verá de forma muy irónica a los familiares que la acogen cuando vuelve a la patria. Por su parte, Tulio Arcos, el protagonista de *Sangre patricia* (1902), se siente presionado por sus ancestros que se le presentan como fantasmas en la vieja casa donde residieron. Este elemento se convierte en la excusa para que el joven viaje a Europa sirviendo, por lo tanto, de disparador de la trama.

Si revisamos los títulos de la narrativa criollista, la presencia del linaje y su íntima relación con el desarrollo de los libros agrupados bajo esta etiqueta son muy fuertes. Basta recordar que el problema presentado en *Peonía* es una discusión entre dos hermanos; ellos no pueden ponerse de acuerdo con respecto a un lindero y esto los lleva a un conflicto que, en cierto modo, puede leerse como un reflejo de la realidad del país en el siglo XIX. Más significativo aún, para solucionar la disputa se designa al sobrino de ambos personajes, con lo cual pareciera que los problemas de la familia sólo pueden ser resueltos dentro de su propia dialéctica.

Por otro lado, *¡En este país!...* enfrenta el tópico desde otra perspectiva: la posibilidad de integrar dentro del desarrollo de las familias de abolengo ciertos elementos marginados, siempre y cuando demuestren méritos suficientes para ingresarse en la élite dominante.

El cauce de ideas que se cuelan a través de la tradición apenas mencionada en el párrafo anterior termina de cristalizar, por supuesto, en la obra de Rómulo Gallegos. Este autor parece considerar todas las variantes del asunto en sus novelas. Así, *La trepadora* (1925) nos muestra la conjunción de las líneas familiares de los terratenientes venezolanos con la mejor estirpe del pueblo llano, en una lectura de la realidad nacional que no propone la eliminación de ningún grupo social sino su conjunción. Con una actitud desesperanzada –y quizás por eso más interesante– *Canaima* (1935) nos ofrece la desaparición de una familia que se proponía como salida a los problemas del sur venezolano. De este modo podríamos leer la obra de Rómulo Gallegos como una reflexión sobre el linaje en Venezuela buscando igualar los diferentes estratos nacionales en un proyecto integrador. Como podemos ver, este tema se convierte en una constante de la obra galleguiana (cf. Liscano, 1980). Creo que en este sentido Adriano González León leyó *Doña Bárbara*, viéndola como un juego con el linaje, una historia donde la respuesta a la confrontación familiar es, al mismo tiempo, un proyecto nacional. Sin embargo, para entender la complejidad de esta relación debemos volver, una vez más, a los orígenes de la cultura venezolana, donde se encuentran las raíces de estas ideas.

#### 4.1. La fundación del linaje

Retomo aquí, por diversas razones, la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*, de José de Oviedo y Baños. Una de ellas, expuesta en el capítulo anterior, es que este título representa una de los cimientos de la literatura nacional y, por lo tanto, asienta temáticas que se repetirán. Desde mi punto de vista, ése es el aporte más destacado de *País*

*portátil*: frente a una cultura que creaba un ideal de nación imposible de ajustar a todos los pobladores del país, frente a una burguesía elitista que se niega a ver su realidad social, González León recupera un libro fundacional. Si por un lado Oviedo y Baños perteneció a una élite, es imposible negar su importancia en el proceso formativo de la identidad de la provincia a la cual pertenecía. Por lo tanto, las ideas conservadas en su crónica se incrustaron en el imaginario venezolano nutriendo las ramas centrales de su desarrollo. El juego del escritor de Trujillo va un paso más allá invirtiendo toda esa propuesta y burlándose de la construcción que ha llevado a su país a un sistema marginador.

Ya expuse cómo Oviedo y Baños construye las bases para el binomio civilización/barbarie que pretendía ser un juego de la modernidad y el positivismo, ahora me propongo retomar el tema familiar en ese autor para mostrar cómo se incrustó en la tradición llegando hasta *País portátil* que lo trabaja en una parodia desencantada.

En la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*, el tema del linaje puede relacionarse con tres puntos claves: uno llano y práctico remite a las circunstancias de escritura del autor; otro relacionado con la función civilizadora y la fundación de una nueva sociedad; y el último en que muestra importantes lazos con el poder. Para el primero debemos recordar que Oviedo y Baños no nació en Caracas sino en Santa Fe de Bogotá, instalándose en nuestra capital durante su adolescencia; por ello buscará durante su vida la completa aceptación por parte del cogollo dominante de la comunidad caraqueña (cf. Morón, 1957). Por lo tanto, en buena medida, la escritura de su historia está condicionada por el deseo de ensalzar los grandes apellidos de la provincia, los nombres de las familias con las cuales el autor quería congraciarse. En este sentido, el objetivo de la obra será mostrar la estirpe y la valía de los antepasados pertenecientes a esas casas. Como es lógico, la intención creativa no se detiene allí, por el contrario rebasa los límites de un relato localista y temporal para buscar en esos nombres la fundación de la Provincia de Venezuela. La nueva sociedad

de América estará contenida en las valerosas acciones de los antepasados de las gentes pudientes de esas tierras. De esta manera, Oviedo y Baños conjuga el desarrollo adecuado de las colonias con la supervivencia de los criollos valerosos y fieles a la corona para llegar al último punto de su argumentación: justificar el manejo de asuntos políticos por parte de los colonos. Es decir, como las familias supervivientes han demostrado su apego al desarrollo civilizado, así como la adecuada sujeción a la corona y a la religión, tienen del mismo modo derecho a participar en las decisiones políticas que los afectan y, aunque no se diga explícitamente, a su cuota de poder.

Expondré las ideas anteriores de forma más acuciosa siguiendo los planteamientos de Tomás Eloy Martínez y Susana Rotker por cuanto ellos revisan de forma detallada las relaciones de poder planteadas en el discurso de José de Oviedo y Baños, relacionándolas con el conflicto entre las colonias y la metrópoli:

Apartados del poder y de un lugar legítimo en la historia de la propia tierra, privados de linaje, a los criollos no les quedaba otro recurso que *crear por sí mismos esos dones: linaje, historia, y a falta de poder, memoriales de hazañas*. La Corte los desoía. La única caja de resonancia que les quedaba, entonces, era el lenguaje. (2004: XVI, cursivas mías)

Ese lenguaje se manifiesta, entonces, en la obra de José de Oviedo y Baños quien construye un discurso con el cual enfrenta los juicios de inferioridad impuestos sobre los blancos de América. Para confrontar esas afirmaciones –que apelaban a “la calidad del ambiente, del clima, de la leche de las nodrizas indígenas” (ibídem) para menospreciar el valor de los colonos–, el autor de estas crónicas resaltará los grandes hechos militares y los sorprendentes milagros que demuestran la calidad de las personas del nuevo mundo. Como se puede ver, el empleo del relato, de la historia, de la anécdota no es nunca inocente –menos aún en las tres obras que vinculo en mi análisis– porque:

Narrar era conquistar. Narrar era escribir la ley, la legalidad y la legitimidad. Era encontrar un discurso que ordenaba lo real, y al ordenarlo, establecía las fuentes de la autoridad que lo regía. (ídem: XX)

De este modo, Martínez y Rotker concluyen que el empleo del discurso narrativo tenían una intención social y política: crear una historia y una mitología propia de la nueva sociedad donde se justificara su valía y, al mismo tiempo, el derecho de sus habitantes a ser tratados como iguales en La Corte. Así se crea la identidad criolla dentro de los límites del lenguaje, afectando inevitablemente la realidad:

Son los criollos –españoles de América– quienes asumen la misión de construir una historia y una mitología donde los conquistadores pueden lavar la supuesta humildad de sus orígenes (...) Será preciso entonces elaborar un discurso coherente que enuncie con detalles las «acciones» que el Poder es capaz de realizar... (ibídem)

El objetivo de la narración de José de Oviedo y Baños, que expresa el interés del autor compartido por sus vecinos, era “reivindicar el derecho de los criollos a ejercer, a través de los cabildos, la autoridad política y militar en caso de acefalía del gobernador” (ídem: XXXIV). Para lograrlo, el cronista emplea herramientas literarias que si bien funcionan de manera efectiva en su relato, al mismo tiempo se incrustan como ideas muy sólidas y arraigadas en el imaginario común. Es aquí donde vemos el origen del tema de la estirpe en nuestra literatura:

Oviedo debía, por un lado, demostrar que los criollos blancos provenían de los mejores linajes peninsulares y legitimar el derecho de aquéllos a gozar de privilegios no inferiores a los de los españoles recién llegados. (ibídem)

Junto con lo anterior demuestra la limpieza de cualquier pecado o cualquier desvío del correcto comportamiento civil y religioso en las colonias. Con esto, las acciones de los colonos y las de sus antepasados se convierten en las credenciales necesarias para acceder al poder:



En lo que resta de la obra, toda ignominia en que incurre algún criollo es sancionada por la Providencia, y la estirpe del culpable queda sin continuidad. Los demás criollos, por lo tanto, se mantienen incontaminados. (ibídem)

No hace falta repensar mucho la idea anterior para llegar al discurso de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, quien expone a un Paulo Guarimba que limpia su linaje a través de sus acciones. Lo que antes era demostrar una línea familiar digna con valores mantenidos durante la historia de la provincia, ahora es la acumulación de logros por parte de un individuo –cuyo linaje, si no es noble, por lo menos es digno y limpio– para ingresar en los estratos más altos de la sociedad a través del matrimonio.

En un replanteamiento general, la propuesta política de José de Oviedo y Baños que, en cierta medida, responde a una necesidad histórica muy particular se termina convirtiendo en una idea dentro del sistema literario. No es casual que González León lo relea del modo en que lo hace; este escritor simplemente estaba poniendo en evidencia un proceso muy claro en nuestra tradición. El fenómeno señalado no es casual si revisamos, aunque sea superficialmente, las estrategias del cronista para resaltar el juego con el linaje. Aquí está, tal vez, lo más significativo en este juego que mezcla historia y literatura: para defender su tesis, Oviedo y Baños emplea una serie de estrategias literarias que lo distancian del discurso fiel con la realidad acercándolo a la ficción.

Basta considerar el modo en que el autor valida su escritura para ver un manejo muy particular del linaje; si “Oviedo se impone como misión la escritura de una historia creíble: una historia que fundará los linajes nacionales” (ídem: XXXI), lo que otorga verosimilitud a su discurso “es, precisamente, el propio linaje: Oviedo era uno de los notables de la ciudad [Caracas], lo cual basta para conferir al relato calidad de verdadero y serio” (ibídem). De este modo, como si fuera un juego literario, el relato de Oviedo y Baños se construye para sustentarse en una operación de peligrosa autojustificación que podría dejarlo en el aire. O para decirlo con otras

palabras, igual que ocurre con toda la literatura, esta *Historia...* “resulta a la vez asegurada y amenazada por no basarse más que en sí misma, en el aire, completamente sola aparte del ser” (Derrida, 2007: 418).

Pasando a ejemplos más concretos podemos recordar los casos de los Welser, o Belzares, y del Tirano Aguirre. Estos nombres representan la mala administración de los bienes otorgados por Dios y el rey, al mismo tiempo que una rebeldía contra la corona. Ambos casos los he sacado antes a colación. El primero es más que conocido: la concesión a la familia alemana para la adecuada explotación y desarrollo de la Provincia de Venezuela que desemboca en la codicia y la búsqueda de oro y otros metales preciosos. La referencia a esto por parte del autor no es casual, por el contrario expone que los vicios mencionados son erradicados de las tierras venezolanas al quejarse los colonos de los Belzares y al expulsarlos el rey por incumplimiento de contrato. El segundo es más significativo porque representa la rebeldía de un español que sirve para exponer quejas al rey sobre la administración de los funcionarios venidos de Europa (cf. Martínez y Rotker, 2004) y también para demostrar cómo, heroicamente, los criollos de América se enfrentan a los enemigos del rey, los eliminan y limpian su estirpe con fidelidad y coraje.

Incluso en la fundación de ciudades poco resaltantes como el Tocuyo podemos encontrar referencias a la calidad de los pobladores: “la ciudad al presente es habitada de ciento treinta vecinos, y entre ellos *algunos de familias muy ilustres, así descendientes de los primeros pobladores*” (Oviedo y Baños, 2004: 141-142, cursivas mías). En otros momentos, largos listados de nombres sólo tienen sentido al pensar en la búsqueda de raíces de las familias que sojuzgaron las tierras y los salvajes que vivían en ellas para construir las ciudades. El ejemplo que traigo a colación recuerda, en una enumeración que ocupa dos páginas, a “los conquistadores que entraron con Losada” (ídem: 282) para “ejecutar la conquista de Caracas” (ídem: 279). En un caso curioso se justifica la línea familiar con los ancestros indígenas de doña Isabel: “india Cacica de la nación Guaiquerí; era Doña Isabel nieta de

un Cacique, llamado Charayma” (ídem: 168), adaptando el mundo indígena a la lectura de ancestros típica de la realidad española. En un último, y en cierto modo contundente, ejemplo Susana Romero de Febres nos explica cómo se hace “la identificación del sujeto por su genealogía” (1984: 72), lo cual sirve como argumento final para explicar que este elemento no sólo es una idea en la *Historia...* sino que se convierte en un planteamiento literario insertado de modo significativo en nuestra tradición.

Antes de cerrar este apartado me interesa destacar la íntima relación entre la labor de población y civilización con el linaje. Para José de Oviedo y Baños no era solamente construir ciudades para combatir el carácter nómada y bárbaro de la tierra, sino que las urbes debían estar constituidas por los individuos adecuados. De este modo, el punto revisado en el capítulo anterior y este que ahora analizo se conjugan de forma casi indivisible. Los reviso individualmente por razones metodológicas. Pero Adriano González León era consciente del lazo que los unía y por eso, en su novela, el discurso de la ciudad como algo bárbaro es acompañado, o quizás debería decir hermanado, por el linaje decadente y corrompido –siguiendo el sistema de valores propuesto por Oviedo y Baños– de los Barazarte que, en un juego de fina ironía, resaltan como miembros notables de la comunidad trujillana.

#### 4.2. El linaje en la novela criollista y regionalista

En el apartado anterior mencioné el caso de *Peonía* porque en esa novela, que como ya dijimos parece ser una de las piedras angulares del criollismo, encontramos el problema de la familia. Sin embargo, en lugar de buscar los orígenes del linaje, trabajo ya realizado al arribar el siglo XIX, cuando todos conocían a las familias notables, Romero García se detiene a exponer un conflicto entre miembros del mismo apellido, enfrentamiento que impide el adecuado desarrollo de las fincas de Pedro y Nicolás. Siguiendo de forma somera algunas ideas expresadas por Domingo Miliani (1985) y Doris Sommer (2004), esta ficción fundacional parece convertirse en una lectura de

la realidad nacional; la disputa entre los dos tíos es una metáfora de las guerras fratricidas que asolaron a Venezuela, típicas en los años que vivió el autor. Por supuesto, el final del romance entre Carlos y Luisa, con el incendio de la hacienda y las muertes implicadas, es una declaración pesimista, una lectura en la cual el país no tiene una salida viable porque cada nivel de la narración –incluso el tío Nicolás que se muestra como hombre ordenado, inteligente y civilizado– está contaminado por la misma corrupción.

Sin embargo, esa novela no es la que revisa el tema en cuestión de forma más consecuente. Tenemos que avanzar unos cuantos años para encontrar una profunda reflexión en *¡En este país!...*, propuesta que nutrirá el libro leído y reformulado por Adriano González León: *Doña Bárbara*.

Quizás el tema principal de *¡En este país!...* es el linaje; la historia central de la novela es la justificación de Paulo Guarimba para ser digno de la mano de Josefina Macapo. Pero más significativo que esto es notar cómo todos los personajes se preocupan por exponer sus orígenes. En otras palabras, y rescatando una frase de la obra expresada por Gonzalo Ruiseñol: “porque tengo por detrás doscientos años” (Urbaneja Achelpohl, 1997: 234). Posteriormente, Urdiles, el hombre con quien dialoga Ruiseñol, confirmará esa afirmación y conjugará el desarrollo de los linajes con el desarrollo nacional: “Verdaderamente, uno es el pasado, y si la patria se salva es por el pasado, por la tradición” (ibídem). Las líneas citadas, me parece, resumen la propuesta de Urbaneja, cada individuo que entre en la novela es presentado junto con sus ancestros y, en muchos casos, se justifica a sí mismo y su lugar en la sociedad a través de ellos.

La argumentación anterior se hace palpable al aparecer misia Carmen, que pertenecía a “la vieja y conocida familia Perules, *gente de rancia oligarquía con el grillo constante de la nobleza de origen y abolengo*” (ibídem: 43, cursivas mías). Con la frase anterior el narrador no sólo consigue la justificación social de esa mujer sino también la de su hija, quien escandaliza a su madre al enamorarse de un hombre distante del alto

abolengo del cual ellas forman parte. Por otro lado, cuando el narrador presenta a Gonzalo Ruiseñol nos dice:

Era hijo (...) del viejo Ruiseñol, hombre emprendedor y apasionado caballero (...) Era un conquistador de vellocinos. Nacido en los primeros días de la República, fue de aquella generación robusta apegada a la tradición castiza, que charlaba en latín y se afeitaba el bigote, más cuidadoso de su fama que doncella de su honra. Desgraciada generación que soñó hacer de la patria una Roma en los buenos tiempos y que fue consumida por la anarquía... (ídem: 51-52)

La cita condiciona el destino de este personaje que persigue la quimera del progreso y la ciencia para sacar adelante su hacienda. Sobre todo cuando vemos que su presentación contrasta significativamente con la de Paulo Guarimba:

Comenzaron a blanquear con Juan, el arpista, un abuelo de Paulo, que apareció entre ellos, como en el nidal de muchas aves acaece emplumar un extraño pichón. El arpa le hizo famoso, sin dejar de ser un buen Guarimba. Él plantó la blanca rosalera y el rancho tuvo nuevas y desconocidas alegrías. Paulo era el último vástago de aquella cepa humilde. Su padre, antiguo mayordomo de Guarimba, al morir, lo encomendó a sus amos de entonces, los Macapos. (ídem: 39)

En este sentido, en los doscientos años que preceden a los personajes parece estar contenido el desarrollo de sus acciones: Gonzalo arruinará su patrimonio al tratar de implantar ciencias extranjeras en las tierras nacionales, demostrando su poco apego a la tierra y su pertenencia a un apellido inadecuado para ésta; por otro lado, Paulo continuará el ascenso que iniciaron su padre y su abuelo en el buen servicio a una familia. Al final de la obra, el protagonista se ha hecho un general exitoso y toda la sociedad lo conoce y estima su valía, tanto así que es digno de pedir la mano de Josefina. El narrador de la novela es conclusivo en este aspecto:

Bien hacía Josefina en asirse a Paulo; la sutil, la graciosa y espiritual Josefina ganaba al injertar, al unir su vieja savia gastada, podrida, con el vigor y la salud que representaba aquel hombre, heroico, bondadoso y bárbaro. (ídem: 326)

A pesar de ese último adjetivo, calidad que parece cambiada al combinarse las costumbres de los Macapo con las de los Guarimba, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl está releyendo la propuesta de José de Oviedo y Baños; no es casual que uno de sus personajes más populares, juega a demostrar su estirpe y cómo, con ella, consigue su acceso al poder a través de acciones militares. Al final, Paulo Guarimba, general y hombre valeroso, se instala en la ciudad donde es querido por sus vecinos y muestra su buen juicio a la hora de trabajar, dejando de lado el nomadismo que lo había caracterizado mientras era sirviente de los Macapo. La argumentación anterior cobra mayor solidez y sorpresa al notar cómo el discurso positivista es desvalorizado frente al del linaje; es decir, más que las ciencias de Gonzalo Ruiseñol, Urbaneja parece buscar una civilización desprendida de las familias criollas.

Si hacemos caso a los críticos que lo colocan dentro de la línea de la novela criollista y regionalista como uno de sus máximos exponentes (Medina, 1981: 161), Rómulo Gallegos debió leer de este modo a Urbaneja y a buena parte de la tradición de la que se nutre porque, como afirma Juan Liscano, “las novelas de Gallegos, nos presentan siempre terribles dramas familiares, cruzados por las llamas de los incestos y de los homicidios. Son familias malditas” (1980: 124). Apoyando esta afirmación creo que es adecuado leer a *Doña Bárbara*, quizás por encima de las otras lecturas, como una novela sobre la redención de un linaje: la familia de los Luzardo está marcada por la lucha fratricida que divide la hacienda familiar en Altamira y La Barquereña; esta última terminará conociéndose como El Miedo. El trabajo del protagonista es limpiar ese estigma para justificar su gobierno. Volviendo a Juan Liscano nótese que:

La gran hazaña de Santos Luzardo no será la de haber reconquistado las tierras altamireñas venciendo a Doña Bárbara, sino la de haber puesto en paz, dentro de sí mismo, al centauro, es decir, al hombre de presa, y al doctor en leyes, es decir, al civilizado portador de un mensaje de inteligencia. Para alcanzar esa serenidad dinámica, tendrá que superar *el trauma psíquico que dejara en su alma adolescente la tragedia familiar...* (ídem: 121, cursivas mías)

Pero revisemos la propia obra para encontrar estas ideas materializadas en la narración —donde además se expresa, no sólo el linaje familiar, sino también el paso del nomadismo al sedentarismo:

Lo fundó [el hato de Altamira], en años ya remotos, don Evaristo Luzardo, uno de aquellos *llaneros nómadas* que recorrían (...) con sus rebaños las inmensas praderas del cajón de Cunaviche, pasando de éste al del Arauca, *menos alejado de los centros de población*. (Gallegos, 2005: 131, cursivas mías)

Más adelante, para explicar la partición de la hacienda y la situación conflictiva que encontrará el lector en el presente —todavía Santos no ha llegado a Altamira, por lo tanto quien lee no se ha enterado de las circunstancias del hato— el narrador vuelve a recurrir al tema familiar:

El último propietario del primitivo *Altamira* fue don José de los Santos, quien, por salvar la finca de la ruina de una partición numerosa, compró los derechos de sus condueños a costa de una larga vida de trabajos y privaciones; pero, a su muerte, sus hijos José y Panchita —ésta ya casada con Sebastián Barquero— optaron por la partición, y al antiguo fundo sucedieron dos: uno, propiedad de José, que conservó la nominación original, y el otro, que tomó la de *La Barquereña*, por el apellido de Sebastián. (ídem: 132)

De este modo, cuando entra doña Bárbara en la acción, el conflicto se encuentra encausado y ella simplemente es un catalizador del enfrentamiento inevitable. Si bien es cierto que esa mujer se convierte en un personaje que crece en la obra, cobrando autonomía y complejidad para convertirse en uno de los más memorables de la literatura venezolana, no se

puede negar que en las intenciones originales de Gallegos estaba enfatizar el problema del linaje y cómo encausarlo hacia desembocaduras adecuadas. Por tanto, afirma Liscano, el verdadero conflicto de Santos no es con Bárbara, sino con la herencia conflictiva de sus antepasados que debe pacificar. Esto lo vemos de forma clara cuando entra en el recinto donde está clavada la lanza de su padre, escena que llega a parecer un resumen de toda la obra. Así leemos en los primeros capítulos cuando la trama no se ha complicado:

... todo estaba allí como lo dejara don José Luzardo: la mecedora donde murió, la lanza hundida en el muro.

Sin pronunciar una palabra, profundamente conmovido y con la conciencia de que realizaba un acto trascendental, Santos se acercó a la pared y, *con un movimiento tan enérgico como el que debió de hacer su padre para clavar la lanza homicida, la retiró del bahareque.* (ídem: 173, cursivas mías)

La solución al problema de familia es rescatar a Lorenzo Barquero y a su hija, Marisela, para acogerlos en Altamira. Al mismo tiempo, con esta acción se puede restituir la unidad altamireña a través de la herencia que recibirá esta última tras la desaparición de su madre, doña Bárbara. De este modo hallamos un doble movimiento: primero se vuelve al momento primordial de fundación que exalta los valores sedentarios para crear el mundo civilizado; en segundo lugar, se mejora el linaje con las virtudes ciudadinas que Santos supo adaptar a su trabajo en el hato.

Por otro lado, más allá del conflicto general de la novela, el rastro del linaje podemos encontrarlo en la presentación de cada uno de los personajes. Tomaré primero dos ejemplos secundarios para luego exponer la abrumadora presencia de evocaciones que hace el narrador cuando habla del protagonista. Así, me parece muy significativo que en las pocas páginas en que aparece la madre de Santos Luzardo –la aparición de doña Asunción se reduce prácticamente al segundo capítulo que explica la niñez de Santos– ella se muestra preocupada por los rastros, en su hijo, de “aquella raza de



hombres sin miedo que había dado más de un centauro a la epopeya” (ídem: 136). Pero mucho más interesante es ver que

A pesar de los motivos que tenía para aborrecer *Altamira*, doña Asunción no había querido vender el hato. *Poseía esa alma recia e inmodificable del llanero para quien nada hay como su tierra natal*, y aunque nunca pensó en regresar al Arauca, tampoco se había decidido a romper el vínculo que la unía al terruño. (ídem: 137, cursivas mías salvo el nombre del hato)

En las líneas anteriores, el problema del linaje se mezcla con la posesión de la tierra como ocurre en toda la novela recordando que las peleas familiares explican las divisiones del hato. Esta idea se emparenta con la propuesta de Oviedo y Baños quien relacionaba el proceso civilizatorio con la apropiación de la naturaleza y, por tanto, de la tierra por parte de las familias adecuadas. Lo que quiero resaltar es que, en el personaje que ahora nos incumbe, tan breve como es, la fuerza de los ancestros y del alma del llano es más potente que el odio por los hechos atroces que había experimentado. Al igual que para los criollos de la colonia, los conflictos no son tan importantes como la conservación de una línea familiar que los justifique en la historia. En este sentido podemos decir que la participación, por lo menos de esta mujer con su papel secundario, importa para demostrar la importancia de las líneas familiares y la pertenencia a la tierra.

Lo anterior es más sorprendente al pensar en “la tradicional fidelidad de los Sandoval hacia los Luzardos” (ídem: 157). Esto explica que Antonio Sandoval aguante los desmanes de Balbino Paiba en *Altamira* y se preocupe por mantener a los trabajadores buenos en la hacienda, al mismo tiempo que hace malabares para mantenerla arriba. La fidelidad del peón no se detiene en la conservación de los bienes materiales, sino que llega a compartir los rencores: “[Santos] oyó que Antonio, *fiel también al rencor de la «familia»*, como, por antonomasia, decían los Sandoval” (ídem: 167, cursivas mías). Es decir, la realidad de los sirvientes se confunde con la de sus amos, como si la intención de justificar y ensalzar un apellido fuera más importante que su

vida personal. Y así como los Luzardo le imponen el sentido a sus vidas y el rencor que las puebla, del mismo modo se la quitan:

Un Luzardo te lo impuso [el rencor hacia los Barquero] como un deber de lealtad; pero otro Luzardo te releva en este momento de esa monstruosa obligación. Ya es bastante con lo que han hecho los odios en esta tierra. (ídem: 174)

En el caso del propio Santos Luzardo, el peso del linaje casi no deja respirar al personaje, empezando con su decisión de rescatar el hato, que parece originada al observar la lanza clavada en la pared. No es casual que se identifiquen los movimientos con que el padre y el hijo clavaron y extrajeron respectivamente el mismo instrumento. Por un lado es cierto que este personaje se convierte en una síntesis de la lucha dialéctica presentada: “Era la misma tendencia de irrefrenable acometividad que causó la ruina de los Luzardos; pero con la diferencia de que él la subordinaba a un ideal: luchar con doña Bárbara” (ídem: 139). Pero tampoco se puede olvidar que cada vez que Santos hace algo, bueno o malo, cada pensamiento y cada acción parecen sometidos a la sombra de su raza. Así, cuando él llega, Antonio reflexiona: “«Tenemos hombre –se dijo para sus adentros, complacido en el hallazgo–. La raza de los Luzardos no se ha acabado todavía»” (ídem: 167), y Santos siente

... que surgían intempestivamente del fondo de su ser torvos sentimientos que le oscurecían la recuperada serenidad del ánimo. ¿Acaso el odio de los Luzardos por los Barqueros, la pasión de la cual se sentía exento? (ibídem)

Más adelante, de nuevo Antonio observa los rastros del linaje al celebrar la proeza del amo: “Llanero es llanero hasta quinta generación” (ídem: 293), adoptando un lenguaje que inevitablemente nos remite a las líneas familiares. Del mismo modo, sus enemigos parecen más intimidados por la estirpe de Santos que por su simple presencia:

La orden era imperiosa y a los Mondragones no se les escapó pensar que quien se la daba era un Luzardo, hombres que nunca habían esgrimido un arma para amenazas que no se cumplieran. (ídem: 403)

En otras discusiones, Lorenzo Barquero le recuerda la tradición que tenía su familia: “Los Luzardos no fueron sino caciques y *tú no puedes ser otra cosa*, por más que quieras” (ídem: 320, cursivas mías). Incluso la memorable discusión sobre el centauro y el civilizador que sostienen estos dos hombres recuerda el relinchar de los antepasados, escuchado por la noche. Este problema atraviesa toda la historia como una constante preocupación del protagonista:

Todos los esfuerzos hechos por librarse de aquella amenaza que veía suspendida sobre su vida, por *reprimir los impulsos de su sangre hacia las violentas ejecutorias de los Luzardos*, que habían sido, todos, hombres fieros sin más ley que la de la bravura armada, y por adquirir, en cambio, la actitud propia del civilizado, en quien los instintos están subordinados a la disciplina de los principios... (ídem: 427, cursivas mías)

En un último y sorprendente ejemplo vemos que incluso la esperanza está sujeta al futuro del nombre. Cuando Santos reflexiona sobre los beneficios de traer la civilización al llano, recuerda que tomará mucho tiempo y esfuerzo llevarlo a cabo, pero su proyecto se mantiene al concluir:

Algún día será verdad. El progreso penetrará en la llanura y la barbarie retrocederá vencida. Tal vez nosotros no alcanzaremos a verlo; *pero sangre nuestra palpitará en la emoción de quien lo vea*. (ídem: 234, cursivas mías)

Como es constatable, *Doña Bárbara* retoma y convierte en central el problema del linaje; volvemos a la visión de los ancestros como un peso al cual se debe responder porque al mismo tiempo justifica a los individuos —el círculo vicioso de Oviedo y Baños. Se puede resumir, en cierto modo, la trama galleguiana como una familia criolla que se asienta en la tierra demostrando una búsqueda de sedentarismo y buen trabajo. Luego esta

familia es marcada por un pecado que debe ser resarcido por los descendientes para probar, de nuevo, su valía. Tal vez hago una lectura muy abstracta —algunos podrían acusarme de reduccionista—, pero el movimiento descrito se asemeja mucho a la justificación buscada por Oviedo y Baños: la limpieza de los pobladores de una tierra que demuestran su capacidad para manejar el poder.

Como es obvio, Gallegos hace una propuesta adecuada a su tiempo y ésta no dialoga con un poder ultramarino. El interés de este escritor era exponer un proyecto nacional que resalte una serie de valores constructivos. Su proyecto narrativo, aquí al menos, propone unir las características entendidas como intrínsecas del llanero —su valentía, su fuerza, su hombría y su carácter— con lo que se veía como aspectos propios para la edificación nacional: sobre todo el trabajo, la ciencia y la civilización. Santos Luzardo es el personaje donde se conjugan estos elementos. Ahora bien, pensando en la reconstrucción lúdica que hace Adriano González León es interesante notar cómo la valentía de ese protagonista prevalece en todas las condiciones —incluso en la de patiquín, Santos se mantiene como hombre valiente, de pelo en pecho. Esto último es mucho más significativo al contrastarlo con el constante miedo de Andrés Barazarte.

#### 4.3. La inversión del linaje

Si hay un elemento en *País portátil* donde se evidencia su relación hipertextual con la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela* y con *Doña Bárbara*, es su protagonista. El problema es que nos encontramos ante una relación difuminada y compleja. Gérard Genette, en el primer capítulo de *Palimpsestos*, refiere un caso clarísimo: el lazo entre la *Odisea* y *Ulises*. Como es obvio, la trasposición de las historias hace de éste un análisis mucho más evidente que el ahora propuesto. La novela de James Joyce cobra complejidades mucho mayores al considerar otras obras y otros fenómenos artístico-literarios, exponiendo una labor que supera el trabajo de

Adriano González León. Pero eso no impide reconocer que la trasposición hecha en los títulos que vengo hilando es mucho más abstracta que la de dicho ejemplo. En este sentido, Andrés Barazarte resume un proceso de inversión importantísimo que se condensa en una bisagra de cambio en nuestra tradición literaria.

Recuperando los términos de la transtextualidad encuentro en *País portátil* un proceso de transformación bajo el régimen de lo lúdico. En esta parodia –insisto en que el lector debe recordar la resemantización de esta palabra–, la figura de Andrés se convierte en elemento clave que nos remite a un gran número de inversiones lúdicas que juegan con las ideas desarrolladas en los apartados anteriores. La inmersión en la consciencia de este joven obliga al lector a un viaje donde los códigos con los cuales se manejaba la literatura –y en buena medida la conciencia nacional– son subvertidos, como si todo se convirtiera en un negativo de la construcción precedente. Como se evidencia, el primer hecho resaltante es la oposición del miedo de Andrés ante la agobiante valentía de Santos, pero éste es sólo el inicio de una serie de movimientos y cambios de piezas para transformar el juego literario. En otra inversión que podría parecer casual, este personaje viene de la montaña y no del llano, cambiando el origen del linaje por lo que podríamos considerar su opuesto –montaña/llano– que, al mismo tiempo, contiene una crítica a la propuesta del llanero como figura nacional. Debo recordar cómo *Doña Bárbara* tuvo una repercusión tan grande en el imaginario de los venezolanos que el dictador Marcos Pérez Jiménez contrató a Camilo José Cela para escribir *La catira* (1955), oponiéndose a Gallegos política y literariamente pero apoderándose de los mismos signos para proponer, quizás debería decir imponer, un relato a la nación.<sup>23</sup> Teniendo esto en cuenta se elimina la inocencia del traslado de locaciones,

---

<sup>23</sup> Me interesa señalar que, como ha visto la crítica, la intención de Gallegos era retratar la diversidad de ámbitos venezolanos. Es decir, hacer novelas propias de cada región, si *Doña Bárbara* es la novela de los llanos, *Canaima* nos traslada a la zona que le da título y a una propuesta distinta. Sin embargo, debido a la popularidad de la historia del hatillo *Altamira* y la posterior entronización del llanero como modelo nacional, González León hizo una lectura que excluye los otros modelos porque así lo hacía la dictadura cultural que él buscaba desnudar.

más todavía si revisamos las caricaturas hechas por González León de la figura del llanero. Así, burlándose del discurso cultural impuesto, escribe:

... espléndidas morenas bien alimentadas que agitan maracas y pañuelos de colores, el arpa y la garza blanca del morichal, las torres de petróleo y el río más salvaje del mundo... (González León, 1969: 180)

O más significativo aún:

... llaneros pintorescos para ser más venezolanos que nadie con su cuatro y sus morichales (...) ¡Esta es Venezuela compadre! dicen, me tomo un whisky campaneando y después una arepita, sustancias del llanerazo, hombre cuatriboliao, más criollo que el pan de hallaquita y el valor y el sudor y el patrimonio y el olor y la herencia y la dignidad y el fruto esparcido de los libertadores... (ídem: 205)

Lo anterior me lleva a señalar los viajes hechos por ambos protagonistas: Santos viaja de la ciudad al campo para civilizar, ordenar y gobernar, encontrar una salida a la crisis vivida; por su parte, Andrés viaja del campo a la ciudad para descubrir el caos y una continuación de su miedo y su inseguridad, de una crisis rural a una crisis urbana. Este último hecho, la falta de una evolución en la problemática de los Barazarte –familia caracterizada por la constante crisis– es un proceso de inversión en sí mismo, un desmontaje del discurso progresista que plantea una línea evolutiva de un estado negativo a otro positivo.<sup>24</sup>

Igual ocurre con la exposición de los linajes. Mientras *Doña Bárbara* –y también *¡En este país!...*, que expone los ancestros de cada personaje al presentarlo– sigue un orden cronológico, que en los primeros capítulos habla del Luzardo más antiguo, don Evaristo, y en el resto de la novela se centra en Santos y Marisela; *País portátil* se adentra primero en el último de los

---

<sup>24</sup> Como vimos en los apartados precedentes tanto Oviedo y Baños como Gallegos muestran un proceso de mejoramiento en sus personajes que pasan de una situación precaria a otra donde sus problemas se solventan. (Si el lector está interesado en otra bibliografía que clarifique, de manera general, este discurso de progreso, puede consultar el primer capítulo de *Los hijos del limo*, de Octavio Paz, donde se analiza este problema.)

Barazarte, obligándonos a llegar hasta las páginas finales de la tercera parte para encontrar a “Juan Antonio Barazarte, Teniente de Justicia Mayor” (ídem: 250), figura clave para mi análisis. Así, lo que le interesa resaltar a González León es el peso del linaje sobre un hombre al que le queda como única herencia el miedo frente a las otras características de la familia:

Se heredó el miedo, la inutilidad, la pobreza de Nicolasito Barazarte dando tumbos con mercancías a pleno sol por los caminos de la zona petrolera y no había quedado nada del rejoy de Epifanio ni los revólveres siempre hediondos a pólvora de León Perfecto y Víctor Rafael ni la guitarra destemplada por el sereno que José Eladio batía para que las mujeres se le fueran detrás. (ídem: 204)

Porque allí está la máxima expresión del juego literario propuesto por Adriano González León. En Oviedo y Baños y en Gallegos, el linaje tiene un peso que al mismo tiempo es impulso: éste obliga a los personajes a considerar sus acciones como una oportunidad para hacerse dignos de su nombre. En Andrés Barazarte ocurre lo mismo pero, en este caso, los ancestros se convierten en una pesada losa que no deja respirar a nuestro protagonista —cabe preguntarnos de una vez si sólo pesa para Andrés. Así el viaje de *País portátil* se convierte en una revisión de la línea familiar que se presenta como una lanza sobre el último de sus representantes, arma imposible de evadir y que marcará su fracaso.

Las ideas anteriores parecen resumirse en la prueba de hombría impuesta a Andrés por su abuelo y que el muchacho no podrá superar. En la cuarta estancia de la novela vemos al pequeño Andrés Barazarte enfrentando un viaje iniciático impuesto por Salvador:

«Aprendé a ser hombre, aprendé», te dijo, y dio un fuerte latigazo en el aire que quemó los zancudos. Había que ir por el solar, por entre la casa de tejas, atravesarla, mientras él agarraba por el camino real y te decía que se encontraría del otro lado. (ídem: 16-17)

Andrés no podrá atravesar el trayecto, se quedará a medio camino con los pantalones meados y aterrado por los murciélagos que se le lanzan encima. Sin embargo, todo en este episodio se vuelve simbólico:

Para vos eran todos los muertos que se habían alzado para no dejarte pasar. Se descolgaban de las vigas, se arrastraban, te ofrecían sus dientes brillantes, sus cascos y sus anillos. Venían con los otros muertos, los hombres que ellos habían matado por alambiques y mujeres, en la iglesia de Trujillo, por las montañas de Cabritas, los paperudos de José Eladio. (ídem: 17-18)

Así, en un breve episodio que ocupa un par de páginas, se resume toda la novela y todo el juego hipertextual. La incapacidad del niño para realizar este corto viaje, prueba impuesta quizás demasiado temprano, es la misma incapacidad del hombre para cumplir una misión. Todo lo anterior marcado por los ancestros que se levantan como un obstáculo insalvable, igual que el recorrido por Caracas se convierte en una excusa para revivir la vida de sus padres, de sus abuelos y abuelas, de sus tías y de sus tíos. Finalmente, englobándolo todo, el miedo, el orine en los pantalones como evidencia de la inseguridad, del mismo modo en que tocará constantemente el maletín.<sup>25</sup> Pero más importante es observar cómo el linaje pesa sobre todos los personajes convirtiéndose en un motivo reiterado en sus actuaciones. Así, esas páginas no sólo resumen la obra al reunir todos sus elementos sino que se convierten en el tema que marca las vidas allí reunidas.

Al ahondar en la argumentación precedente puedo afirmar que esa revisión del pasado por parte del protagonista, aspecto característico de toda la novela, no es algo originario en él sino una actitud aprendida. Casi todas las escenas en que Papá Salvador introduce sus monólogos podemos considerarlas narradas por Andrés niño. Si bien su presencia no es constante, es decir, las marcas del narrador a veces se hacen efímeras o se

---

<sup>25</sup> Esta escena contrasta, sobremanera, con la de “La doma”, cuando Santos demuestra su valentía y hombría, teniendo en su cabeza el recuerdo y las enseñanzas de su padre.



trasladan a perspectivas que escapan a los ojos de un niño, es posible hallar algunas de sus señas en las entradas iniciales.<sup>26</sup> Así encontramos la infantil referencia a “Papá Salva” (ídem: 43) o las diversas menciones de “las «Ciencias» de Valecillos” (ídem: 42), de los “carretos” y los “carros de palo” (ídem: 43). Todo lo anterior recuerda al niño Andrés que observa a su abuelo mientras revive todo el linaje, observaciones que le servirán años más tarde para, en un autobús de Caracas, revivir la vida familiar. Así, a Salvador también lo visitan los fantasmas del pasado para reclamarle la pérdida de las tierras y el terrible miedo que debió sentir: “Meao estás vos [dice León Perfecto] y bien meao y meao estuvites, porque se necesitaba estar meao de miedo para dejar que se las cogieran [las tierras]” (ídem: 42). En ese mismo pasaje se crea una imagen que marca el discurso de todos los personajes, hombres que siempre hablan pensando en el pasado, recordando lo que fue y lo que no pueden resarcir:

Qué tenían sus manos temblequeando en el soporte de la mecedora, yo no sé. Qué se le metía entre los sesos cuando se agarraba la cabeza, tampoco sé. Al abuelo se le veían los años en el pelo y en la tos, que era muy vieja, *como si viniera de atrás*. (ídem: 43, cursivas mías)

Todo esto nos lleva, como es obvio y ya reiterativo, a los orígenes de la familia. A la casa con “las mismas paredes madres que mandó a echar Epifanio Barazarte en 1860 cuando fue Jefe Civil” (ídem: 44), y a los retratos de los antepasados, a todos

... se les veía muy limpios instalados en su poltrona, de pie frente a una mesa de flores, jinete en un caballo moro, apoyado en su bastón, firmando un libro de actas, con la

---

<sup>26</sup> Adelanto algunas de mis propuestas finales: el problema del narrador de *País portátil* y su confusa construcción es una de las principales fallas que observan tanto Jorge Linares Angulo como José Napoleón Oropeza. En el siguiente capítulo trataré de demostrar que, debido a la construcción transtextual existente, no hay vacíos o grietas en el manejo de la voz narrativa. Por el contrario, la complejidad de la propuesta de González León lo obligó a manejar un narrador muy particular que se construye partiendo de la transformación efectuada sobre la *Historia...*, de José de Oviedo y Baños.

mano en el fusil. Eran León Perfecto, Víctor Rafael, Fabián, José Eladio, Tobías y Emiliano. (ídem: 44-45)

Esta última imagen se contrapone a la del viejo Salvador, reumático y viejo, sentado en su mecedora temiendo la visita de los fantasmas y los enanos que lo agobian. Porque en este linaje parece hacerse énfasis en la gran diferencia entre los últimos hombres y los primeros, los hijos predilectos de Epifanio que “[e]stuvieron ensangrentando el estado” (ídem: 176) y siempre oliendo a pólvora. Es decir, se enfatiza el valor y la agresividad de Víctor Rafael y León Perfecto que supieron hacerse cargo de las poblaciones vecinas y convertirse en caudillos temidos. Todo esto crea una dialéctica donde

... el mal y el bien Barazarte eran el mal y el bien de la región, formado según sabíamos, a través de años, por malvados y generosos que nos antecedieron y prepararon la tierra para que tuviera calor y vida, porque nada hubieran hecho otros lambucios, y sólo los consejos de una ilustrada experiencia alientan de veras por la honra y el bienestar del pueblo trujillano... (ídem: 104)

Me interesa destacar los “malvados y generosos que nos antecedieron” porque estos son el peso que obliga a actuar a los hermanos de Salvador. Hay que considerar que, si bien ellos fueron fuertes, no supieron mantener el mismo control que su padre. La figura de Epifanio Barazarte es convertida en la máxima imagen del poder sobre la tierra, ejemplo a seguir y raíz de la estirpe:

La plata no importaba nada si la tierra estaba así, tan anchota y embrollada como sus barbas doctor y general Epifanio Barazarte, padre de nosotros cuatro (...) Usted echa por delante en el camino y yo voy detrás, recogiendo hojas gruesas para taparme el sol y sacándole el cuerpo a los barriales y cuando usted voltea para gritar que me apure yo estoy muy detrás, todo pequeñito, vuelto una insoria y entonces ya no veo sino su boca tan dura y sus pantalones kaki y su cuello alzado y esa gran barba... (ídem: 101)

Continuando con estas consideraciones debo apuntar que aunque Víctor Rafael y León Perfecto fueran hombres fuertes, nunca tuvieron el dominio que expresa su padre, quien no se veía en la necesidad de efectuar constantes campañas militares. Por el contrario, sólo su nombre bastaba para imponer temor, un miedo que lo convertía en el déspota indiscutible de todo Trujillo:

Casi no había sitio público donde no estuvieran contadas las tropelías de Epifanio Barazarte, prevalido de su condición de Gobernador, con varios guardaespaldas y asesinos a sueldo, deshonrando hogares, humillando mujeres y vejando a hombres dignos, sin que para nada valieran las canas ni la edad provecta; viejo autoritario y cínico, desalmado como ninguno, despachando maldiciones y recibiendo al mismo Diablo en su casa de la calle Abajo frente a la que muchos se negaban a pasar por temor a contagiarse de maldad y la viejas rezaban el Magnificat para ponerse a salvo en su paso por la morada maldita, en la cual se planeaban los crímenes denunciados en las hojas anónimas que habían alcanzado a cubrir todas las esquinas importantes. (ídem: 102-103)

Podemos concluir entonces que toda la línea de varones en esa familia –Andrés, Nicolás, Salvador, Víctor Rafael, León Perfecto– se encuentra marcada por la imposibilidad de igualar a Epifanio. Con mayor o menor éxito tratarán de imitarlo, pero su historia se convierte en un peso que los va rebajando poco a poco. Frente al miedo sentido por los pobladores que ni siquiera se atrevían a pasar por la casa, estará el terror que siente Andrés al atravesar las calles de Caracas. De este modo, la escena del protagonista tratando de superar la prueba impuesta por el viejo Salvador se convierte, al abstraerla, en una imagen de todos los hombres aquí mencionados: todos terminan viéndose como niños frente a un viejo anónimo al cual no pueden equipararse. Algunos conseguirán estar más o menos a la altura de las circunstancias, siguiendo las premisas impuestas por su actitud despótica, pero nunca se convertirán en la imagen del hombre que logra resarcir, o al menos vivificar, el linaje que lo precede.

Lo más sorprendente es ver cómo el juego no se detiene en Epifanio. Si bien todos sus hijos, nietos y bisnietos se encuentran subyugados por su presencia, él se halla bajo el peso de otra mucho más asfixiante. Casi al final de la novela, después de que se ha creado una imagen mítica de este caudillo y violador, encontramos que él “no tienen autoridad como la tenía Juan Antonio Barazarte, Teniente de Justicia Mayor, para poner orden y meter en cintura a tanto zángano” (ídem: 250). Será esta figura de buen gobierno, como un recuerdo de los héroes de José de Oviedo y Baños, quien delate la incapacidad del general para responder a su linaje. Si hubo bienes embargados a Miguel Barzarte o derroche por parte de Aldana, estos hechos tratan de justificarse en Juan Antonio con “el Bando de buen gobierno” (ibídem). Este es el mismo elemento que se le echará en cara a Epifanio. Así, el peso del linaje se convierte en un círculo vicioso en lugar de una historia constructiva: la familia marcada por la irresponsabilidad que logra resarcirse, sólo para convertir esa acción en un peso insostenible condenando, otra vez, a los Barazarte a una vida de tropelías o de constante terror. La angustia por cumplir con los ancestros se ejerce sobre todos los personajes de un modo o de otro, y ninguno de ellos halla una salida solvente.

En este punto es fundamental notar la importancia de las mujeres para develar la incapacidad de los hombres. Podría argüirse que la mención de Juan Antonio Barazarte es más que efímera y, por tanto, debilita mi argumentación. Sin embargo, cuando vemos la relación de Epifanio Barazarte con su esposa, Adelaida, la tesis propuesta cobra mayor solidez. Así, la figura mitificada del caudillo es desnudada, quedando como un simple violador a través de la voz de la mujer que se niega a comer y le reclama sus crímenes:

[Adelaida] No quiso comer nada (...) Usted fue a verla una vez y ella le dijo:

–¡Andáte, toro padrote, a que te aguanten las putas!

Y usted le dijo:

–Vengo a buscarte y a traerte algo de comer.

Ella respondió:  
–¡Yo no como comida maldita, a esa le deben haber echado daño las mujeres que te calientan los sesos!  
–Adelaida, déjate de eso oíme...  
–El que se debe dejar de eso sos vos y conmigo no te volvés a juntar porque me manchás.  
–¡Te vas a morir de frío, Adelaida!  
–¡Lo prefiero a tus cobijas llenas de pulgas!  
–¡Te vas a morir de hambre!  
–¡Mejor, con eso no le debo nada a tus tierras!  
–¡Te vas a quedar muy sola!  
–¡Vos creés que el mundo es únicamente tuyo, Epifanio, y algún día la vas a pagar! (ídem: 247-248)

Así, toda la actitud de Epifanio, su control de caudillo único y terrorífico, su poder sobre las tierras de Trujillo, quedan develados por la figura apenas vestida con un “camisón todo destrozado” (ídem: 247). En esta exposición de las incapacidades de los hombres, las mujeres de la familia jugarán un rol central. Si bien, en un primer momento, los personajes femeninos relacionados con Epifanio sirvieron para resaltar su figura de violador –con “su olor a burro” y “sus quejidos y sus patadas” (ídem: 219)–, éstos nunca estuvieron dentro del linaje, eran las vecinas de Adelaida, anónimas y alejadas de la casa familiar. Pero cuando ellas se encuentren dentro del círculo del apellido servirán para desnudar la imagen sólida y contundente de los hombres.

Otro caso paradigmático es el de Angélica, la esposa de Víctor Rafael. Siguiendo la última voluntad de su padre se ve obligada a casarse, eliminando así la posibilidad de la vida citadina a la cual aspiraba. En una boda que dura varios días, aguantada de modo más que estoico por parte de la novia, se revelan algunas de las facetas más despóticas y absurdas de su marido. Pero será en el viaje a su casa donde veremos el lado oscuro de este Barazarte. Después de un trayecto en el que “hay que cogerle el golpe a las bestias y aprender a ser mujer” (ídem: 188), llegan a una casa con techo de zinc, “un tufo de arvejas podridas y meaos de ratones” (ídem: 189-190), “paredes húmedas y rajadas, los pisos de tierra apisonada, los trechos de cañabrava” (ídem: 190), que contrasta notablemente con la lujosa residencia

donde vivía la recién casada. Sin embargo, después de que le dicen que allí vivirá, “Angélica tampoco respondió ni lloró” (ibídem).

En la siguiente aparición de esta pareja descubrimos que todo había sido una prueba –de nuevo el tema de la necesidad de justificar la pertenencia al apellido– y que ahora, en la verdadera casa, Víctor Rafael afirma: “Yo lo que quería era probarla. ¡Usted es un palo de mujer digna de un hombre como yo!” (ídem: 198). Pero ese hecho y la restricción de no ver a nadie terminan por enloquecer a la joven que nos ha permitido adentrarnos en la intimidad de este cruel soldado, develando al mismo tiempo sus incapacidades para entender el mundo si no es a través del despotismo. Al final, Angélica “renunció a comer” (ídem: 200) y empieza a imaginar visitas de seres que no existen. Su muerte parece consolidar las características de las vidas de las Barazarte: el aislamiento, el hambre y la locura:

Angélica hablaba y hablaba, se ponía como un hueso, no había quien le hiciera de comer. Y bajo la mata de cayena sintió el dolor. Le vino la hemorragia y cayó al suelo. Gritaba, pero no había vecinos que oyeran, porque nunca tuvo tratos con ellos, como había pedido Víctor Rafael. Inmóvil, sin fuerza, se fue desangrando. Angélica era una mujer fina y debajo de las cayenas se murió. (ídem: 200-201)

En el trabajo de Miguel Marcotrigiano, “La locura, la exclusión y la muerte: las mujeres y el miedo en *País portátil*, de Adriano González León” (2010), se pone en evidencia cómo las tías de Andrés siguen un mismo camino que, tras un evento desgraciado, las lleva a una existencia aislada del mundo y poblada de fantasmas. Esto es más significativo al pensar que, siguiendo los argumentos de Marcotrigiano, serán ellas quienes transmitan el miedo al protagonista. Si no comparto por completo esta idea –ya vimos cómo el miedo, negativo de la valentía de los Luzardo, es una herencia proveniente de Nicolasito– sí creo que las vidas de Hortensia y Georgina, por mencionar a dos de ellas, sirven para comprender una faceta de los Barazarte que no habíamos visto y que expone la incapacidad de mantener la fuerza del linaje. Además, como veremos ahora, Delia, la última mujer que

entra en el círculo familiar, es uno de los principales elementos que expone el agobio de Andrés frente a su pasado y las acciones enfrentadas.

Si bien Delia es una de las razones por las que Andrés emprende la acción guerrillera –“y todavía no seguro de salir bien en esta vaina en la que estoy metido, un poco por ti [Delia], un poco por el viejo Simón, un poco por uno mismo” (ídem: 206)– que permitiría a este personaje mostrarse a la altura de sus ancestros y, al mismo tiempo, llevar una vida acorde con la justicia de Juan Antonio y la fiereza de Epifanio, también es cierto que ella revela sus inquietudes. Así lo reconoce el propio protagonista en su monólogo interior: “La desconfianza, sí. Y Delia estaba segura. El miedo, sí. Y Delia estaba firme. La confusión, sí. Y Delia estaba clara” (ídem: 210). Esta muchacha asume el doble papel de compañera y acusadora, de soporte y destrucción:

Delia, ya ajada y agitada, por entre los ranchos miserables con su mano descuidadamente en mi hombro como si quisiera comunicar ánimo y conmiseración para mi primera tarea y me jodía de paso, me irritaba que se colara segura, portentosa, dominadora, ante mi impotencia... (ídem: 210-211)

A pesar de estas contradicciones, ella se convertirá en la amante del protagonista. Un amor infausto debido a la muerte de la mujer a manos de las fuerzas policiales, lo cual nos lleva de nuevo al centro de la acción guerrillera motivada por este hecho. Al impulsar a Andrés a actuar, Delia lo ayuda a tratar de hacerse digno de su nombre, pero al mismo tiempo, en ese intento fallido por cumplir con sus compañeros, le revela su carácter temeroso e incapaz.

Las reflexiones anteriores se vuelven mucho más significativas al contrastar este juego de parejas con el que plantean Gallegos o Urbaneja Achelpohl. Si retomamos el discurso de la novela criollista vemos que las mujeres sirven para terminar de llevar equilibrio al mundo de los hombres. Si bien en *Peonía* esto no se completa por razones ya referidas, en *¡En este país!...* y en *Doña Bárbara*, las uniones Paulo-Josefina y Santos-Marisela,

respectivamente, permiten sacar lustre a los apellidos y consolidar la visión constructiva de la realidad. Vuelvo así a las correspondencias negativas que planteaba al principio de este apartado. Si el matrimonio o la unión amorosa consolidan al hombre valiente y digno, ahora funcionarán para desnudar sus miedos.<sup>27</sup>

Me parece importante concluir esta parte resaltando cómo una misma línea une a *País portátil* con la *Historia...* de Oviedo y Baños y con *Doña Bárbara*. En un primer momento el linaje se convierte en una construcción que da forma al libro del cronista analizado, en un intento por justificar el acceso de los criollos al poder. Así se fundan las familias importantes y los españoles de América demuestran su valía en la corte. Esta idea pasa a la novela criollista donde se empleará para justificar la construcción de linajes propios de la tierra. Igual que los conquistadores, Santos Luzardo buscará limpiar los crímenes de su familia para justificar su permanencia en *Altamira*. Finalmente, en un proceso paródico, para Andrés el linaje es una rémora que no lo deja avanzar; a pesar de llevarnos en un viaje que atraviesa Caracas, el narrador de Adriano González León no hace más que dar vueltas en una misma problemática irresoluble que encuentra asiento en la consciencia del protagonista.

---

<sup>27</sup> De nuevo, el personaje de doña Bárbara cobra independencia en este esquema de lectura. En un primer momento, ella revela aspectos desconocidos en la consciencia de Santos Luzardo —su capacidad de tomar acciones de fuerza, por ejemplo, como cuando cree que ha matado a El Brujeador (Gallegos, 2005: 423-428). La afirmación anterior convertiría, en cierto modo, a esa mujer en una trasposición hipertextual que serviría para explicar a las mujeres de *País portátil*. Pero también este Luzardo surte efectos inesperados en la mujerona que se enamora de él, con lo cual el lazo se vuelve turbio. Además, Bárbara no cobra el efecto determinante que tendrán Adelaida o Delia (*País portátil*) en la tesis final del libro, que se decanta por la unión Marisela-Santos. Por lo tanto, la devoradora de hombres vuelve a eruirse solitaria en la sabana de la crítica.



## 5. Materialización de la transtextualidad

Cuando leemos la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela* encontramos una gran cantidad de personalidades actuando de forma simultánea para llevar el orden a la colonia americana. La preponderancia de un hombre parece más bien evitada por el autor. En algunos casos, ésta aparece debido a la curiosidad del fenómeno que los conquistadores viven, como las abejas que crecen en el corazón de Martín Tinajero; aquí el lector recuerda a Martín por lo curioso de su participación. En otros, consiguen el protagonismo de un episodio: el Tirano Aguirre es individualizado y su aparición es reiterada; por su parte, Diego de Losada sobresale en la conquista del valle de Caracas. Sin embargo, no podemos hablar de un individuo que funcione como eje central y atravesase todos los libros en que se divide la crónica. Lo importante para José de Oviedo y Baños era transmitir el sentido de comunidad y la multiplicidad de familias que conformaban el linaje español en América del Sur. Si se resalta a un guerrero siempre se mencionará a sus compañeros de armas y será sólo en los episodios en que es resaltante. Acabada la acción, la voz narrativa pasa a otro combatiente con igual importancia. Ninguno prevalece por encima de los otros; el elemento destacado es el sentido de sedentarismo, civilidad y linaje que demuestran la calidad de las gentes de la provincia.

Cuando pasamos a la novela criollista, al tratarse de una construcción ficcional, sí hay una mayor individualización de los personajes materializada en un protagonista que, como es lógico, sostiene la narración. *¡En este país!...*, más que una historia sobre las tierras venezolanas, es la de un individuo que construye su camino en la sociedad. Esta búsqueda tiene como objetivo conseguir acceso a una familia de abolengo, condensando una serie de ideas sobre cómo validarse en la sociedad que más que innovadora es la reformulación de viejos planteamientos. Sin embargo, Urbaneja Achelpohl no dejó de aportar elementos al desarrollo literario. Bajo esta perspectiva puedo afirmar que uno de los grandes avances en el proceso narrativo venezolano

fue resumir el discurso construccionista en un personaje. Esto sería un paso clave para poder llegar a la propuesta galleguiana.

Si Paulo era un protagonista y resumía una concepción constructiva del país, la novela de Rómulo Gallegos desarrollará mucho más este elemento al convertirlo en lo que justifica y restituye a un linaje materializado en una creación literaria de nivel excepcional. Esto se consigue en un mundo narrativo que contempla múltiples elementos pero circunscritos a uno resolutorio: Santos Luzardo (Díaz Seijas, 1980: 192). De esta manera se construye un vínculo que es, al mismo tiempo, hilo conductor, magnífica ejecución estética y continente de las ideas de la tradición:

Es indudable que en *Doña Bárbara* la isotopía que sirve de vínculo al complejo universo de relaciones, en las que destaca el actante fundamental, Santos Luzardo, *es la búsqueda de la justicia*. Hacia esa búsqueda se enderezan sus funciones, ya en el nivel actancial, ya en el nivel de la narración. (ídem: 197, cursivas en el original)

Reformulando la idea anterior me parece que el personaje mencionado se confunde tanto con la isotopía<sup>28</sup> principal que llega a igualársele. Más aún si aceptamos que este protagonista contiene también los elementos civilizatorios y la estirpe necesarios para afirmar el planteamiento que he ido desarrollando en capítulos anteriores. Como es

---

<sup>28</sup> Entiéndase isotopía como lo hace Estébanez Calderón:

Termino introducido por Greimas, que define la isotopía como «conjunto de categorías semánticas redundantes que hace posible la lectura uniforme de una historia tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de resolver sus ambigüedades». Según esta definición, existe una isotopía cuando, a lo largo de un texto, se constata una recurrencia de elementos semánticos jerárquicamente organizados sobre uno o más ejes semánticos, que conforman dicho texto como un todo unitario y coherente y posibilitan una lectura uniforme a partir de las lecturas parciales de los enunciados. Junto a estas isotopías de contenido, se habla también de isotopías de la expresión, entre las cuales figurarían las recurrencias sintácticas, fonemáticas, métricas: la rima, p. e., podría ser considerada como una forma de isotopía. (2006: 267)

evidente, la propuesta en Santos no funciona sin su unión con Marisela, o sin el apoyo de sus peones, pero él se convierte en la línea que atraviesa toda la obra recogiendo sus diversos aspectos para orientarlos en la dirección correcta. De este modo se termina de construir la figura del héroe que será invertida por la narrativa siguiente.

Al emplear el libre fluir de la consciencia, Adriano González León estaba llevando el razonamiento anterior un paso más adelante al mismo tiempo que lo subvertía. Así, la idea de la isotopía principal es retomada para llevar a cabo una transgresión de las ideas contenidas en la tradición. En este punto me distancio de las ponderaciones hechas por Domingo Miliani (1973), por mencionar a uno de los estudiosos más importantes del escritor trujillano. Si recordamos las ideas evocadas en el arqueo crítico que hice sobre la obra de González León, Miliani reclamaba la apropiación apresurada de las técnicas vanguardistas procedentes de Europa. Es innegable la gran deuda que *País portátil* tiene con *Ulises*; mencioné que, empleando los términos genettianos, estamos ante una imitación seria de la técnica narrativa de James Joyce. Sin embargo, no considero esto una apropiación inadecuada o realizada con afán de ponerse al día con la evolución literaria occidental. Por el contrario, González León ve aquí el elemento para continuar con el desarrollo que ha experimentado el discurso novelístico venezolano. Al adentrarse en la consciencia de Andrés Barzarte, el narrador lleva ese juego con la isotopía principal a su máxima expresión; al mismo tiempo retoma los héroes y la idea del linaje hecha por Oviedo y Baños junto con la propuesta literaria de Gallegos, quien a su vez estaba en deuda con Achelpohl. Por supuesto, el gran aporte de esta obra es hacer todo esto mientras subvierte el discurso precedente: realizar una parodia de Gallegos y de Oviedo y Baños; el foco de atención es ahora un antihéroe que pertenece a una estirpe fracasada y evidencia la barbarie y la crisis de su sociedad.

Llegamos aquí a otro punto fundamental: el narrador. Mucho se ha criticado la construcción de esta figura como uno de los principales errores de Adriano González León. Sin embargo, desde mi punto de vista no se debe

ver como un error la diversidad de registros que éste maneja, siendo muy difícil ajustarlo a una sola perspectiva. Es cierto que, empleando la terminología de Genette en *Figuras III*,<sup>29</sup> el narrador de *País portátil* no termina de definirse en una posición extradiegética o intradiegética; del mismo modo, a veces es heterodiegético y otras homodiegético. Sin embargo, esto no es un error sino un modo de funcionamiento que revela “la función ideológica del narrador” (Genette, 1989a: 310) que en escritores precedentes se presentaba como “discurso explicativo y justificativo” (ibídem), pero ahora adopta una forma innovadora. Es más, esa vieja manera de expresar la ideología del narrador es típica en “la motivación realista” (ibídem) que puede ser relacionada con *Doña Bárbara*. En este sentido, esta innovación en el narrador, que ahora me dispongo a analizar en un ejemplo complejo y por eso mismo clarificador, podría considerarse una nueva manera de introducir la parodia en la relación hipertextual que establece *País portátil*.

En los análisis hasta ahora hechos de la novela de González León se ha visto un libre fluir de la consciencia constante guiado por el viaje de Andrés Barazarte a través de Caracas. En este sentido podemos hablar de un narrador intradiegético-homodiegético; en la historia, el protagonista recuerda lo que fue su vida y reflexiona sobre ella. Como ha mencionado la crítica, esta perspectiva obliga a considerar como un error los prodigiosos esfuerzos de memoria de Andrés que llegan hasta las vidas de sus abuelos y bisabuelos. Sin embargo considero que esta lectura es errada y que debemos ubicar al narrador de *País portátil* en el nivel extradiegético, una

---

<sup>29</sup> “Si definimos, en todo relato, el estatuto del narrador a la vez por su nivel narrativo (extradiegético [por encima del nivel del relato] o intradiegético [dentro del relato]) y por su relación con la historia (heterodiegético [voz ajena al relato] u homodiegético [voz de un personaje perteneciente al relato]), podemos representar mediante un cuadro con doble entrada los cuatro tipos fundamentales de estatuto del narrador: 1) *extradiegético-heterodiegético*, paradigma: Homero, narrador en primer grado que cuenta una historia de la que está ausente; 2) *extradiegético-homodiegético*, paradigma: Gil Blas, narrador en primer grado que cuenta su propia historia; 3) *intradiegético-heterodiegético*, paradigma: Scherezade, narrador en segundo grado que cuenta historias de las que suele estar ausente; 4) *intradiegético-homodiegético*, paradigma: Ulises en los cantos IX a XII, narrador en segundo grado que cuenta su propia historia.” (Genette, 1989a: 302)

voz por encima del relato que, con una versatilidad sorprendente, se adentra por momentos en la consciencia de Andrés Barazarte, para pasar, sin solución de continuidad, a la cabeza de otros personajes. De esta manera, aunque en su esencia es un narrador heterodiegético, estamos ante una presencia que entra y sale del relato según le sea más conveniente.

Si revisamos las primeras páginas de la segunda parte de la pieza en cuestión veremos cómo funciona esto. Con una introducción similar a la que abre la novela –“El bocinazo otra vez. El ronquido largo. Ponen a freír algo en el motor. Es así” (González León, 1969: 87)–, el escritor parece ubicarnos en el libre fluir de la consciencia del protagonista. La referencia a la “tía Hortensia” (ídem: 88) parece sacarnos de dudas, pero más adelante, cuando se habla de Salvador, se emplea la denominación “[e]l abuelo” (ibídem), apelación distante si la comparamos con la familiar “papá Salva” (ídem: 43) que habíamos leído. El narrador parece apartarse un poco más de la consciencia de Andrés en la siguiente reflexión irónica sobre el capitalismo, poco consistente en una mente agobiada por la responsabilidad de cumplir una acción guerrillera:

El mayor índice de viscosidad. Por viscosidad se entiende el grado de fluidez. Viscoso, es decir sucio. Y el aceite que comíamos debería ser puro, purísimo aceite de oliva que había ganado veinte medallas en las exposiciones mundiales, que las había ganado todas, a pesar de que otras marcas anunciaban en sus latas haberlas ganado también. ¿Qué aceite perdió o dejó de ganar esa feria? (ídem: 89)

En la siguiente página el narrador termina de desligarse del protagonista de su historia al hablar de él en tercera persona, como si viera todo desde una distancia mucho más cómoda para sus nuevas intenciones:

Adentro se movieron las sombras, los medios cuerpos, sucios, manoseados, sin ojos. Él vio apenas la masa revuelta, un paltó, y la carraspeada de la señora que iba al lado del chofer se hizo sonora. (ídem: 90)

Cuando se retoma el tema del miedo, la voz narrativa parece acercarse de nuevo a Andrés, sólo que ahora la duda será en tercera persona:

Las manos palparon la moneda al fondo del bolsillo, se pusieron en guardia. Pagar ahora o pagar después. Pagar para salir de eso. No, mejor al final, por si el bicho se echa a perder. *Duda, duda, duda, para no perder el real.* (ibídem, cursivas mías)

La entrada en el vehículo de un “hombre perfumado de Bond Street” (ídem: 91), reafirma este juego cuando dice: “Él no dijo nada y se corrió mientras el plástico que cubría el asiento se le pegaba y despegaba del pantalón” (ibídem). Sin embargo, a medida que avanza la conversación, se vuelve a la posición heterodiegética para afirmar “que el italiano y el hombre que huele a Bond Street, *hablan por encima de mí, me tienen jodido*” (ídem: 93, cursivas mías) y una nueva alusión a la necesidad de ser cuidadoso para “que el maletín no se vea mucho” (ibídem). Esto nos lleva luego a otra evocación de la niñez y la reflexión sobre los ancestros que nos ubica, un salto muy amplio, en la voz de papá Salvador, denotado por la forma en que caracteriza a Nicolás:

Nadie en la casa había dicho nunca nada de eso porque «todos habían sido muy respetables y piadosos y nos legaron una herencia de dignidad», ya que la otra la habían dilapidado, Eladio, el botarata, y Víctor Rafael con sus campañas, sin contar la intervención del gobierno y las tierras donadas a la iglesia, robadas malamente porque no hubo escrituras ni poder para reclamar, tierras buenas donde ahora se asienta medio pueblo, lo que hubiera significado millones y una vejez tranquila y hasta Nicolasito, *tu padre*, no hubiera quedado aislado ni miserable... (ídem: 95-96, cursivas mías)

El viaje de este narrador vuelve a una posición distanciada: “Todos descansan tranquilos ahora, con un pomposo silencio dentro del *carro por puesto*: y él palpando su maletín otra vez, con temor de que se escape”

(ídem: 97, cursivas en el original). Así, en un breve apartado, se demuestra la versatilidad de un narrador que busca innovar el manejo del lenguaje en la novela venezolana. Esta reflexión cobra más sentido dentro de la parodia que establece lazos lúdicos con el rígido narrador, siempre fuera del relato, de *Doña Bárbara*. Además tiene más importancia al recordar las ideas sobre la historia que quiere adoptar la novela tomando un préstamo de la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*. Aunque en cierta medida esto es una trasposición de las ideas elaboradas por Oviedo y Baños –vuelvo en estas páginas finales al epígrafe que abre la narración–, se convierte en elaboración lúdica al cambiar el sentido de lo histórico: en Oviedo y Baños, discurso constructivo que valida un linaje; en González León, constante decadencia de un linaje incapaz de validarse a sí mismo pero imposibilitado también de librarse de su propio peso. En este sentido también el narrador se convierte en una materialización de la subversión: el discurso del cronista se dirige del pasado hacia el presente de la provincia cuando él escribe; por su parte, el narrador de *País portátil*, como papá Salvador en su mecedora, más que venir de atrás, va hacia atrás, en una constante sujeción a los ancestros.

Esta idea de un narrador independizado de la consciencia de Andrés Barazarte y que sólo puede ser entendido desde el juego transtextual, termina de verse en un último ejemplo que me parece definitivo. Más que recordar de nuevo la caricatura de algunas líneas de *Doña Bárbara* ya analizada, colocaré a continuación un fragmento donde se realiza un pastiche del estilo de las crónicas:

primeramente por las casas de nuestra morada que tenemos y poseemos en esta otra ciudad con sus corrales que corren hasta el cerro que por la delantera tienen por lindero la calle real que *baxa* de la plaza a dar a la barranca del Río y convento de santo domingo y por la *vanda* de arriba a la calle traviesa que va a dar al *dho* cerro que colinda esquina con esquina de las *dhas* casas y solar de mi hija doña mariana Briceño y un pedazo del *dho* corral dobla y alinda con casa y solar de Miguel Marino de que *dho* solar de mi hija no alcanza al cerro y así queda a lo largo del *dho* solar el *dho*

pedazo de corral todo incorporado en el *dho* mío solar según y de la manera que hoy día treinta de junio de mil *seix* cientos diez años esta [sic] señalado y tapiado (ídem: 246, cursivas mías)

No sólo el modo de delimitar la tierra nos recuerda al discurso de las crónicas de José de Oviedo y Baños y demás escritores de la colonia, sino también la ausencia de signos de puntuación; todo está condensado en un solo párrafo que se va enlazando constantemente, tratando de retomar la forma de escritura del siglo XVIII. Del mismo modo puedo aludir al empleo de la letra “x” por la “j” en “baxa”, o la escritura de banda con “v”; así como también el constante empleo de la palabra “dicho” que es abreviada en “dho”, método que servía para ahorrar espacio en los caros folios de la colonia. En otros párrafos se retoma la confusión de la “u” y la “v”, todavía no completamente diferenciadas en las crónicas: “vn molino [...] vna quebradilla” (ídem: 247).

Esto, como ya dije, es una copia lúdica del estilo de escritura de José de Oviedo y Baños. Es cierto que los elementos señalados no se convierten en una constante en toda la obra, es decir, el estilo de *País portátil* no está pensado para copiar constantemente a los cronistas. Pero sí aparece en reiteradas ocasiones cuando el narrador vuelve a las raíces más profundas de la familia Barazarte. Como es obvio, este empleo del lenguaje es ajeno a Andrés Barazarte y también a Papá Salvador, convirtiéndose en un juego sólo posible al pensar en un narrador heterodiegético que, sin embargo, a veces se sumerge en el relato para dar movilidad a la obra. Así, lo que parecía un error narrativo responde a una serie de señas que denotan un tramado hipertextual importantísimo si se quiere entender el sentido de la narración. Los aparentes vacíos en la voz que nos cuenta la historia, los saltos repentinos e inexplicados, permanecerán como tales si no se lee con atención el epígrafe considerando todas las ideas que éste conlleva.



## 6. Conclusiones

Una frase nunca se sostiene sola, es imposible individualizarla de su contexto o, más aún, del sistema al cual pertenece. La ejecución de la lengua siempre se encuentra condicionada, como mínimo, por el hablante que realiza la acción y el oyente que descifrará el mensaje. Así, toda frase pertenece a un sistema en el cual no parecen existir estructuras completamente originales. Por el contrario, cada una es la reformulación de otra anterior o de una especie de plantilla que va transformándose dependiendo de las necesidades de quienes emplean la lengua. Incluso podríamos llevar esto a otro nivel si hubiéramos revisado las propuestas de Michel Foucault o las teorías de Teun van Dijk. Para este último, la ideología sólo se expresa a través del lenguaje y funciona desde grupos que la van consolidando poco a poco. En otras palabras, cuando un individuo expresa una opinión está repitiendo, en buena medida, una estructura de pensamiento previamente transmitida (cf. Van Dijk, 2006).

No quiero desviarme en estas conclusiones. Recanalizando mis ideas debo decir que al entender la literatura como un hecho de lenguaje no se pueden obviar las reflexiones anteriores. Aunque podamos considerar a la literatura un uso en cierto modo desviado del idioma, no deja de sostenerse en la palabra y en las estructuras que pesan sobre ella. En consecuencia puedo afirmar, apoyado como el lector ya sabe en Julia Kristeva, que ninguna obra puede desligarse de las anteriores. Así como las estructuras lingüísticas pesan sobre la expresión de una persona, las formas narrativas precedentes, las ideas contenidas en ellas, se colarán o funcionarán como condicionantes en cualquier nueva ejecución artística. Retomo lo que es la piedra fundamental de la transtextualidad: al emplear algún elemento de trabajo, el artista no sólo lo moldea sino que la materia, de forma inevitable, terminará condicionando el modo de trabajo. Considerando la complejidad de la lengua se entiende que ésta tendrá un efecto mucho más determinante. Para mí, la literatura es un sistema de relecturas y correspondencias entre

varias obras y, por muy revolucionaria que sea una pieza, no dejará de establecer lazos con aquéllas que la antecedieron.

Los críticos que se acercaron a *País portátil* sabían esto. Sobre todo debieron considerarlo al ver el impacto estético ocasionado por la novela. De este modo se inició una búsqueda por desenterrar las raíces de un libro enlazado con un movimiento que llegó a considerarse como parricida. En esta línea he querido destacar la investigación de Orlando Araujo, pero en general una parte importante de los lectores de Adriano González León buscó emparentarlo con otros nombres, queriendo eliminar esa orfandad impuesta que leía el trabajo como una ruptura. Así se le vinculó con nombres externos al mundo venezolano como es James Joyce, o se vio afinidades con las vanguardias europeas. Pero también se establecieron puentes con autores venezolanos que habían anunciado la experimentación plasmada en *País portátil* y los títulos del mismo autor que le precedieron; así podemos pensar en grupos como *Contrapunto* o juegos narrativos como los de Guillermo Meneses. En mi opinión, esta ubicación es insuficiente; para ver las conexiones se debía cambiar la perspectiva, entender una relación que va más allá de la forma o de las técnicas de escritura.

Por ello me parece que la transtextualidad ofrece una visión de la literatura como un diálogo. Sobre todo en su principal funcionamiento, el de la hipertextualidad, la teoría propuesta por Gérard Genette busca ver que cada publicación nueva puede leerse como la transformación o la imitación de una previa. Más interesante aún, el teórico francés propone una visión en la cual contempla diferentes modos de relacionarse y permite, en una misma obra, varios lazos hipertextuales. Esto conlleva a comprender que la obra sólo puede ser entendida a cabalidad como un diálogo con otras precedentes.

Retomando la idea de partida de Genette quizás pueda hacer más claro el modo en que juega González León con los autores canónicos. Recordemos que el origen de la hipertextualidad está en la parodia hecha por los aedos: cuando el cantante principal, aquel ubicado en el centro de la

reunión donde se le escuchaba, quería descansar, otro tomaba su lugar y realizaba un contra canto que desvirtuaba el sentido original de lo antes expresado. De aquí el replanteamiento del término parodia: *para ôda*, canto de lado o paralelo, y por tanto deformado, convertido. Lo interesante es aceptar que dicha conversión puede plantearse tanto en los niveles de la forma como del fondo. De este modo si Adriano González León estaba cantando al lado de Joyce, del surrealismo o del expresionismo, también estaba haciendo un discurso paralelo a Rómulo Gallegos o José de Oviedo y Baños. La caricatura, encontrada en *País portátil* y a la cual he vuelto reiteradas veces en este trabajo, de uno de los fragmentos más recordados de *Doña Bárbara*, es sólo un guiño para que el lector se percate de la parodia general y entienda que las ideas del escritor trujillando se elaboran junto con las del caraqueño. Así, sólo se puede entender la historia de Andrés Barazarte después de la de Santos Luzardo porque establecen una serie de correspondencias subvirtiendo una propuesta anterior. Debo repetirlo: González León es el segundo cantante que hace una *para ôda* de lo dicho por Gallegos.

Pero el juego va más allá con el epígrafe que se toma de la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*. Un paratexto manipulado por los otros paratextos que lo acompañan y sirven como un resumen de las intenciones artísticas de nuestro escritor. Al retomar a Oviedo y Baños, aunque se trate de una breve evocación, debemos considerar que se está condicionando el título de la novela y, por lo tanto, su contenido. Es como ver dos imágenes contrapuestas donde la segunda, que se superpone como una transparencia marcada por líneas nuevas, cambia la intención de la primera para demostrar su insuficiencia para el receptor actual o para la nueva intención artística.

En estas imágenes superpuestas –incluyendo, por supuesto, la obra de Gallegos– fueron fundamentales dos temáticas que, a pesar de los grandes cambios en nuestra literatura a través del tiempo, se han mantenido como aspectos protagónicos. La primera es la búsqueda civilizatoria

convertida en una de las épicas más recurrentes en el trabajo literario de Venezuela; la ciudad y el hombre de ciencia con sus costumbres adecuadas buscan llevar la luz a las zonas más recónditas del país. Pero en este contra canto la ciudad se construye como un origen de barbarie y caos. La experiencia de desarraigo, inadaptación y agresión sufrida por Andrés Barazarte en Caracas no sólo plasma una modernidad devoradora del venezolano común. Debo agregar a lo anterior que es una deformación de la propuesta intelectual fundada, en cierto modo, por José de Oviedo y Baños y acogida con remarcable entusiasmo por muchos narradores y pensadores posteriores. Si no estamos ante un discurso humorístico que desentraña la falsedad del discurso civilizatorio, sí nos encontramos con una visión irónica que establece un relato de subversión.

El segundo tema que remarqué fue el del linaje. Quizás sea incluso más sorprendente la fuerza de esta idea dentro de los autores más relevantes de la literatura al pensar que se destaca incluso en títulos en los cuales no me he detenido, pero que he mencionado. Sin embargo, en mi lectura destaco cómo Adriano González León presta especial atención a aquellas obras que enlazan, de un modo u otro, la familia con el desarrollo civilizatorio, estableciendo un planteamiento central en nuestro imaginario literario y también cultural. Más aún, en *País portátil* se recobra el hecho de que el peso de esa idea está constante en el protagonista de la obra y se convierte en un elemento determinante para su desarrollo. Pero en lugar de establecer los valores y las características necesarias para completar sus objetivos, Andrés Barazarte sentirá a sus antepasados como una rémora ineludible de quienes sólo heredará valores que terminan inhabilitándolo.

En líneas generales he manejado, sobre todo, dos modos de hipertextualidad dependiendo de los títulos. Si quisiera relacionar la *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela* con *Doña Bárbara*, hallaría un proceso de trasposición: las ideas cimentadas por Oviedo y Baños son desarrolladas por Gallegos para solidificar el discurso central. Pero cuando llegamos a la pieza de González León trabajada estamos ante una

parodia de esas mismas ideas. Se puede ver que *País portátil* establece una nueva mirada sobre lo nacional, pero no está tan distante de las ideas de la tradición porque necesita subvertirlas; estamos ante su desmontaje con una posterior reconstrucción empleando una mirada nociva e irónica.

Solo al tomar en cuenta los puntos ahora retomados se puede leer a cabalidad la que por muchos es considerada entre las mejores novelas venezolanas. Los aparentes vacíos en el narrador, los saltos sin razón explícita, cobran coherencia al ser trabajados desde la intención hipertextual con que González León leía la *Historia...* de Oviedo y Baños. De este modo se revaloriza la narración sobre Andrés para verla como un diálogo con la tradición literaria que busca reformularla.

Adriano González León no es sólo el autor paradigmático de un período o un escritor vanguardista que introduce de manera solvente una serie de técnicas narrativas en la literatura nacional: su novela termina cambiando la forma como se lee la literatura venezolana, desarmándola y reconstruyéndola con un sentido crítico y, en buena medida, reflexivo.

## 7. Referencias bibliográficas

### 7.1. Directas

Gallegos, R. (2005). *Doña Bárbara*. 6ª ed. Madrid: Cátedra.

González León, A. (1959). *Las hogueras más altas*. 2ª ed. Buenos Aires: Goyanarte.

---. (1969). *País portátil*. 2ª ed. Barcelona, España: Seix Barral.

---. (1971). El arco en el cielo. En *Hombre que daba sed* (pp.8-24). Barcelona, España: Seix Barral.

---. (1971). *Hombre que daba sed*. Barcelona, España: Seix Barral.

---. (1987). Investigación de las basuras. En Rama, A. (comp.). *Antología de El Techo de la Ballena* (pp. 57-60). Caracas: Fundarte.

---. (2008). Asfalto-Infierno. En Ortega Oropeza, I. (comp.). *El Techo de la Ballena. 1961. Antología. 1969* (pp. 122-129). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Oviedo y Baños, J. de (2004). *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela*. 2ª ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Romero García, M. V. (1980). *Peonía*. Caracas: Monte Ávila.

Urbaneja Achelpohl, L. M. (1997). *¡En este país!...* 5ª ed. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

### 7.2. Indirectas

Alemán, M. (1981). *Guzmán de Alfarache*. 2ª ed. Madrid: Cátedra.

Araujo, O. (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.

Asturias, M. A. (1959). Portadilla. En González León, A. (1959). *Las hogueras más altas* (pp. 9-10). 2ª ed. Buenos Aires: Goyanarte.

Barthes, R. (1982). Introducción al análisis estructural de los relatos. En Barthes, R. y otros. *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Barcelona: Buenos Aires.

Becco, H. J. (comp.) (1992). *Historia real y fantástica del Nuevo Mundo*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Bravo, V. (1997). *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana-CDCHT Universidad de Los Andes.

Bueno, R. (1991). Nuestro vino: La nueva científicidad de los estudios literarios en América Latina. En *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre teoría y crítica literarias*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana.

Cappelletti, Á. J. (1992). *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Carrera Damas, G. (1984). *Una nación llamada Venezuela. Proceso socio-histórico, 1810-1974*. Caracas: Monte Ávila.

Chomsky, N. (1975). *Estructuras sintácticas*. 2ª ed. México: Siglo XXI.

Corneille, P. (1986). *El Cid*. Madrid: Cátedra.

De Aguiar e Silva, V. M. (1975). *Teoría de La literatura*. 2ª reimp. Madrid: Gredos.

De Man, P. (1990). La resistencia a la teoría. En *La resistencia a la teoría* (pp. 11-37). Madrid: Visor.

Derrida, J. (2007). La doble sesión. En *La diseminación* (pp. 263-426). 3ª ed. España: Espiral/Fundamentos.

De Torre, G. (1974). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Guadarrama.

Díaz Orozco, C. (1997). *El mediodía de la modernidad en Venezuela*. Mérida: Casa de las Letras "Mariano Picón Salas"-Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico-CDCHT-UULA.

Díaz Rodríguez, M. (1982). Sangre patricia. En *Narrativa y ensayo* (pp. 163-234). Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Díaz Seijas, P. (1980). Aproximación semiótica al universo narrativo de *Doña Bárbara*. En Díaz Seijas, P. (comp.) *Rómulo Gallegos ante la crítica* (pp. 187-235). Caracas: Monte Ávila.

Duque de Márquez, M. (1986). *El tema de la violencia en la novela venezolana, década de los sesenta, con una muestra representativa de obras*. Caracas: Trabajo sin editar.

Eagleton, T. (2005). Ascenso y caída de la teoría. En *Después de la teoría* (pp. 35-52). Barcelona: Debate.

Estébanez Calderón, D. (2006). *Breve diccionario de términos literarios*. 2ª reimp. (revisada). Madrid: Alianza.

Gallegos, R. (1976). *Canaima*. Caracas: Monte Ávila

---. (1985). *La trepadora*. Caracas: Monte Ávila.

Genette, G. (1989a). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.

---. (1989b). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Homero. (2005). *Odisea*. 16ª ed. Madrid: Cátedra.

Joyce, J. (1984). *Ulises*. 5ª ed. Barcelona: Lumen.

Kristeva, J. (1974). *El texto de la novela*. Barcelona, España: Lumen.

---. (1978a). Poesía y negatividad. En *Semiótica 2* (pp. 55-93). Madrid: Espiral/Fundamentos.

---. (1978b). *Semiótica 2*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

La Sale, A. (1910). *Le petit Jehan de Saintré*. Michigan: J. Gillequin & cie.

Lautréamont. (1988). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Cátedra.

Linares Angulo, J. (1994). *País portátil en la sociología de la novela*. Caracas. La Casa de Bello.

Liscano, J. (1980). Ciclos y constantes galleguianos. En Díaz Seijas, P. (comp.) *Rómulo Gallegos ante la crítica* (pp. 111-165). Caracas: Monte Ávila.

---. (1984). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil.



Marcotrigiano, M. (2010). "La locura, la exclusión y la muerte: las mujeres y el miedo en *País portátil*, de Adriano González León". En *De orilla a orilla. Estudios sobre literatura española y venezolana* (pp. 113-126). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Martínez, T. E. y Rotker, S. (2004). Oviedo y Baños: La fundación literaria de la nacionalidad venezolana. En Oviedo y Baños, J. de. *Historia de la conquista y población de la Provincia de Venezuela* (pp. IXLXII). 2ª ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Medina, J. R. (1981). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila.

Miliani, D. (1973). "Diez años de narrativa venezolana (1960-1970). En *Prueba de fuego. Narrativa venezolana-ensayos* (pp. 13-37). Caracas: Monte Ávila.

---. (1985). *Tríptico venezolano*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.

---. (2005). Introducción. En Gallegos, R. *Doña Bárbara* (pp. 9-105). 6ª ed. Madrid: Cátedra.

Morón, G. (1957). *Los cronistas y la historia*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación/Dirección de Cultura y Bellas Artes.

---. (2004). *Breve historia contemporánea de Venezuela*. 2ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica.

Navarro, A. (1970). *Narradores venezolanos de la nueva generación*. Caracas: Monte Ávila.

Oropeza, J. N. (1984). *Para fijar un rostro. Notas sobre la novelística venezolana actual*. Valencia, Venezuela: Vadell Hermanos.

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

Ovalles, C. (2008). ¿Duerme usted, señor Presidente?. En Ortega Oropeza, I. (comp.). *El Techo de la Ballena. 1961. Antología. 1969* (pp. 27-47). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

- Pagnini, M. (1992). *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra.
- Parra, T. de la (1977). *Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Paz, O. (1981). *Los hijos del limo*. 3ª ed. Barcelona, España: Seix Barral.
- Pfeiffer, J. (2000). *La poesía*. 6ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quevedo, F. (1983). *El buscón*. 3ª ed. Barcelona, España: Bruguera.
- Rama, Á. (1970). *Ruben Darío y el modernismo*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- . (1985a). El boom en perspectiva. En *La crítica de la cultura en América Latina* (pp. 266-306). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . (1985b). La ciudad escrituraria. En *La crítica de la cultura en América Latina* (pp. 3-18). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . (1985c). *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- . (1987). *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte.
- . (1987). Introducción. *El Techo de la Ballena*. En Rama, A. (comp.). *Antología de El Techo de la Ballena* (pp. 11-37). Caracas: Fundarte.
- Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación El perro y la rana.
- Robins, R. H. (2000). *Breve historia de la lingüística*. Madrid: Cátedra.
- Rodríguez de Montalvo, G. (1987-1988). *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra.
- Romero de Febres, S. (1984). *Aproximación al sentido de la historia de Oviedo y Baños como un hecho de lenguaje*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Sarmiento, D. F. (1990). *Facundo: civilización y barbarie*. Madrid: Cátedra.

- Semprum, J. (1980). Una novela criolla. En Díaz Seijas, P. (comp.) *Rómulo Gallegos ante la crítica* (pp. 11-18). Caracas: Monte Ávila.
- s. f. (1987). *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra.
- s. f. (2010). *Ganadores del Premio Biblioteca Breve*. [Documento em línea] Disponible: <http://www.planetadelibros.com/premios-premio-biblioteca-breve-seccion>.
- Shaw, D. (1981). *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. México: Fundación de Cultura Económica.
- Úslar Pietri, A. (1982). *Las lanzas coloradas*. Caracas: Seix Barral.
- Vallenilla Lanz, L. (1991). *Cesarismo democrático y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Valverde, J. M. (1984). Prólogo. En Joyce, J. *Ulises* (pp. 9-65). 5ª ed. Barcelona, España: Lumen.
- Van Dijk, T. (2006). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. 2ª reimp. Sevilla: Gedisa.
- Vasco, J. A. (2008). Introducción a El Techo de la Ballena. En Ortega Oropeza, I. (comp.). *El Techo de la Ballena. 1961. Antología. 1969* (pp. 335-354). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Virgilio. (2001). *Eneida*. 2ª reimp. Madrid: Alianza.
- Wilson, E. (1977). James Joyce. En *El castillo de Axel* (pp. 151-184). Madrid: Cupsa.