

# Inti: Revista de literatura hispánica

---

Number 37  
*Venezuela: Literatura de fin de Siglo*

Article 25

---

1993

## El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana

Miguel Gomes

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

---

### Citas recomendadas

Gomes, Miguel (Primavera 1993) "El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 37, Article 25.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss37/25>

This Escritura Cultural is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## EL LENGUAJE DE LAS DESTRUCCIONES: CARACAS Y LA NOVELA URBANA

Miguel Gomes

State University of New York at Stony Brook

### I

**E**n Venezuela se ha anunciado muchas veces el cierre de una de las discusiones críticas más caudalosas desde la década de los 60: la de la narrativa urbana. Dicha narrativa, sin embargo, se renueva constantemente y el estudioso no puede darle la espalda a lo que constituye una importante tradición aún viva.

Puestos a pensar en Caracas, los intentos de reconocer en ella un espacio para la ficción son muy anteriores a la segunda mitad de nuestro siglo. A Miguel Eduardo Pardo debemos, como es poco sabido, la primera novela cuyo protagonista es la capital venezolana, travestida con la denominación caracterizadora de “Villabrava”. En *Todo un pueblo* (1899), Pardo satiriza con realismo esperpéntico a los miembros de una sociedad viciada, injustificadamente ampulosa, minada de un mantuanaje que mantiene con vida, luego de la independencia, los peores prejuicios del sistema político y la mentalidad coloniales. Es una novela de “tipos”: el politicastro, el militar inescrupuloso, el potentado, el poeta indigesto y amigo de la buena vida, los múltiples “figurines inmarcesibles” de la *high life*... El chisme y la maledicencia trazan el retrato de una aldea con ínfulas de gran ciudad, una París de los confines. El determinismo taineano — raza, medio, momento histórico — es el verdadero dominio de lo novelesco, más allá del campechano artículo de costumbres. El revoltoso Julián Hidalgo, personaje central, vengador de su padre (asesinado por el que será amante de su madre, Anselmo Espinoza), lleva en sus venas la sangre del indio vencido y rechazado por el conquistador y el mundo que él impuso. El odio que desde el punto de vista del protagonista nos invade y sale en busca de las clases pudientes, ridiculizadas, caricaturizadas, es una actitud

fruto de la herencia y la coyuntura finisecular. El entorno físico villabravense, por otra parte, es el del “calor” y la “lujuria” tropicales, que se mencionan y recuerdan obsesivamente desde el comienzo mismo del relato: “¡Todo arde, todo brilla, todo es luz!” Hoy día, esa imagen del modesto calor primaveral caraqueño puede parecer risible, pero su presencia era exigida por el naturalismo de procedencia francesa (y, por ello, eurocéntrico) para explicar por qué Venezuela pertenecía a un “continente enfermo” — expresión ésta de César Zumeta, quien fue, por cierto, gran admirador de Pardo. El tremendismo, la predilección por las situaciones grotescas, el tono de denuncia, hacen de *Todo un pueblo*, en fin, un libro “moral”, como ha observado Alberto Zum Felde (171).

“Moral”, aunque en un sentido diferente, será también un libro publicado dos años después y considerado un clásico venezolano: *Idolos rotos*. Hay coincidencias entre la obra de Pardo y la de Manuel Díaz Rodríguez, sobre todo, en lo que concierne a la descripción de la intrigante sociedad urbana, ahora identificada a las claras como caraqueña. La diferencia está, no obstante, en la óptica crítica que supone el protagonismo de Alberto Soria, un escultor. La discusión ética se desplaza hacia el problema del arte y del creador enfrentados con un medio con el que a duras penas pueden entenderse. *Idolos Rotos* es la historia de un fracaso, de una ruptura, como indica el título. La frase final es un melodramático *finis patriae* que no carece de ambigüedad. No se trata, como en un primer momento se pensó, de un rechazo del propio país, consustanciado con la barbarie campesina — excusa pusilánime para el escapismo. Acabarse la patria es, también, situación propicia para buscar nuevos espacios y perspectivas que permitan revisar los conflictos previos. No por coincidencia los protagonistas de las siguientes novelas de Díaz Rodríguez están puestos al margen, desterrados o vecinos, pero no del todo ajenos a ese objeto literario que es Caracas.

Contemporáneo de Pardo y Díaz Rodríguez, Rufino Blanco-Fombona publicará también una novela caraqueña notable: *El hombre de hierro* (1907). El ridículo y apocado Crispín Luz que la protagoniza es igualmente un hombre en crisis con su entorno y guiado por una vocación de derrota. Rezumando humor negro y ánimo satírico, esta vez más limitado hacia un sector social específico, el de la burguesía mercantil, la obra de Blanco-Fombona continúa en líneas generales la empresa de *Todo un pueblo*. La hipocresía será nuevamente el blanco. La revolución final recuerda asimismo la de *Idolos rotos*. Sin embargo, añadido curioso, esta novela introduce una nueva dimensión de Caracas que completa la representación determinista. La capital se nos pintará no como simple ciudaducha por su psicología social, sino como representante de un tipo distinto de conglomerado, en convivencia aún con la naturaleza. La ciudad europea típica se ha impuesto, gracias a la sucesión de siglos y culturas, al mundo natural, lo ha suprimido o lo ha sometido a sus intereses económicos o estéticos. La Caracas de Blanco-Fombona es víctima, en cambio, de dicho

mundo. Varias secuencias de acción colectiva, “épica”, tendrán lugar debido a los temblores (III, 3). El Avila, la montaña que se levanta al norte, resultará a su vez no un simple objeto de orografía decorativa, sino un “león” que “ruge” amenazante y, según los rumores, un volcán a punto de estallar (III, 4). De esta forma, nuestra semicivilización es explicada por algo más que el mero “trópico”, también mencionado.

Como vemos, en un período de ocho años al menos tres títulos importantes de la historia novelística venezolana se ocupan de la capital como marco y soporte de sus respectivas fábulas. Es precisamente el momento de reasimilación de la estética naturalista por autores lindantes con el modernismo o abanderados de él. En un lapso de tiempo más amplio e inmediatamente posterior, el que comprende al auge y la decadencia del mundonovismo en el continente y en el país, verificaremos un exilio de la ciudad cuyo máximo exponente será, como sabemos, Rómulo Gallegos. Empresas narrativas fascinantes que tienen lugar por esta época tocan el ámbito caraqueño, pero lo urbano como elemento desencadenador de la ficción no es precisamente común ni define una tendencia plural.

El fin de la dictadura militar en 1958 supone para Venezuela un cambio de estructuras y preocupaciones que se hará patente en diversas manifestaciones literarias. La novela participa de estos reajustes temáticos y estilísticos. Particularmente, debe destacarse el renacimiento de una densa imagería de lo caraqueño. Desde el grupo de *Sardio* hasta nuestros días, abundan los autores dispuestos a plasmar la gran urbe en su producción. Sólo haciendo un enorme esfuerzo de síntesis podremos seleccionar tres de ellos que nos permitan, por la vía del contraste con los novelistas mencionados anteriormente, distinguir transformaciones y fidelidades en el modo elegido de inscribir a Caracas en el cuerpo novelesco. Pertenecientes a generaciones diferentes, con criterios literarios poco similares, estos tres nombres son los de Salvador Garmendia (Estado Lara, 1928), José Balza (Estado Delta Amacuro, 1939) y Francisco Rivera (Caracas, 1933).

*Día de ceniza* (1963), uno de los libros más importantes de Garmendia, sintetiza aspectos patentes y ocultos de una Caracas metida de lleno en la Era del Petróleo, que ya no es la ciudad-villorrio, sino un amasijo informe de lujo y miseria contrastantes. El entorno rural al que se accedía fácilmente ha desaparecido ahora. Ya en el primer capítulo, el universo ciudadano se presenta íntegro. Por una parte, nos toparemos con la “ciudad moderna” concebida como modelo general. En ella dominan “el tránsito, la agitación continua”, perceptibles incluso desde un sitio aislado como el café-bar Victoria Arduino, ámbito introductorio de las acciones (9). Abunda la fauna oficinesca, pequeño burócrata, a la que pertenece el mismo protagonista, el abogado Miguel Antúnez. Caracas sólo empezará a configurarse en medio de la modernidad urbana abstracta cuando Antúnez sienta “los ojos llenos de sol, acuosos y calientes, como si los hubiese tenido un buen rato en agua hirviente” (11):

estamos, una vez más, en la zona tórrida. Aún más caraqueña — especialmente en los tempranos años 60 — es la atmósfera de violencia a la que alude uno de los personajes: manifestantes frente al Congreso, el día anterior, iban a poner fuego en un autobús; la policía los dispersó “a porrazos” (13). Escandalizados por la situación se muestran un español y un canario que trabajan en el local: “Una tierra tan rica, un país como el vuestro...” (16). No sólo en este capítulo sino en toda la novela los inmigrantes del sur de Europa reaparecerán persistentemente. Han sido atraídos por la riqueza fácil con que se hacía publicidad en el exterior a la Venezuela de entonces. Fenómeno remotamente parecido al de Argentina cincuenta y más años antes, la inmigración transforma el rostro del país y se incorpora a él no sólo racial y económica, sino psicológicamente: el suicidio del protagonista de la novela va a ser precedido y auspiciado por el de su cliente, el italiano Filippo Paturzo, que se ahorca con sus propias sábanas (XVI). Llegamos, de esta manera, a otro rasgo de la Caracas garmendiana. La angustia que se respira en su gente no proviene, como en otros novelistas de la misma época, del enfrentamiento manido de la capital y la provincia (especie de menosprecio de corte y alabanza de aldea). La enrarecida vida urbana, la vida “mala”, según adjetivo predilecto del autor, es la medida justa de un estilo — o una *imago mundi*, agregaríamos — que ha sido llamado “informalista”, entre otros, por Angel Rama. Los elementos de la realidad, en la que nada parece encajar, hecha como está de riqueza y pobreza revueltas caos de tradiciones rurales antiguas y desarraigo presente, son captados con lente deformador. Los hombres y las cosas descritos se degradan expresionistamente. La mugre y la basura pululan en todos los recodos de la ciudad, especialmente en el centro, donde se desarrolla la mayoría de las acciones. Cronológicamente estamos en pleno carnaval, con lo que esto representa: lo extraño e inverso parece la moneda común. Mientras dice terrezas y jura afecto a su amante, Antúñez reprime su desesperada actividad intestinal (V); Paredes, su colega, intenta neuróticamente compaginar su trabajo con una “sublime” inspiración poética; las avenutras burdelescas, además, proporcionan un verdadero marco mitológico a estos profesionales del derecho (VI). Este círculo humano, corrompido, gris y frustrado, sin idealismo verdadero, se repetirá como sabemos en otras obras de Garmendia, hasta la aparición de *Memorias de Altagracia* que, como ha dicho uno de sus críticos más sagaces, Oscar Rodríguez Ortiz, implica no sólo el fin de un ciclo narrativo urbano, sino “el hallazgo de un espacio provinciano como [nuevo] epicentro”, con sus consecuentes “obligaciones literarias” (*Memorias* 26).

*D* (1977), una de las novelas más representativas de José Balza, nos colocará ante un distinto patrón de lectura de Caracas. La dicotomía ciudad/campo está en el eje de la fábula, como en otras obras suyas anteriores y posteriores. Un famosísimo *disc jockey*, en la cima de su éxito, abandona de pronto la capital, hacia 1960, para instalarse en el delta del Orinoco; tiempo después otro hombre va en su busca para instalarse en el delta del Orinoco;

tiempo después otro hombre va en su busca para entrevistarle. Del encuentro surge una historia de la radio venezolana, entretejiendo destinos dispares, personajes reconocibles extratextualmente y personajes que no llegan a serlo, más bien personificaciones mistericas al estilo lezamiano. Algunas variedades de la lengua hacen acto de presencia: la del *Orinoco Ilustrado* de José Gumilla; la actual, desde la oralidad implícita en la entrevista grabada hasta la intersección de lo oral y lo escrito en la publicidad radiofónica; finalmente, la expresión literaria propiamente dicha, que se infiltra en las múltiples disquisiciones crítico-filosóficas de los personajes, así como en la “voz de escritor” que se descubre urdiendo una poética totalizadora del libro en el último capítulo. Justamente, esta voz nos explica que el narrador anhela carecer “de identidad, aunque pueda convencer al lector con su existencia: sólo para llevarlo a una segunda máscara: y luego a una tercera: a esa infinita sustitución que es la literatura” (265). Los narradores de *D*, en efecto, se sucederán y se confundirán unos con otros en un laberinto intrincado desde el punto de vista de la enunciación y de la anécdota circular y vaga, dando así primacía a la radio como “símbolo del país que fue y alegoría de la memoria y el imaginario colectivo” (*Intromisión* 111). Si con las emisiones radiales el discurso de Caracas, es decir, la civilización, invade, coloniza y se multiplica en todos los rincones de la nación, incluso en el apartado Orinoco, la misma crónica de la radio, en cambio, puede hacerse, como ha dicho Rodríguez Ortiz, con “montaje” y “materiales de aluvión”, o sea, trasponiendo el paisaje deltano a la escritura. Recordemos que uno de los narradores ha hecho explícito el contraste ciudad/selva: la primera es “enceguecedora”, en ella la popularidad es “ruidosa”, sus seres la habitan “perdidos”; los hijos y las mujeres que se tienen en ella son “prestados”; la segunda, por el contrario, es “silencio y verdor”, su existencia aunque más desolada es “más intensa”; en ella los sonidos, como en los días genésicos, son “aún no creados” (16-18). La trayectoria del **disc jockey** Olivares conduce, literalmente, a una “renuncia” a todo lo proveniente de Caracas: fortuna, fama (22). Ya en el Delta, se instala en una “vieja casa” como un “traje perfecto” (16): estamos por consiguiente, en lo que Bachelard denomina “espacio feliz”, de intimidad y ensoñación, muy distinto al espacio urbano, plagado no sólo de superficialidad sino de violencia guerrillera y publicidad atosigante. La síntesis del país se logra únicamente a través de la escritura, que atrapa y reúne la diversidad.

Ultimamente, la aparición de *Voces al atardecer* (1990), de Francisco Rivera, agrega nuevas perspectivas al retrato de la ciudad novelada rigurosamente por Garmendia y Balza. El protagonista de *Día de ceniza* no era caraqueño, sino barquisimetano; la alienación ciudadana podía aún conectarse con la pérdida de un reino de la niñez (81). Los protagonistas de *D* son entidades difusas, entre dos aguas, las del Guaire y las del Orinoco. Los personajes de la novela de Rivera, aunque se desplazan al interior y al exterior de Venezuela, lo harán siempre de cara a su ciudad, donde tendrán significado social y espiritual

sus idas y venidas. Las diferencias, no obstante, no se limitan a eso. La semblanza de la urbe es hecha desde las postrimerías y el **crepúsculo** de país pospetrolero en que hoy vivimos. El horizonte histórico explícito de sus personajes está fijado por el antes y el después de la célebre devaluación del bolívar en 1983 (130). La clase media, la alta y, su bisagra por excelencia, los intelectuales, despiertan del sueño de prosperidad y excentricidad decadentes en que estaban sumergidos. Con los pies puestos en tierra, el narrador múltiple pasa revista a una nómina de seres que se estrellan contra la realidad, pereciendo a veces en el impacto. Una Caracas pueril, infatuada de arte ajeno al entorno, adquirido no por necesidad de expresión o esfuerzo propio, sino por puro poder suntuario y para satisfacer modas sucesivas, sale al encuentro de sus protagonistas, cuya moral, entonces, no puede ser otra que la del superviviente. Como tal se confiesa Pedro Salazar (23). De hecho, la pareja compuesta por él y Mariana, así como su psicoterapeuta, Finkelstein, al iniciar su vuelta atrás mediante la memoria, encuentran un mundo en escombros del que han logrado escapar gracias a la asimilación de sus verdades íntimas, las voces de su psique. Las otras voces, las del exterior, son los fatales cantos de sirena que ya hemos visto en las diversas novelas de Caracas: la sociedad cerrada, claustrofóbica, que en las obras de Pardo, Díaz Rodríguez y Blanco-Fombona, aunque capitalina es provinciana, generará el “chisme” como forma de violencia verbal; el chisme que retrata Garmendia, sesenta años después, será oficinesco (IV); el de Balza, farandulero. En la creación de Rivera prevalecerá el de los medios artísticos e intelectuales, con toda su mordacidad y sordidez particulares. El lenguaje de la novela es, por otra parte, rico en registros coloquiales y cultos propios de los caraqueños, con la presencia friccionadora como lengua franca de los **mass media** imperantes. Los varios narradores, la asimilación del pasado en el presente como materia del discurso, completan el cuadro heteroglósico de la obra, en el que no debemos olvidar su diálogo subrepticio con una serie de textos de autores tan diversos como Leonardo de Vinci, el Padre Las Casas, Margaret Atwood, Joyce Carol Oates y Petronio. Lo importante, sin embargo, es subrayar cómo esta pluralidad ilustra la dispersión y proliferación de códigos de lo caraqueño, cada vez más cosmopolita pero cada vez más engañoso: “es lamentable”, dice un personaje, “aquí en Caracas, entre la gente llamada culta, el racionalismo es lo que más se lleva. Tenemos al menos un siglo de atraso” (15). Con estas palabras, *Voces al atardecer* atrapa irónicamente, desde sus inicios, el orbe artificioso, prestado y narcisista de la rica ciudad de los 70 y 80, liquidada en el aquí y ahora narrativo.

## II

Seis novelas, dos momentos históricos: ¿podría definirse, como conclusión, una poética de lo urbano que se prolonga desde principios de siglo hasta

la actualidad? Quizá no formalmente. Algunos cambios o constantes en la captación novelesca del entorno caraqueño, con todo, podrían entresacarse. En primer lugar, verificamos una transformación esperable de una tríada a otra de autores: el país agrario pasa a la sociedad de la megalópolis, cuya bonanza petrolera no logra saldar totalmente el pasado de miseria y, más bien, lo complica, al insertarlo en los vaivenes del internacionalismo y la modernidad. En segundo lugar, si bien puede aducirse que una interpretación satírica de la ciudad perdura, hemos de aceptar que los modos de asumir críticamente lo urbano se han hecho más oblicuos y ambiguos: Garmendia nos proporciona el modelo narrativo de la degradación informalista; Balza elige la vía del contraste, la del comercio imaginal entre las dos Venezuelas; Rivera equipara su novela a un epílogo y el esbozo de una ética de la supervivencia habla por sí solo del deseo de cancelar una época de nuestra nación y nuestra sociedad, sea con nostalgia, sea con alivio.

¿Qué propuestas perduran en nuestra novela urbana con el paso del tiempo? Ante todo, el lenguaje de las destrucciones parece no agotarse. Pardo, ya de entrada, borra la ciudadanía de nuestra ciudad, si así pudiera decirse, al reducirla onomásticamente a una villa. El fin de la patria y de Caracas en Díaz Rodríguez adquiere la forma de una de nuestras fragorosas revueltas armadas. A ésta, Blanco-Fombona añade la sublevación de la naturaleza. El protagonista de Garmendia opta por una sinécdoque: acaba con su mundo acabando consigo mismo. La iniciación selvática, en Balza, clausura la realidad del mundo urbano y la convierte en relato, en textualidad periodística. Mirar al pasado y ver una Caracas desaparecida son una misma cosa para Rivera. Caracas asume plenamente su condición de ciudad hispanoamericana al ser inventada e inventariada a través de sus sucesivas demoliciones y fracasos, no a través de su persistencia en la historia o sus refundaciones, como sucede con las ciudades europeas (Castellano Girón 104).

Además de esto, curiosamente, las seis novelas coinciden en testimoniar una Caracas fabulable desde sus periferias. Es el lugar de individuos signados por su raza, su insignificancia, su condición de artistas o, incluso, por un distanciamiento que puede ser físico y psicológico con respecto al grueso de la gente. Para estos seres, como vemos, la existencia de un centro espiritual — metáfora antiquísima de la ciudad — está problematizada y sus visiones de mundo nos hablan más bien de confinamientos y soledad. Ni para ellos ni para su medio parece haber oportunidad de consustanciación. La armonía del hombre con su espacios se fractura. Como ha dicho el filósofo suizo Denis de Rougemont, hasta ahora las historias de amores felices no son interesantes ni despiertan la pasión incondicional de los lectores. La relación entre Caracas y sus habitantes es, precisamente, una historia de amor infeliz. No es improbable, por lo tanto, que la novela caraqueña prosiga en esta línea. Poblada de exilios íntimos o reales, la ciudad que han conocido sus mejores autores continúa siendo toda lejanías.

## OBRAS CITADAS

## Directa:

Balza, José. D. Caracas: Monte Avila Editores, 1977.

Blanco-Fombona, Rufino. *El hombre de hierro*. 1907. Caracas: Editora Latinoamericana, 1960.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Narrativa y ensayo*. Orlando Araujo, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

Garmendia, Salvador. *Día de ceniza*. 1963. Caracas: Monte Avila Editores, 1968.

Pardo, Miguel Eduardo. [*Todo un pueblo*.] *Villabrava*. 1899. Paris: Bouret, s.d.

Rivera, Francisco. *Voces al atardecer*. Caracas: Editorial Planeta, 1990.

## Indirecta:

Castellano Girón, Hernán. "Ciudad existencialista, ciudad surrealista: A propósito de dos novelas santiaguinas". *Pedro Lastra o la erudición compartida: estudios de literatura dedicados a Pedro Lastra*. Mario A. Rojas y Roberto Hozven, eds. México: Premia Editora, 1988.

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

Rodríguez Ortiz, Oscar. *Intromisión en el paisaje: Estudios, crítica, ensayos*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

———. *Prólogo a Memorias de Altagracia*. Madrid: Cátedra, 1982.

Zum Felde, Alberto. *La narrativa en Hispanoamérica*. Madrid: Aguilar, 1964.