

# TODO UN PUEBLO: PARODIA Y CRÍTICA A LA MODERNIDAD VENEZOLANA DEL SIGLO XIX

Florence Montero Nouel

Universidad Central de Venezuela

## RESUMEN

En este artículo se estudia la ideología de la sociedad venezolana con base en la ironía y la parodia presentes en la novela *Todo un pueblo* (1899), de Miguel Eduardo Pardo. Se analiza el papel del escritor y su entorno sociocultural, especialmente el de la burguesía caraqueña. Se muestra como el narrador estructura una cartografía cultural con la que construye las líneas ideológicas del discurso para señalar cómo la degradación del Estado nace de la descomposición, diseñada como enfermedad galopante, que condena a una sociedad a ser un cuerpo corrompido, desintegrado y acabado. Se concluye que *Todo un pueblo* contradice, desde la sátira, la idea de *progreso*, y parece regodearse en develar las carencias y las deformidades urbanas surgidas del proceso de modernización.

*Palabras clave:* ideología, ironía, parodia, degradación, modernización.

## ABSTRACT

TODO UN PUEBLO: PARODY AND CRITICISM OF VENEZUELAN MODERNITY OF THE NINETEENTH CENTURY

This article explores the ideology of Venezuelan society based on irony and parody in the novel *Todo un pueblo* (1899), by Miguel Eduardo Pardo. The role of the writer and his sociocultural environment is analyzed, especially that of the Caracas bourgeoisie. It shows how the narrator structures a cultural cartography with which he constructs the ideological lines of discourse to point out how the degradation of the State is born of decomposition, designed as a galloping disease, and condemns a society to be a corrupted, disintegrated and finished body. It is concluded that *Todo un pueblo* contradicts, from the satire, the idea of progress, and seems to gloat in revealing the deficiencies and the urban deformities arisen from the process of modernization.

*Keywords:* ideology, irony, parody, degradation, modernization.

RÉSUMÉ

*TODO UN PUEBLO: PARODIE ET CRITIQUE À LA MODERNITÉ VÉNÉZUÉLIENNE DU XIXE SIÈCLE*

Dans cet article nous étudions l'idéologie de la société vénézuélienne à partir de l'ironie et de la parodie présentes dans le roman *Todo un pueblo* (1899) de Miguel Eduardo Pardo. Nous analysons le rôle de l'auteur et de son entourage socioculturel, notamment celui de la bourgeoisie de Caracas. Nous montrons comment le narrateur structure une cartographie culturelle avec laquelle il construit les lignes idéologiques du discours pour indiquer comment la dégradation de l'Etat née de la décomposition, dessinée comme maladie galopante, qui condamne la société à être un corps corrompu, désintégré et fini. On conclut que *Todo un pueblo* contredit, depuis la satire, l'idée de progrès et semble se régaler à dévoiler les carences et les déformations urbaines issues du processus de modernisation.

*Mots-clé:* idéologie, ironie, parodie, dégradation, modernisation.

RESUMO

*TODO UN PUEBLO: PARÓDIA E CRÍTICA À MODERNIDAD VENEZUELANA DO SÉCULO XIX*

Neste artigo estuda-se a ideologia da sociedade venezuelana com base na ironia e a paródia presentes na novela *Todo un pueblo* (1899), de Miguel Eduardo Pardo. Analisa-se o papel do escritor e seu meio sociocultural, especialmente o da burguesia caraqueña. Mostra-se como o narrador estrutura uma cartografia cultural com a que constrói as linhas ideológicas do discurso para assinalar como a degradação do Estado nasce da decomposição, desenhada como doença galopante, que condena a uma sociedade a ser um corpo corrompido, desintegrado e acabamento. Conclui-se que *Todo um povo* contradiz, desde a sátira, a ideia de progresso, e parece se encantar em desvelar as carências e as deformidades urbanas surgidas do processo de modernização.

*Palavras chave:* ideologia, ironia, paródias, degradação, modernização.

## 1. PRÓLOGO

La novela *Todo un pueblo* (1899), de Miguel Eduardo Pardo (Caracas, 1868- París, 1905) aporta interesantes elementos para el estudio de la ironía y la parodia en la narrativa venezolana de la modernidad. Si tomamos en cuenta la recepción que ha tenido esta novela, encontraremos la presencia de un reiterado rechazo que se apoya en la crítica al lenguaje —calificado de violento, descuidado, agresivo— y a la manera como se construye la imagen de la ciudad representada en el texto, siempre degradada y hostil, dibujada como escenario de la corrupción y definitivamente despojada de valores éticos. Quizá el mismo prólogo del autor contribuyó a la fundación de estos criterios, que luego determinaron una recepción más bien negativa de la novela. Con ese prólogo, Pardo estructura una provocación, promueve un enfrentamiento, revela un cierto espíritu virulento y burlón que determinará el perfil de *Todo un pueblo*. La sátira, dirigida hacia instituciones, grupos, clases sociales, personajes que se modelan como ‘tipos’ representativos de una sociedad específica, será el principio constructivo de un universo ficcional esencialmente crítico, donde la caricaturización de situaciones, las escenas ridículas, la expresión de lo que se presenta ante el lector como cursilería y mal gusto, son las bases del cuestionamiento social y de los presupuestos estéticos que nutren los planteamientos de la historia narrativa. En el desarrollo de la fábula, además de ahondar en las creencias, costumbres y formas de vida de la caótica Villabrava, Pardo introduce elementos que ponen en evidencia su crítica al modernismo canónico, al que ridiculiza desde el prólogo. La noción de lo ‘sublime’ y el uso de palabras deslumbrantes, de “frases monumentales”, ceden el paso “a la prosa confanzuda y fácil”, para configurar así una declaración del autor que niega el culto al preciosismo y muestra la identificación de Pardo con una estética del deterioro, apoyada en el grotesco, en la caricatura mordaz, en el lenguaje irreverente, en la parodia y el ridículo.

## 2. DEGRADACIÓN

La representación de lo degradado se muestra como un rasgo esencial de la novela. En este sentido, las descripciones del espacio urbano, de los personajes que lo habitan, de la plaza central de Villabrava —lugar emblemático de la ciudad, en el que se concentra el conjunto de factores que contribuyen a corromper las diferentes instancias de la sociedad evocada— se trazan a partir de facetas negativas, que apuntan al señalamiento de la decadencia, al desorden, a

la depauperación y al debilitamiento de los principios morales tradicionales. Los personajes parecen ser arrastrados por una fuerza que los conduce a participar de los pactos que se establecen en un mundo donde el cambalache, la inversión de valores, el irrespeto al individuo, a las instituciones sociales, se imponen como formas de vida.

La transformación que históricamente se registra hacia finales del XIX, y que en Venezuela se asocia con los gobiernos de Antonio Guzmán Blanco, se concreta en el paisaje urbanístico, en la arquitectura caraqueña que, en cierta medida, abandona el aire colonial para asimilar las tendencias que se imponían en las grandes metrópolis y, sobre todo, en París. Iglesias y conventos coloniales fueron derribados para dar paso al nuevo modelo urbano. Pero el diseño urbanístico era solamente una de las expresiones que ponían de relieve la preocupación de las élites sociales por lograr el ingreso del país al camino de la civilización. Superar la barbarie garantizaba circular por los rieles del progreso, insertarse en la modernización, participar en la economía industrial que ya se consolidaba mundialmente. Esa inserción también implicaba la adopción de ciertos patrones ideológicos, de ciertas conductas que intentaban separarse de ritmos de vida, atados aún a la herencia colonial, para adaptarse a la secularización promovida por el modernismo. Y esa “nueva sensibilidad” es la que Pardo intenta plasmar en su novela, desde un punto de vista que la problematiza y lee en ella la negatividad, sus desventajas y miserias. La alocada Villabrava se diseña como cara oscura del progreso. El avance es quimérico. Las expectativas de evolución quedan abortadas en un espacio que es tomado por el desorden, por la confusión y el interés de imitar. Calles y avenidas de la ciudad ficcional, se muestran como remedo de las urbes representativas del mundo civilizado. La imagen de Villabrava subvierte la noción de modernidad y surge como farsa, como engaño que con acritud carnavaliza el ideal de superación de un pueblo pretencioso. De allí que los pobladores de esta pequeña aldea –con ambiciones de gran metrópolis, según el texto– se modelen como caricaturas del dandi, del hombre de mundo sofisticado y vestido a la moda, pagado de su refinamiento y de su buen decir. Escudados en un barniz quebradizo, los petimetres de Villabrava, con nombres tan aristocráticos como “Teodoro César de las Cuevas y del Milagro de la Concha” (p. 24), apenas logran disimular su incompetencia y su acentuada falta de escrúpulos. Trataremos de ilustrar nuestras afirmaciones:

Uno de estos heroicos saludantes es Teodorito Cuevas [...] figurín inmarcesible, terror de las casadas y solteras, orgullo de la Plaza y pasmo de la arrebatadora cursilería villabravense. (p.31)

[...] Florindo Álvarez, poeta acreditado de pindárico y “pararrayo”, no sólo por sus robustas estrofas, sino por la extraordinaria delgadez y altura corporales [...] Pasaba como hombre bueno a los ojos de todo el mundo y era el mozo de más mala índole que había en la población. (p.32)

[...] el eminente Francisco Berza, el sabio sin canas, el ilustre Francisquito, prodigio de saber, pozo de ciencia, que empleaba en las conversaciones más corrientes toda la espantosa erudición que extraía de las Enciclopedias baratas y de las Revistas europeas. (p.40)

Los cambios que se presentan en el texto como transformaciones introducidas por la incipiente modernización durante el período finisecular, resultan, entonces, superfluos, engañosos. Nos enfrentan a un progreso ilusorio, a una actitud social que tiende a desestabilizar creencias y costumbres identificadas con la tradición, sin introducir en la realidad inmediata formas concretas que traduzcan las supuestas ventajas de un mundo renovado. *Todo un pueblo* nos habla de la modernidad como parodia, como innovación ficticia, que traiciona a sus seguidores y contribuye a imponer una profunda decadencia.

La intención paródica está contenida en el lenguaje de la novela, no solamente en las anécdotas que en ella se relatan. Desde el prólogo, el autor se separa de la frase cuidada, del discurso grandilocuente, de la retórica preciosista y, aún más, defiende el uso de “un lenguaje brusco y desenfadado” que, a fin de cuentas, es esencial en el texto para estructurar la burla a la palabra del poder. Las crónicas sociales o los poemas del personaje Florindo Álvarez, por ejemplo, ridiculizan el gusto, la ideología, las costumbres de los habitantes de Villabrava. El periódico es espejo que proyecta las imágenes urbanas, acentuando en ellas los aspectos negativos, el rebajamiento, el caos, el carácter babélico atribuido a la vida en la ciudad:

Por la noche se leían en letras tamañas como puños los siguientes sueltos en un periódico importante de la localidad.

CUMBRES ALTAS. Nuestro insigne y aurórico tribuno don Arturo Canelón partió hoy para Europa, honrado con el nombramiento de Cónsul general de la República en París. Demás está decir que la literatura, la ciencia, el arte, la política y todo cuanto encierra nuestra sociedad de cultura, belleza y elegancia, acudió a la estación de Villabrava a despedir al joven orador, cuya voz robusta y milagrosa

parece que aún resuena en nuestros coliseos. Los amigos casi no lo dejaban subir al coche. Todos estaban conmovidos, trémulos, emocionados... al par que llenos de satisfacción al ver cómo se premia al mérito intrínseco en esta tierra de genios. Baste decir que las damas bañaron de copioso llanto las ventanillas de los carros y que fueron tantas y tan espontáneas las lágrimas derramadas, que formaron arroyos, ríos y torrentes que se llevaban los corazones, los rails, el andén y la marquesina de nuestra estación. (pp. 107-108)

La palabra punzante, agresiva, desacralizadora, es un recurso eficaz para concretar la crítica, que en el espacio narrativo surge al carnavalizar los modos de vida representados. El hacer cotidiano, muchas veces enfocado desde el chisme y la maledicencia, se narra en un tono que parece mimetizarse con el pulso de la bullanguera Villabrava. La dinámica atropellada de la urbe y el desorden que invade sus calles, la plaza central, su sociedad, el funcionamiento del poder en todas sus instancias, se expresan en la escritura de Pardo: hiriente, ácida en el tratamiento de los temas, despojada de artificios. La oposición al modernismo preciosista de la época<sup>1</sup>, al culto por lo exótico, a la tendencia imitativa del criollo que copia modas y conductas foráneas sin haberlas asimilado, encuentra un canal de expresión efectivo en el discurso directo y provocador de *Todo un pueblo*. El fingido refinamiento de los grupos sociales que dominan la escena pública, muestra la debilidad de un orden que abandona la tradición para participar de un cambio al que apenas se acerca superficialmente. De allí que el discurso de la novela se incline a destacar la coexistencia de valores propios de la modernidad y de elementos identificados con la cultura provinciana. Aunque ansiosos de viajar a las grandes metrópolis de finales del XIX, aunque ganados a ataviarse según los dictámenes de la moda de París, los villabravenses no logran separarse de conductas y costumbres que los mantienen alejados del pretendido cosmopolitismo al que aspiran. El texto hace énfasis en esta situación y promueve la idea de una modernidad falsa<sup>2</sup>. La cultura, el desorden socio-político y, en general, el medio, aparecen como impedimentos para que los villabravenses –clara alusión a los caraqueños– puedan dar su “salto al progreso”.

<sup>1</sup> Con relación a este punto, nos parece importante revisar las reflexiones de González Stephan (1983), desarrolladas en su artículo sobre la novela de Pardo. Entre otros aspectos, señala: “El discurso de *Todo un pueblo* realiza desde el interior del Modernismo una deconstrucción de los códigos literarios vigentes, parodiando hasta las mismas condiciones sociales que legitiman su funcionamiento” (p. 253).

<sup>2</sup> Al respecto, puede ser muy útil el trabajo de Salas de Lecuna (1992).

En cierto sentido, la novela de Pardo parece validar esa tendencia que, fundamentada en postulados positivistas, entiende el 'medio geográfico' como determinante en la configuración de una cultura. En efecto, cuando observamos las descripciones del clima, las características geográficas de los espacios ficcionales, encontramos una correspondencia entre el desbordamiento de una sociedad que permanentemente transgrede sus principios, sus propios códigos morales, y la presencia de una naturaleza abrumadora, de efectos intensos, que según se sugiere en la narración, incide en el carácter del pueblo que la habita. La violencia que se desplaza por las calles de Villabrava, que se cuele en las instancias gubernamentales, que determina la vida política y aparece solapadamente en las relaciones sociales, está presente también en el calor sofocante, en el clima desenfrenado de la ciudad:

¡Todo arde, todo brilla, todo es luz! Todo parece que palpita y gime bajo los rayos de un sol fogoso y casi bravío que, abriéndose paso a través de las nubes, señorea por los espacios su deslumbradora fiereza. Nada detiene su invasión: después de incendiar la atmósfera llega a la cumbre de la montaña y la montaña adquiere cárdenos resplandores de volcán; hace de la llanura un océano de fuego; espanta las sombras de la campiña que van despavoridas a esconderse no se sabe dónde; entra en los patios, en los jardines, en los corredores mismos de las casas, relampaguea en los tejados; inflama las paredes; arranca vivos, sangrientos centelleos de las piedras del arroyo, y al revolcarse despiadado y frenético sobre la tierra desnuda, la tierra se estremece, abre su seno voluptuoso y exhala un tibio y prolongado soplo de lujuria. (p.15)

La descripción anterior remarca el exceso, el ímpetu de una fuerza natural desbordada, caótica en cierta forma, que rebasa límites y desata su furia sobre el reducido espacio urbano. La desmesura llega a establecer nexos con el desbordamiento de los sentidos, con el apetito sexual, al introducir la imagen de la lujuria, que será un aspecto importante de la novela.

### 3. EL MUNDO COMO CONSTRUCCIÓN PARÓDICA

Quizás uno de los aspectos más interesantes en la obra de Pardo sea la construcción de una visión paródica del mundo, que le permite ridiculizar su propia escritura, los gestos, las actitudes y frases de sus personajes. Nada escapa a la ácida visión del desencantado, que ridiculiza situaciones dramáticas, formas retóricas, mentalidades, costumbres, creencias religiosas, usos lingüísticos. La palabra de los personajes se caricaturiza con insistencia, se somete a la mirada hiriente de la burla, que abierta o implícitamente la cuestiona.

La risa amarga, el humor satírico, intervienen la palabra del narrador y los diálogos, para muchas veces despojarlos de cualquier rasgo sublime. En este sentido, la cursilería se convierte en estrategia discursiva, al permitir la exageración de los sentimientos y sensaciones, hasta hacer de ellos caricaturas de la novela romántica, del drama sentimental, del preciosismo. La problematización de esos modelos se traza a partir de una escritura irreverente, que permite la elaboración de una propuesta estética separada de los esquemas canónicos y, sobre todo, consciente de su intención crítica.

*Todo un pueblo* puede leerse como parodia de la novela. En el texto abundan comentarios y reflexiones que apuntan en esta dirección. Cuestionar el agotamiento de escrituras que se apoyan en tendencias románticas o modernistas parece ser uno de sus objetivos. Su lenguaje se dirige a desacralizar la dudosa moral que impera en Villabrava pero, simultáneamente, pone en tela de juicio una literatura que considera agotada, artificiosa, desprovista de originalidad. De allí que en la ficción los autores reconocidos sean permanentemente cuestionados y sus producciones se juzguen como caricaturas de obras literarias:

Comenzaron los preparativos y en seguida los ensayos de cuadrillas, minués, rigodones, trozos de ópera, números de violoncelo y flauta y tarantelas al piano, amén de un poema simbólico y “representable” que para el caso escribió el fecundo Florindo. (p.139)

El prólogo del autor que, como dijimos al principio, constituye una provocación a los virtuales lectores de la novela, contiene afirmaciones orientadas a cuestionar la preceptiva literaria vigente y a retar, con tono burlón, a los críticos. En el transcurso de la historia, las alusiones a la Academia, al periodismo cultural, a los escritores “consagrados”, siempre con la intención de sacudirlos y ridiculizarlos, expresan la postura desafiante de Pardo. A través de la parodia se problematiza no sólo el género novela, sino la institución literaria, si tomamos en cuenta que el texto dirige sus críticas a la noción de poesía que se maneja en Villabrava, a lo que en la sociedad ficcional se entiende como literatura, a la función distorsionada del poeta y, en general, del escritor, del intelectual, que se vuelven cómplices de la mediocridad imperante:

Yo no sé quién me dijo que los prólogos en períodos cortos, de esos que parecen versos blancos —y malos— estaban muy de moda; que vestían mucho, y que *repujados* de sentencias, símbolos y elipsis, hipérboles, admiraciones y asteriscos, levantaban a más de cien codos sobre la humana gente a sus autores.

Poseído de un irresistible deseo de innovar, fui y me puse a amontonar palabras deslumbradoras, vibrantes, rojas, amarillas, verdes, azules, violáceas, magníficas, ¡sublimes! Luego metí a granel unas cuantas citas acaloradas y vistosas; apuntalé el edificio con dos o tres frases monumentales, de las que usan los escritores semihéroicos, o semitontos, para asustar a los profanos... y no sé cómo tuve valor de leer íntegra semejante barbaridad.

Entendiendo que no sirvo para tales proezas vuelvo los ojos a la prosa confiada y fácil. (p.7)

Unas páginas más adelante, y refiriéndose a su novela, en el mismo tono irreverente, señala:

[...] Así va, como estaba, acribillada de tachones y rayas arbitrarias, a manos del cajista. La crítica de pormenores y faltas gramaticales tendrá donde hincar el diente; pero los desaciertos naturales de un lenguaje brusco y desenfadado como el mío, nada importan, cuando lo que afecta al público, en realidad, es el fondo, la totalidad de lo escrito. Y es lo que deben tomar en consideración esos señores tan diestros, tan hábiles, tan dispuestos a caer con la velocidad del rayo sobre las pequeñeces de una obra. (p.10)

El autor propone un pacto de lectura que funda la confrontación y la polémica, pues parte de una actitud denostadora, de un lenguaje que se mofa de ciertos escritores entre los que se cuentan, por supuesto, los ilustrados sabios de Villabrava. Porque no solamente el narrador, como figura literaria, desestabiliza con su palabra el ordenamiento social que es objeto de su historia, sino que el autor se esmera en hacerse presente como constructor de esa fábula. El hecho de prologar su novela es, al respecto, muy significativo. La intención de dejar explícitamente su huella, puede rastrearse también en el desarrollo de la ficción, donde periódicamente se marca su presencia:

Lo que entonces pasó no debería ni mencionarse. Es un punto negro en la historia de nuestro héroe [...] El solo hecho de relatarlo fiel y cumplidamente, como ocurrió, estremece la pluma en las manos del novelista y le pone los cabellos de punta. (p. 96)

Y más adelante:

La sorpresa de Isabelita es grande [...] pero no tan extraordinaria [...] porque en vez de lanzar un grito terrorífico como lo requiere el susto, o como lo hubiera improvisado cualquiera otro novelista de más trágicos empujes, la muchacha se contenta con mover la cabeza (p.109).

Por otra parte, se subrayan los nexos referenciales con lo real. Caracas es el modelo. Y aunque Pardo señale que puede tratarse de cualquier otro pueblo “vanidoso y charlatán”, su escritura dice lo contrario. Las numerosas alusiones a procesos históricos específicos, a conocidos políticos del país, a acontecimientos registrados por la historiografía venezolana o vivos en la memoria oral, permiten la articulación entre la realidad y ese universo literario.

#### 4. LA ESCRITURA COMO CRÍTICA SOCIAL

La crítica dirigida al espacio de la escritura, también está dispuesta a develar las omisiones de un sistema social decadente (según la perspectiva del texto), al poner en tela de juicio los valores de la burguesía urbana, el surgimiento del nuevo rico como sujeto clave de los grupos dominantes, el caudillismo y, en líneas generales, la política ineficiente de los últimos años del siglo XIX venezolano.

También vale la pena detenerse en la figura del protagonista, para leer la intención paródica de la novela. Julián Hidalgo es ese héroe moderno, angustiado, invadido por la desazón, decepcionado de su sociedad y, sin embargo, ligado irremediamente a ella. Insatisfecho con el orden imperante, se siente excluido de los mecanismos del poder, hasta asumirse como un desamparado. De allí que sus intentos de transformación social sean apenas gestos solitarios, amagos de ruptura que, a fin de cuentas, no inciden en acciones concretas generadoras de cambios positivos. Su larguísimo discurso, especie de diagnóstico de males, consigue exacerbar la exclusión de la que es víctima, pues la ciudad en pleno le manifiesta su rechazo al negarse a aceptar ese diagnóstico. El extravío, la derrota, la frustración, serán entonces las sensaciones que acompañarán a Julián hasta su amargo desenlace.

Así, la figura del protagonista muestra relación con el Quijote. Julián (Hidalgo, para más señas) es el héroe novelesco que persigue alcanzar una utopía. Con cada acción se separa más del universo real, que desprecia sus ideas y lo considera un enemigo. Porque aun cuando el personaje aspira a develar las fisuras de su medio social ante los sujetos que lo integran, siempre encuentra la negación, la incomunicación con su entorno, que lo impulsa reiteradamente. No parece gratuito el apellido del personaje. En cierta medida el nombre evoca el vínculo, no sólo con la lealtad, la honestidad y la generosidad (cualidades ausentes de la “moral” villabravense), sino que permite activar otro significado: el que

abre un nexo con ese estamento disminuido de la nobleza, empeñado en mantener un señorío decoroso frente a las sacudidas de los cambios sociales, que insisten en replantear las relaciones entre los distintos sectores de un mundo en transición. Defensor de los valores tradicionales en vías de desaparecer, nostálgico de un pasado perdido, al que con insistencia idealiza, Julián se muestra leal a sus principios, al amor por la tierra benefactora; al campo, panacea contra el envilecimiento ciudadano; a la herencia indígena, pura, abiertamente idealizada, eximida de culpas en el contrahecho desarrollo histórico que, de acuerdo a lo planteado en la narración, ha dado origen a la degradación y la decadencia. Pero debe tenerse en cuenta que el apego al viejo orden (nunca definido con claridad) cobra un giro particular en el pensamiento del protagonista. Lejos de identificarse con la legitimación del patrimonio español, tan propia de la mentalidad del patriciado, y frecuente en la narrativa del período, solamente reivindica lo indígena. No hay en él intención de esgrimir una defensa de los fundadores del espacio cultural que luego, y debido a la intervención ejercida por ellos, formará parte de Occidente, sino de apelar a una imagen sublimada del indio, en la que resaltan el heroísmo, el espíritu indómito y una fuerza bárbara que mantiene la independencia subjetiva a pesar del sometimiento externo.

Despojado de los atributos del heroísmo tradicional, Julián es un antihéroe. No es un personaje representativo de su cultura, no aglutina voluntades que se identifiquen con sus búsquedas, no concreta hazañas, al contrario, el triunfo se le torna inalcanzable, quimérico. Su relación con el universo donde habita se construye a partir del antagonismo. Opuesto a la ideología dominante en Villabrava, su palabra se desvaloriza, su discurso se hace ajeno a ese contexto. Luchador imposibilitado para la conquista, vencido por la violencia y la injusticia, sus acciones resultan torpes y, a veces, desatinadas, hasta conducirlo a una cadena de equívocos, torpezas, ingenuidades, que lo hacen cada vez más frágil ante los embates de su convulsionada sociedad. En contraste con el modelo heroico, las acciones de Julián se desvanecen en un idealismo que pone en evidencia, eso sí, el desequilibrio del orden cuestionado.

Paralelamente a la visión pesimista expuesta en la novela, centrada en el espacio de la ciudad, se diseña una visión más bien mitificada del campo como reservorio de una tradición ejemplar, que encuentra sus bases en la mencionada herencia indígena. Todo el envilecimiento que circula por las calles de Villabrava, desaparece del discurso narrativo al nombrar el territorio virginal de

la vieja hacienda de los Hidalgo y sus alrededores. La imagen del hombre precolombino, del primitivo habitante de estas tierras, surgirá como memoria cultural reivindicadora de un presente sumergido en el deterioro:

Apoyada, erguida sobre dos altos peñascos, formando un atrevido puente en el corazón mismo de la selva, se veía desde lo más hondo del valle Gájiral (sic) la vetusta casa de los Hidalgo.

Allá en las épocas de conquista debió ser algún monstruoso barracón de paja y barro que sirviera de guarida inexpugnable a toda aquella raza de levantiscos y soberbios Guaicaipuros que preferían su salvaje independencia a los estrépitos de una civilización arrolladora. Aún quedaba como señal del poderío de los Hidalgo, cuando los Hidalgo se llamaban Marañones, Peonías, Caupolicanes y Atahualpas, algunos troncos de árboles gigantescos, vestigios y baluarte de una gran terraza que precedía al reedificado barracón. Troncos misteriosos, viejos, casi secos; seculares y mudos testigos de luchas épicas que representaban para Julián toda la historia del heroísmo de sus mayores. (pp. 143-144)

En el desenlace de *Todo un pueblo*, la recuperación del honor, de acuerdo con la perspectiva ideológica del texto, se lleva a cabo en la acción violenta de Julián, que al sentirse ultrajado por don Anselmo Espinosa —símbolo de la corrupción y del caos imperante— responde al impulso de venganza y decide matarlo. En el acontecer narrativo, el acto desesperado de Julián se expone como despertar de las fuerzas sociales dormidas, a las que podría recurrirse para reivindicar la nación. La barbarie, que caracteriza la conducta villabravense, que es despreciada como sustrato cultural negativo, que con frecuencia se enmascara en las formas suntuarias de la modernidad, paradójicamente surge como fuerza primigenia, capaz de ofrecer un punto de partida para el “saneamiento” social, según la mirada del texto. Atada a un pasado secular que evoca una suerte de epopeya indígena y la conecta con el espacio geográfico, con lo telúrico, la última acción del personaje se muestra como hazaña, como continuación de una épica de los antepasados, de una lucha que aún no ha concluido:

Y en tanto el último rayo del crepúsculo, filtrándose por entre el espeso follaje, caía sobre la limpia hoja del cuchillo, sobre el lívido rostro de Espinosa y sobre el grupo amante, dijérase que rugía de satisfacción el bosque entero; y que, como la vez primera que Julián entró en él, hubo extraños rumores en los hondos barrancos, estremecimientos de árboles seculares, testigos de horrores no olvidados; y águilas gigantescas que, extendiendo sus alas enormes, cruzaron con poderoso vuelo por las cabeceras del torrente, y fueron a contarle en su épico idioma de graznidos al abierto espacio, la hazaña de un Hidalgo que acababa de cobrarse en sangre la injuria hecha a su tribu por el representante de aquella sociedad infatuada, que lo había arrojado de su seno. (pp. 173-174)

La novela va anunciando, a través de varios episodios y algunas reflexiones del narrador, la necesidad —si se busca una reivindicación social— de apelar a una memoria histórica que, según se sugiere, forma parte del inconsciente colectivo, subyace en las formas complejas de la nacionalidad. Esa reiterada exaltación del heroísmo de las tribus indígenas, no deja de ser una idealización, como ya hemos dicho, un vago alarde de fuerza y orgullo que se traduce en una retorcida noción del honor, capaz de validar el arrebató, la agresión, la barbarie que explícitamente se busca erradicar.

La exageración grotesca de los rasgos de algunos personajes, el lenguaje hiperbólico para caracterizar la vida cotidiana, la descripción de sucesos y actividades, que establecen vínculos referenciales con la Caracas de fines del XIX, funcionan eficazmente en la exposición de la denuncia que el autor aspira a realizar con su obra. En el acontecimiento y la palabra intrascendente que forman parte de la costumbre, del hacer ordinario de la ciudad y sus habitantes, Pardo descubre para sus lectores el envés de lo aparente, la dinámica oculta en formas retóricas, conductas sociales, juegos políticos, que inciden en la instauración de un nuevo orden. Desde el rebajamiento que sugiere el chisme de vecindad, el embrollo doméstico, hasta las enrevesadas escrituras, siempre ridículas y vacías de contenido, que publican los periódicos de Villabrava, la novela dibuja un espacio degradado, en el que la distorsión de valores ha aniquilado el civismo, la solidaridad, el respeto por la intimidad del individuo, por la vida humana. El “vértigo” de la modernización se traduce en un desbocado afán de alcanzar el poder (político, económico, social). En este sentido, *Todo un pueblo* se ofrece a sus lectores como retrato de las transformaciones que experimenta la ciudad decimonónica en su camino hacia el progreso.

El sacudimiento de viejas estructuras coloniales, la incertidumbre generada por la transición hacia un mundo moderno que apenas se vislumbra, se representan en la novela como expresiones de una sociedad dislocada, en la que todo parece haber perdido su lugar. Grupos humanos descritos como comparsas, como mascaradas que ponen en evidencia la falsedad, la naturaleza engañosa que han adquirido las relaciones sociales, dominan el escenario público e imponen su visión del mundo. En el contexto narrativo los lechuguinos, los parásitos del régimen, los políticos sospechosos de peculado, las “señoritas bien”, entregadas al ocio permanente, los escritores de pacotilla, siempre dispuestos a escribir el panegírico al dictador de turno, son los personajes que transitan por el espacio representado y permiten trazar el perfil de las figuras integrantes de una tipología que será característica de novelas venezolanas posteriores.

Ciertamente, los personajes de Pardo encontrarán sus descendientes en textos como *El hombre de hierro* (1907) y *El hombre de oro* (1915), de Rufino Blanco Fombona; *Política feminista* (1913) —publicada luego como *El doctor Bebé*—, *Vidas oscuras* (1916), *Tierra del sol amada* (1918) y *La casa de los Ábila* (1946), de José Rafael Pocaterra; y *Después de Ayacucho* (1920), de Enrique Bernardo Núñez, para sólo citar algunas obras. Asimismo, personajes centrales de novelas más bien alejadas del áspero estilo de Miguel Eduardo Pardo, como *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez, e *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra, mantienen su parentesco con las figuras modeladas por Pardo en su polémica novela.

## 5. LO GROTESCO PERSONIFICADO

La intención paródica presente en *Todo un pueblo* encontrará un eficiente canal de expresión en un número significativo de personajes, cuyas características hiperbólicas sustentan la configuración de la crítica social que la obra busca construir. Así, el grotesco será recurso básico en la construcción de las líneas ideológicas del discurso y determinante en la caracterización de los *tipos* que conforman ese territorio ficcional. Arturo Canelón, Teodoro Cuevas, Florindo Álvarez y Francisco Berza, por ejemplo, conspicuos intelectuales, concretarán en las páginas del texto la descarada burla a la Academia, al saber esperpéntico de los *letrados* villabravenses:

[...] Canelón tenía en cada discurso frases hipnóticas, bellas, épicas, delirantes para los poetas, para los periodistas, para los sabios, para los pintores y para los héroes de la gentil ciudad [...] Las mujeres, sobre todo, se volvían locas oyéndolo [...] Ya no eran frases, sino sinfonías de frases aquéllas de sus discursos *repujados* de “fulgores de ojos negros”, de “mejillas tempranas”, de “senos ebúrneos”, de “cabelleras clásicas”, de “talles aéreos”...Y las damas, temblando de emoción y de placer, agitaban desde sus asientos los pañuelos y los pintados abanicos, sacrificando los quilates más o menos subidos de su emperifollada nobleza en aras de la fraseología estrepitosa de cualquier Canelón. (p. 35)

Por otra parte, el grotesco se hace presente en la apariencia externa de los personajes, en sus modos exagerados, llenos de cursilería y mal gusto. Pero más allá de la conducta ridícula sugerida en la palabra del narrador, en ocasiones, las características corporales se muestran como materialización de lo abyecto, del envilecimiento que sustenta la degradación del orden imperante en sus diversas instancias. Al respecto, es ilustrativo el personaje de Providencia Pérez, perver-

sa y desleal, quien además de carecer de los más elementales valores éticos, se caracteriza por su descomunal anatomía, que en la narración adquiere rasgos de animalidad:

La llamaban Providencia y era, en efecto, una providencia monstruosa, colosal, abundante en pechos, sobrada de espaldas, rolliza de cintura, con unas caderas tan abultadas y violentas que, vista por detrás, providencia parecía una de esas poderosas yeguas normandas, cuyo trote reposado y lento semeja a veces el pensativo andar de una persona. (p. 31)

Cuerpo que tiende a la deformación, si seguimos la mirada del narrador, cuerpo que despierta los impulsos primarios, y que concentra en sí la desmesura y el desbordamiento, entendidos como factores negativos del acontecer histórico representado, Providencia puede leerse como metáfora de Villabrava. En su corporeidad parecen cartografiarse las líneas básicas de un mapa cultural que, por supuesto, alude a la sociedad venezolana.

En la novela se manifiesta la decepción, una decepción que se disfraza en el gesto paródico, en la sátira que desnuda y pone en evidencia las fisuras de un orden social, las contradicciones culturales, la violencia como forma de vida. En la ciudad ficcionalizada se agrede con la intriga y el chisme demoledor, con los puños, con el abuso de poder, con el peculado, con las armas. La degradación del Estado nace de esta descomposición, diseñada como enfermedad galopante, que hace de Villabrava un cuerpo corrompido, condenado a la desintegración, al acabamiento.

Ante el desbarajuste ciudadano, Julián Hidalgo funciona como conciencia opositora a la cultura hegemónica. Su palabra (recordemos el discurso incluido en la novela) es un llamado a la reflexión, un acto propuesto como reivindicación, como posibilidad de resurgimiento. El diagnóstico de males, la asunción de responsabilidades, el compromiso de remontarse al pasado para comprender el origen histórico del deterioro, se entiende como paso necesario para cimentar las bases de cualquier proyecto renovador.

El áspero discurso del protagonista sólo encuentra el rechazo, el repudio general de un colectivo que en nada se identifica con sus búsquedas. Solitario y visto como enemigo, Julián debe retirarse del lugar que insistentemente lo expulsa de su centro. Su voz constituye un llamado marginal, opacado por el bullicio de un pueblo atolondrado e irreflexivo, incapaz de canalizar sus fuerzas.

Creemos que este personaje, descolocado, incomprendido por su sociedad, puede asociarse con la figura del artista modernista, que establece el rechazo como forma de relación con su medio. Al respecto, vale la pena recordar los breves relatos incluidos en *Azul* (1888) de Rubén Darío, entre los que especialmente señalaremos “El rey burgués” y “El velo de la reina Mab”, como escrituras que expresan una conciencia, por parte del artista, de su situación marginal dentro de la sociedad burguesa decimonónica. En línea similar Julián Hidalgo, siempre negado a aceptar el código de comunicación impuesto en la babélica Villabrava, opta por refugiarse lejos de ella. Subjetividad que se empeña en marcar su diferencia con el mundo exterior, el joven protagonista hace hincapié en definir ese mundo como hostil y ajeno. De allí que, en un gesto evasivo, decida abandonar la ciudad para trasladarse al campo, especie de torre de marfil en la que Julián se asila, desencantado de la vida urbana y harto de los personajes que la transitan. Es el escenario urbano el que se cuestiona. El campo aparece como símbolo de pureza. Esta contraposición, que será tema importante en la literatura nacional hasta bien entrado el siglo XX, encuentra en la novela de Pardo, como hemos visto, una de sus más claras expresiones:

Al poner el pie en aquella selva vigorosa y potente, entregada a la ciega energía de la procreación cargada de luz de sol, nutrida de aguas fecundantes [...] del pecho de Julián brotó un grito de admiración súbita. (p.26)

¡Volví a respirar con ansia el hálito fecundo que brotaba de las entrañas del bosque: de aquel bosque inmenso, soberano y suyo; donde todo era grande y poderoso: poderoso y grande como la aspiración inmensa de su vida! (p.145)

Como otros personajes de la novela modernista venezolana, entre los que figura el emblemático Alberto Soria, de *Ídolos rotos*, Julián Hidalgo expresa una actitud crítica respecto a su contexto histórico-social. La corrupción, la hipocresía, el desinterés por el intelectual y el artista, llevado hasta el desprecio, se convierten en motivos centrales de esta literatura. Ciertamente una buena parte de la narrativa del modernismo en nuestro país, lejos de nutrirse de temas separados de lo cotidiano, se sitúa en el acontecimiento cercano, en situaciones específicas, fácilmente localizables en el desarrollo histórico nacional. La caída del patriciado, por ejemplo, y el fortalecimiento de las capas medias durante el proceso de modernización, así como los grupos que emergen al amparo de la política y de las transformaciones económicas de la época, serán representados en distintos universos ficcionales que podrían ubicarse en esta tendencia. En

*Todo un pueblo* las detalladas descripciones de los encuentros en clubes, lugares públicos, saraos, etc., orientadas a plasmar en la historia narrativa el pulso de la ciudad, permiten articular la ficción con los procesos sociales de finales del XIX. El origen marcadamente heterogéneo de la burguesía urbana se expone en el despliegue de anécdotas, episodios breves, detalles que “casualmente” apunta el narrador para armar el amplio mosaico de una época:

Y luego, allá a las once, en medio de un barullo infernal se abrieron los salones de baile y apareció radiante, en todo su esplendor, ese mundo villabravense que bulle y brilla en las grandes fiestas. La espuma, la high-life, lo más bello, dorado y engomado de la sociedad, confundido con una no escasa multitud de personas sin nombre y sin prestigio. Porque en Villabrava, a pesar de sus rangos aristocráticos y sus divinas procedencias, casi todas las familias andan emparentadas o liadas con muchas gentes sin puesto determinado en la sociedad. Y aunque sospechadas, comentadas y despellejadas a diario en todas las tertulias, lo mismo las Linaza que otras de su jaez no podían prescindir de invitarlas a sus fiestas rumbosas [...] (p.141).

## 6. LA IMAGEN FEMENINA

Otro aspecto que valdría la pena revisar en *Todo un pueblo* es la imagen femenina. La representación muestra varias facetas que revelan la concepción de la mujer en la sociedad de aquel momento. Desde la figura angélica de Isabel, la novia inmaculada, dibujada a partir del modelo mariano, hasta la perversa Providencia, ordinaria y grotesca, la escritura de Pardo nos pone en contacto con distintas formas de aproximación a lo femenino. Susana Pinto resulta particularmente interesante, dado que su desarrollo como personaje la lleva desde la suprema virtud hasta la más estrepitosa caída, si tomamos en cuenta que al ceder a las insinuaciones de Anselmo Espinosa, no sólo se degrada individualmente (nos apegamos a la perspectiva que el texto justifica), sino que arrastra consigo el honor familiar y, de alguna manera, la posibilidad de reivindicación de la nación. Símbolo de los más altos valores, Magna Mater, podría leerse también como imagen de la patria, asediada por la injusticia y la violencia que se extiende, impunemente, a todos los sectores de la sociedad. De viuda honrada, “<furiosamente> madre” (p. 48), Susana se transforma en objeto del deseo, en diabólica tentación para don Anselmo, quien experimenta unas ansias “bestiales” por ella. La violencia que rodea a la viuda, se modela como expresión de un cuerpo social enfermo, que llega a contaminar a todos los que hacen vida en él. La triste situa-

ción de Susana la conduce a ceder a los requerimientos de Espinosa, símbolo del poder y, según los planteamientos del texto, única salida posible, en medio del caos, para alcanzar la liberación de Julián. Atractiva y joven, angustiada por la suerte del hijo preso, aparece como víctima, no sólo de don Anselmo, sino de una sociedad patriarcal que la somete al abuso y a la desvalorización. Su logro, la liberación del hijo, se debe solamente a sus encantos de hembra, al atractivo de su cuerpo, nunca a otros atributos y, mucho menos, a su inteligencia, que en el universo narrativo parece ausente, lo cual no deja de ser interesante para rastrear la mentalidad de la época, la sumisión, la subalternidad femenina, que se dibujan a través del tratamiento de este personaje. Susana aparece siempre como posible víctima, como sujeto indefenso, como “menor de edad”. Frágil y necesitada de protección, compañera leal y madre amorosa, se convierte, gracias a la adversidad a la que se ve arrastrada, en tentación y objeto de lujuria y, aún más, en cómplice de un mundo corrompido. Inicialmente investida de pureza, pierde su virtud al entregarse a Anselmo Espinosa y establecer con ello el pacto que implica su caída. El aire folletinesco de *Todo un pueblo*, se acentúa en el desarrollo de este personaje, fácilmente ubicable en la estructura melodramática sobre la cual se organiza la novela. El sacrificio de Susana la transforma en mártir, en víctima acosada por su sociedad y, básicamente, por la culpa que la desestabiliza y la somete al sufrimiento. Su conducta histérica, varias veces mencionada, sus reacciones lacrimosas ante la vejación y el irrespeto, retoman ciertos patrones de comportamiento que recuerdan a la heroína del melodrama tradicional. Siempre descrita como imagen de la ingenuidad —aunque de “sonrisa inocentemente <diabólica>” (p.90)—, de apariencia fresca, casi pueril, se proyecta, sin embargo, como representación de la lujuria:

Y así como la juventud se desprendía espontánea de las ondas de sus cabellos y del color de sus mejillas salpicadas de lunares y de hoyuelos, así la lujuria, una lujuria involuntaria, pero violenta y tentadora se asomaba sin querer, entre relámpagos de pasión, a sus grandes ojos negros, se deslizaba a través de sus pestañas, tenía temblores, palpitaciones y olfateos en su nariz, vagaba como un soplo tibio y alentador en sus labios siempre entreabiertos, siempre húmedos; y surgía, en una palabra, de su andar elástico que bastaba para incendiar los sentidos de los hombres. (p.90)

El placer de los sentidos, el apetito carnal que lleva a la transgresión, se despiertan en la contemplación de la viuda. A través de ella, la novela sugiere la idea de un “erotismo criollo”, vinculado a la naturaleza, a la geografía nacional, desbordado e irrefrenable como la propia Villabrava.

Por otra parte Isabel, “cándida Julieta”, que se debate entre el respeto al padre y el amor al joven Hidalgo, sigue el esquema de virgen y mártir que tantas veces ha servido de modelo a diversos tipos de ficción. Si bien es cierto que Susana en algunos episodios adquiere complicados relieves, Isabel resulta una figura plana, predecible. Construida sobre la noción de lo sublime, se proyecta como símbolo de la pureza, de la perfección espiritual, encarnada en un cuerpo descrito como visión etérea, deificada. De allí que la estructura melodramática del texto acentúe los rasgos virginales de la trágica doncella, para marcar así el contraste entre su inocencia y el envilecimiento del escenario ciudadano. Esa especie de borradura o supresión del cuerpo, de conversión de lo material en manifestación divina, que se insinúa en el caso de Isabel, retoma implícitamente la idea tradicional de la cultura de Occidente, que contrapone el cuerpo a lo espiritual y busca descorporeizar al sujeto femenino para acentuar en él la perfección, la suprema expresión de belleza. Es claro que las nociones de la culpa, el pecado, la pureza, la castidad, propias del pensamiento cristiano, operan como sustratos determinantes en la construcción de estas figuras.

En la orilla opuesta a la delicadeza encontramos a Providencia Pérez, cuya grosera imagen —de la que ya hemos señalado algunas características— contrasta con los rasgos sublimes de Isabel. Expresión de lo bajo, Providencia activa la energía satírica de la palabra del narrador, que a través de los gestos y actitudes del personaje, resalta, con trazos gruesos, las miserias de una sociedad en crisis. La deliberada intención de exhibir hasta el hartazgo su bienestar, traducido en accesorios y trajes a la moda parisina (con escotes Caramán-Chimay), exacerbaban la negatividad de un universo que se critica, en gran parte, por su ostentación, por una ideología que parece fundamentar en el boato los alcances de su poder. La figura de Providencia satura, irrumpe con violencia en el escenario narrativo, deja al descubierto el lado oscuro, los bajos sentimientos que acompañan al ser humano y, separada del tópico de la pureza virginal, se asimila a la idea de lo perverso, de lo corrompido, del rebajamiento, en contraposición a lo sublime. Su silueta, que brota como expresión exagerada de lo corporal, adquiere dimensiones grotescas, que la acercan a la deformidad, a la desmesura de lo monstruoso, para promover con ello la risa sarcástica, la burla orientada a configurar un pensamiento crítico frente a una determinada realidad. Por otra parte, Providencia, y la corte femenina que la acompaña, responden al manido esquema de la mujer fatua, carente de entendimiento y cultora de la vanidad; muchas veces opuesta, como en este caso, a la perfección de la inmaculada protagonista.

La condición de sometimiento de la mujer en el orden patriarcal se acentúa en el personaje de Juana, madre de Isabel, figura que de alguna manera parece quedar al margen del chiste ácido, de la intención paródica de la narración, para afirmar en ella el signo trágico que se oculta en su retórica irreverente. Juana es aliada silenciosa de la familia, esposa confinada por la voluntad del marido. De allí que sea incapaz de contradecirlo, arrollada siempre por su fuerza descomunal, bárbara, contraria a su temperamento conciliador y discreto. Parece reducida a la función de sacerdotisa consagrada al culto de un hogar que, no obstante su entrega, le es ingrato. El personaje se construye, entonces, a partir de los tópicos de obediencia, sumisión, sufrimiento, sacrificio, que perfilan la trágica subjetividad femenina en textos de diferentes géneros y épocas. Es la fatalidad, que sólo encuentra su límite en la muerte, el sino que acompaña y determina el desenlace de Juana. El bajo perfil que le concede la narración, alude también a su situación social. Por eso su imagen difusa, su actuación secundaria, más bien fugaz, son aspectos que contribuyen a enriquecer su significación dentro de la trama. Voz silenciada, figura “no participante” en las decisiones que atañen a la dinámica social y a su propia individualidad, permite leer en la novela las condiciones de exclusión a las que estaba sometida la mujer de la época.

## 7. DRAMATISMO EFECTISTA

Con respecto al cierre de *Todo un pueblo*, nos parece interesante observar también que aun cuando en la mayor parte de la novela los diálogos y descripciones contienen elementos burlescos, orientados a resaltar el uso paródico del melodrama, las escenas finales parecen despojarse del contenido satírico que promueve la risa ácida, para recurrir al dramatismo efectista del género. La descripción del acontecimiento final se impregna de patetismo: el dolor de Isabel, el impacto que sufre Susana Pinto al presenciar el enfrentamiento, la sorpresa de Anselmo Espinosa al ser atacado, el estupor de Julián cuando comienza a tomar conciencia de los hechos, se estructuran sobre un acentuado dramatismo, que busca conmover a la audiencia para justificar la reacción del protagonista. El asesinato aparece legitimado al mostrarse como respuesta a una agresión de siglos, a una violencia histórica de la cual el aborígen y sus descendientes han sido víctimas.

Pensamos, sin embargo, que la propuesta estética de Pardo se hace sólida y recupera su sentido, básicamente, en el manejo del tono burlesco, en el rebajamiento, en la refutación del objeto evocado, propia de la parodia.

Tragicómica, esperpéntica, *Todo un pueblo* contradice, desde la sátira, la idea de *progreso*, y parece regodearse en develar las carencias y las "deformidades urbanas" surgidas del proceso de modernización.

## REFERENCIAS

- Blanco Fombona, R. (1907). *El hombre de hierro*. Caracas: Tipografía Americana.
- Blanco Fombona, R. (1915). *El hombre de oro*. Madrid: Editorial Renacimiento.
- De la Parra, T. (1924). *Ifigenia* (1924). París: Casa Editorial Franco-Ibero-Americana.
- Díaz Rodríguez, M. (1901). *Ídolos rotos*. París: Garnier.
- González Stephan, Beatriz (1983). Todo un pueblo: modernismo/ modernidad. La crisis finisecular en Venezuela. *Escritura* (Caracas), año VIII, (16, julio-diciembre), 251-272.
- Núñez, E. B. (1920). *Después de Ayacucho*. Caracas: Tipografía Vargas.
- Pardo, M. E. (1981). *Todo un pueblo*. Caracas: Monte Ávila.
- Pocaterra, J. R. (1913). *Política feminista*. Caracas: Tipografía Cultura.
- Pocaterra, J. R. (1916). *Vidas oscuras*. Barcelona-España: Editorial América.
- Pocaterra, J. R. (1918). *Tierra del sol amada*. Caracas: Editorial Victoria.
- Pocaterra, J. R. (1946). *La casa de los Ávila*. Caracas: Editorial Élite.
- Salas de Lecuna, Y. (1992). *Ideología y lenguaje en la narrativa de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila/CELARG.