

INVENTARIO DE AUSENCIAS Y PARODIAS DE HEROÍSMO: POLÍTICAS CULTURALES EN TIEMPOS DE DICTADURA

Raquel Rivas Rojas
Universidad Simón Bolívar, Caracas
rrivas@usb.ve

La noción de políticas culturales ha sido asociada, en nuestro contexto cultural, con políticas de Estado: gerencia estatal de prácticas públicas que delimita un espacio de regulación, de desempeño de las posibilidades del intercambio simbólico. Sin embargo, si se hace un seguimiento a las discusiones recientes sobre el concepto de políticas culturales, en el sentido de intervención en el campo de la producción y el consumo de los bienes simbólicos, parece claro que la marca estatal de esta intervención se diluye cada vez más, para dar paso a intervenciones más plurales. Si, como sostiene Yúdice (2003), la cultura es un recurso tanto como un bien conveniente y negociable, los actos de intervención no necesariamente coinciden con los actos de regulación. Al contrario, es en esta lucha que se fragua su constitución y desde allí las políticas oficiales son sólo un actor más en el juego de las intervenciones. Es por eso que lo que aquí me interesa poner de relieve es el modo como, en momentos de fuerte regulación política, la intervención en un sector del campo de la cultura puede ser leída como un modo de producir una política cultural no oficial.

Sin duda, la intervención en la memoria colectiva es uno de los modos más potentes de regular

En este artículo se analiza la intervención en un sector del campo de la cultura como un modo de producir una política cultural no oficial, en momentos de fuerte regulación política. Concretamente, se estudia la intervención en la memoria colectiva como una de las formas más potentes de regular los intercambios simbólicos. A partir del análisis de dos novelas publicadas durante el período posterior a la caída del gobierno democrático de Rómulo Gallegos, *Todos iban desorientados* (1951), de Antonio Arráiz y *Casas muertas* (1955) de Miguel Otero Silva, el texto analiza la manera como la institución literaria se plantea una puesta al día de sus postulados y, en el mismo movimiento en el que constituye una nueva política de memoria, adap-

Recibido: 5 de octubre de 2007
Aceptado: 26 de octubre de 2007

los intercambios simbólicos. La memoria es ese lugar en el que se fraguan las identidades y, por tanto, las adhesiones o rechazos a los proyectos de nación que se consolidan o se fracturan (Nora, 1996). De ahí que todo régimen —con fuerte vocación autoritaria o con mero criterio prospectivo— elabore explícitas políticas de memoria y las ponga en práctica tan pronto se hace con los más elementales mecanismos de difusión. Tal es el caso del régimen de Marcos Pérez Jiménez. Para el régimen militar que termina de asaltar el poder en 1952, pero que viene manejando las riendas del aparato político desde la caída de Gallegos en 1948, la cultura es considerada un espacio clave de intervención, en su claro proyecto de redefinir los puntos de referencia del relato de lo nacional. Se trata de un régimen cuyo proyecto cultural está signado por la convicción de que el intelectual orgánico que traería el “progreso” no sería el letrado sino el ingeniero. El salto modernizador —para usar la expresión de Ludmer (1999)— no llegaría a lomos del libro o de la mano de la cultura letrada, sino a través de los medios masivos, que se ampliaban y diversificaban, así como sobre los automóviles que cruzaban las autopistas con las que el régimen redibujó el espacio urbano. La redefinición llevada a cabo por el régimen implicó la construcción de un discurso identitario elaborado sobre la folklorización de las culturas populares y su puesta en escena mediática¹. No hay que olvidar que ésta es la época de oro de la radio nacional (Safar, 1989), así como el momento en el que se fomenta la industria cinematográfica local como política de Estado y en el que se produce la aparición de las primeras emisoras de televisión.

tada a un tiempo de censuras y de impulsos anti-intelectuales, propone una renovada función para el relato identitario, lejos del catálogo folklorista en el que el régimen había congelado el relato de la nacionalidad.

Palabras clave: Antonio Arráiz, Miguel Otero Silva, literatura venezolana, políticas de memoria, Venezuela 1948-1958.

Inventory of Absences and Parodies of Heroism: Cultural Politics in Times of Dictatorship

This paper analyzes how the intervention in a particular sector of the cultural field can be regarded as a means of production for an unofficial politics of culture in times of strong regulation. In particular, it studies the intervention in collective memory as one of the most powerful ways of regulating symbolic interchange. Drawing on the discussion of two novels, published after the overthrow of Gallegos' government, Antonio Arráiz's *Todos iban desorientados* (1951) and Miguel Otero Silva's *Casas muertas* (1955), this

La captura estatal de los íconos populares como María Lionza (Coronil, 2002: 192-193)² se realizaba en paralelo al fomento de la “nacionalización” de la misma fe cristiana que se emblemata en la consagración de la Virgen de Coromoto como patrona de Venezuela en septiembre de 1952. Este énfasis en el fomento y escenificación de la cultura popular, como la cultura oficial del Estado autoritario perezjimenista, generaba un sesgo claramente anti-intelectual que permeaba todas las políticas culturales del régimen (Castillo, 1990: 120-130). El fomento de una cultura nacional construida sobre retazos bien elegidos y ensamblados de tradiciones culturales populares y sobre una evidente exclusión de los géneros de la alta cultura, dejaba sin embargo un margen de maniobra para las posiciones que pudieran ocupar los intelectuales activos durante el período dictatorial.

Uno de esos márgenes es la memoria de acontecimientos recientes, vivos aún en el recuerdo o en la tradición oral de los lectores adultos que podían compartir, contrastar, reconstruir y comparar las escenas generadas por la dictadura de Juan Vicente Gómez, finalizada con su muerte en diciembre de 1935, con la de la dictadura que vivían en el momento en que esos hechos se reconstruían. Así, recordar la dictadura gomecista se convirtió en un modo de nombrar los desmanes de la dictadura que se vivía en el presente perezjimenista. Pero esta intervención en la memoria ofrecía no sólo un modo bastante evidente de burlar la censura del régimen. Permitía también una puesta al día de la institución literaria que, en el mismo movimiento en el que constituía una nueva política de memoria, adaptada a un tiempo de cen-

article examines how the literary institution updates its own postulates, constituting a new politics of memory, adapted to a time of censorship and anti-intellectual impulses. In this way, the literary institution proposes a new function for the narratives of identity, far from the folklorist catalogue in which the dictatorship had frozen the narratives of the nation.

Key words: Antonio Arráiz, Miguel Otero Silva, Venezuelan Literature, Politics of Memory, Venezuelan Cultural History 1948-1958.

suras y de impulsos anti-intelectuales, proponía una nueva función para el relato identitario, alejado del catálogo folklorista en el que el régimen había congelado el relato de la nacionalidad. Un ejemplo de esta política de memoria, pensada como política cultural contra-oficial, serían las dos novelas que analizaré a continuación, *Todos iban desorientados* (1951), de Antonio Arráiz y *Casas muertas* (1955), de Miguel Otero Silva.

Todos iban desorientados, ficciones de rebelión

En la novela *Todos iban desorientados* (1951), de Antonio Arráiz (1903-1963), se desmonta la estética regionalista en clave paródica, al tiempo que se produce una crítica mordaz a la estética intimista, que era vista en el momento como una novedad y proponía el seguimiento del drama interno de los personajes³. La novela de Arráiz realiza esta doble operación al poner en evidencia que los supuestos dramas interiores de estas figuras legadas por la tradición regionalista no son más que patéticos delirios de grandeza. Por la vía de injertar en la tradición criollista/regionalista lo que en la época se llamaba “novela de sensibilidad”, Arráiz produce un híbrido que resulta más cómico que dramático. Vale la pena observar con detalle esta curiosa operación, porque creo que éste es uno de los textos menos leídos del período y, sin embargo, es tal vez una de las propuestas más interesantes del momento. Uno de nuestros textos olvidados que demuestra lo difícil que resulta entrar en el canon local desde el humor y el distanciamiento paródico.

Una recepción pobre y distraída ha acompañado a este texto desde su mismo momento de publicación. Baste indicar que en el año en que Arráiz concursó con esta novela en el Premio Arístides Rojas (1951-52), el galardón fue declarado desierto. Esta mirada displicente frente al texto de Arráiz puede corroborarse en una de las pocas reseñas que aparecieron en la prensa especializada comentando el libro. Allí se sostiene que:

Todos iban desorientados no es la mejor novela de Antonio Arráiz. El esfuerzo de la concepción se diluye en un desarrollo débil y sin contenido dramático, la viveza del diálogo decae con frecuencia en un parloteo banal, el estilo apunta con exceso al esquema; pero el acento nacional, la piedad humana del escritor y la fuerza expresiva del tema aseguran todavía a esta

novela un puesto de mérito en la historia literaria venezolana (Mélich Orsini, 1951: 303).

La falta de “contenido dramático”, el “parloteo banal” y la tendencia al esquematismo que se puntualizan en esta reseña como las más evidentes debilidades del texto de Arráiz podrían ser consideradas, precisamente, como parte de los puntos de tensión que esta novela produce en su esfuerzo por nadar contra la corriente de la tradición que la precede. La novela de Arráiz, en efecto, da la impresión de ser la caricatura de otro discurso, de un discurso más “serio”. En ese sentido, creo que no sería forzado proponer que su clave de lectura sólo puede ser paródica. Tal vez el párrafo con que se inicia la novela dé indicios suficientes sobre el contrato de lectura al que este texto aspira:

Será tiempo perdido: lo sé. Al habitante de Nueva York, de París o de Buenos Aires, al dichoso ciudadano de cualquier organizada nación donde la vida se desliza como sobre ruedas, ¿qué han de importarle los pequeños dramas de Aldovea?⁴(7).

Hay una clara conciencia, en estas líneas que abren la novela, de la operación arraigadora y al mismo tiempo excluyente, que es el fundamento de todo relato que se localiza en un punto olvidado de la geografía local. Olvidar lo que sucede en el mundo “civilizado” es el gesto planteado aquí como fundamento del deseo –algo gratuito– de contar nuestros pequeños y localizados relatos. Esta operación es leída aquí desde un marco cosmopolita, globalizado, que permite colocar en perspectiva el esfuerzo mismo de contar relatos locales. Pero, sobre todo, puede verse en esta cita una puesta en distancia, un extrañamiento, que enmarca todo el relato en un tono irónico bastante evidente. Aldovea, el pueblo imaginario en el que se escenifican las acciones, bien puede leerse como la representación de todos los espacios de arraigo que ha producido la tradición de la narrativa de la tierra. Este es un pueblo que parece construido como todos los pequeños poblados del costumbrismo y el regionalismo tradicional.

Y, sin embargo, hay ciertas pistas en este inicio del discurso que permiten intuir la intención de forzar el modelo para producir una diferencia paródica. Al hacer un primer paneo por los personajes del pueblo, en efecto, la voz que

narra establece una secuencia que va desde los personajes más importantes hasta los más humildes, mostrando las actividades que todos realizan en un momento determinado del día. Allí están el hombre más rico del lugar, el representante de la ley, el boticario, la maestra, el vendedor de dulces. Esta secuencia sin duda debe mucho a los inventarios de figuras típicas heredadas de la tradición criollista. Sin embargo, en los personajes y acciones que se escapan ligeramente del modelo previo es donde puede notarse el giro paródico, como en este caso:

En las ruinas de “la Blanquera”, el antiguo palacio de los Hidalgo, en el mismo sitio donde, según contaban, la marquesita Adelaida Hidalgo había tocado para Humboldt un concierto de flauta de Mózart, Cochocho, el idiota, apremiado por la necesidad, intentaba exonerarse el vientre; y agachado entre los matorrales daba gritos guturales para espantar una de las marranas de Mamerta, que hozaba cerca (8).

La escena del idiota del pueblo, *exonerándose el vientre* en las ruinas de uno de los antiguos palacios de Aldovea, marca el tono irreverente de este relato donde lo que el lector espera nunca se cumple a cabalidad. Para empezar, el pasado glorioso no genera ningún gesto de veneración, pero tampoco se produce la celebración de hechos recientes, supuestamente heroicos. El suceso central que da origen a todo el relato son los actos de la Semana del Estudiante del año 1928, por lo que ésta podría ser leída como una novela histórica. Sin embargo, muy al contrario de la tradición discursiva que conmemoró la semana del 28 como una gesta redentora, para la novela de Arráiz éste es sólo el último episodio de una serie de ficciones de revolución que el texto va desplegando a través de las voces de sus personajes, a los que se deja hablar en un “parloteo” que dista mucho de ser banal y que, por el contrario, es quizás el rasgo más distintivo de la ficción.

Es a través de ese parloteo que conocemos la historia de cada uno de los personajes, porque la voz que narra en este relato se limita a concederles la palabra, apuntando apenas brevemente algunos rasgos de cada sujeto y algunas indicaciones de la acción que se desarrolla. El resto es diálogo continuo. Y en ese concierto de voces se va dibujando el contorno de las “empresas descabe-lladas” (27) que han emprendido y seguirán acometiendo los sujetos redento-

ristas que han puesto en marcha todas y cada una de las revueltas locales, como es el caso del general Perigard, quien se presenta a sí mismo de este modo:

yo estoy haciendo la guerra en Venezuela desde el 78. Nueve guerras, ciento quince acciones de armas. La última fué la revolución "Libertadora". Y óigame lo que le voy a decir: lo que nos ha perdido a nosotros es el entusiasmo. Aquí todo lo hemos hecho siempre al buen tuntún, sin saber dónde ponemos el pie ni preocuparnos por ello. *Esta es la tierra de las empresas descabelladas*: usted lo sabe muy bien. (27, énfasis mío; mantengo la ortografía del original).

En efecto, el personaje con quien dialoga Perigard en este fragmento, el joven bachiller Alfonso Olivares, es la figura que representa una nueva posición política –un joven de clase media, estudiante universitario– y sabe muy bien de empresas descabelladas. Olivares viene huyendo de los sucesos del año 28 y llega al pueblo de incógnito y buscando refugio. Su entrada a Aldovea, y sus peripecias de militante político en fuga, constituyen el motor de la acción en la primera parte de la novela. Este personaje es visto como un héroe por parte de los vecinos del pueblo, pero muy pronto la narración se encargará de hacernos saber que, en realidad, se trata de un personaje poco confiable (33). La descalificación directa de la que es objeto esta figura sólo se produce a lo largo del relato con este personaje que –según una convención ya instaurada en el imaginario local⁵ debería ser tratado como el héroe de la historia. Si bien su relato de los hechos en los que supuestamente participó responde a los testimonios monumentalistas de los miembros de la generación del 28, que hicieron de la participación en estos eventos la piedra angular de su capital simbólico y político, este personaje es puesto en duda en los momentos en los que su credibilidad es más alta.

En la escena en la que el estudiante cuenta los supuestos planes de revolución que se adelantan, y con sus palabras logra movilizar a todos los que en el pueblo se oponen a la dictadura, podemos ver cómo, en boca del mismo personaje, su relato se revierte:

El estudiante no las tenía todas consigo. –¿Qué he hecho? –se recriminó. Nada más que repetir los rumores que circulaban en Caracas... Tal vez, llevado de su

maldita manía de exagerar, había cargado un poco la mano aquí y allá...

—¿Y si nada de esto fuese verdad?

Esta conjetura lo hizo palidecer.

—No, necesariamente tienen que ser ciertas —se respondió a sí mismo—. Por amor de muchos millares de personas que confían en ellas, esas noticias deben resultar verdaderas (43).

Queda claro, entonces, que éste es un personaje que falsea la realidad, que abulta su vinculación con planes de rebelión que son a todas luces imaginarios, que crea esperanzas sin base entre los pobladores de Aldovea y que, finalmente, desaparece con la misma ligereza con la que llegó al pueblo, desentendiéndose de las expectativas que ha creado. La descarnada mirada que aquí se construye, frente a este héroe de la memoria colectiva local reciente, contrasta con la perspectiva compasiva que se elabora frente a los sujetos identitarios locales. Figuras que se construyen en un claro diálogo con la tradición precedente y con la narrativa contemporánea al momento de enunciación de la ficción.

Hay dos personajes que particularmente parecen estar representando al sujeto identitario tradicional, por un lado; y al nuevo sujeto de las ficciones renovadoras, por otro. El viejo sujeto identitario es —¿cómo podría ser de otro modo?— un llanero: Hernando Paúl. Pero éste es un llanero bastante particular. Es un hombre educado, hijo de uno de los personajes más importantes del pueblo, y sobre todo es “un hombre práctico” (88), lo que en la novela implica —al menos en un principio— que considera que el “idealismo” político es cosa de adolescentes que no se han enfrentado con problemas verdaderos. Ese idealismo es representado por su hermano, Carlos Paúl, el bachiller. Este joven sería la representación de un tipo particular de sujeto comprometido, un compromiso que se expresa en la disposición para el propio sacrificio por una causa común. Sería, sin duda, la versión positiva del cuestionado estudiante venido de la capital. Desde la perspectiva de este personaje, su hermano, el hombre práctico, sería un “egoísta”. Pero es ese hombre práctico el que resulta elevado finalmente a la categoría de héroe. Un héroe tragicómico, que es el único tipo de héroe que esta ficción descreída podría producir.

Una vez que el personaje del estudiante se disuelve y los habitantes de Aldovea se enfrentan a su propia necesidad de compromiso político, se revela

en la novela la parodia híbrida a la que me referí al principio. Porque los personajes principales se debaten, una y otra vez, entre el sacrificio por un ideal colectivo y la elección de su individualidad como espacio de sus preocupaciones fundamentales. Es decir, la ficción construye personajes que están ubicados entre el modelo del sujeto comprometido, que correspondería cabalmente al sujeto identitario de las ficciones arraigadoras; y el modelo del sujeto hedonista, o egoísta, que sólo genera –en términos estéticos y ficcionales– conflictos interiores.

Pero sería una clara simplificación reducir este texto sólo a dos de sus personajes o posiciones posibles. Porque lo que se dibuja en este relato es una verdadera galería de figuras, todas con nombre y apellido, todas con ocupaciones, espacios y voces particulares, todas participando al mismo tiempo en una acción que sólo se resuelve a medias. Aunque la historia básica de la segunda parte de la novela gira alrededor de las acciones que los personajes de Aldovea realizan con el fin de participar en una rebelión que imaginan generalizada, el trasfondo del relato es la inevitable derrota de estas ficciones de revolución que sólo se basan en “entusiasmo”, como anunciara el general Perigard desde el principio del texto.

Entre estos personajes está también, como en otras ficciones del período, la representación del intelectual. La ficción construye, a través de cuatro personajes emblemáticos, una visión distanciada con respecto a la figura del intelectual. No tengo tiempo de detenerme en estos personajes, pero es importante destacar que en ellos parece estar condensada una de las propuestas centrales de esta novela y del proyecto estético mismo de Arráiz. En esta historia, el intelectual está representado por cuatro extremos, cada uno de los cuales genera eventualmente un desplazamiento fuera de la ficción arraigadora. Podríamos decir que, en cierto sentido, cada una de estas cuatro trayectorias implica una fuga de la comunidad imaginada. Los primeros dos personajes son dos poetas, que claramente representan posiciones definidas dentro de la institución literaria. El primer poeta que aparece en el relato es Praxiteles Muñoz. Previsiblemente, su lugar es el bar, donde participa en prolongadas tertulias con los parroquianos y donde recita sus versos vanguardistas a todo el que quiera escucharlo. Este poeta vanguardista produce versos que el público no logra entender y que dan pie a una burla generalizada, de modo que su participación en la ficción pronto se diluye, porque su “revolución” per-

tenece al campo de la estética y no es comprendida ni por las mentalidades más avanzadas que el relato representa.

Otro es el caso del poeta suicida, Renato Vizcarrondo. Sus versos también se transcriben en la novela. Pero en su caso se trata de una producción tradicional, un soneto en el mejor estilo modernista, admirado y recibido por los lectores con comentarios favorables. Parece estarse representando aquí la diferencia entre la recepción que tuvo en el medio local la poesía vanguardista –uno de cuyos promotores fue el mismo Arráiz– y la que seguía obteniendo una producción cultural más tradicional. La suerte de ambos personajes ficcionales muestra, sin embargo, que las posiciones que estas figuras ocupan en la institución literaria –renovación/tradición– conducen ambas a la exclusión, vistas desde la perspectiva programática del relato identitario. El poeta Renato se suicida y Praxiteles termina diluyéndose en la trama en un lío de faldas. La suerte de estos dos personajes podría ser leída como parte de una reflexión sobre el lugar de la literatura dentro de la comunidad nacional. La conclusión parece ser que el lugar del intelectual no es el de la acción –sobre todo la acción política– sino el de la elaboración discursiva que lleva, por un lado, a la incompreensión y, por el otro, al desconsuelo y el suicidio. En todo caso, se trata de una respuesta distanciada frente a una tradición que pretendió hacer equivalentes la acción política y la producción discursiva.

Un tercer tipo de intelectual estaría representado en Carlos Paúl, el joven bachiller que –como vimos– representa el espíritu de sacrificio. La marca más significativa de este personaje es su claro escepticismo frente a las soluciones redentoristas. Uno de sus gestos más emblemáticos es el negarse a asistir a misa, lo que da cuenta de su filiación con un pensamiento liberal. Este personaje muestra en la primera parte de la novela una decidida voluntad de acción, pero de manera significativa, se enferma de una dolencia nerviosa y eventualmente desaparece de la historia, dándole paso a su hermano Hernando, que terminará cumpliendo a cabalidad el papel de hombre de acción en este relato. Finalmente, hay una cuarta opción en este texto para el hombre de ideas –además del alcohol, el suicidio o la enfermedad nerviosa. Este destino es igual de desalentador que los demás y está encarnado en el abogado Flores Suárez. Se trata de la locura o pérdida del juicio. Resulta elocuente esta solución, porque este destino le es asignado a un personaje que a lo largo de una parte importante de la historia ha representado la sensatez, la

lucidez. Súbitamente, ante el suicidio del poeta Renato, el abogado Flores Suárez pierde la razón y queda también al margen del desarrollo argumental posterior.

La sistemática eliminación o expulsión de este relato identitario de todos los personajes que representarían un saber letrado, podría leerse como un modo de cuestionar –precisamente– al sujeto emergente en los relatos de corte intimista, al estilo de *Los alegres desahuciados* (1948), de Mariño Palacio. Si tomamos en cuenta la distancia crítica que preside esta enunciación, podríamos sostener que esta eliminación sistemática responde más a un diagnóstico que a una visión prospectiva de la literatura por venir. La literatura, en esta representación caricaturesca, es denunciada –junto con todas las instancias de producción discursiva– como una máquina de generar espejismos de acción, que se producen de espaldas a los hechos y que impiden la realización de una práctica efectiva o, en todo caso, de una ponderación directa de lo que acontece. Aquí, toda acción se construye sobre una ficción y es por eso que la única rebelión que ocurre eventualmente en Aldovea, luego de semanas de rumores y de planificación minuciosa, se disuelve en una traición y se cierra con una muerte. La rebelión, finalmente, sólo ocurre en la imaginación de sus supuestos actores y en tiempo condicional (164).

Esta rebelión que nunca se lleva a cabo es representada sólo en sus planes, en su estado discursivo. Su eventual fracaso permite mostrar un claro contraste entre las elaboraciones imaginarias y las realizaciones concretas. Igualmente, los personajes puestos aquí en escena, al borde de decisiones de vida o muerte, sirven para que –desde la ficción– se realice un balance del modo como ha sido representado el sujeto identitario nacional. Balance que, eventualmente, genera una imagen al mismo tiempo caricaturesca y compasiva. Porque el sujeto comprometido, representado en todos los personajes que se embarcan en los planes de rebelión, pero, sobre todo en Hernando Paúl, termina llevando su compromiso hasta la muerte y esta muerte absurda parece mantenerse a salvo del tono paródico e irónico del resto de la ficción⁶. Sin embargo, como era de esperar, el sacrificio resulta en vano y la última palabra se le otorga a una mujer, que anuncia el futuro frente al cadáver del héroe: “–Pero nuestra angustia nos sobrevivirá a nosotros, los sobrevivirá a ustedes también: y en el fondo de esa angustia está la semilla de una vida mejor” (212).

Este final tiene una relación muy clara con el cierre de la anterior novela de Arráiz, *Puros hombres* (1938). La novela concluye con una frase que parece recuperar lo que el mismo relato había estado intentando minar⁷. Una frase en la que se reivindica el lugar del sujeto comprometido. Sin embargo, esta es una novela en la que, como en *Puros hombres*, no se edifica el relato del cambio sino el de la derrota. Al igual que en la primera novela de Arráiz, aquí se cancela el idilio con la eventual muerte del héroe. No queda en pie ninguna relación amorosa que –siguiendo la tradición romántica de las ficciones fundacionales (Sommer, 2004: 47-69)– configure una idea de futuro, representada en una familia claramente constituida con el fin de ordenar el espacio social. No hay aquí articulaciones entre la familia, la nación y el estado, instancias que constituyen las bases del proyecto ordenador representado en la tradición criollista y regionalista.

Una rápida mirada a este texto podría inscribirlo en una línea deudora del regionalismo de corte populista que apostó por relatos identitarios no excluyentes. Sin embargo, como reflexión frente a las demandas de renovación del campo cultural del momento, ésta es sin duda una apuesta por la distancia crítica, por la mirada descreída frente al propio discurso y frente al lugar del intelectual como generador de relatos identitarios. Se trata de una duda que se instala en la función misma que se le asigna a la institución literaria como posible lugar fundacional para los relatos cohesionadores de una nación. Así, cuando esta novela se cierra, lo que queda en pie es la clara sensación de que todo discurso configurador de imaginarios colectivos cumple un propósito enmascarador que desplaza los objetivos de la intervención política directa y vuelve imposible la acción. O, tal vez, visto de otro modo, lo que queda en pie es un programa implícito para la literatura por venir: una nítida separación entre la producción cultural y la acción política.

Pero hay algo que es necesario rescatar en este relato y en su misma inscripción en la tradición del regionalismo populista. Por el reverso de su mirada crítica frente a los discursos arraigadores, ésta es también una representación alternativa del “terruño”. No hay aquí palúdicos famélicos transitando como fantasmas irredentos por las calles bordeadas de casas en ruinas. Aldovea, por el contrario, es un pueblo representado desde la vitalidad, en el que las únicas ruinas corresponden al antiguo palacio de un Marqués y a la logia masónica. Estos dos edificios en ruinas bien podrían simbolizar las dos tradiciones heredadas del siglo XIX: conservadores y liberales.

Todo lo demás está vivo y en completa productividad en Aldovea. El pueblo tiene sus espacios de socialización e intercambio económico –la plaza, el bar, la botica– y sus demás instituciones tradicionales –la iglesia, la escuela– en pleno funcionamiento. Los personajes que atraviesan el relato, salvo las excepciones mencionadas, son saludables, productivos y con una clara visión de futuro. No se trata de una masa de seres anónimos, sino de personajes bien definidos a los que el narrador deja hablar con voz propia. Estas figuras no están en el desamparo, a la espera de un redentor que pronuncie el discurso de su salvación o de su muerte definitiva. El estudiante que, en un primer momento, moviliza a todos los personajes del pueblo es sólo un detonante, pero el liderazgo de las acciones lo lleva a cabo la gente del lugar, los sujetos vernáculos.

Esta puesta en escena contrasta de manera notable con la otra novela que abordó, en ese mismo período, una temática casi idéntica: la vida de un pueblo del interior y el impacto, en ese espacio de la geografía regional, del paso de la modernidad política, representada por los estudiantes del movimiento del año 28. Esa otra novela, que responde a un argumento similar al de *Todos iban desorientados*, es *Casas muertas*, de Miguel Otero Silva. Su lectura, en contraste y diálogo con el relato de Arráz, puede proporcionar una visión más adecuada del tipo de relato identitario que sería canonizado como el más representativo del imaginario de las élites letradas, al tiempo que permite tener una imagen más clara de las políticas culturales que la élite intelectual estaba proponiendo con el fin de actualizar su función en el campo cultural y contrarrestar las políticas culturales estatales.

Casas muertas, a beneficio de inventario

El proyecto de escritura que parece revelarse en *Casas muertas* (1955)⁸ tal vez pueda ser definido como el de la *puesta en ruina* de la tradición del regionalismo populista. En este texto, Miguel Otero Silva (1908-1985) realiza un puntual inventario de los espacios y sujetos que están en camino de ausentarse de las ficciones de identidad. Esta puesta en ruina de los discursos de la tradición precedente permite elaborar una distancia, pero también una continuidad, con el tipo de fábula identitaria sobre la que se construyó parte del proyecto criollista y regionalista. El escenario ruinoso en el cual se ubica este proyecto sería una forma alternativa de saquear el archivo de la tradición, dis-

tinta de la parodia que se produce en *Todos iban desorientados*. Aquí la respuesta frente a la tradición parece ser la de llevar al límite todos y cada uno de sus recursos, recorriendo el camino que va del esplendor a la ruina, en una trayectoria inversa a la memoria que intenta reconstruir la protagonista del relato a lo largo de toda su infancia. Carmen Rosa, siendo niña, indaga en la memoria de sus mayores con el fin de imaginar el esplendor del pasado a partir de las ruinas que la rodean:

Carmen Rosa prefería reconstruir a Ortiz, levantar los muros derruidos, resucitar a los muertos, poblar las casas deshabitadas y celebrar grandes bailes en La Nuñera, con orquesta de siete músicos y farolitos de papel pintado. Y como a todos los viejos les deleitaba hablar del pasado, como ya no vivían sino para hablar del pasado, a Carmen Rosa le resultaba faena sencilla recoger evocaciones aquí y allá –un personaje, un decorado, un episodio, una canción– para reedificar con ellas una imagen viva de la ciudad muerta (30)⁹

Desde esta indagación en la memoria de los mayores vemos desfilar, junto con el esplendor y la paulatina decadencia de Ortiz, el devenir ruina de todo un proyecto de representación de los espacios y sujetos identitarios, que apenas una década atrás parecían tener una larga vida. En la primera parte de la novela es posible observar el deslizamiento hacia la decadencia de todos los personajes que han poblado el imaginario criollista y regionalista. El primero y fundamental de estos personajes es el padre, el patriarca que genera toda autoridad y todo saber en los relatos identitarios tradicionales. Este patriarca está representado por Don Casimiro Villena, el padre de Carmen Rosa, una figura que en sus mejores tiempos tenía la fortaleza y la vitalidad suficientes para abarcar a un tiempo el trabajo de la tierra, en la hacienda de la familia, y el comercio al por menor, en el negocio al detal ubicado en la misma casa de habitación de los Villena. Dos actividades que parecen abarcar todo el territorio que este tipo de sujeto había ocupado en las ficciones identitarias tradicionales (47-48).

La caída en desgracia de este personaje, a raíz de una peste que asoló el pueblo y que dejó a Don Casimiro convertido “en una sombra que vagaba por los corredores de la casa” (49), parece reproducir el mismo devenir ruinoso de todos los personajes que alguna vez sostuvieron con su vitalidad relatos en los

que el centro argumental estaba puesto en las instituciones que moldeaban el espacio social y permitían imaginar una comunidad integrada. Este es el mismo recorrido de los curas que han pasado por Ortiz, desde el flamante y muy europeo padre Franceschini, que presidió las grandes fiestas religiosas del Ortiz del pasado, hasta el ruinoso momento de la caída en desgracia de un púlpito presidido por un cura llanero, el padre Tinedo, que dio inicio a una relación menos solemne y más mundana con la feligresía (31-34). Este paso es marcado en la novela por la decadencia del espacio físico del templo, como se marca igualmente la decadencia del espacio de la casa, en el caso del devenir sombra del padre.

Pero no son sólo la casa y la iglesia –junto con sus personajes pilares– los espacios que desfilan hacia la ruina en esta ficción. También el espacio de la escuela es representado en este mismo tránsito hasta llegar a un presente desolado en el que ya no hay niños a quienes enseñar. Igualmente se reconstruye la memoria de la institución política en su versión alternativa, en el personaje del señor Cartaya, intelectual, músico, librepensador y masón, quien guarda la memoria de los enfrentamientos del pasado, de las posiciones políticas que dieron sentido a la historia de la región, y quien además recuerda las intrigas de amores prohibidos y encuentros fortuitos que nadie más se atreve a contar (39-42).

Junto a los espacios y personajes de la élite que aparecen en esta puesta en ruina de la tradición, podría decirse que los personajes cuya aparición termina siendo más marginal y ruinoso son precisamente aquellos que una reciente tradición populista había intentado colocar en el centro de la representación de la fábula identitaria. La figura del indígena –polo importante de la representación de relatos arraigadores como *Canaima*– aparece muy incidentalmente en “el indio Cuchicuchi” (82) y es evidente que su marginalidad anuncia un claro desinterés por el componente autóctono del relato arraigador. El negro Güeregüere es representado con mayor detalle y, sin embargo, su paso por la ficción no deja de ser un tránsito incidental que permite un desahogo jocoso y deja ingresar un toque de humor en una historia caracterizada por la tragedia (65). Quizás el personaje más claramente identificado con la tradición regionalista galleguiana sea el de Pericote, llanero, cantador, contador de cuentos, tocador de cuatro. Este llanero palúdico es una versión venida a menos de los bardos populares que pueblan todas las ficciones identitarias precedentes (69, 76, 88). El hecho de que salga de la ficción debido a un atropello del poder,

justo en el mismo momento en el que ingresa al relato el personaje masculino central, refuerza esta intención de reconsideración y superación del archivo que parece predominar en el recuento que se hace aquí de los espacios y personajes heredados (120).

La puesta en ruina de este proyecto, sin embargo, se plantea desde una voz narrativa todavía anclada en una función didáctica, lo que genera el tono jerárquico que impregna toda la ficción. La función inventarial de esta voz jerárquica no siempre se elabora desde la distancia objetivante que la crítica ha destacado al señalar el lenguaje periodístico que predomina en el relato. En reiteradas oportunidades esta voz califica y juzga, ordena y explica; algo que claramente podemos ver, por ejemplo, en este fragmento en el que se describe el cuadro de Santa Rosa que se encuentra en la iglesia del pueblo y al que todos los habitantes de Ortiz admiran con veneración:

Santa Rosa esplendía en el altar mayor desde una ordinaria tricromía, reproducción de un lienzo *adocenado y dulzón*, de una *cursilería estremecedora*. La monjita limeña meditaba arrodillada en un reclinatorio de piedra, aborta en su libro de oraciones. (...) Para todos, con excepción del señor Cartaya, aquel cuadro era una obra maestra, de insuperable belleza, primorosa y tierna como el alma de Santa Rosa (59-60, énfasis mío).

La “cursilería estremecedora” que la voz que narra atribuye al cuadro de la iglesia del pueblo muestra la distancia de esta perspectiva frente a los espacios y sujetos representados en el relato. Esta voz conserva, así, su función ordenadora y didáctica. Su presencia es permanente a lo largo de un texto en el que los personajes sólo hablan enmarcados y traducidos por la omnipresencia de esta voz hegemónica. Sobre todo en los primeros cuatro capítulos de la novela, donde se realiza el inventario de la infancia y adolescencia de Carmen Rosa y de los personajes y espacios que ella intenta rescatar de la memoria colectiva, esta voz prevalecerá como la única instancia legítima.

Cuando en el Capítulo V aparece Sebastián, el personaje cuya muerte se anuncia desde el inicio del relato, la voz que narra ya ha establecido el tono impositivo que se mantendrá durante el resto de la historia y que implicará un contrato de lectura tradicional, que deja muy poco trabajo a la imaginación del lector y que está muy lejos de los juegos humorísticos y paródicos de Arráiz. De este

modo, al tiempo que se pone en escena la cancelación de un proyecto de representación de lo propio, se conserva de ese mismo proyecto la autoridad de la voz letrada que lo enuncia y una evidente confianza en la estética realista que anula el cuestionamiento metadiscursivo de textos contemporáneos a *Casas muertas* como *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952) de Guillermo Meneses.

El proyecto a cancelar es el que involucra ubicar las ficciones identitarias de un país minero en un espacio agrario, mantener los relatos de arraigo de un país en rápida urbanización en tramas que sigan involucrando sujetos y saberes todavía anclados en trayectorias y tradiciones rurales. La apuesta del proyecto de *Casas muertas* es por un desplazamiento hacia nuevos espacios y hacia otro tipo de personajes representativos de una realidad no estancada en la insistente contemplación de un pasado que ya no puede reintegrarse a la experiencia del presente. El paso de los estudiantes presos que van de Caracas a Palenque, y que momentáneamente se detienen en Ortiz, marca el punto crucial de la novela en el que se determina “la ya consumada desventura de Ortiz y su gente” (99). Sólo en ese momento la ficción revela que está ubicada en el momento histórico de la dictadura gomecista y en una época cercana a las protestas estudiantiles del año 1928. Es en ese punto donde se define la orientación política de todos los personajes y es también allí donde cobra sentido la vida de Sebastián, que hasta el momento sólo había cumplido la función de casto y fiel compañero de la protagonista. A partir del contacto con esta ráfaga de modernidad –política, pero también cultural– que son los estudiantes, el relato define un proyecto que va más allá del inventario de las ruinas de la tradición.

El paso de los estudiantes marca un cambio en la perspectiva de la voz que narra que, por primera vez, abandona las calles ruinosas de Ortiz y acompaña a los estudiantes presos, no sólo en una retrospectiva que va de Caracas al Guárico, sino que sigue con ellos –sobre un ruinoso autobús amarillo– hasta que el grupo de estudiantes procesa y diagnostica los males de la región que atraviesan:

En el autobús amarillento que corría desalado por los Llanos no se hablaba de la propia desventura sino de la ya consumada desventura de Ortiz y su gente. No bien se perdieron en el polvo las últimas ruinas, uno de los estudiantes, el regordete de los grandes anteojos, exclamó:

–¡Qué espanto de pueblo! Está habitado por fantasmas.
Y el del sincero rostro redondo:
–¿Y las casas? Más duelen las casas. Parece una ciudad saqueada por una horda.
Y el mulato corpulento, estudiante de medicina:
–Una horda de anófeles. El paludismo la destruyó.
Y el de la nariz respingada y ojos burlones:
–¡Pobre gente! Y se les nota que son buenos.
Y el que llevaba el sombrero de Sebastián:
–La gente siempre es buena en esta tierra. Los malos no son gente (99-100)

La ráfaga de modernidad estética es claramente visible en esta escena donde la voz del narrador se aligera, las frases se vuelven cortas, las descripciones de las figuras se reducen a rasgos mínimos, casi caricaturescos. Sin embargo, en esta escena es donde el relato muestra su clara articulación con la función redentorista que estaba implícita en el proyecto del regionalismo populista. Los líderes redentores observan, diagnostican, predicen; el resto de los sujetos que transitan por el relato identitario de corte populista sólo cumplen el propósito de la prueba; existen para demostrar una tesis. Leído desde el proyecto modernizador –estético y político– de la generación del 28, este relato que cancela los viejos escenarios de las fábulas de identidad señala, entonces, dos líneas de fuga: la de la protagonista –que se irá a fundar nuevos pueblos con una suerte incierta– y la de los estudiantes que representan el futuro y que se alejan de la experiencia de haber atravesado una zona de contacto con lo otro, con la determinación de fundar un nuevo proyecto:

El de las pobladas cejas hirsutas dijo luego:
–¡Qué hermosas fueron vivas aquellas casas muertas!
Y el de los ojos inquietos bajo los lentes doctorales:
–Fueron hechas con un sólido y sobrio sentido de la arquitectura.
Y el de los tranquilos ojos azules:
–Una casa sin puertas y sin techo es más conmovedora que un cadáver.
Y el mestizo de bigotes mustios y gestos apacibles:
–Será necesario levantarlas de nuevo (101).

Volver a la vida los espacios de arraigo parece ser la función que queda en pie en este proyecto tanto estético como político. Se trata, sin embargo, de espacios que deberán construirse sobre otras premisas, porque el impulso de modernización que traen a la ficción los estudiantes y que se evidencia en el aire de renovación estética que hemos apuntado, marca un camino de cambio que quedará fuera de la ficción. Estos nuevos espacios y sujetos han aparecido ya en otras novelas del período y el mismo Otero Silva producirá en adelante distintas versiones del nuevo relato arraigador que apenas se insinúa en el cierre de *Casas muertas*.

Una vez cancelado el posible romance de los protagonistas, debido a la muerte de Sebastián –el sujeto arraigado que hubiera condenado a la protagonista a repetir el ciclo de los sujetos femeninos tradicionales– la heroína puede finalmente desarraigarse de la tradición identitaria que la precede y partir a fundar nuevos pueblos en “misión de aventurera” (157). En este tránsito hacia los nuevos territorios del relato identitario, han quedado atrás la familia, la iglesia, la escuela, y el mismo romance fundacional que organizó los relatos de integración diseminados por el criollismo y el regionalismo, lo que establece un punto de coincidencia con *Todos iban desorientados*, de Arráiz. Este gesto desarraigador con el que se cierra la ficción pone en escena un doble movimiento que tiene mucho en común con otras novelas del período. Por un lado cancela la tradición, al condenar a muerte las historias de arraigo sostenidas en un escenario rural; por el otro, se abre a nuevos territorios al trasladar a su personaje principal hacia un futuro espacio posible para la ficción nacional. Ese territorio se construirá en *Oficina No 1* (1961), la siguiente novela de Otero Silva. Se trata del campo petrolero y los poblados que surgen de manera espontánea a su alrededor. Allí se abrirá la posibilidad de un nuevo tipo de relato, disperso y desarraigado. A ese proyecto que se avecina pertenecen personajes que transitan por el final de la novela y que se encuentran en trance de representar un arraigo de otro tipo:

Eran hombres de todas las vetas venezolanas, mulatos y negros, indios y blancos, en franela o con el tórax desnudo, defendiéndose del sol con sombreros de cogollo o con pañuelos de colorines anudados en las cuatro puntas. [...] Venían de las más diversas regiones, de las aldeas andinas, de las haciendas de Carabobo y Aragua, de los arrabales de Caracas, de los

pueblos pesqueros del litoral. Los había campesinos y obreros, vagos y tahúres, comerciantes en baratijas, jugadores de dados, oficinistas hartos del escritorio, muchachos tímidos, rostros con cicatrices, un negro tocando una guitarra. También chinos cocineros, norteamericanos enrojecidos por el sol y la cerveza, cubanos de bigotitos meticulosamente diseñados, colombianos de inquietante mirada melancólica. Todos iban en busca del petróleo que había aparecido en Oriente [...]. A unos los movía la esperanza, a otros la codicia, a los más la necesidad (156).

El sujeto nacional inventariado aquí desde nuevos parámetros –la fragmentación, la movilidad, la hibridez, el caos del desplazamiento– se va a mezclar en el campo petrolero –emblema del nuevo territorio que el relato identitario debe conquistar– con otros sujetos diaspóricos que la modernidad ha aventado al desarraigo. Y en la vorágine del cambio, el desplazamiento minará en adelante todos los relatos identitarios de vocación localizadora. La puesta en ruina de la tradición arraigadora de la literatura nacional que se realiza en esta novela dará paso, así, a la construcción de nuevos territorios para un imaginario nacional desarraigado. Sin embargo, la elección en este caso no será una apuesta por la intimidad narcisista que están proponiendo los relatos de subjetividad en un sector de la institución literaria del momento. En la estética realista de Otero Silva se apuesta más bien por un tipo particular de compromiso que generará una amplia veta para la literatura por venir: el relato de denuncia. Sobre la labor denunciatoria se sostienen los restos que sobreviven de la función redentorista heredada de la larga tradición criollista que nace en el siglo XIX. Una función que, en un costado del espectro de posibilidades de renovación que se construye en el período, perdurará atravesando todos los relatos de compromiso que marcaron la institución literaria y el campo cultural hasta bien entrados los años ochenta y que renacen en las fábulas de redención del momento histórico actual.

Es este rescate de una de las funciones más valoradas por la intelectualidad local el que ha garantizado a *Casas muertas* un lugar conspicuo en el canon de la literatura nacional. La profusa reedición y traducción de este texto, así como el hecho de que haya sido la única de las novelas del período que era hasta hace poco de lectura obligatoria en la educación media nacional, lo colocan tal vez en el más alto nivel de visibilidad del período y a su autor en una

clara posición hegemónica entre las diversas opciones que la institución literaria ofrecía a sus productores. Este relato coloca en el centro de la fábula identitaria futura al sujeto emergente que es, para el momento, el intelectual reformador de corte populista, el letrado redentorista¹⁰. En un movimiento inverso al realizado por Arráiz, aquí se reinvierte un considerable capital simbólico en el valor del discurso como vía de intervención en el acontecer político y se apuesta, ya no por un relato integrador, sino por una voz denunciatoria, capaz de articular la práctica política y la elaboración de discursos de redención.

*

Si algo queda claro a partir de estas dos propuestas es que la literatura, como institución desde la cual es posible producir y generar políticas culturales anti-estatales –que no necesariamente antihegemónicas–, se dedica en estos años a cancelar, precisamente, el inventario folklorizante del que se nutre la cultura oficial. La galería de personajes “típicos” y de espacios “representativos” será colocada, a partir de este momento, en el territorio de la ruina o al menos de la duda paródica. Por otro lado, la tradición literaria misma será llamada a actualizar sus inventarios y a intervenir en el campo de la cultura poniendo al día sus escenarios, sus lenguajes y su función, más allá de la supervivencia de la labor redentorista que pervive en Otero Silva. De este modo, a través de una explícita política de la memoria, la institución literaria apuesta por una intervención puntual en el imaginario colectivo que recupera sucesos históricos recientes para explorar los límites del discurso mismo que los nombra y de la tradición en la cual se inserta ese discurso. La literatura demuestra, así, que en tiempos de fuertes restricciones autoritarias, éste puede ser un modo de revertir las tendencias antidemocráticas que pretenden imponerse como única política cultural disponible.

Notas:

¹ Una de las formas de escenificación de lo popular durante el período dictatorial fue el llamado “Retablo de Maravillas”, espectáculo de danza y canto en el que se in-

- tentó representar al estilo de los musicales de Hollywood la tradición musical local. Al respecto, ver Rodríguez Cárdenas (1954).
- ² Con respecto al culto a María Lionza existe una amplia bibliografía, sólo a título informativo, ver Manara (1995) y Bracho (2004). Para una perspectiva antropológica bastante particular, que vincula el culto a María Lionza con las políticas culturales de Estado, ver Taussig (1996).
- ³ Una de las discusiones más extendidas en el período que va de 1948 a 1958 es la que propone la “puesta al día” de la literatura nacional, a la luz de los impulsos “intimistas” de las literaturas metropolitanas, que en nuestro contexto se ejemplificaron con las novelas de Joyce, Faulkner, Woolf, Mann y otros. Este énfasis en la “interioridad” de los personajes era una exigencia que se venía planteando desde décadas anteriores, pero cobra fuerza en este período en el que de nuevo la institución literaria vernácula se encuentra ante un “salto modernizador”, impulsado esta vez por restricciones políticas. Al respecto ver Rivas Rojas (2006: 1-20).
- ⁴ Cito por la edición original: Buenos Aires, Losada, 1951.
- ⁵ El estudiante del año 28 es ya un héroe en el imaginario local. Para el momento en que se publica *Todos iban desorientados*, se han editado ya al menos cuatro textos narrativos que se han encargado de instaurar el referente de la Generación del 28 dentro de la tradición literaria nacional. En 1937, Nelson Himiob publica *La carretera*; el mismo Antonio Arráiz publica en 1938 *Puros hombres*; *Fiebre*, de Miguel Otero Silva, se edita en su primera versión en 1939 y reaparece en una segunda versión en 1971; en 1941, José Fabbiani Ruiz da a conocer su novela *Mar de leva*. Todos estos textos, de una u otra manera, construyen personajes que han participado en los hechos del año 28.
- ⁶ También en este personaje es sembrada una duda, justamente en el momento en que es perseguido y se encuentra en el mayor peligro, en vísperas del estallido del alzamiento revolucionario. Hernando, al sentir que lo siguen de cerca cuando se dirige al lugar en que están reunidos los rebeldes, se refugia en la casa de María de los Ángeles y ésta lo esconde en su propia habitación. Allí el narrador acompaña al protagonista en un discurrir que recuerda el dilema entre la vida pública y la vida privada, entre los sujetos comprometidos de la tradición regionalista y los sujetos hedonistas de la propuesta intimista: “¡Oh, estúpida vida! ¿Para qué complicarse en revoluciones, complots, guerras, afanes, prisiones, dolor? ¿Quién inventó la tiranía ni la necesidad de luchar contra ella? Pensar que, entre tanto, hay mujeres hermosas, de cuerpos semejantes a frutas, y este ancho torrente de amor y de voluptuosidad que circula por el mundo...” (194).
- ⁷ Al respecto, ver Rivas Rojas (2002).
- ⁸ *Casas muertas* ganó el Premio de Novela Arístides Rojas en 1955 y ese mismo año

Otero Silva fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura. Esta novela ha sido traducida al francés en 1957, al búlgaro y al italiano en 1960, al ruso en 1961, al sueco en 1964, al polaco en dos oportunidades en 1964 y 1969, al checo en 1964, al estoniano en 1966, al portugués en 1970, al húngaro en 1978 y al serbo-croata en 1987. Entre 1955 y el año 2000 se han registrado 21 ediciones en español de esta novela (Rivas y García, 2006: 568-569).

⁹ Cito por la edición de Monte Ávila (1996).

¹⁰ De ahí que entre los personajes principales de *Oficina No 1* se encuentren los líderes políticos y culturales, Clímaco Guevara y Matías Carvajal.

Bibliografía

- Arráiz, Antonio (1951) *Todos iban desorientados*. Buenos Aires: Losada.
- Bracho, Edmundo (2004) *María Lionza en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott.
- Castillo, Ocarina (1990) *Los años del bulldózer. Ideología y política 1948-1958*. Caracas: Tropykos/APUCV/Cendes.
- Coronil, Fernando (2002) *El estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: CDCH-UCV, Nueva Sociedad.
- Ludmer, Josefina (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- Manara, Bruno (1995) *María Lionza. Su entidad, su culto y la cosmovisión anexa*. Caracas: Dirección de Cultura de la UCV.
- Mélich Orsini, José. 1951. "Antonio Arráiz: *Todos iban desorientados*". *Revista Nacional de Cultura*, XII, 89: 303.
- Nora, Pierre (1996) *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. (Volume I: Conflict and Divisions). New York: Columbia University Press.
- Otero Silva, Miguel [1955] (1996) *Casas muertas*. Caracas: Monte Ávila.
- Rivas, Rafael Ángel y García Riera, Gladys (2006) *Quiénes escriben en Venezuela. Diccionario de escritores venezolanos (siglos XVIII a XXI)*. Caracas: Minipres.
- Rivas Rojas, Raquel (2002) "Puros hombres o el reverso de la ficción centralizadora". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVIII: 56: 157-172.
- _____ (2006) *Narrar en dictadura: Renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Trabajo de Ascenso para optar a la categoría de Profesor Titular, mimeografiado.
- Rodríguez Cárdenas, Manuel (1954) *El retablo de las maravillas*. Caracas: Ediciones Alejandro Vallejo.
- Safar, Elizabeth (1989) *La Radiodifusión en Venezuela: Surgimiento y evolución de 1926 a 1946*. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación, UCV. Trabajo de Ascenso, mimeografiado.

R. Rivas Rojas. Inventario de ausencias y parodias de heroísmo...
Estudios 14: 28 (julio-diciembre 2006): 123-146

Sommer, Doris (2004) *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*.
Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Taussig, Michel (1996) *The Magic of the State*. New York: Routledge.

Yúdice, George (2003) *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*.
Barcelona: Gedisa.