



Urbaneja y Gallegos: Entre la nación y el imaginario europeo

Adriana Díaz Portillo y Katrina Urdaneta de Montiel

*Universidad Católica Cecilio Acosta. Maracaibo, Venezuela
adiazportillo@cantv.net / katrina_urdaneta871@hotmail.com*

Resumen

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación titulado El Triángulo Amoroso como Genotexto de la Novelística Fundacional Venezolana. En él se estudian dos novelas que, según la posición común de la crítica literaria, configuran estereotipos del criollismo y/o regionalismo (naturalismo), tales como *¡En este país!* (Urbaneja: 1987) y *Pobre Negro* (Gallegos: 1985), respectivamente. Basándonos en el tema del amor, en las obras se identifican idilios ajustados a la propuesta de amor de Girard (1963) fundamentada en una estructura triangular –héroe, dama y medidor– y las nociones medievales del amor cortés y feudal (Medina, 2002; Paterson, 1997 y Rougemont, 1993) heredados del imaginario cultural de Europa. Además, se explica el papel fundamental del arquetipo del héroe (Guerin, 1980) como un sujeto en crisis por las luchas de las clases sociales y, al mismo tiempo, se demuestra que ambos escritores en su intento por dibujar a una nación bajo el esquema americanista, continuaron dominados por la influencia europea.

Palabras clave: Amor: feudal y cortés, héroe, escritor, prosa venezolana, nación.

Urbaneja and Gallegos: Between the Nation State and European Imagery

Abstract

This study is part of a research project entitled “The Love Triangle” as a generic text in early Venezuelan novels. In this paper two novels are studied that, according to the common position of literary criticism, are criollo stereotypes and/or regionalistic stereotypes (naturalism) such as “En Este País” (Urbaneja: 1987) and “Pobre Negro” (Gallegos: 1985). Based on the theme of love, idyllic love is identified in these novels according to the love proposal by Girard (1963) based on the triangular structure –hero, heroine and mediator– and on the medieval notions of feudal courtly love (Medina, 2002, Paterson, 1999 and Rougemont, 1993), all of which is inherited from the European cultural image. Furthermore, the fundamental role of the archetype hero (Guerin, 1980) is explained as a character in constant crisis due to social class struggles, and at the same time both writers attempt to describe American style countries, but continue being dominated by European influences.

Key words: Love, feudal vs. courtly, hero, writer, Venezuelan prose, nation.

Introducción

Al momento de crear sus obras, cada generación de escritores difieren en su estilo y en la elección del tema a desarrollar. El escritor, a través de su lenguaje, expresa lo que siente, experimenta o ensueña constantemente con el fin de lograr un propósito. Las historias que se contaban a mediados del siglo XIX, eran para complacer el gusto del público, pero esto no se mantuvo por mucho tiempo, y de ser narraciones imitadoras de folletines franceses,

pasaron a ser problematizaciones del entorno político y social. De hecho, la forma de novelar del escritor venezolano de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX está fundamentada a través de cierto nivel crítico de denuncia social (Di Prisco: 1969). Es decir, asume una postura de comunicación y toma de conciencia de la función problematizadora de la realidad a través de la literatura. Como resultado, se pretende con la creación de textos literarios fortalecer la función edificadora que el país requería, partiendo

de un lenguaje sencillo, directo y sin muchos adornos.

Para alcanzar este propósito, originalmente estos escritores se inclinan en la mayoría de sus obras, por dibujar al hombre y a su ambiente natural, enmudeciendo al lector con la forma como realizan la descripción en la que sumergen las regiones agrestes de cada nación. Quizás eso pudo marcar el inicio del Regionalismo. En la evolución del Neoclasicismo al Romanticismo toman conciencia del paisaje autóctono como tema literario. Es por ello, que en las novelas románticas, lo describen identificándolo con el estado anímico de los personajes que representan amoríos trágicos (Sambrano y Miliani, 1999).

Por otro lado, los Costumbristas exaltan la forma de hablar y hábitos de vida de personajes populares y los Tradicionistas se inspiran en el pasado colonial e indígena. Toda esta influencia literaria marcó las pautas que fortalecieron el Criollismo, que se desarrolló en paralelo con el Modernismo, distinguiéndose el primero vertiginosamente. En este sentido, Picón Febres (1912) dirige su perspectiva hacia una nueva experiencia estética que reaccione en

contra del exotismo de los modernistas e intente hacer una literatura inspirada en la vida común.

“En 1912, el crítico, novelista y lexicógrafo Gonzalo Picón-Febres aportó, esta definición de criollo y criollismo en sus acepciones venezolanas. «Criollo –escribió– no se aplica entre nosotros sino a lo que es indígena, vernáculo, netamente de la tierra y sin la más ligera mezcla de lo que sea exótico (...) No hace mucho tiempo que se movió en la prensa de Caracas el definir lo que es criollismo o literatura criolla, nacional, olorosa a nuestra vegetación, espléndida y con sabor y color nunca prestados sino propios» (Sambrano y Miliani, 1999: 385).

De estas evidencias, se perfila una nueva expresión literaria de carácter realista, en la que aparecen, indudablemente, esencias del criollismo. El cual se basa exclusivamente en temas propios y característicos de un país o una región, relacionados particularmente con los aspectos de la cotidianidad y los ambientes rurales, por entenderse que unos y otros representan lo más genuino y auténtico del alma nacional.

Para tal efecto, la novela ¡En este país!¹ –publicada por primera vez en

1 Narra la historia de amor entre Josefina Macapo y Paulo Guarimba, la cual está intervenida por un ambiente de revolución. Él es un peón, y ella, la hija de los dueños de la hacienda «Guarimba». Este hecho origina un conflicto de clases, donde los padres de

1920– de Urbaneja² se registra dentro de ese movimiento, la cual es provista de un vocabulario copioso y en donde se observa con especial atención al medio social, su gente, sus problemas y paisajes (Larrazábal, 1998). Asimismo, se exhibe la obra *Pobre Negro*³ (1937) de Gallegos⁴, orientada hacia un Realismo Objetivo que logra “penetrar en el fondo de lo regional y atiende a modelos (...) de los grandes nombres de la novela española, regional o naturalista” (Sambrano y Miliani, 1999: 10-11).

Hasta el presente la crítica literaria ha desestimado o no se ha detenido a estudiar, desde el tema del amor, a estas obras. Quizás se deba, según Di Prisco (1969), a la insuficiente metodología en la que incurren, al dejarse llevar por una espontaneidad crítica, que etiqueta tanto a las obras como a los novelistas. Sin embargo, nuestro estudio no se detiene en cuestionar lo que hacen o dejan de hacer los críticos, sino en exponer un nuevo enfoque basado en un tema controversial como lo es

la joven se oponen radicalmente. Sin embargo, este suceso cambia al convertirse Paulo en un aristócrata, porque se afanó como soldado y arrastró toda clase de peligros para llegar al motivo que lo animaba, que era contraer nupcias con la joven Macapo.

- 2 Luis Manuel Urbaneja Alchelpohl (1873-1937). La crítica literaria de la época lo coloca como la figura central del criollismo venezolano y el fundador del cuento venezolano. Esto lo hizo a través de una amplia obra en la cual pasó del naturalismo de sus primeros relatos hasta sus acabadas piezas criollistas de honda raigambre realista. También aclimató al criollismo en la novela venezolana al concebir su libro *En este país* (1916).
- 3 La novela relata la historia del amor que surge entre Luisana Alcorta y su primo Pedro Miguel, quienes lucharon incansablemente por estar juntos. Luisana es una joven aristócrata provinciana y Pedro Miguel, ante la sociedad, es un peón más de la hacienda “La Fundación” de la familia Alcorta, pero en realidad es el producto de una violación que sufrió Ana Julia Alcorta. El escenario de la obra está enmarcado por la lucha constante de un pueblo que hace intentos por buscar su destino y su propia identidad. En ese ambiente de diferencias sociales, surge un tanto conflictivo este romance, pues para Pedro Miguel fue muy difícil conocer y reconocer su verdadero origen. Sin embargo, él al saberse un Alcorta y al alcanzar su posición de Capitán de los ejércitos federales consigue el mismo nivel de Luisana y sin revelarlo lucha para obtener libremente su amor.
- 4 Rómulo Gallegos Freire (1884-1969). La inquietud social y la descripción de los conflictos derivados de la injusta distribución de la tierra y la riqueza son dos de las constantes argumentales en su obra. Ubicado dentro del Regionalismo, fue un escritor y político venezolano, que después de ocupar diversidad de cargos en la administración pública, llegó incluso a ser Presidente de la República.

el amor, y que además, se distingue del las referencias que han planteado otros trabajos sobre dichas novelas.

Se observa también, que tanto Urbaneja como Gallegos se han inclinado marcadamente por presentar el ambiente como una constante que se aglutina en torno a una idea de patria local, ante la que existe una actitud de valoración orgullosa de lo propio; así es como sus personajes se mantienen retratados inseparablemente del ambiente en el que se integran, enraizados en la naturaleza de la región. Esta constante ha sido la que muchos críticos literarios se han detenido a estudiar, pero no es lo más relevante para esta investigación.

Una vez abordados los movimientos y las corrientes que han nutrido sustancialmente a la literatura venezolana, cabe preguntar: ¿Por qué, tanto Urbaneja como Gallegos, se inclinan en dibujarnos a un país en la misma medida que lo niegan? Es evidente que ambos pretendieron desligarse al presentar un esquema del hombre americano, que lucha contra la naturaleza del paisaje que

lo devora y con las ideas de los viejos agricultores que subyugan el progreso de la nación, pero que por exhibir la misma temática idílica que se conoce como tradicional en la novela hispanoamericana, admitieron la forma aplastante que nos ata al imaginario europeo. Ciertamente Medina (2002: 142-143) sostiene:

Si tomamos en cuenta que el imaginario de la Europa medieval se mudó a América (...), sembrando hondas raíces en nuestras sociedades, no sería descabellado considerar que estas dos nociones de amor que determinó dicho imaginario, sobrevivió en la cultura venezolana decimonónica, y como consecuencia de ello, se manifestó en su novelística.

Es decir, todo ello resulta del influjo europeo que formó parte en el proceso creador⁵ de estos escritores, pues, con el enredo amoroso construyen la plataforma que argumenta a sus novelas, al mismo tiempo, que denuncian la descomposición de la que ha sido víctima Venezuela producto de la ambición y las guerras civiles (Sambrano y Miliani, 1999). En efecto, sus prosas se tornan de

5 Es un método en donde los elementos más relevantes están íntimamente relacionados con las transformaciones significativas que sufre la conciencia del escritor; tales elementos son: en el primer caso, el sujeto sensitivo, que es un ser creador que conecta su mundo interior con el entorno que le rodea; y en el segundo caso, la historia, que es la suma de experiencias vividas e imaginadas que habitan en la existencia humana (Medina, 2000).

carácter ético y a través de la elección de un lenguaje sencillo y directo enseñan de manera personal y subjetiva la sensibilidad por los valores humanos (Anderson, 2000).

En síntesis, el estudio está conformado por los siguientes apartados: en el primer caso, estructura triangular e imaginario del amor. En el cual se identifican idilios ajustados a la propuesta de amor de Girard (1963), basada en una estructura triangular -héroe, dama y mediador- y la concepción del amor cortés y feudal (Medina, 2002; Paterson, 1997 y Rougemont, 1993) heredado del imaginario medieval, para comprender la relación entre los protagonistas de *¡En este país!* y *Pobre Negro*. En el segundo caso, el héroe como símbolo en la lucha de las clases sociales. Aquí se realiza un enfoque arquetípico del héroe (Guerin, 1980) bajo una mezcla complicada que concuerda con los períodos principales del ciclo de las estaciones y en la constante querrela interna por conseguir casarse con una dama de la clase dominante. Y por último, Urbaneja y Gallegos: Escritores que ostentan la realidad social de una nación. En este apartado se confrontan a los escritores con el propósito de explicar que en su intento por darnos a conocer a una nación bajo el esquema americanista, continuaron sumergidos en la influencia europea.

Estructura triangular e imaginario del amor

Desde sus inicios, la prosa venezolana ha presentado varios argumentos que envuelven e ilustran una realidad a través de una fantasía. Sobre el asunto, llama la atención, cómo en el desarrollo de la trama siempre surgen una o varias historias de amor que son consideradas indispensables para el desenlace de los acontecimientos y, a su vez, son caracterizadas como complicadas, ya que incluyen las diferencias entre las clases sociales.

En efecto, son relaciones amorosas que, sin duda alguna, surgen con la intención de manifestar el punto de vista del escritor acerca de la forma cómo deben solucionarse los conflictos de clases en una sociedad como la suya. De acuerdo con esto, siempre entre la pareja de enamorados surgen terceras personas que obstaculizan y/o facilitan el desarrollo del romance, es decir, se forman amoríos que se pueden explicar claramente a través de la teoría de Girard (1963) basada en una estructura triangular conformada por: La dama -objeto del deseo-, el héroe -sujeto deseante y capaz de hacer los más grandes sacrificios para conseguir a la dama-, y el mediador -sujeto que interviene entre el héroe y la dama y estimula el deseo del héroe-. Sin embargo, éste último puede ser sus-

tituido por la figura del oponente –rival que se resiste a que el héroe alcance al objeto deseado–.

Esta función actancial “consiste en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la consumación del objeto” (Grei-más, 1987: 273), y su función se sintetiza en entorpecer el camino del héroe.

Según el estudio, en *Pobre Negro* de Gallegos (1937) se presenta una historia de amor triangular con características propias que le dan continuidad y legitimación a la hegemonía a través de propuestas amorosas diferentes, fundamentadas en las nociones medievales de amor feudal y cortés.

Dicho de esta manera, en la anécdota se presentan acontecimientos entre Luisana Alcorta –la dama–, Antonio de Céspedes –el héroe– y Pedro Miguel Candelas –el mediador interno⁶–, los cuales son fácilmente reconocibles al enfocar sus relaciones desde la teoría antes mencionada. Asimismo, se observa, que las relaciones amorosas transcurren en espacios de tiempos muy distantes, sin dificultar que el triángulo amoroso se perciba.

En esta obra aparece la relación triangular integrada por los mismos

personajes, pero constituido de dos maneras Además de héroe y dama, se presenta la intervención de un mediador interno, quien al tratar de imitar al héroe para lograr el interés de la dama, lo disimula cuidadosamente. Este mediador considera al héroe superior a él, es por ello que experimenta un conflicto formado por la veneración y el rencor, dicho sentimiento es lo que Girard (1969) denomina odio. Esta representación la cumple Pedro Miguel con relación a Luisana y Antonio. De alguna forma el mediador consigue su propósito, evitando la consumación del amor entre la dama y el héroe, y convirtiéndose en el héroe mismo.

La pareja integrada por Luisana –la dama– y Antonio –el héroe–, desde niños se habían enamorado hasta llegar a comprometerse en matrimonio. Es la dama, una joven aristócrata provinciana, quien aparentemente “...era una mujer de trato difícil, agria, voluntariosa y al parecer egoísta” (Gallegos, 1985: 60), pero que en realidad era muy sencilla, buena, sometida y sacrificada por los demás; hija de Don Fermín Alcorta dueño de la hacienda “La Fundación” y administrador de todos los bienes de la familia. Y Antonio, primo tercero de Luisana, un jo-

6 Cuyo papel es actuar como modelo del héroe, imitándolo internamente para acercarse a la dama (Girard, 1969).

ven “iniciado en la carrera militar, hacía tres años, en el arma de artillería, era alumno distinguido de la Academia de Matemáticas de Caracas, orgullo de los oligarcas” (Gallegos, 1985: 40).

Para interponerse en esa relación, aparece como mediador interno, Pedro Miguel. Es el hijo de Ana Julia Alcorta, hermana de Don Fermín, quien había sido ocultado a la sociedad, debido a las extrañas y vergonzosas circunstancias en las que había nacido. Vivió desde niño bajo el cuidado de unos criados de hacienda, pensando que eran sus padres, perteneciendo a una clase social muy baja; sin embargo al crecer y conocer la verdad pasó también a ser heredero de lo que por ley le correspondía, pero –sintiéndose menos y a lo mejor por orgullo– no lo ambicionó nunca. Se mostraba como un hombre resentido y a la defensiva, tal vez, por la mentira que rodeó su verdadera identidad.

En este triángulo se evidencia, que Antonio –el héroe–, siendo pariente de la dama, se enamora realmente de ella, pero su prioridad fue su profesión y los deseos de lucha por sus ideales políticos, dejando en un segundo plano su vida personal, lo que condujo a que el amor que sentía la dama no se fortaleciera lo suficiente. Ciertamente, aunque la amaba, cuando Luisana terminó con la relación, él no insistió, pues lo

ocupaban sus funciones como militar.

Era proceder con la delicadeza pedida, pero sin embargo Luisana, al saber que el novio de tantos años, su único amor a pesar de todo no había intentado obtener explicaciones ni siquiera había tratado de despedirse de ella, sonrió tristemente y murmuró... (Gallegos, 1985: 77).

En efecto, entre el héroe y la dama surge inadvertidamente Pedro Miguel, quien interviene y sin proponérselo se fue apoderando silenciosamente de la atención de Luisana, logrando que ésta olvidara completamente a quien había sido su único amor. De esta manera se establece un cambio de posiciones. Curiosamente Pedro Miguel pasa de mediador interno a héroe y Antonio deja de ser héroe y pasa a ser un personaje menos importante en la vida de Luisana, aunque muy presente en la de Pedro Miguel ya que lo consideraba su rival.

Con la relación surgida entre dos primos, el autor expone inicialmente una idea feudal del amor (Medina, 2002) basada en acuerdos que permiten legitimar el poder. La pareja de enamorados unidos por un parentesco y luego por un convenio, contraerían matrimonio y de esa manera conservarían y mantendrían la riqueza y la posición económica y social. Se establece una hegemonía del poder.

La aparición de Pedro Miguel, que se percibe como mediador y luego pasa a ser el héroe, es trascendental en la vida de Luisana y en la novela misma, ya que al disolverse el compromiso de matrimonio, la propuesta de amor inicial desaparece. La intervención de Pedro Miguel marca la ruptura del amor feudal y el inicio de un amor cortés. Según Rougemont (1993) el amor feudal se opone al amor cortés, por cuanto el primero se constituía y reposaba en el poder, legitimándose a través del matrimonio. Al respecto Medina (2002: 140) sostiene:

Las sociedades monárquicas o con orientaciones feudales se afianzaban en el vasallaje o subordinación de un reinado a otro, produciéndose como consecuencia una orientación política y económica del amor; el vínculo que establecía las alianzas surgidas de las relaciones amorosas era el matrimonio.

En este mismo orden de ideas, Paterson (1997) afirma que el amor feudal en la mayor parte de los matrimonios entre la nobleza no era más que meros contratos de negocios, donde se legitima el poder, originándose como una producción económica y política del amor. Mientras que el segundo, que nació de una reacción contra las costumbres feudales, se sustentaba en la idealización del otro.

En este caso vemos cómo Pedro Miguel y Luisana se enamoran desinteresadamente, la idealización, la renuncia y el sacrificio prevalecen en esta relación, lo único que uno espera del otro es su cariño, su compañía, pero sobre todo su amor. El amor en Luisana comienza con la ternura y en Pedro Miguel con la admiración. Los dos se fueron uniendo en un mismo sentimiento y sin importarles su condición económica y social, lucharon por lo que creían inalcanzable.

Llama la atención, cómo el autor, en una misma historia desarrolla las dos nociones medievales de amor, el feudal y el cortés, enfrentándolas y oponiéndolas hasta rivalizar. En Luisana y Antonio se destacan las características de un amor basado en el feudalismo, mientras que en Pedro Miguel y Luisana, la relación surge y emerge de manera diferente, estableciéndose una noción de un amor cortesano caracterizado por sentimientos de adoración y contemplación, que se define en esta investigación como concepción cortés del amor (Rougemont, 1993). Ellos constituyen un gran ejemplo de conquista del amor cortés frente al amor feudal. Enamorados y sacrificándose uno por el otro lograron estar juntos. Como en sus orígenes el amor cortés prevaleció ante el feudal (Medina, 2002).

Ahora bien, en la novela *¡En este país!* de Urbaneja (1987), se presentan dos estructuras triangulares conformadas de la siguiente manera: en el primer caso, Josefina Macapo –la dama–, Paulo Guarimba –el héroe– y Gonzalo Ruiseñol –el mediador–; y en el segundo caso, el mediador es sustituido por la figura del oponente, personificado por doña Carmen y don Modesto –los padres de la dama–.

En principio, se constató que Paulo –el héroe– advirtió en Gonzalo Ruiseñol⁷ la figura del mediador porque creyó que éste estuviese interesado en cortejar a Josefina –la dama–. La sintomatología de los celos es axiomática en la mediación interna, ya que corrobora la posible rivalidad que Paulo fijó en Gonzalo, por lo benévolo de su comportamiento ante Josefina, cuando estuvieron visitándolo en su hacienda. Sin embargo, el narrador hace notar inmediatamente que Gonzalo “en verdad, no había tenido tiempo para amar, sino sus sueños” (Urbaneja, 1997: 48).

Además, en el transcurso de la novela se aprecia con indudable fir-

meza que Josefina no quiere delatar sus sentimientos ante su círculo familiar, ni social. En este sentido, Urbaneja indaga en la caracterización anímica de Josefina, presumiéndola totalmente segura de poseer el amor de Paulo, estableciendo una ambivalencia en su actuación y así lo ratifica el narrador:

La vanidosilla, (...), la muy picarona, para dar tregua a que esas cosas se realizasen, tenía en mientes no sé cuántos subterfugios amorosos, porque a no ser así, como ella lo imaginaba, aunque la matara el dolor, no se rendiría a sus ruegos (Urbaneja, 1987: 61).

Resulta así mismo interesante destacar los múltiples tropiezos por los que atraviesan los enamorados, ya que los padres de Josefina se oponían –figura del oponente–. Para entender la trilogía que se construye con este nuevo triángulo amoroso, es necesario saber que estos oponentes anhelaban mantener su posición social y el mero hecho de emparentarse con un peón, derivaría una serie de prejuicios en los que jamás querrían verse involucrados. No obstante, Paulo fue reclutado por el

7 Ruiseñol es un personaje interesante dentro de la trama: joven soñador, dueño de «La Floresta», graduado en Norte América de Ingeniero Agrónomo. Regresa lleno de ideas progresistas que desea poner en práctica en su hacienda, para darle mayor provecho a las tierras y a la cría de ganado. Pero, su ideal tropieza con la opinión de los viejos agricultores, tildándolo de loco y malbaratador.

Gobierno para la guerra y Josefina intervino ante don Modesto por la libertad de su amado, poniendo en juego la influencia de éste sobre las autoridades de la comarca. Pero todo resultó inútil. Su padre prefirió negarse rotundamente y, en consecuencia, la joven se atrevió a enfrentar a su familia haciendo caso omiso a las murmuraciones que su actuación originaría en el pueblo al salir en busca de Paulo.

Al tomar en cuenta estas observaciones, don Modesto se convierte en el mediador por estar resentido con Paulo. Pero, ambos se consideran traicionados: el primero, al sentirse defraudado por abusar de la confianza depositada en su gañán, al pretender a su hija; y el segundo, por creer en el aprecio que siempre le demostró su patrón. Sin embargo, don Modesto con su esposa cambian el rol a oponente, conformándose entre ellos el nuevo obstáculo –designado como la imagen familiar–, el cual domina rigurosamente la escena entre la dama y el héroe. Josefina siente odio e impotencia hacia su padre, al no acceder a su ruego y Urbaneja incorpora a la imagen familiar como la simbolización del centro vital de la estructura triangular que se corresponde con lo que Girard (1963: 33-34) denomina como mediación familiar:

...La fuerza disolvente de la medición interna se ejerce aquí en el seno mismo del

núcleo familiar. Afecta a una dimensión de la existencia queda poco más o menos inviolable en los novelistas franceses. Los tres grandes novelistas de la mediación interna tienen, cada uno, su dominio privilegiado. Es la vida pública y política la que se ve minada, en Sthendal., por el deseo imitado. En Proust, el mal se extiende a la vida privada, a excepción, muy a menudo, del círculo familiar. En Dostoiewski, ya este círculo íntimo está contaminado (...).

Por otra parte, tal división no es tan rigurosa. Sthendal se aventura en el dominio proustiano cuando describe las formas extremas del amor “cerebral”, y aun en el dominio dostoiewskiano cuando nos muestra el odio del hijo hacia el padre (...).

Este reparto aproximativo del dominio existencial entre los novelistas define una invasión de los centros vitales del individuo por el deseo triangular, una profanación que invade paulatinamente las regiones más íntimas del ser. Este deseo es un mal corrosivo que ataca primero la periferia y se propaga hacia el centro, es una *alienación* que, a medida que la distancia entre el modelo y el discípulo disminuye, se vuelve más total. Tal distancia se reduce al mínimo en la mediación familiar de padre a hijo, de hermano a hermano, de esposo a esposa, o de madre a hijo...”

Por otra parte, el narrador relata las circunstancias por las que pasa Josefina hasta llegar al tren donde

Paulo partiría como recluta; en medio de su desesperación fue separada violentamente y le dice: “¡hazte General!” (Urbaneja, 1987: 135), frase que se traduce en una promesa y en donde se sintetizaron todas sus esperanzas: el amor.

Una vez reclutado, Paulo se afana como soldado, arrastra toda clase de peligros y cumple la mayor de sus hazañas: “Hacerse General e ingresar a la clase de su amada” (Sambraño y Miliani, 1999: 403). Todo a la luz y movido por el gran amor que lo unía a Josefina, puesto que en ese instante, descubre que ella le correspondía. Se evidencia, que la posible rivalidad entre Paulo y Ruiseñol estaba sujeta en principio por los celos, por el deseo de pertenecer a la clase aristocrática y por ocupar una elevada posición militar que le permitiera unirse nupcialmente con Josefina, sin producir escándalos sociales ni traumas familiares.

Asimismo, Ruiseñol incursiona en la guerra luego de encontrarse arruinado; pero, no es por convicción que lo hace, sino por la persuasión que ejerce un viejo amigo capitalino llamado Urdiles, el cual le ordena lo mismo que Josefina a Paulo.

Llama la atención, cómo Urbaneja coloca de manera antagónica a ambos personajes en los ejes primarios de la trama, uno es la otra cara del otro. Es decir, Paulo es un pobre peón y Gonzalo un aristócrata car-

gado de ideas que giran en torno al progreso de su tierra. Anteriormente se observaron como posibles rivales en el amor, y ahora, lo serán en la guerra, es decir, en la “medida que el mediador se acerca, su importancia aumenta” (Girard, 1963: 35). No obstante, en el primer caso no se enfrentaron, pero en el segundo sí, resultando Ruiseñol derrotado por Paulo. Se cumple entre ellos, “el dramático destino del triunfo de la audacia contra el ideal” (Larrazábal, 1998: 119).

A partir del hecho, en el que Urbaneja narra el ascenso de categoría de Paulo, se advierten características del amor feudal, ya que su personalidad sale del anonimato y escala elevadas posiciones sociales, que hacen que su manera de proceder sea propia de la clase dominante. Estas razones son las que don Modesto toma en cuenta para aprobar el matrimonio entre él y su hija.

Al comparar estas evidencias, se observa que tanto en *Pobre Negro* como *¡En este país!* surgen relaciones amorosas complicadas porque al pertenecer sus protagonistas a clases sociales diferentes se ven obligados a luchar contra sus adversarios hasta vencerlos, para poder consumir el amor. Al mismo tiempo, los escritores utilizan en su discurso idílico las nociones medievales del amor, y como en sus inicios, rivalizando hasta prevalecer una sobre la otra.

En efecto, en el primer caso, el amor cortés predominó frente al amor feudal, por ello la estructura triangular mantuvo a sus figuras actanciales, pero cambiando la posición del héroe a mediador y viceversa. Mientras que en el segundo, Urbaneja distingue una relación basada fundamentalmente en el amor feudal y en el surgimiento de los triángulos amorosos la figura del mediador la cambia por la del oponente.

El héroe como símbolo en la lucha de las clases sociales

El héroe es un arquetipo⁸ que el escritor utiliza para el encuentro del hombre consigo mismo, que en su constante lucha interna se debate en medio del choque de dos culturas: la nativa y la europea, pero que termina convertido en muchos casos, sin importar la razón, en uno más de esa sociedad que tanto lo ha rechazado. En efecto, al comparar las tramas de las novelas antes mencionadas, se consigue establecer una vinculación a través del símbolo del héroe –Pedro Miguel (de *Pobre Negro*) y Paulo Guarimba (de *¡En este País!*)– porque los dos pertenecen a la clase social dominada, pero ambos aspi-

ran el amor de una dama de la clase social dominante.

Ahora bien, al reseñar el arquetipo del héroe se afirma, que ambos son ajustados al modelo que Guerin (1980) –refiriendo a su vez Harcourt (1963)–, define como una imagen que puede encontrarse en “combinación aún más compleja como género (...) de literatura que concuerda con las fases principales del ciclo de las estaciones” (p. 14-15). Tal como son las fases: del amanecer –que señala el nacimiento del héroe, la creación y la derrota de las fuerzas de la oscuridad, el invierno y la muerte; el cenit –que alude el verano y el casamiento o el triunfo, así como también, al matrimonio sagrado y a la entrada en el Paraíso–; el ocaso –que indica el otoño y la muerte, haciendo referencia a la muerte violenta, al sacrificio y al aislamiento del héroe–; y por último la fase de la oscuridad –que se refiere al invierno, la disolución, la vuelta al caos y la derrota del héroe–.

En este caso, tanto Paulo como Pedro Miguel se encuentran ubicados en la fase del cenit, puesto que en la lucha por el amor logran escalar elevadas posiciones militares y sociales que les permiten darles un

8 Es un elemento formal que designa imágenes innatas y comunes a todos los individuos, que se transmiten de generación en generación (Jung, 1953).

final feliz a sus historias idílicas. En efecto, Paulo contrae nupcias con la joven Macapo y, en cuanto a Pedro Miguel, puede alegarse que en la novela ellos no se casan, pero se infiere que la relación llegue al matrimonio.

En cuanto a la lucha social, se evidencia por parte de los escritores que en ese debate de culturas en las que enfrentan a sus personajes, el elemento europeo termina imponiéndose ante lo que es propio de la nación, a causa de la transformación social que: requieren estos personajes para poder mantener el idilio que se han propuesto alcanzar con damas de la alta sociedad. Es por ello, que en Pedro Miguel no es por gratuidad que nace de la violación de Ana Julia Alcorta –tía de Luisana–. Esta incidencia advierte la pertenencia a la clase dominante, ya que él lleva sangre patricia en sus venas. Pedro Miguel es, aunque no esté al tanto, un mantuano más de la época, así lo distingue Gallegos y, en cuanto a Paulo, Urbaneja al propiciar la ruptura del binomio hombre-tierra⁹ vuelve al pretérito europeo al convertir al peón en un aristócrata. Es decir, ambos personajes son convertidos en miembros de la clase domi-

nante para mantener el poder que requiere la hegemonía de dicha clase social.

Urbaneja y Gallegos: Escritores que ostentan la realidad social de una nación

A través de la prosa venezolana, escritores como Urbaneja y Gallegos, pretenden soslayar la marcada influencia que poseen del imaginario europeo, en la medida que han expuesto una concepción de hombre americano que nos afirma y niega a la vez. Esto se debe, en cierta manera, a ese cúmulo producto de la importación de Europa a la conciencia de estos escritores, por la exposición de tramas amorosas sustentadas en nociones medievales del amor, que según Sambrano y Miliani (1999) hacen ver a las novelas como folletines franceses.

Ciertamente, ambos en sus discursos idílicos crean conflictos de clases, que resultan paradigmáticos dentro de la prosa venezolana, porque sus personajes principales pertenecen a la clase social dominada y pretenden el amor de damas de la aristocracia. Sin embargo, para mantener con vigor la condición de con-

9 Se define como la principal constante ideológica de la literatura criolla, la cual representa la piedra angular según lo exalta Picón Febres (J9J2) al referirse a las características que fundamentan al criollismo.

tinuidad y legitimación de la hegemonía de la clase social dominante, se sesgan por el Romanticismo para finalmente conseguir que sus héroes alcancen lo que se proponen en sus amoríos.

En este sentido, la tendencia de Urbaneja por el amor feudal se corresponde con sus convicciones, las cuales se forman de una red compacta de relaciones jerarquizadas entre los grupos sociales dominantes. En ella la mayor parte del campesinado fue cayendo en una situación de dependencia respecto a los grandes propietarios territoriales.

La preferencia de Urbaneja por reinterpretar el pasado colonial hace que se actualice, al describir con singular destreza el ambiente paradisíaco, en el que Paulo le manifiesta sus sentimientos a Josefina. Asimismo, exterioriza diversos planteamientos y condensa allí, el optimismo que siente por su nación. En consecuencia, la historia de amor, está intervenida por un ambiente de revolución, tomado de la estricta realidad venezolana y utilizada para exponer su propósito: “Erigir a todos estos personajes en símbolos de una Venezuela descompuesta por la ambición y las guerras civiles” (Sambrano y Miliani, 1999: 404). Pero, al enseñarle al lector sus ideales positivistas a través del personaje Gonzalo Ruiseñol, pretende explicar la ignorancia de los agricultores

que anarquizan la barbarie, que sucumbe a la realidad venezolana en un caos que desplaza su progreso.

Igualmente esta constante se identifica en Pobre Negro, al denunciar Gallegos el antagonismo entre civilización y barbarie. Así como también, el juego de los aristócratas que pretenden marginar a la clase dominada, junto con la lucha por el amor.

La cercanía que existe entre ambas obras está principalmente definida por las diferencias sociales, las cuales configuran el principal obstáculo para la consumación del amor de los héroes. En este sentido, los escritores convierten a éstos en luchadores capaces de atravesar cualquier peligro para alcanzar lo que se proponen: el amor de sus damas. Sin embargo, al realizar cambios en la personalidad de los héroes, marcan las pautas para que las relaciones amorosas no sean vistas de manera discriminada por la sociedad. Visto así, se mantiene la propuesta inicial de la continuidad y legitimación de la hegemonía de la clase social dominante, pero se altera el discurso idílico.

Urbaneja y Gallegos manifiestan una gran sensibilidad y preocupación “en estas novelas por los agudos conflictos sociales y políticos de la Venezuela de sus tiempos, que cargaba como un freno el bulto de la ignorancia y que era prisionera, para

el primer caso, del “bautizo de fuego de la Revolución Nacionalista que acaudilla el General Hernández contra el Gobierno de Ignacio Andrade” (Sambrano y Miliani, 1999: 401), y para el segundo, de la tiranía de Juan Vicente Gómez. Es allí, pues, donde ambos evocan el sentir social, moral y político de todo venezolano que logra identificarse con esos discursos que han permitido la actualización, una y otra vez, de los hechos históricos de nuestro país.

El conjunto de las evidencias que caracterizan estos aspectos del discurso de Urbaneja y Gallegos son, sin duda, tratadas con la teoría de la verosimilitud, donde lo verosímil es hipotético. Es una hipótesis que se inscribe en el plano de la realidad posible, es decir, de la posibilidad de la realidad como perspectiva aceptable por el sentido común, que es a su vez inscripción de la experiencia propia del escritor. Esta condición lleva al crítico literario Barthes (1966) a considerar que esa posibilidad permanece fuera de todo método, es por ello que lo narrado puede ser experiencia de cualquier ser humano en cuya acción busca el autor sensibilizar al lector, se actualiza, no perece.

En este mismo orden de ideas, la prosa venezolana permite la interrelación enseñanza-aprendizaje, que será más operante cuanto más afini-

dad haya entre los valores del escritor y los del lector (Anderson, 2000). Por ello, no es difícil que estos escritores logren retratar a la nación, al narrar acontecimientos que son verificados históricamente y, a su vez, actualizados en el proceso de lectura que hace el lector, a causa de ser estos hechos transferibles a la realidad venezolana.

Es evidente que los dos trataron de denunciar la opresión de la que fue y ha sido víctima la nación al representar al hombre americano y al convertir a Venezuela en una realidad multiforme que traspasa los límites nacionales para hacerse universal. No obstante, a través del discurso amoroso, nos niegan la autonomía cultural al atarnos al imaginario europeo.

Conclusión

La posición común que han mantenido algunos críticos venezolanos, tales como: Arenas (1997), Larrzábal (1998), Sambrano y Miliani (1999), con respecto a la novela ¡En este país! es que ella configura la máxima representación de la literatura criolla en la nación. Mientras que Di Prisco (1969) en décadas pasadas sostenía:

Que para 1882 no era de uso común el término criollo ni lo que luego se denominará criollismo». En este sentido conviene destacar otra especie de aberración

de la crítica tradicional que se empeña en deformar el pensamiento de Urbaneja Alchelpohl haciéndolo poco menos que «fundador» de un seudomovimiento criollista, a partir de la aparición de *¿En este País!...*, en cualquiera de sus dos fechas –1916 o 1920–, cuando es la verdad que desde 1882, por lo menos, se escribían novelas en las que se hacía claro y definido uso de las cosas criollas (p. 27).

En efecto, las razones de Di Prisco no han sido tomadas en cuenta por determinados críticos, así como también, la ruptura del binomio hombre-tierra propiciada por la gran influencia romántica que tuvo Urbaneja de su época –si ésta es analizada desde el tema del amor–, ya que el escritor optó por imponer la historia idílica de Paulo y Josefina ante lo que representaba el progreso de la nación como lo era el personaje de Gonzalo Ruiseñol. Quizás esta marcada inclinación se deba “al vacío cultural que vivió la sociedad venezolana, una vez emancipada” (Medina, 2003: 137) y al exhibir Urbaneja su preocupación por dibujarnos a un país que lucha constantemente contra personajes que son “símbolos de una Venezuela descompuesta por la ambición y las guerras civiles” (Sambrano y Miliani, 1999: 404).

En cuanto a Pobre Negro, no se obtuvieron evidencias que se contrapongan a la corriente literaria en la que está establecida –Realismo Objetivo y/o Naturalismo–. Bien, Escobar¹⁰ (1985) señala que “el tema de la obra gira en torno a la explotación del negro, durante el (...) proceso en que Venezuela se debate en sangrientas luchas para buscar su estabilidad como país soberano” (p. 7). Es decir, se le esboza al lector, un juicio político-social en el cual se plantea la aceptación del negro como parte de la sociedad y, la democracia como sistema político donde el pueblo de un Estado ejerce su soberanía mediante cualquier forma de gobierno que haya decidido implantar. En este sentido, en la novela se configura “una solución viable que surge con grito libertario, que une a los (...) mantuanos, a los sin camisa y que en incontables ocasiones es trastocada a la sombra de banderas partidistas” (Escobar, 1985: 7).

Esta tendencia por exponer hechos tomados de la estricta realidad venezolana hace que las novelas sean vistas, por parte de sus escritores, como denuncias del entorno social y político del país. No obstante, en el trabajo se evidencia que en es-

10 ESCOBAR SERRANO, Fernando Juan. Escritor del prólogo de la novela Pobre Negro. Editorial Panapo. Caracas, 1985.

tas obras sobreviven épocas que se creían alejadas, puesto que estos escritores pretendieron darle una nueva visión a la prosa venezolana, sin embargo, terminaron atándonos al imaginario europeo a través de las historias amorosas de sus personajes. En Gallegos, por ejemplo, los dos tipos de amor –el cortés y el feudal– sobrevivieron en su conciencia, quien los opone, mostrando una marcada inclinación por el amor cortés. Mientras que Urbaneja tiende a sostener una relación fundamentada en la alianza feudal.

Como se señalaba, ambos exhibieron idilios envueltos en estructuras triangulares, rompiendo Urbaneja el esquema héroe-dama-mediador al instaurar un oponente en sustitución de este último. Todo esto es necesario, ya que la lucha de las clases sociales es una constante en dichas novelas, la cual se observa al pretender los héroes el amor de damas de la clase social dominante.

La situación descrita responde que la sociedad venezolana, según las propuestas establecidas en las obras antes mencionadas de Urbaneja y Gallegos, afirma y niega a la vez sus valores culturales (Medina, 2003). El hombre americano continúa pugnando con el viejo continente. La contradicción entre lo nativo y lo importado cobra forma en estas prosas venezolanas. Y a juzgar por lo que sostiene Medina (2003), di-

chas propuestas, desde el tema del amor, nos sumergen en el imaginario europeo.

Además, el valor estético que poseen estas novelas está íntimamente relacionado con la exposición de Anderson (2000), relacionada con la negación de los valores que nos afirman como venezolanos:

Los seres vivientes reaccionan a los estímulos que reciben del ambiente natural y de su propia organización biológica. Responden ante todo a la necesidad de sobrevivir. Rechazan y evitan lo antivital; aceptan y buscan lo vital. **El hombre como cualquier otro animal, también niega o afirma según las necesidades inmediatas** (...) De sus experiencias abstractas imágenes y conceptos, forma símbolos, los nombra y gracias a las palabras se comunica con sus prójimos. Pasa así del plano de la naturaleza, donde las opciones son elementales, al plano de la cultura, donde el lenguaje y la convivencia social crean conflictos entre los impulsos espontáneos y las preferencias disciplinadas por la educación” (p. 167. Lo resaltado es nuestro).

Ciertamente, en esa pugna de culturas, las necesidades más inmediatas que Urbaneja y Gallegos denunciaron estuvieron retratadas desde la realidad social y política de la nación, sin darse cuenta, que estaban negando lo ajeno y lo propio que le da forma a sus valores culturales.

Por ello, tomando como punto de partida la temática del amor, finalizamos señalando que al examinar la cercanía que poseen dichos discursos, nos imbuimos en una nación bien delineada, en la que Urbaneja y Gallegos nos sumergen en imaginarios propios y ajenos (Medina, 2002). Ambos nos afirman en la misma medida que nos niegan, parten de un propósito claramente establecido que es el de utilizar el

lenguaje como vehículo de testimonio, explicación y enseñanza de la realidad venezolana, para admitir la forma aplastante de atarnos al imaginario europeo. ¿Se verá este esfuerzo opacado ante tal situación? O mejor aún, ¿estarán estos escritores ofreciendo el aprendizaje que poseen del hombre americano, para que la sociedad en la que está inmerso luche contra la importación del viejo continente?

Bibliografía

- ANDERSON IMBERT, Enrique (2000). *La Prosa. Modalidades y Usos*. Barcelona: Ariel, S.A.
- BARTHES, Roland (1972). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DI PRISCO, Rafael (1969). *Acerca de los Orígenes de la Novela Venezolana*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GALLEGOS, Rómulo (1985). *Pobre Negro*. Caracas: Panapo.
- GIRARD, René (1963). *Mentira Romántica y Verdad Novelesca*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- GREIMÁS, A.J. (1996). *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- GUERIN, Wilfred (1980). *Introducción a la Crítica Literaria*. Buenos Aires: Marymar.
- JUNG, Carl Gustav (1953). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. España: Paidós.
- LARA, Liliana (2000). Literatura Venezolana. En: *Esta es Venezuela*. Caracas: Usiacuri.
- LARRAZÁBAL, Osvaldo (1998). "La Novela Venezolana en el período de 1901-1958". En: *Gran Enciclopedia de Venezuela*. Tomo IX. Caracas: Globe, C.A.
- MEDINA, Jesús (2000). "Acercamiento Teórico al Proceso Creador en la Narrativa Literaria". En: *Revista de Literatura Hispanoamericana* N° 41. Maracaibo: La Universidad del Zulia.
- MEDINA, Jesús (2002). "El Imaginario Medieval en el Discurso del Amor de la Novelística Fundacional Venezolana". En: *Revista de Artes y Humanidades UNICA*. N° 6. Maracaibo: Universidad Católica Cecilia Acosta.

- MEDINA, Jesús (2002). "Literatura Regional: un Problema Conceptual". En: *Revista de Artes y Humanidades UNICA* N° 5. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta.
- MEDINA, Jesús (2003). "Zárate: Desde el discurso de la caballería". En: *Revista de Artes y Humanidades UNICA* N° 7. Maracaibo: Universidad Católica Cecilia Acosta.
- PATERSON, Linda (1997). *El mundo de los trovadores*. Barcelona: Península, S. A.
- ROUGEMONT, Denis de (1993). *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós, S. A.
- SAMBRANO, Oscar y MILIANI, Domingo (1999). *Literatura Hispanoamericana I y II*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, C.A.
- USLAR PIETRI, Arturo (1995). *Letras y Hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, C. A.
- URBANEJA ALCHELPOHL, Luís Manuel (1987). *¡En este país!* Caracas: Panapo.