

## ENTRE LA LECCIÓN DE HISTORIA Y LA MEMORIA HÍBRIDA

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

La representación del otro, de los otros de una cultura, es quizás uno de los índices más elocuentes del modo como un horizonte cultural se organiza, se delimita y jerarquiza. La ubicación de los sujetos identitarios en un imaginario cultural determina los tipos de relatos que pueden contarse, las funciones de esos relatos, así como las posiciones que pueden ocupar los emisores de las fábulas identitarias en un campo cultural dado. En tiempos de fuertes restricciones políticas, la representación de las alteridades cobra una importancia fundamental porque surge de un campo cultural dividido entre las políticas oficiales que pretenden regular toda representación y las realizaciones concretas de los productores de cultura que, en su diálogo con la tradición y con el discurso oficial, construyen un espacio propio<sup>1</sup>.

Si bien *El camino de El Dorado* (1948) de Arturo Úslar Pietri, y *Cumboto* (1950) de Ramón Díaz Sánchez pueden ser considerados, hacia finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, los textos más representativos de una corriente deudora del regionalismo de corte populista, también es posible sostener que son estas novelas las que abren el camino para un modo no

*El camino de El Dorado* (1948), de Arturo Úslar Pietri y *Cumboto* (1950) de Ramón Díaz Sánchez pueden ser considerados los textos más representativos de una corriente deudora del regionalismo de corte populista en el período que va de 1948 a 1958. En el artículo se hace una lectura de estas dos novelas, enfatizando en el tema de la tensión entre memoria e historia que se pone en escena en sus argumentos ficcionales. La memoria de lo vivido, como experiencia individual, dialoga aquí con la secuencia de hechos instaurados como historia colectiva. En ese diálogo se gesta un cambio perceptible en el modo de representar lo identitario nacional, así como en el papel que la literatura tiene en la divulgación de fábulas de identidad.

Recibido: 17 de octubre de 2007  
Aceptado: 15 de noviembre de 2007

tradicional de representar los sujetos y espacios que se habían ubicado al margen de la cultura, en la tradición precedente. Son novelas que desplazan cautelosamente la posición que ocupa el intelectual con respecto a la tradición del relato arraigador hacia opciones por un lado menos comprometidas con la referencialidad inmediata y, por otro, más vinculadas con una revisión de los materiales discursivos con los que se arma la memoria colectiva.

En este texto me propongo hacer una lectura de estas dos novelas, enfatizando el tema de la tensión entre memoria e historia que se pone en escena en sus argumentos ficcionales. La memoria de lo vivido, como experiencia individual, dialoga aquí con la secuencia de hechos instaurados como historia oficial. En ese diálogo se gesta un cambio perceptible en la concepción no sólo de lo identitario nacional, sino del papel que la institución literaria tiene en la formulación y puesta en ficción de los rasgos de esa identidad. Una política de la representación de los otros se muestra aquí en su exacto momento de cambio. Un momento marcado por el paso de un impulso democrático — cancelado con el derrocamiento de Rómulo Gallegos— a un impulso militarista que pronto mostraría su cara abiertamente dictatorial, al tomar el poder Marcos Pérez Jiménez.

#### El camino de El Dorado, *una lección de historia*

Ingresaré a este campo de tensiones entre la historia y la memoria desde el texto de Arturo Úslar Pietri (1906-2001), porque me parece claro que la posición que este autor asume, desde ésta su

*Palabras clave:* Literatura venezolana (1948-1958), Arturo Úslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez, *El camino de El Dorado*, *Cumboto*, historia y memoria.

#### *From the Lessons of History to Hybrid Memory*

The novels *El camino de El Dorado* (1948), by Arturo Úslar Pietri and *Cumboto* (1950) by Ramón Díaz Sánchez can be considered among the most representative of a cultural trend endowed with the populist *regionalism* in the period between 1948 and 1958. This article studies these two novels by addressing the existing tension between memory and history expressed in their fictional arguments. In both texts, living memory as an individual experience is in dialogue with factual events considered as part of a collective history. In the representation of this dialogue there is a change in the way in which the national identity is portrayed, as well as in the role played by the literary institution in the dissemination of fables of identity.

segunda novela, es ya un lugar consolidado que de hecho tiende a dibujarse como conservador. Si bien la irrupción de Úslar en el género narrativo estuvo marcada por una abierta alianza con el impulso vanguardista que impregnó el campo cultural venezolano en la década de los veinte, parece evidente que para el tiempo en que Úslar publica *El camino de El Dorado* su posición se ha estabilizado al punto de ser considerado, ya a finales de los años cuarenta, un autor clásico de la literatura nacional.

Cuando Úslar publica *Las lanzas coloradas*, en 1931, utiliza una fórmula a la que volverá reiteradamente a lo largo de su trayectoria intelectual. Se trata de un hábito<sup>2</sup> ya establecido en la institución literaria local como claro generador de legitimidad: el recurso al didactismo histórico, el uso de la ficcionalización del pasado para explicar el presente. En aquel primer trabajo de reescritura del legado patrimonial, Úslar convertía en ficción uno de los momentos cruciales de la historia de la independencia nacional, para insistir en la idea de que el relato identitario que fija los rasgos del sujeto de la nación proyecta una imagen desesperanzadora. Como ha señalado Javier Lasarte:

las imágenes de lo popular que proceden de una novela como *Las lanzas coloradas* (1931) de Úslar Pietri [...] se afincan en las que estableciera Vallenilla Lanz en su *Cesarismo democrático*. Y a despecho de que el vanguardista, siguiendo las lúcidas y vigentes lecturas que introdujera el pensador positivista sobre la Colonia y la Independencia en Venezuela, reproduce una crítica despiadada de la decadencia de los godos

*Key words:* Venezuelan literature (1948-1958), Arturo Úslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez, *El camino de El Dorado*, *Cumboto*, History and Memory.

[...] su Presentación Campos es, aunque imagen poderosa y relumbrante, la misma fuerza ciega y destructiva, el mal salvaje que diseñaran en sus discursos los padres republicanos de Bolívar en adelante (Lasarte, 2005: 98).

El personaje popular en Úslar puede ser leído como una medida del tipo de relato identitario que intenta construir y de la posición que ocupa el letrado que elabora este discurso con respecto a las fábulas identitarias. Siguiendo a Lasarte podemos ubicar este lugar del intelectual en una de las posiciones más conservadoras, aquella que desdén el proyecto redentorista e inclusivo que encarnaba Gallegos, para ubicarse en una posición excluyente y “vertical” —en palabras de Lasarte (169)— desde la cual la historia patria no es más que la materia prima inevitable con la que debe trabajar el artista que para Úslar es:

el elegido, el gran trasmutador, el superhombre; la palabra y su mirada (serán) los instrumentos que permitirán elevar epifánicamente tanto al escritor como a su lector cómplice hacia la verdad de lo eterno, fuera del deleznable contacto con lo cotidiano (*id.*).

En esa misma posición se inscribe Úslar cuando desde el exilio post-Medinista aborda la escritura de *El camino de El Dorado*. Úslar reingresa al archivo histórico, ya no local sino continental, para narrar, minuciosa y ordenadamente, la historia de un impulso anárquico, como lo fue la rebelión de Lope de Aguirre contra la Corona en el siglo XVI. El relato se inicia en la víspera del 26 de septiembre de 1560, en el momento de la aparatosa partida de los hombres que, al mando de Pedro de Ursúa, se embarcan a conquistar lo que llamaban “el país de los Omaguas” (13)<sup>3</sup>, donde se creía encontrarían la legendaria ciudad de El Dorado. La elección misma —como soporte anecdótico de este relato— de esta expedición, en desesperada búsqueda de un espacio que sólo existía en la imaginación de los deslumbrados conquistadores, da la pauta del tipo de relato identitario que se construye en esta novela. Se trata de la empresa desbocada e ilusoria de un grupo de aventureros en busca de riqueza fácil y de espejismos de abundancia que sólo podrá terminar en tragedia, debido al origen ilegítimo de la aventura en sí. Entre los hombres de Pedro de Ursúa se encuentra Lope de Aguirre, un anti-héroe, un caudillo al que se le atribuyen en la novela poderes casi sobrenaturales, y a quien se equi-

para con las fuerzas mismas de la naturaleza (p 113): ciegas, indomables, impredecibles. Este personaje terminará eliminando al líder legítimo de la expedición y usurpando su autoridad para ponerse al frente de una aventura que crece de manera delirante en la medida en que disminuyen sus fuerzas.

Aguirre será, en este relato, la encarnación del caudillo telúrico a quien se sigue más por temor que por convicción. El único sentimiento que este sujeto despierta es el terror. Los hombres que lo acompañan y secundan, en su cadena de atroces delitos, lo hacen por miedo ante su poder desenfrenado y por ambición de riqueza fácil. Frente a Aguirre y su grupo de forajidos se construye la figura de Ursúa y los suyos, como los representantes de una cultura del orden, el refinamiento, el buen trato y —en la medida en que esto es posible en un período de conquista y colonización— la riqueza obtenida en buena ley. Entre estos dos grupos descritos de manera polarizada, y a ratos caricaturesca, aparece lo que creo que es el gran personaje de este relato, la multitud. En esta novela, las masas humanas se mueven hacia uno u otro lado, definiendo el destino de los personajes principales, aún cuando sus recorridos, vaivenes e indecisiones parecen dirigidas en todo momento por el jefe de turno.

La multitud es aquí una masa siempre inconforme y descontenta, siempre a punto de traicionar a su líder. Es el silencio que asusta, el rumor que crispa los nervios, el chisme que altera, la pregunta impertinente hecha a media voz, los cuerpos abigarrados que esperan, indagan, trabajan, pelean, se debaten entre seguir o devolverse, ser fieles o traicionar. Todo lo que Aguirre hace, en su alocada carrera contra el destino inevitable de la derrota, está enmarcado y dirigido por esa multitud que lo rodea, para bien o para mal. El caudillo puede pretender ejercer sobre esa multitud un poder ilimitado, pero ella le responde con una fuerza que produce temor. Podemos ver claramente esta interacción entre el caudillo y la multitud en el momento en que los hombres de Aguirre finalmente asesinan a Ursúa y toman el poder de la expedición. En esta escena, en la que los traidores relevan del mando a los líderes legítimos, Aguirre se enfrenta a una multitud que murmura:

A la cambiante luz de teas y fogatas, estaba congregada la oscura masa de gente, formando un hato removido y rumoroso. Todos hablaban en voz baja comunicándose sus impresiones ante el inesperado suceso. Los más estaban sorprendidos y disgustados por el crimen. Algunos decían dolidas pa-

labras sobre la desventura de Ursúa, y no faltaba alguna mujer que rezase a media voz largas plegarias a las ánimas (73).

[...]

Los retenidos en la plaza comentaban por lo bajo tan impresionantes sucesos, la larga espera y la posible suerte que hubiera de tocarles./Pero Aguirre que, yendo y viniendo no los perdía de vista, oía el murmullo: —¡A callar! El que tenga que hablar algo que lo haga en alta voz, que pueda oírse de lejos. Nada de secretos. ¡Y a los que pesquen hablando bajo que los maten! ¡A hablar a gritos! ¡Que se oiga! (74).

El silencio —o el grito obligatorio— que el tirano impone sobre la multitud es una medida de su terror frente a una fuerza que no puede controlar. Resultará obvio a lo largo del relato que ésta es una más entre las tantas órdenes del tirano que jamás llegan a cumplirse. La voluntad del caudillo puede producir un espejismo de obediencia, pero no llega a penetrar la voluntad de la multitud, porque ella es insondable como las fuerzas de la naturaleza. Más aún, la voz omnisciente que relata esta historia —y que pasa de los planos generales a los primerísimos planos, como una cámara cinematográfica— parece construirse sobre el afán de definir, representar, dar a conocer siempre lo que esa multitud abigarrada piensa, siente, hace o espera. En un momento en el que las masas se han convertido en protagonistas, como efecto del avance de los medios de comunicación y del proceso modernizador<sup>4</sup>, este protagonismo de la multitud en una novela histórica tiene sin duda una considerable importancia. Escuchar/ temer a la masa se vuelve aquí un signo de los tiempos contemporáneos a la enunciación, más que un afán de reconstrucción realista del pasado.

Es de la multitud de voces confusas e indistinguibles que surge el líder oscuro, el caudillo indeseable pero investido de una autoridad que parece arraigada en la naturaleza de la masa que lo sigue. Se trata del mismo tipo de caudillo representado en Presentación Campos, el protagonista de *Las lanzas coloradas*. Aquí, el caudillo tiene unas características aún más sobrecogedoras, porque su poder está impregnado de desvarío:

Todo el misterio y la fascinación trágica de la naturaleza parece haberse refundido en su persona. Las sensaciones de temor, de desasosiego, de in-

quietud que habían venido recibiendo del río, de la inmensidad salvaje y enemiga, de la araña venenosa, de la enorme serpiente de agua que saca de pronto la negra cabeza de la poza de la orilla (sic), del indio pintarrajeado e inexpresivo que lanza su flecha, del caimán que se arrastra lento y poderoso por la arena de la barranca, los delirios de la enfermedad, la presencia constante de la muerte, todo eso se encarna ahora en aquel rostro chupado, en aquella barba gris y rala, en aquel paso menudo, en aquel tintinear de hierros, y sobre todo, en aquellos ojos inquietos que de pronto se hacen fijos y traslúcidos sobre algo o sobre alguien (103).

Es ese líder, que parece surgido de la tierra, el que destruirá todo vestigio de orden en su afán de conquistar una riqueza y un poder desmesurados. En el camino quedan los cuerpos de los traidores reales o potenciales de su proyecto. La villanía con que se le representa es una medida de la lección que este relato quiere proponer. Porque este caudillo es —por encima de todo— un otro, oscuro y vil, nacido de la multitud que le otorga su vileza. Lo que resulta sin duda una respuesta al afán del regionalismo de representar al otro desde la mirada benévola e incluyente del proyecto populista. Esta propuesta se distancia, en efecto, de la tarea de representación de los otros como sujetos redimibles, para abordar la empresa de dar vida a la multitud que, agazapada en la historia, representa las raíces de la barbarie. No hay aquí un proyecto de redención sino una franca y definitiva condena de los sujetos populares y sus líderes.

Lo que resulta igualmente significativo es el hecho de que los sujetos letrados que aparecen en el relato tienen sólo dos caminos: sucumbir o plegarse a los designios del tirano. El letrado que obedece al caudillo es representado por la figura de Pedrarias de Alместo, amanuense sumiso, “fatigoso y fantasmal” (225), que acompaña al tirano y a su hija, de la cual está enamorado, y escribe el único documento histórico que ha quedado como testimonio del tránsito de Aguirre por el territorio de la rebelión desaforada. Este personaje es la encarnación del letrado fiel hasta el desfallecimiento y la muerte. Es el que ofrece las pistas para comprender el misterio del caudillismo y de su arraigo no sólo en gentes simples sino también entre los sujetos ilustrados:

Pedrarias era, además de soldado de limpia fama, hombre de algunas letras, capaz de redactar un memorial para los oidores y que conocía algo del ve-

ricueto de las leyes, cosas que mucho apreciaba Aguirre que se las daba de leguleyo y de letrado (32-33).

Este “hombre de algunas letras” es apreciado por el tirano en su potencial papel de mediador entre su deseo de poder y el poder efectivo de los que representan “el vericuerdo de las leyes”. Pero hay una figura menos glamorosa y sin duda más inquietante, que parece representar también una de las funciones del letrado. Se trata del paje Antoñico, mitad bufón, mitad pícaro. Al enumerar a los hombres que acompañan a Aguirre se detalla a este personaje: “Iba también un adolescente, casi un niño, de aspecto enfermizo, muy desmeдрado, muy de la casa de Aguirre a quien éste llamaba Antoñico y le servía de paje, de mandadero y de contertulio” (32). Las más de las veces este inquietante personaje sólo sirve de interlocutor mudo a las largas peroratas del tirano. Pero, como bufón que es, a veces se le permite representar a la multitud a la que tanto teme el tirano y con un “dicen que se dice....” pone en escena la voz de todos. Estas escasas incursiones de la perspectiva de la multitud en diálogo con el tirano, a través de la voz del bufón, son consideradas un atrevimiento y son objeto de la directa represión de Aguirre: “—Antoñico, Antoñico, ¿cuándo aprenderás a tener seso? Nunca acabarás de aprender que la lengua es la peor parte del cuerpo, y la primera que echan fuera los agarrotados” (33).

Se dibujan así las dos posiciones posibles para los hombres de letras que acompañan al caudillo. Servirle por la vía de escucharlo y hacerlo reír, incluso a costa de algún atrevimiento, o por la vía de la mediación entre su voluntad y el mundo de quienes hacen y ponen en práctica las leyes. Por un lado, la Ley de lo escrito; por el otro, la ley que emana de la voz de la multitud. Entre estos dos mundos se reparte la figura del letrado cómplice, del bufón atrevido. Cerca del poder, la mediación es sumisión en la puesta en limpio del pensamiento del tirano y apenas la posibilidad remota de dejar colar en sus oídos el vestigio de una voz otra, a riesgo de la propia vida. Pero, desde la perspectiva del tirano, el mundo de las letras es el espacio de la usurpación y el delito. Cuando Aguirre dicta su famosa carta al Rey de España, el narrador traduce su estado de ánimo haciendo énfasis en las culpas que reparte, en su afiebrada imaginación, este rebelde ante la corona:

A sus ojos aparecían los rostros de todos aquellos hombres, envejecidos como él en la lucha. Entecos, agotados por las enfermedades, heridos, desdentados de comer maíz asado durante años, expuestos a diario a traiciones y emboscadas de los indios, a quienes luego venía *un bachiller o un oidor, u otro golilla cualquiera, hablando de unas leyes, que habían hecho allá lejos* gentes que nunca habían visto una flecha, ni un caimán, ni un páramo de la gran cordillera, y con eso pretendían arrebatarles, a ellos, las tierras y los indios que habían sabido ganar a peso de sangre y de sudor (178-179, énfasis mío).

Para el tirano, los “bachilleres” y los “oidores” —los hombres de letra y de pluma, los que hacen las leyes— son los responsables de que la empresa de la conquista se haya convertido en un territorio de injusticias. Los hechos cumplidos son los que generan legitimidad para el tirano. Su fuerza, su brazo conquistador es la única ley que acepta como válida. De ahí su rebelión. Pero, para la perspectiva de enunciación de este relato, es justamente esa concepción la que ha generado la barbarie, la violencia desatada en la que se funda no sólo la empresa de la conquista sino todas las rebeliones contra la norma que se condenan por igual en esta ficción del desvarío bárbaro. Si el pecado fundamental en este relato de identidades extraviadas es la ambición desmedida e inmerecida, los medios para llegar a colmar esas ambiciones son lo más reprochable de todo, porque se sostienen en la violencia de los hechos cumplidos de un liderazgo usurpador e ilegítimo.

El tirano y la multitud amenazante que lo rodea se configuran así como los dos lados de un mismo drama histórico. Drama en el que el letrado sólo puede ser amanuense o bufón de corte. En esta repartición de papeles desde la cual se lee la historia de todo un continente parece quedar claro que la herencia marca un devenir inevitable. La fuerza de los hechos consumados está por encima de la capacidad de los agentes y, fundamentalmente, del letrado que intenta alterarlos. Desde este relato del desvarío de la historia, el letrado parece surgir lavado de culpas. La tiranía, tanto de la multitud como de su más temible producto, el caudillo irredento, no puede ser contrarrestada con la letra. Al caudillo sólo puede vencerlo la naturaleza implacable —la fuerza de los hechos— o la traición de las masas, que es como un cataclismo natural, como una avalancha indetenible. De ahí que Aguirre esté condenado desde el prin-

cipio a la derrota y que ésta sea producto de la base misma sobre la cual se sustenta su liderazgo, la condición insostenible de su empresa. A fin de cuentas, lo que Aguirre realiza es una ficción de revolución de la que nadie está enterado hasta muy avanzada la aventura, y son estas ficciones de revolución las que parecen ponerse aquí en escena, en una vuelta de tuerca que permite observar, por su reverso trágico, las incursiones atrabiliarias de los caudillos espontáneos. Siempre temerosos de sus pies de barro, atentos al murmullo de los traidores que amenazan su precaria estabilidad, luchando incansables contra sus propios delirios. Porque si en un primer momento esta ficción presenta al tirano como una fuerza natural indetenible, hacia el final del relato su caída resultará tan inevitable como lo fue, en un principio, su emergencia.

Lo que me interesa tal vez destacar aquí con más énfasis es el hecho de que, para esta versión conservadora de la historia, en ningún caso la intervención del letrado puede desviar el curso de esta fuerza telúrica. Lo único que el letrado puede hacer es recuperar esta historia como lección en negativo. El archivo, aquí, es el lugar de los fracasos, de los extravíos de la norma, de las propuestas fallidas, de los recorridos circulares y alucinados. Y son estos extravíos los que permiten construir una lección en negativo. La función del letrado sería reconstruir ese pasado para mostrar, desde la luz de la razón, desde la distancia del evaluador desapasionado, los excesos de un poder que el letrado no puede alterar. Pero al que puede intervenir como amanuense, en un tiempo otro, en el que la función didáctica le permite construir una posición de autonomía y distanciamiento, que al mismo tiempo implica una clara legitimación de la voz que enuncia. Denunciar los extravíos del poder en la historia se vuelve equivalente a la denuncia de los excesos del poder en el presente. Como sostiene Beatriz Sarlo:

Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni de la inteligencia; tampoco se lo convoca simplemente por un acto de la voluntad. El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente. (2005: 9)

Y es ese presente, que captura el pasado, el que maneja este letrado que reclama la autonomía del campo cultural para permitirse la reescritura de la historia y establecer un deslinde. La historia está allí para probar que los hechos

cumplidos no pertenecen a la lógica ni a la razón, que son producto de una especie de voráGINE natural y que la posición que el letrado asuma frente a ellos no alterará su “verdad” inevitable. En una palabra, la noción del intelectual comprometido —tan valorada por vanguardistas y regionalistas— se vuelve aquí obsoleta. Esta posición frente a la historia aparece unos años más tarde en una polémica que Úslar sostiene en la prensa con el antropólogo e historiador Miguel Acosta Saignes, en *El Nacional*, en enero de 1952. Allí Úslar reitera, una y otra vez, que:

La historia es *lo que ha sucedido*. Sin quitar y sin poner. Por debajo o por encima de todas las interpretaciones y concepciones de los historiadores, los filósofos, los sociólogos y los artistas que utilizan sus materiales para sus creaciones. [...] La historia no es cosa de aceptar o no aceptar, ni de los beneficios o prejuicios que puedan derivarse de tal aceptación o rechazo. La historia, para repetirlo, es *lo que ha sucedido* (Úslar Pietri, 2006: 104-105, énfasis en el original).

Frente a la posición de Úslar, Acosta Saignes produce un argumento que mostraría el otro polo de esta propuesta, la idea de que leemos la historia desde una particular circunstancia y su interpretación es lo que le da sentido a las luchas del presente y al modo como se configura el porvenir<sup>5</sup>. A grandes rasgos estas dos posiciones pueden ser leídas como las del compromiso versus la autonomía, que se debatieron en el campo cultural venezolano al menos desde las polémicas entre *El Ingenioso Hidalgo* y *Gaceta de América* en el último año de la dictadura gomecista<sup>6</sup>. Estamos sin duda frente a un interesante posicionamiento, porque en apariencia esta propuesta establece un campo de acción para el letrado deslindado de los afanes del poder, precisamente por la vía de denunciar lo que el poder hace con el letrado que se pliega a la voluntad de un tirano<sup>7</sup>.

Este precario posicionamiento puede ser leído como uno de los rasgos de la institución literaria en el período que se inicia hacia finales de los años cuarenta y cuyas tendencias se irán definiendo de manera cada vez más clara hacia la década siguiente. Si hay un desplazamiento que resulta común a todos los productores de cultura del momento parece ser esta reivindicación de un deslinde entre el campo político y el campo cultural, aun cuando sea el mismo agente histórico el que ocupe posiciones en ambos campos, simultánea o con-

secutivamente. La voz que enuncia desde el campo cultural se quiere diversa del accionar político. Es obvio que se trata de un deseo que no necesariamente se corresponde con el efecto que este tipo de discurso produce en el campo específico de la política<sup>8</sup>, pero revela un estado del campo que se acentuará paulatinamente. Lo significativo aquí es, justamente, que este impulso es expresado por uno de los intelectuales que ha acumulado mayor capital simbólico en las dos décadas anteriores al texto que analizamos. Se trata, entonces, de una posición que se establece desde uno de los lugares más hegemónicos del campo, desde el cual el letrado sería ese “gran trasmutador” (Lasarte, 2005: 169) que utiliza los materiales del archivo para ofrecer verticalmente una lección de historia.

#### *Cumboto, la memoria híbrida*

Frente a la historia como monumento se erige la memoria colectiva como experiencia de lo vivido. Es desde este costado de los relatos populistas, que prevalecen en la tradición cultural local, que Ramón Díaz Sánchez (1903-1968) instaura en el campo un giro subjetivo con su novela *Cumboto* (1950)<sup>9</sup>. Si en *El camino de El Dorado* las multitudes son una fuerza que puede inclinar la balanza de la historia, en *Cumboto* la masa etnificada —de negros y mulatos— es sólo una sombra sin peso ni definición, pero es de ella de donde surge el narrador. Lo que mueve este relato memorioso es la voz que narra. La voz de Natividad, un descendiente de esclavos que ha servido durante casi toda su existencia en la casa grande de una hacienda productora de cocos en el litoral central venezolano. El objeto de su relato es la vida de los dueños de esta hacienda, llamada Cumboto, y particularmente la de Federico Zeus Lamarca, su patrón.

Para entender y develar el misterio que implica la vida y origen de este personaje principal, el narrador-esclavo deberá, ante todo, anular su propia identidad. Natividad es una sombra y su voz no es más que un remedo de la voz del amo, o una reproducción de otras voces que cruzan el texto construyendo una memoria híbrida y fragmentaria. Así, Natividad se ubica en el presente pero recoge las voces del pasado a través de algunos personajes, el más importante de los cuales es sin duda la abuela Anita, quien representa la historia del territorio como memoria de una experiencia vivida.

La abuela Anita tiene más de noventa años cuando Federico y Natividad, siendo niños, la conocen. Tendrá más de cien la última vez que aparece en el relato. Ella es quien les cuenta, a retazos y no sin reticencia, parte de la historia de quienes fueron los amos en los tiempos en que tanto ella como sus parientes eran esclavos. Los antiguos dueños de la hacienda, los Amunátegui, serán a lo largo del relato una presencia activa y misteriosa. Esta presencia se emblemata en un baúl que la familia dejó en manos del abuelo de Anita y que ahora ella custodia como la reliquia de un pasado que puede eventualmente reaparecer. Este baúl, en el que se guardan los objetos más diversos —ropas, instrumentos musicales, fotos, cartas—, representará a lo largo de toda la ficción la activación del pasado en una experiencia corporal en la que están involucrados el tacto, el oído, el olfato... la historia experimentada en el cuerpo como vivencia<sup>10</sup>. La historia que no precisa de la letra para ser transmitida y que, por tanto, está más cerca de los sujetos que la recuperan que de los documentos que constituyen el archivo patrimonial. Es una memoria viva que se opone a la historia oficial consignada en documentos, manuales, libros de texto y, por qué no decirlo, en las novelas históricas que monumentalizan el pasado, como es el caso de *El camino de El Dorado* de Úslar Pietri. Pero también se trata de una memoria fragmentaria, que nunca se resuelve en un relato coherente y completo. No existe aquí la voz definitiva que arme los retazos y reconstruya “la verdad” de los hechos pasados, de una vez y para siempre. Sólo se ofrecen al lector las pistas, los indicios vagos, que los mismos personajes van encontrando a saltos a lo largo del texto. La historia no es un discurso dado, es más bien un misterio.

El paso de la hacienda de manos de sus “verdaderos” amos a las manos de sus actuales propietarios será uno de los misterios a los que Natividad y Federico tendrán que enfrentarse. Un misterio que se relaciona directamente con la identidad de cada uno. Eventualmente Natividad descubrirá que, siguiendo una tradición colonial de raigambre esclavista, su apellido no correspondería al de la familia de la madre de Federico, sino al de la vieja estirpe de amos de esclavos que poseía la tierra desde la conquista. Ser un Amunátegui —“hacedores de luz”, según traduce uno de los personajes claves de esta historia, como veremos más adelante— significará para el narrador no sólo un descubrimiento, sino una redefinición de su función y su lugar en la historia que cuenta. Si en un principio la función de este narrador-esclavo-testigo pa-

rece subordinada al peso de una experiencia que es superior a la suya, paulatinamente su propia experiencia y su voz particular irán cobrando importancia y peso específico hasta afirmarse del todo en la escena de revelación de su origen.

Sin embargo, al provenir de un narrador que no es protagonista de las acciones sino espectador y testigo, el relato se instala en la parcialidad y la contingencia, sin ninguna pretensión totalizante. El narrador comunica sus dudas más que sus certezas, sus miedos y temores más que sus atrevimientos. Estamos frente a un relato que ofrece una interrogación antes que una afirmación y, sin embargo, se trata de un narrador que pocas veces precisa legitimar su voz. Este narrador ha asumido la función de registrar los hechos porque la historia que desea contar “es larga y agitada, hermosa y melancólica, digna de ser conocida” (11). No hay en el texto ningún signo de justificación frente a la inverosimilitud de la voz que narra: a un nieto de esclavos que apenas sabe leer y que ha vivido toda su vida confinado en las siete leguas de Cumboto, le es otorgada la capacidad de construir este relato en un lenguaje culto y con un tono ilustrado que desafía —por decir lo menos— el contrato de lectura de los regionalismos previos, basado en una elemental verosimilitud. Nunca conocemos la procedencia del saber de este narrador inverosímil. A lo largo del relato no se nos informa dónde y cómo aprende Natividad el saber que le permite, por ejemplo, no sólo apreciar, sino elaborar una compleja crítica de arte. Veamos una muestra de ese tono:

Sumisamente comenzó a tocar con timidez, con torpeza. [...] Pero a medida que su espíritu se internaba en el maravilloso universo de la música, todo recuerdo viviente, toda sombra de materia, toda preocupación inmediata desaparecían de su mente. [...] Tocaba el *Claro de Luna*, de Beethoven. Ambas manos se crispaban sobre las teclas y el adagio sostenido surgía de esa quietud, con cadencia fúnebre, cual el humo de un pebetero (213).

Si bien esta voz inverosímil carece de justificación dentro del soporte anecdótico del relato, podría sin duda ser leída a la luz de la tradición precedente. Desde un diálogo con la tradición, parece claro que la función de este narrador es la puesta en escena de la voz de un sujeto subalterno desde un lugar otro que no es exactamente la subordinación y que no pretende un efecto

mimético. Si en el relato regionalista tradicional los sujetos marcados étnicamente estaban condenados a un habla popular, y por tanto limitada, aquí el habla subalterna se mimetiza con un tono hegemónico y posibilita una hibridez discursiva que parece proponerse en el relato como una de las soluciones al conflicto que plantea el mestizaje. Este es un narrador que puede construir una primera persona del plural desde diversas posiciones. Puede hablar de “nosotros los negros”, cuando se posiciona en el lugar de su cuerpo marcado étnicamente; y puede hablar de un “nosotros hegemónico” cuando se ubica del lado del amo de la hacienda y elabora casi una unidad indivisible entre la subjetividad del amo y la del esclavo. Su voz es colectiva e individual al mismo tiempo, porque pertenece a dos comunidades diversas. En este posicionamiento híbrido se hace evidente el diálogo distanciado y crítico con una tradición que pretendió colocar en lugares fijos a los sujetos identitarios.

Natividad puede observar, y colocar en palabras, la historia de los actuales dueños de la hacienda, Don Guillermo Zeus, el padre; Doña Beatriz Lamarca, la madre; y el abuelo no tan distante, Don Lorenzo Lamarca, quien adquiere de los Amunátegui la hacienda, aprovechándose de un momento de debilidad financiera de la familia. También puede contar con propiedad la historia de los hijos de Don Guillermo y Doña Beatriz, Federico y Gertrudis, porque nació en la Casa Blanca —como llaman desde la Colonia a la casa grande de la hacienda— y ha crecido con ellos. Puede incluso expresar la perspectiva de los amos —asumiendo una mirada auto-etnográfica, como la llama Pratt (1998)— cuando observa desde lejos, con un tono que recuerda los mejores momentos del regionalismo populista, la conducta de los sujetos etnicados que trabajan en la hacienda:

Aficionados a la parranda, los negros y los mulatos suelen terminar sus fiestas a cuchilladas, palos y cabezazos. Son pendencieros y lenguaraces y aun cuando olvidan pronto sus querellas, les gusta subrayarlas con sangre. En Cumboto existen consumados maestros de esgrima a garrote y machete, y los hombres, cuando no llevan armas, antes que los puños prefieren usar sus cráneos que son duros como los cocos (20-21).

Sin embargo, Natividad puede también traducir y hacer ingresar al relato la historia de los esclavos representada por la Abuela Anita, sus dos

hijos —Fernando y Ernesto— y sus nietos, Pascua, Prudencio y Fernando. Puede explorar a través de sus peripecias las opciones que se le abren a sus iguales con la modernización. Estas opciones están precisamente encarnadas en los dos hijos de Anita. El mayor se separa de su herencia esclava para casarse con una mujer blanca y “mejorar la raza” (52)<sup>11</sup>, el segundo se queda por un tiempo a compartir el trabajo de los hombres del campo, pero en un momento determinado, cansado de no ver salidas, intenta probar suerte en un pueblo cercano y muere “en una reyerta” (195). Entre la huida y la muerte se reparten entonces los papeles que parecen corresponderle al personaje subalterno en esta ficción.

Ante estos dos espacios marcados étnicamente —el de los blancos propietarios y los negros trabajadores— Natividad puede preguntarse “¿a cuál de los dos mundos pertenecía yo?” (21). En esta interrogante se revela uno de los hilos conductores del relato, porque el secreto que recorre toda la novela es un secreto vinculado con la pregunta por la identidad: ¿de quién eres hijo?, ¿de dónde vienes?, ¿con qué apellido —nombre del padre— te identificas?; es decir, ¿a qué legado te adscribes?<sup>12</sup>. La respuesta a esta serie de preguntas no será fácil, porque tal vez no haya en este texto una sola respuesta sino múltiples y no necesariamente excluyentes entre sí. Lo que parece claro es que hay al menos tres soluciones, si las preguntas se vinculan con el dilema del mestizaje. Por un lado estaría la respuesta trágica al dilema de la mezcla, encarnada en Cruz María, hijo mestizo de la joven Beatriz —anterior a su matrimonio con el padre de Federico— que tiene en el relato una trayectoria ilegítima que conduce directamente a la muerte violenta. Una segunda respuesta se encarnará en el Dr. Fernando Arguíndegui, nieto de la abuela Anita y producto de aquel intento de mejorar la raza que le causaba a la abuela cierta vergüenza. Este es el personaje cuya trayectoria exitosa podemos ver de manera más clara aunque un tanto fugaz. Y, finalmente, está la solución conciliadora, y por lo mismo utópica, del hijo mestizo de Federico y Pascua, que con su presencia intrigante abre y cierra el relato atando algunos de los cabos sueltos de la novela.

Si observamos brevemente estas tres soluciones podemos ver que en el relato éstas se ordenan de manera temporal, aunque no secuencial. Cruz María representa el personaje del pasado, anclado en una tradición regionalista trágica, en la línea, digamos, de los cataclismos identitarios al estilo de *Pobre negro*. Este personaje es fruto de una unión que en su momento fue duramente

cuestionada, por lo que está destinado a una cancelación simbólica que, en la novela, pasa por una repetición del delito de la madre. Cruz María se enamora de la institutriz alemana que educa a Federico y Gertrudis y el padre de estos mata al joven por considerar que ha mancillado el honor de su casa. Eventualmente el padre de Federico será picado por una serpiente y morirá, cumpliendo así la venganza que en clave de brujería conjuran los negros de la hacienda en su contra, a raíz de la muerte de Cruz María. Es esta cadena de hechos de sangre, esta serie de crímenes violentos, los que deberán olvidarse para que el relato del mestizaje positivo sea viable.

El Dr. Arguíndegui, por su parte, es el futuro de ese sujeto identitario tradicional. Es el sujeto desarraigado, que tiene que pagar con la negación de sus raíces el éxito en un espacio no marcado por el afecto sino, precisamente, por la ausencia de pasiones. El éxito de Arguíndegui es directamente proporcional a la distancia que coloca entre su cuerpo étnicamente marcado y la tradición que lo precede, es decir, el territorio que lo arraiga y lo condena a no ser más que una prolongación de sus ancestros. Su destino es negar la herencia que garantizaría su derecho de entrada al relato identitario nacional. Este es el personaje del futuro relato identitario, porque está en proceso de borrar las marcas que lo vinculan a una representación etnificada del arraigo. En la línea de fuga que este personaje dibuja pueden presentirse los sujetos étnicamente neutros que poblarán los relatos del desarraigo en la literatura por venir.

Éste es justamente el personaje que le revelará a Natividad cuál es su nombre verdadero. En una secuencia que bien puede ser considerada como la escena de revelación del origen, Arguíndegui le explica a Natividad el vínculo de los esclavos de la hacienda con sus legítimos y originales dueños y le traduce el apellido que —en adelante— Natividad asumirá como propio<sup>13</sup>. La relevancia de esta escena de descubrimiento de un origen luminoso, ancestral, consiste en el vínculo que a partir de aquí se establece entre el narrador de esta historia y los sujetos posibles que la ficción está habilitando de cara al porvenir del relato identitario.

Pero el presente está todavía detenido en la pregunta por los resultados inmediatos del mestizaje y sus trayectorias a través del territorio local. De ahí que la novela se detenga en el heredero de Cumboto. La legitimidad de la pasión que engendra a este personaje —otorgada por el recurso a la cita del *Cantar de los cantares*— lo coloca en un lugar preeminente con respecto a los

otros dos, cuyos orígenes son condenados por razones diversas<sup>14</sup>. El heredero de Cumboto, el joven que abre y cierra la historia, es la representación del mestizaje positivo, al estilo del hijo de Marcos Vargas, en *Canaima*. Es el joven que emerge del lugar desconocido en el que su madre mulata se encuentra, para buscar al padre y encarar el porvenir en el espacio que la tradición le otorga, representado aquí por la Casa Blanca.

Si *El camino de El Dorado* es una reflexión sobre el origen y el destino de los caudillos alucinados que ha padecido el continente; *Cumboto* puede leerse como la reiterada indagación en las posibilidades presentes y futuras del mestizaje, de los sujetos etnificados que la literatura identitaria ha mantenido atrapados en la coloración de la piel, tanto como en las memorias fragmentarias de una historia de violencias que no puede reconstruirse o representarse del todo. Aquí, como en cualquier otra reconstrucción de los límites de una comunidad imaginada, lo que se olvida tiene tanto peso como lo que se desea recordar. Para que el futuro sea posible y el legado patrimonial pueda ser transmitido, es preciso que los personajes principales olviden la violencia sobre la que se funda su legitimidad como herederos.

En este texto parece producirse también una reflexión sobre la tradición misma en la que se sustenta la fábula identitaria del mestizaje. La tradición literaria que ha visto en el mestizaje el símbolo de la constitución de una conciencia nacional unificada tiene una larga historia en América Latina. La versión más acabada de esta fábula identitaria en Venezuela sin duda se condensa en la obra de Rómulo Gallegos. Particularmente en uno de sus textos, *Pobre negro* (1937). Para el proyecto de nación organizado por el discurso populista de los años treinta del siglo XX, condensado en esta novela de Gallegos, el sujeto de la nación es un mestizo con acento blanco, un zambo blanqueado, un cimarrón domesticado<sup>15</sup>. Es en esta tradición en la que sin duda se inscribe *Cumboto*. Pero, mientras en la ficción galleguiana el blanqueamiento es una condición inevitable para la incorporación del elemento negro en la mezcla de razas, en *Cumboto* el mestizaje produce, por decirlo así, un tono más oscuro. Este tono se acentúa en la escena de cierre del relato en la que, finalmente, el heredero de las dos tradiciones —negra y blanca— logra fundir en una pieza la tradición artística europea y los sonidos del tambor que simbolizan lo propio.

Mientras tanto, recto en su asiento, el joven sonrío. [...] Es un dios adolescente de plata oxidada. La sonata termina y se produce un corto silencio. ¿Ha terminado? No. Los seres que le contemplan no están saciados aún. Él lo comprende y sus manos morenas —reptiles de diez ojos pálidos— vuelven a posarse en el teclado. El acorde resuena con la gravedad de un trueno lejano. Pero esta vez no es ya la voz límpida, estilizada de la música culta, la que brota del piano, sino el gemido del *pujao* y el júbilo petulante de los pequeños tambores (246).

De este modo la novela concluye, literalmente, con un canto a la tierra y a la posibilidad de elaborar con sus sonidos un arte mestizo. Hibridez que está también en el relato mismo de Natividad que hemos estado leyendo: la memoria testimonial de un nieto de esclavos que cuenta, con las palabras que usaría su patrón blanco, la historia de un mestizaje traumático, pero finalmente productivo, al menos en términos estéticos. Pero *Cumboto* no es sólo una respuesta a la tradición galleguiana. Es también, sobre todo, su reescritura y puesta en evidencia. A través del distanciamiento que produce la voz de su narrador inverosímil, esta novela nos confronta con el carácter construido de todo relato de identidad y elabora la representación misma de su disolución y vaciamiento simbólico. La memoria colectiva, nos dice *Cumboto*, está conformada con restos de menudas historias que pueden convivir en el mismo baúl de recuerdos atesorado por una vieja centenaria. Esa vieja parlanchina y desdentada bien podría ser la representación del lugar que se perfila aquí para la institución literaria: su función sería la de recordar que toda memoria es ficción y que por tanto se puede, con los mismos elementos, construir diversos relatos —de caída, de fuga, de triunfo. Todo depende del lugar del sujeto que extrae del baúl —del archivo de esa memoria— las ruinas del pasado y les otorga sentido.

Si la historia en *Úslar* es verdad fabulada, sólo en beneficio de reforzar lo sucedido y reinstalarlo en la memoria colectiva como lección, en Díaz Sánchez es versión, fragmento, discurso prestado y roto, representación sin referencialidad fija. Entre estas dos posiciones —la historia y la memoria— se debatirá el destino de los relatos identitarios en la década que comienza. Se trata, aquí, tal vez del polo más conservador del campo cultural que se configura en el período posterior a la caída de Rómulo Gallegos. Conservador en el afán de

mantener en pie una función que estaba en vías de disolverse o trasmutarse en simulacro: la función redentorista del letrado encargado de fraguar los relatos de arraigo de toda una comunidad. Porque, tanto en la lección de historia de Úslar como en el gesto populista de Díaz Sánchez de recuperar una memoria mestiza, el lugar del letrado permanece anclado en una tradición iluminista que asume la literatura como el discurso fundacional por excelencia, en el que deben representarse los sujetos y espacios de un imaginario común.

Sin embargo, el despeje que intenta realizar Úslar Pietri, al saldar cuentas con una historia que sólo parece responder al desvarío de la multitud y a la voluntad cambiante de los caudillos telúricos que logran gobernarla, abre un lugar libre de compromisos para un sector de la intelectualidad de mediados del siglo XX. Desde ese lugar, desmarcado del imperio de la política y de los avatares históricos, parece gestarse parte importante de las posiciones que se abren en la institución literaria del momento. El gesto reivindicativo del sujeto popular que Díaz Sánchez realiza en *Cumboto* parecería un movimiento anacrónico, o al menos residual, si se le considera desde la posición instaurada por Úslar, que coloca un límite a la posibilidad de agenciamiento del intelectual. Y, sin embargo, el claro afán de ruptura con la función mimética, expresada en la construcción de un narrador inverosímil, otorga a este texto una significación particular, que lo aleja de la tradición. Pero su ruptura no sería temática sino de tono. Es el tono del relato contado desde un registro inesperado, por un sujeto del margen, lo que hace que este texto ocupe una posición también renovadora de cara a la tradición precedente. Este texto inaugura una posición que coloca su apuesta por una literatura que enfatice el carácter construido del relato identitario y reste peso a la función didáctica tradicional. En esa línea se ubicarán luego textos francamente rupturales, como *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), de Guillermo Meneses, que darán por sentada una política de representación bastante alejada ya de la herencia regionalista.

#### Notas

<sup>1</sup> Este texto forma parte de un trabajo más amplio sobre las novelas escritas en la década 1948-1958 en Venezuela. Ver Rivas Rojas (2006).

- <sup>2</sup> Me refiero a la noción de *habitus*, en la terminología de Bourdieu (1993). Para este autor el *habitus* es una categoría que sirve para pensar las posiciones que un productor cultural ocupa en un momento dado de la historia de un campo específico de producción simbólica. El *habitus* es, al mismo tiempo, una disposición práctica y un núcleo de sentido en el que se encarnan valores e inversiones de capital. En palabras de Randal Johnson, es “una serie de disposiciones que generan prácticas y percepciones” (Johnson, 1993: 5) a partir de las cuales los agentes que realizan prácticas culturales se ubican relacionamente entre sí.
- <sup>3</sup> La fecha de publicación de esta novela aparece como 1947 en algunos textos (Rivas y García, 2006: 809) y como 1948 en otros (Larrazábal y Carrera, 1996: 139). Las reseñas del texto en las diversas publicaciones del período aparecen todas en 1948, por lo que he preferido suponer que, independientemente de la fecha exacta de su publicación, este texto circuló en Venezuela en 1948. Es interesante notar que la novela fue traducida al alemán, en 1966, y al francés, en 1997 (Rivas y García, *id.*).
- <sup>4</sup> Con respecto a los procesos de modernización y a su representación en la literatura, ver el excelente trabajo de Berman (1992).
- <sup>5</sup> La polémica se extiende del 12 de enero al 7 de febrero de 1952. En ella Úslar elabora, además del primer texto de su columna *Pizarrón* titulado “Guaicaipuro”, dos columnas más: “La verdad de la historia”, que apareció el 19 de enero, y “Sólo hay una verdad de la historia”, que fue publicado el 26 de enero. Con este texto Úslar da por concluida la polémica. Sin embargo, el 2 de febrero, en la edición de *Pizarrón* que se titulaba “Cuba Lloro”, Úslar inserta un “Recado” para Miguel Acosta Saignes donde cierra definitivamente la polémica. Por su parte, Miguel Acosta Saignes escribe tres textos: el que abre la polémica el 16 de enero y se titula, “Guaicaipuro: Sobre una concepción de Úslar Pietri”, una segunda réplica que aparece el 31 de enero titulada, “Historia y dogma”, y un texto final titulado “Los símbolos de la nacionalidad”, que aparece el 7 de febrero. Debo el acceso a estos y todos los demás textos hemerográficos consultados a lo largo de la realización de este trabajo a la diligencia y la constancia de Carmen Victoria Vivas Lacour, quien trabajó desde septiembre de 2005 hasta septiembre de 2006 como asistente de investigación asignada a este proyecto por el Decanato de Investigación y Desarrollo de la USB.
- <sup>6</sup> Con respecto a la polémica entre *El Ingenioso Hidalgo* y *Gaceta de América* en los años treinta, ver Lasarte (2005: 145-163) y Rivas Rojas (1991: 37-89).
- <sup>7</sup> Curiosa manera de deslindarse del poder, si consideramos que el hombre que escribe este texto acaba de pasar quizás por los años más activos de su vida política y ha sido víctima de un despojo de sus bienes, precisamente por haber ocupado altos cargos políticos. Cuando la llamada “Revolución de Octubre” depone al general

Isaías Medina Angarita en 1945, Úslar se encuentra ejerciendo funciones de Ministro de Relaciones Exteriores, después de haber sido designado en dos oportunidades secretario general de la Presidencia (1941 y 1944) y Ministro de Hacienda (1943). Producto de esta activa participación en el campo político será su exilio en Nueva York, a partir del golpe. Es allí donde Úslar concibe y redacta *El camino de El Dorado*. Es difícil resistir la tentación de ver en su desencanto político de esos años posteriores al golpe que lo sacó del campo político, el sesgo específico desde el cual este intelectual orgánico de un régimen depuesto evoca y convoca el pasado, para explicar y comprender el presente.

- <sup>8</sup> El mismo Úslar continuará al menos por tres décadas participando en la política, como senador, candidato presidencial y en otras labores de diverso tipo. Al respecto ver: Arráiz Luca (2006: 77-90).
- <sup>9</sup> *Cumboto* fue reeditada en español al menos 13 veces entre 1950 y 1986. Fue traducida al italiano en 1954, al francés en 1955, y al inglés en 1969 (Rivas y García, 2006: 240).
- <sup>10</sup> La reivindicación de la experiencia en la memoria viva sería una de las formas de contrarrestar, según Benjamin, el fetichismo de una historia positiva para lo cual los hechos están muertos. Memoria/Historia serían, así, para Benjamin, dos posiciones contrapuestas frente a los hechos del pasado. La memoria estaría viva, la historia muerta. Al respecto ver Benjamin (1970) y también Norá (1996). Para un análisis crítico de esta proposición, ver Sarlo (2005: 29-35).
- <sup>11</sup> Así introduce el texto a este personaje: “El mayor de sus hijos, aquel fabuloso Fernando que habíase casado con una blanca, vivía en la ciudad y jamás visitaba el campo” (53).
- <sup>12</sup> Se repiten aquí —con las variantes del caso— las preguntas que, según ha señalado Julio Ramos, elabora el relato identitario latinoamericano a lo largo de toda su formación discursiva: “¿De dónde eres? ¿Qué lengua hablas y en qué grado de pureza? ¿Cuál es la herencia, el legado que reconoces y en el que reclamas una participación?” y también “¿Cuál es la herencia que garantiza tu derecho de entrada a la ciudadanía literaria?” (Ramos, 2002: 231 y 233).
- <sup>13</sup> La escena de revelación del origen se representa en el capítulo VII titulado, significativamente, “Hágase la luz” (196-205). En el último párrafo de este capítulo el visitante le dice al Narrador: “¿Sabe usted lo que significa la palabra Arguíndegui en lengua vascuence? “Hágase la luz” (...) Yo trato de hacer la luz a mi alrededor. ¿Por qué no hace usted lo mismo?” (205).
- <sup>14</sup> Tal vez no sea ocioso puntualizar que tanto Cruz María como Fernando son hijos mestizos de padre negro con mujer blanca. El vientre blanco engendraría, así, las soluciones excluidas del relato, mientras la solución legitimada proviene de la

mezcla del hombre blanco y la mujer mulata. Sabemos que Pascua es mulata, pero nunca nos enteramos de quién es su madre. En este silencio o ausencia queda abierto uno de los tantos hilos sueltos de esta fábula identitaria.

- <sup>15</sup> He trabajado *Pobre negro*, de Gallegos, "Cimarronaje, exclusión, mestizaje y blanqueamiento en *Pobre Negro* de Rómulo Gallegos" (2002).

### Bibliografía

- Arráiz Lucca, Rafael (2006) *Arturo Úslar Pietri*. Caracas: Libros de *El Nacional*, Col. Biblioteca Biográfica Venezolana.
- Benjamin, Walter (1970) "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov" en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila.
- Berman, Marshall (1992) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1993) *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press/ Blackwell.
- Díaz Sánchez (1950) *Cumboto*. Buenos Aires: Editorial Nova, Col. Espejo del Mundo.
- Johnson, Randal (1993) "Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture" en *The Field of Cultural Production*. Londres: Polity Press.
- Larrazábal Henríquez, Oswaldo y Gustavo Luis Carrera (1996) *Bibliografía integral de la novela venezolana (1842-1994)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación.
- Lasarte, Javier (2005) *Al filo de la lectura*. Caracas: Universidad Católica Cecilio Acosta/ Universidad Simón Bolívar.
- Nora, Pierre (1996) *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. (Volume I: Conflict and Divisions). New York: Columbia University Press.
- Pratt, Mary Louise. (1998) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- Ramos, Julio (2002) "Genealogías de la moral latinoamericanista: el cuerpo y la deuda de Flora Tristán" en Mabel Moraña (Comp.) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, pp. 217-244.
- 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 (1991) *Los narradores de válvula: La renovación del cuento venezolano entre 1928 y 1935*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, Tesis de Maestría, mimeo.

R. Rivas Rojas. Entre la lección de historia...  
*Estudios* 15: 30 (julio-diciembre 2007): 335-358

Rivas Rojas, Raquel (2002) "Cimarronaje, exclusión, mestizaje y blanqueamiento en *Pobre Negro* de Rómulo Gallegos" en *Estudios*, 10: 19, 105-120.

Rivas Rojas, Raquel (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, mimeo.

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Úslar Pietri, Arturo (2004) [1947-8] *El camino de El Dorado*. Caracas: *El Nacional*, Col. Biblioteca Arturo Úslar Pietri.

Úslar Pietri, Arturo (2006) *Pizarrón*. Caracas: *El Nacional*/Universidad Metropolitana.