



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**



**LA FORMA DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS 60 EN VENEZUELA
PRESENTE EN LA NOVELA “PAÍS PORTÁTIL” DEL ESCRITOR
VENEZOLANO ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN, DESDE LA PERSPECTIVA DE
LA SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA CON BASE EN LOS APORTES DE
GEORGE LUKÁCS Y LUCIENN GOLDMANN**

Autor: Licda: Maribel Delgado
C.I:17.356.792
TUTOR: Chistian Farías
C.I. 5.441.456

Bárbula, junio 2018



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**



**LA FORMA DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS 60 EN VENEZUELA
PRESENTE EN LA NOVELA “PAÍS PORTÁTIL” DEL ESCRITOR
VENEZOLANO ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN, DESDE LA PERSPECTIVA DE
LA SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA CON BASE EN LOS APORTES DE
GEORGE LUKÁCS Y LUCIENN GOLDMANN**

Autor: Licda. Maribel Delgado

Trabajo Especial de Grado
Presentado como Requisito para
Optar al Título de Magister en
Literatura Venezolana.

Bárbula, junio 2018



MAESTRIA



ACTA DE APROBACIÓN

La Comisión Coordinadora del Programa de **Maestría en Literatura Venezolana**, en uso de las atribuciones que le confiere al Artículo N° 44, 46, 130 del Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo, hace constar que una vez evaluado el Proyecto de Trabajo de Grado titulado: **LA FORMA DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS 60 EN VENEZUELA PRESENTE EN LA NOVELA “PAÍS PORTÁTIL” DEL ESCRITOR VENEZOLANO ADRIANO GONZÁLEZ, DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA CON BASE EN LOS APORTES DE GEORGE LUKÁCS Y LUCIENN GOLDMANN**, elaborado bajo la Línea de Investigación: Estudios de Literatura Venezolana en sus diversas modalidades: cuentos, novelas, teatro, ensayo, referidos a: obras, autores, agrupaciones y generaciones literarias. Temática: S/S, Subtemática: S/S, Área prioritaria de FaCE: Literatura Venezolana, Área prioritaria de la U.C: Educación, presentado por la ciudadana **Maribel Delgado**, titular de la cédula de identidad N° **17.356.792**, elaborado bajo la dirección del tutor(a) Prof. **Nelson Suárez**, cédula de identidad N° **4.134.582**, considera que el mismo reúne los requisitos y, en consecuencia, es **APROBADO**.

En Valencia, a los catorce (14) días del mes de Julio de dos mil quince.

Por la Comisión Coordinadora del Programa de
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA

Prof. Gustavo Fernández
Coordinador del Programa



*Archivo Acta de Aprobación
Jennifer 2015-07-14*

... *La Universidad Efectiva*



**UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**



AVAL DEL TUTOR

Dando cumplimiento a lo establecido en el Reglamento de Estudios de Postgrado de la Universidad de Carabobo en su artículo 133, quien suscribe **CHRISTIAN FARÍAS** C.I.: **5.441.456**, en mi carácter de Tutor del Trabajo de Maestría titulado: **LA FORMA DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS 60 EN VENEZUELA PRESENTE EN LA NOVELA “PAÍS PORTÁTIL” DEL ESCRITOR VENEZOLANO ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN, DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA CON BASE EN LOS APORTES DE GEORGE LUKÁCS Y LUCIENN GOLDMANN**, presentado por la ciudadana: **MARIBEL DELGADO**, titular de la Cédula de Identidad N° **17.356.792**, para optar al título de Magíster en Literatura Venezolana, hago constar que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se le designe.

En Valencia, a los 02 días del mes de agosto del año 2016

Firma
MSc. Christian Farías
C.I. 5.441.456



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES

Participante: Maribel Delgado **Cédula de Identidad:** 17.356.792

Tutor: Christian Farías **Cédula de Identidad:** 5.441.456

Título tentativo del Trabajo: LA FORMA DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS 60 EN VENEZUELA PRESENTE EN LA NOVELA “PAÍS PORTÁTIL” DEL ESCRITOR VENEZOLANO ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN, DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA CON BASE EN LOS APORTES DE GEORGE LUKÁCS Y LUCIENN GOLDMANN.

Sesión	Hora	Asunto Tratado	Observaciones
01	8:00am a 12:00m	Revisión del Planteamiento del problema.	Sugerencias y revisiones realizada por el tutor.
02	8:00am a 12:00m	Revisión de los arreglos realizados al planteamiento del problema.	Recomendaciones por parte del tutor.
03	8:00am a 12:00m	Revisión de los Objetivos	Revisión y correcciones
04	8:00am a 12:00m	Revisión de los arreglos de los objetivos.	Revisión y mejoras
05	8:00am a 12:00m	Revisión del capítulo I	Revisión
06	8:00am a 12:00m	Antecedentes de la Investigación	Revisión
07	8:00am a 12:00m	Revisión de las bases teorías y teorías que sustentan la investigación	Revisión
08	8:00am a 12:00m	Revisión del capítulo II	Revisión
09	8:00am a 12:00m	Marco Metodológico	Revisión
14	8:00am a 12:00m	Conclusiones y Recomendaciones	Revisión
16	8:00am a 12:00m	Revisión final de todo el trabajo	Revisión y mejora
17	8:00am a 12:00m	Revisión final de todo el trabajo	Revisión y mejora
18	8:00am a 12:00m	Revisión final de todo el trabajo	Revisión y mejora

Título Definitivo: LA FORMA DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS 60 EN VENEZUELA PRESENTE EN LA NOVELA “PAÍS PORTÁTIL” DEL ESCRITOR VENEZOLANO ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN, DESDE LA PERSPECTIVA DE LA SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA CON BASE EN LOS APORTES DE GEORGE LUKÁCS Y LUCIENN GOLDMANN.

Tutor

Participante

DEDICATORIA

A mi hija, Mía Fernanda Domínguez Delgado.

El día que tú naciste dejé de ser la hija de mi madre para ser la madre de mi hija.
Ese día comenzó la vida para ti... Y también una nueva vida para mí.

Te amo, mi ternura.

AGRADECIMIENTO

A mi Dios bendito, por darme la vida y disfrutar cada amanecer.

A mi mamá, abuela, papá, por ser unos seres maravillosos y cuidarme siempre.

A mi niño Ulises, por hacerme reír con cada una de sus ocurrencias.

A ti, esposo Lino, por llenar cada minuto de mi vida de mucha felicidad.

A mis hermanos, por todo su amor incondicional.

A mi amichi por sus palabras de aliento.

A mi tutor Christian Farías, que me orientó cuando más lo necesité.

A mi amigo Marco por brindarme sus conocimientos.

A mi hermano José García por su gran apoyo y estar cuando más lo necesite.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
RESUMEN	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
Objetivos de la investigación	16
Justificación	17
Marco teórico	19
Enfoque metodológico	32
CAPÍTULO II	
CONTEXTO HISTÓRICO SOCIO CULTURAL	36
Los signos del siglo XX: las guerras de Europa y el clima de violencia internacional	36
El contexto latinoamericano: de las repúblicas a la dominación norteamericana	40
Surgimiento del 23 de enero de 1958	42
El nuevo contexto político-social –cultural después del 23 de enero	45
Los agrupamientos literarios: encuentros y desencuentros del arte y la política	47
Sardio	48
El techo de la ballena	52
Tabla redonda	56
EN HAA	58
CAPÍTULO III	
LA NOVELA COMO GÉNERO MODERNO DESDE LAS MIRADAS DE LUKÁCS, GOLDMANN, BAJTIN Y KRISTEVA	61
Lukács: la novela como contradicción e ironía en la superación de la epopeya	61
Goldman: la novela como homología de la cosificación de la sociedad burguesa	66
Bajtín: la novela como discurso de la polifonía y la carnavalización de la cultura	71

Kristeva: de la unicidad causal a la dialogicidad intertextual de la novela moderna	81
La novela moderna en Latinoamérica	86
La novela moderna en la Venezuela del siglo XX	88
CAPÍTULO IV	
LAS FORMAS DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS SESENTA EN LA NOVELA <i>PAÍS PORTÁTIL</i>	92
La saga familiar como agente de la polifonía novelesca	92
Las formas de la lucha armada de los años sesenta en Venezuela vista desde el análisis de los personajes más representativos de la novela	97
CONCLUSIÓN	128
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	138



UNIVERSIDAD DE CARABOBO
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE POSTGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA



LA FORMA DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS 60 EN VENEZUELA
PRESENTE EN LA NOVELA “PAÍS PORTÁTIL” DEL ESCRITOR
VENEZOLANO ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN, DESDE LA PERSPECTIVA DE
LA SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA CON BASE EN LOS APORTES DE
GEORGE LUKÁCS Y LUCIENN GOLDMANN

Autor: Licda. Maribel Delgado

Tutor: MSc. Christian R. Farías

Año: 2018

RESUMEN

El presente estudio parte del problema general de la relación entre la literatura y la realidad histórica, social y política, contexto en el cual se formula el problema de cómo se hacen presentes las formas de la lucha armada de los años sesenta en Venezuela, en la novela *País portátil* del escritor venezolano Adriano González León. Para ello, se definió el objetivo general de describir las formas de la lucha armada de los sesenta que están presentes en esta novela, lo cual se justifica por la necesidad de conocer más sobre la historia de una década tan importante en el país y cómo fueron las relaciones entre esa historia y sus protagonistas a través de la literatura. El estudio está fundamentado teóricamente desde las perspectivas de la sociología de la novela con base en los aportes de Lukács, Goldmann, Bajtin y Kristeva. Desde el punto de vista metodológico está enmarcado en el enfoque cualitativo con base en la investigación documental. En tal sentido, se construye una contextualización histórica social y un marco teórico e histórico del género novelístico en los cuales se ubica el problema de estudio; y a partir de allí se realizó la lectura analítico-descriptiva, comprensiva y crítica de la novela *País portátil*, precisando en ella un conjunto de situaciones en las que se expresan las diversas formas históricas de la violencia social, política y de género a lo largo de las cuatro generaciones de la saga familiar de los Barazarte, que se articulan y yuxtaponen con las formas de la lucha armada de los años sesenta, desarrollada por la guerrilla urbana de la izquierda comunista en la ciudad de Caracas en donde se incorpora, participa y muere Andrés Barazarte, el último de la estirpe trujillana. La estructura de *País portátil* corresponde a la forma de la novela moderna, con sus combinaciones de realismo y ficción, narrativa y poesía, dialogicidad y carnavalización, a partir de las tensiones, conflictos y búsquedas interiores de un héroe fragmentado y en proceso de degradación existencial como reflejo de una sociedad y un tiempo en crisis.

Palabras claves: literatura, sociedad, violencia, lucha armada, *País portátil*.

Línea de Investigación: Estudio de literatura venezolana escrita en sus diversas modalidades.



UNIVERSITY OF CARABOBO
FACULTY OF EDUCATION SCIENCES
POSTGRADUATE ADDRESS
MASTERY IN VENEZUELAN LITERATURE



THE FORM OF THE ARMED FIGHT OF THE YEARS 60 IN VENEZUELA,
PRESENT IN THE NOVEL PORTABLE COUNTRY OF THE VENEZUELAN
WRITER ADRIANO GONZÁLEZ LEÓN FROM THE PERSPECTIVE OF THE
SOCIOLOGY OF THE NOVEL BASED ON THE CONTRIBUTIONS OF GEORGE
LUKÁCS AND LUCIEN GOLDMANN

Author: Licda. Maribel Delgado
Tutor: Msc.Christian R. Farías

Year: 2018

SUMMARY

The present study starts from the general problem of the relationship between literature and historical, social and political reality, a context in which the problem of how the forms of the armed struggle of the 1960s in Venezuela, in the Novel Portable country of the Venezuelan writer Adriano Gonzalez León. For this, the general objective of describing the forms of armed struggle of the sixties that are present in this novel was defined, which is justified by the need to know more about the history of such an important decade in the country and how they were the relations between that history and its protagonists through literature. The study is based theoretically from the perspectives of the sociology of the novel based on the contributions of Lukács, Goldmann, Bajtin and Kristeva. From the methodological point of view, it is framed in the qualitative approach based on documentary research In this sense, a social historical contextualization and a theoretical and historical framework of the novelistic genre in which the problem of study is located is constructed; and from there the analytical-descriptive, comprehensive and critical reading of the portable country novel was made, specifying in it a set of situations in which the different historical forms of social, political and gender violence are expressed throughout the four generations of the Barazarte family saga, which are articulated and juxtaposed with the forms of the armed struggle of the sixties, developed by the urban guerrilla of the communist left in the city of Caracas where it joins, participates and dies Andrés Barazarte, the last of the Trujillo lineage The portable Country structure, corresponds to the shape of the modern novel, with its combinations of realism and fiction, narrative and poetry, dialogicity and carnivalization, from the tensions, conflicts and inner searches of a fragmented hero in the process of degradation existential as a reflection of a society and a time in crisis

Keywords: literature, society, violence, armed struggle, Portable Country

ResearchLine: study of Venezuelan literature written in its various forms

INTRODUCCIÓN

En términos generales, la literatura venezolana de los años sesenta está marcada por los acontecimientos históricos, políticos y sociales que convulsionaron al país, de manera especial la insurgencia de grupos políticos de izquierda que se desarrolló como respuesta al gobierno anti-popular encabezado por el presidente Rómulo Betancourt, quien había sido electo democráticamente en diciembre de 1958 como candidato del partido político Acción Democrática (AD), y comenzó a gobernar en alianza con los partidos COPEI y URD, luego del pacto de Punto Fijo, y en alianza con el imperialismo norteamericano.

Esta nueva realidad, que sustituyó al gobierno dictatorial de Pérez Jiménez, se convirtió en la referencia contextual de gran influencia en los nuevos escritores a quienes les tocó vivir esos momentos de gran conmoción para el país. Una de las formas de expresar el descontento y participar en esa historia fue precisamente a través del arte y la literatura, en cada uno de sus géneros, como la novela, el ensayo, la poesía y el teatro. La presente investigación está enmarcada en el análisis del género de la novela de la década de los sesenta, la cual vivió una importante transformación ya que se dejaron a un lado definitivamente las formas de la tradición novelística del criollismo para darle paso a nuevas formas en la perspectiva de lo urbano, los temas de la contemporaneidad y el sentido dialógico y carnalesco de la forma novelesca.

En consecuencia, se aborda el estudio del género novelesco desde el enfoque de la sociología de la literatura, siguiendo las perspectivas teóricas aportadas por estudiosos como Lukács, Goldmann, Bajtin y Kristeva. En ese sentido, este estudio contiene una aproximación indagatoria en torno a lo que fue el proceso de significación de la violencia guerrillera urbana de los años sesenta en la nueva narrativa venezolana. A tales fines se considera la obra *País portátil*, novela escrita

por el venezolano Adriano González León, aceptada por los lectores y generadora de polémicas.

Para cumplir con las exigencias del Trabajo Especial de Grado, este estudio está estructurado, en primer lugar, con el planteamiento del problema de investigación (que contiene la contextualización y formulación del problema), el objetivo general y los específicos, la justificación, los elementos centrales del marco teórico y la descripción de la metodología aplicada. Todo ello se encuentra agrupado en el primer capítulo. En el segundo capítulo, se presenta el desarrollo del objetivo específico número uno que consiste en mostrar los vínculos entre la literatura y la política en el marco de la violencia de los años sesenta en Venezuela como elemento fundamental del contexto histórico social y cultural de la investigación.

En el tercer capítulo se presentan los resultados del objetivo específico número dos, que consiste en establecer una sistematización teórico-conceptual, a partir de los planteamientos de Lukács, Goldmann, Bajtin y Kristeva, acerca del género literario novela. En el cuarto capítulo está ubicado lo que es el estudio específico de la novela, contemplado en el objetivo específico número tres, el cual se propone identificar las formas de la violencia histórico-social y de la lucha armada de los años sesenta en Venezuela, presentes en la temática de la novela *País portátil* del escritor venezolano Adriano González León. Finalmente, se presentan las conclusiones de acuerdo con lo pautado en el último objetivo específico, según el cual se debe estimar la importancia de la novela *País portátil* de Adriano González León en el marco de la novelística venezolana de mediados del siglo XX.

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En la historia literaria, política y cultural de la Venezuela del siglo XX, la década de los años sesenta es una referencia muy importante por los acontecimientos que se produjeron durante ese periodo y su repercusión en el desarrollo posterior del país, especialmente en cuanto a la literatura. Al respecto, Farías (2008) señala que dicha década

para la literatura venezolana del siglo XX, especialmente para la poesía, representa un momento particular y muy significativo que tiene su génesis en los acontecimientos políticos y sociales desencadenados a partir del 23 de enero del año 1958 con el derrocamiento de la dictadura militar de Marcos Pérez Jiménez (p. 44).

La renovación no se restringe a la producción poética nacional sino que también ocurrió en la narrativa. La renovación de sus formas y de los contenidos temáticos se vincula con la situación de violencia social y política que caracterizó a esa década, razón por la cual este periodo literario posee un gran valor histórico y testimonial.

Es importante, ahora, referirnos a los antecedentes inmediatos de la década del sesenta para entender las razones que motivaron el surgimiento y desarrollo de la literatura de la violencia durante ese periodo de la historia contemporánea de Venezuela. Para ello, seguimos el texto de Battaglini, *Ascenso y Caída del Puntofijismo* (2011), en el cual se señala que a mediados de la década de los años cincuenta en Venezuela comienza el agotamiento y la pérdida de vigencia histórica del modelo de dominación dictatorial militarista. Estados Unidos de Norteamérica se ve forzado a modificar, en alguna medida, su política exterior con respecto a América Latina, al propiciar el desarrollo de algunos ensayos democráticos liberales en aquellos países de la región donde la situación política había alcanzado los mayores

niveles de conflictividad, y en los cuales existían condiciones para que la transición de la dictadura a la “democracia” ocurriera sin mayor riesgo para la estabilidad del orden general imperante (Cfr. p. 39).

Este era precisamente el caso de Venezuela, país en el que las nuevas estrategias norteamericanas contaban con factores sociales y políticos que hacían altamente probable su realización. Por eso, el Departamento de Estado no opuso resistencia para que en Venezuela se diera en esos momentos un cambio político que implicara la caída de la dictadura militar del general Marcos Pérez Jiménez, la misma que la geopolítica norteamericana de la fase inicial de la Guerra Fría había impuesto y sostenido en el poder. Efectivamente, el 1 de enero de 1958 un grupo de oficiales de la aviación venezolana, liderados por el coronel Hugo Trejo, lleva a cabo el primer intento militar para derrocar al dictador Marcos Pérez Jiménez sin obtener el objetivo propuesto sino una derrota que, sin embargo, contribuyó a fortalecer el despertar de la sociedad venezolana, es decir, el anhelo de libertad, de democracia, de respeto a los derechos civiles y la independencia del país del tutelaje norteamericano.

En ese contexto, Battaglini puntualiza la participación destacada de las organizaciones políticas existentes, como el Partido Comunista de Venezuela (PCV), Acción Democrática (AD), Unión Republicana Democrática (URD) y el Comité Organizador Político Electoral Independiente (COPEI), junto a los gremios, sindicatos y militares patriotas que adversaban al dictador. Estas agrupaciones se unen y conforman la Junta Patriótica que convoca a una huelga general para el día 21 de enero en solidaridad con los oficiales y contra la tiranía. A pesar de que la huelga no fue exitosa, los acontecimientos se agudizaron y obligaron al general Pérez Jiménez a abandonar el país durante la madrugada del día 23 de enero de 1958. Inmediatamente, el pueblo de Caracas sale a las calles, asalta la sede de la Seguridad Nacional, que era la policía represiva del régimen, y libera a los presos políticos.

Ya derrocado el dictador, sectores importantes del pueblo se mantienen activos en las calles apoyando a la Junta Patriótica y siguiendo sus orientaciones. De igual forma, se amplía el abanico político de la Junta Patriótica con representantes de sectores independientes, ratificándose en su presidencia al periodista Fabricio Ojeda. Esta amplia unidad de las fuerzas progresistas y patrióticas es lo que se conoce como el espíritu unitario del 23 de enero del 58. Sin embargo, se disuelve la Junta Patriótica y es sustituida por una junta militar de gobierno presidida por el contralmirante Wolfgang Larrazábal e integrada por los coroneles Carlos Luis Araque, Pedro José Quevedo, Roberto Casanova y Abel Romero Villate. Fabricio Ojeda alerta que los objetivos democráticos señalados habían sido confiscados a favor de los intereses dominantes de la oligarquía venezolana en detrimento de los derechos del pueblo venezolano. El indicador de dicha denuncia es la presencia de los empresarios capitalistas Eugenio Mendoza y Blas Lamberti en la nueva Junta Provisional de gobierno.

Finalmente, el espíritu unitario del 23 de enero se resquebraja, se divide y se destruye a partir de las elecciones presidenciales realizadas en diciembre de 1958 en las que resultó ganador Rómulo Betancourt, de Acción Democrática, con el apoyo de Rafael Caldera, jefe del partido COPEI, y Jóvito Villalba, de URD. Con esta alianza se aisló al Partido Comunista y quedó asegurada la victoria de las tres fuerzas políticas del Pacto de Punto Fijo y la democracia formal representativa, bajo la hegemonía de la ideología del sistema capitalista asociado al capital y al gobierno norteamericano. En este sentido, Farías (2008) afirma que el presidente Rómulo Betancourt “en su discurso de instalación en febrero del 59, declara la guerra y la persecución a los comunistas venezolanos” (p. 77). Esto lo dice con base en lo expresado por el presidente electo y el comentario de la revista Cruz del Sur (1959, N° 44), citada por Farías, en la cual se lee lo siguiente:

La parte más espectacular de esta tentativa de dejar al pueblo sin ese precioso instrumento de su victoria -se refiere a la unidad de la Junta Patriótica-, fue el ataque -inmoderadamente agresivo- hecho contra el Partido Comunista de Venezuela. Esto era un precedente sumamente

grave... Rómulo Betancourt se permite excluir de la comunidad nacional (...) a un partido por el cual votan 160.000 venezolanos (p. 77).

Para esa época, dicha cantidad de votos era bastante significativa, razón por la cual la orden de “aislar y segregar a los comunistas”, dada por el presidente Betancourt en su discurso de toma de posesión, tenía todo la intención de deshacer definitivamente lo que era la Junta Patriótica y el espíritu unitario del 23 de enero; así como provocar o desafiar a los comunistas y llevarlos a la confrontación violenta para justificar la represión política, las medidas anti-populares y su adhesión a la política agresiva de Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría. Esto indica que el nuevo gobierno sustentado en el Pacto de Punto Fijo quedaba bajo la hegemonía de una política anti-comunista, subordinada al interés del gobierno norteamericano de frenar y derrotar el avance de la influencia de la Unión Soviética en la región latinoamericana y caribeña.

Las consecuencias de esa orientación anti-comunista del nuevo Presidente de la República se ven reflejadas inmediatamente durante todo su mandato desde febrero de 1959 hasta febrero 1963. Es lo que se reconoce en la historia como el inicio de la década de la violencia. Sobre ello, Battaglini (2011) señala que los movimientos insurreccionales de civiles y militares se inician desde los primeros meses del gobierno hasta el alzamiento cívico-militar más significativo: El Porteñazo del 2 de junio de 1962. De manera que este clima insurreccional, de violencia social, política y militar, es resultado directo de una política oficial que buscaba marginar y destruir a los movimientos populares progresistas y a la izquierda política del PCV, así como a la juventud de AD que se escindió y formó el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

El presidente Betancourt impuso la represión de los derechos sociales y políticos a sus opositores de afuera y de adentro de su propio partido, lo cual afectó igualmente a los sectores populares que inmediatamente reaccionaron contra su mandato. De esa manera, se inicia la confrontación entre el nuevo gobierno y el movimiento popular organizado, que había madurado su conciencia política durante el periodo de la dictadura perezjimenista y aspiraba ahora a un sistema de vida de auténticas

libertades públicas, bienestar social y desarrollo independiente y soberano del país. Lejos de recompensar esas aspiraciones, el gobierno del nuevo Presidente puso en marcha un plan que generó descontento, decepción y frustración. Frente a las medidas económicas asumidas, enmarcadas dentro de las directrices norteamericanas, comienza entonces a dibujarse en el país un sistema político alejado del espíritu unitario original del 23 de enero del 58 y profundamente anticomunista. Al respecto, muchos años después, uno de los integrantes de la Junta Patriótica de 1958, el periodista Guillermo García Ponce (2001) hace la siguiente reflexión:

Hay dos tiempos en el 23 de Enero del año 58. Uno es el tiempo de la Junta Patriótica, de la unidad cívico-militar, de empuñar el fusil y la bomba molotov, de las batallas estudiantiles en la Universidad Central, en el Fermín Toro y la Miguel Antonio Caro, de los manifiestos unitarios, de la huelga de prensa, de la revuelta de los cerros de Caracas, del alzamiento de la Escuela Militar y la Marina de Guerra... Es el 23 de Enero del aliento revolucionario. Hay otro tiempo, post 23 de Enero, en realidad un anti 23 de Enero. Con el regreso del exilio de la vieja dirección política, volvieron también no sólo los antiguos odios sectarios y divisionistas, ahora impulsados con más fuerza por los agrios vientos de la Guerra Fría y el desenfreno anticomunista, sino también regresó una política distinta y paralela a la inspiración, el pensamiento y la acción de la Junta Patriótica. Es suficientemente conocido –y hay testimonios documentales irrefutables– cómo desde el exterior se alimentó una política subordinada a la estrategia de la “Guerra Fría” (p. 1).

Ese espíritu anti 23 de enero, anticomunista y a favor de la Guerra Fría, se ve expresado en las medidas políticas asumidas por Betancourt en cuanto a la reducción presupuestaria del gasto social, las acciones entreguistas al capital extranjero de las principales fuentes de ingreso y riquezas nacionales, la disminución del salario mínimo en un 10%, junto a la fuerte represión gubernamental de las protestas y manifestaciones populares de calle en demanda de ajustes reivindicativos, la continua suspensión de las garantías constitucionales y la segregación de los sectores de la izquierda de la vida política nacional. Todos estos elementos auguran la división del país, el descontento social, la violencia política y finalmente el estallido y declaración oficial de la lucha armada guerrillera por parte de la juventud rebelde de Venezuela

que militaba en las filas del PCV y del partido de gobierno AD. En el mismo artículo del periodista García Ponce se describe el inicio del clima de violencia que caracteriza al nuevo gobierno a partir del año 1960:

El jueves 19 de octubre, la represión dejó un saldo de tres muertos y veinticinco heridos en el centro de Caracas. El viernes 20: doce muertos, doscientos heridos y trescientos cincuenta prisioneros. Entre el sábado 21 y el miércoles 26 la represión en los barrios de Catia, Simón Rodríguez y El Cementerio, arrojó 23 muertos, ciento sesenta heridos y 170 nuevas detenciones, mientras fueron allanados los locales de los partidos de izquierda. El jueves 27 asaltaron y destruyeron los talleres y las salas de redacción de los periódicos “Fantoche”, “Tribuna Popular”, “Dominguito” y URD y ocuparon militarmente los barrios de Caracas. El general Josué López Henríquez, ministro de la Defensa, declaró que “cumpliendo órdenes del Presidente de la República se aplicará el Reglamento de Servicio de Guarnición que autoriza a las unidades militares a disparar contra los amotinados” (p. 2).

En ese contexto, efectivamente el partido AD sufre una de sus fracturas más importante al nacer el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) en agosto de 1960 y, por otro lado, el Partido Comunista de Venezuela (PCV), en su III Congreso Nacional, en marzo de 1961, declaró formalmente su decisión de asumir la resistencia armada, en la cual lo acompañaría un sector de URD, a mediados de 1962, de la mano de Fabricio Ojeda.

De acuerdo con Figueroa (2010), el método de combate de estos sectores se denominaría, en primera instancia, la “lucha combinada”: las pacíficas (manifestaciones de calle, actividad parlamentaria, trabajo político dentro de las Fuerzas Armadas Nacionales) y las no pacíficas o clandestinas (núcleos de resistencia en el interior del país y organización de la guerrilla urbana). En 1962 se materializa la conspiración cívico-militar que puso de manifiesto el descontento de la oficialidad de las Fuerzas Armadas Nacionales y su vinculación con las izquierdas venezolanas, teniendo su momento cumbre el 4 de mayo y el 2 de junio del mismo año con las insurrecciones de Carúpano y Puerto Cabello, respectivamente. Así mismo, para el año 1963 se crean las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN),

consolidándose la unión cívico-militar de la lucha armada. Además se crean los frentes guerrilleros en el interior del país. La composición del estado mayor, la jefatura de la FALN y algún comando de los frentes guerrilleros reflejan esta unión de militares y civiles.

En ese mismo orden de ideas, el texto de Arzola (2010) destaca fundamentalmente uno de los hechos más tenebrosos e inhumanos de los años 60 en Venezuela, como fue la desaparición física de luchadores políticos. Esto se da en el desarrollo mismo de la inestabilidad política y la violación del orden constitucional por parte del continuismo adeco en el gobierno no ya de Betancourt, sino de su sucesor Raúl Leoni. Con este nuevo presidente, resultado del Pacto de Punto Fijo y un sistema electoral fraudulento, el objetivo del poder del Estado no solo era desarticular los planteamientos y denuncias expresados por las agrupaciones de izquierda, sino también reprimir sistemáticamente sus brazos armados desde los ángulos jurídicos, políticos, policiales y militares, violando inclusive la Carta Magna de 1961 y varios tratados internacionales.

Luego de la aplicación de la Doctrina de Seguridad y Defensa en Venezuela, a partir de la crisis de los misiles en Cuba de 1962, se inicia la implementación de los Teatros de Operaciones (TO) en todas las zonas guerrilleras del país durante el gobierno de Rómulo Betancourt. Esto significó la puesta en práctica de una mayor represión militar acompañada de las torturas, muertes y desapariciones de los combatientes guerrilleros que eran capturados. Pero es después del gobierno de Betancourt cuando surge la figura del desaparecido. Esto es, entonces, bajo la presidencia de Raúl Leoni (1964-1969), periodo de la democracia formal representativa. Este fenómeno de los desaparecidos se da a conocer públicamente por las denuncias realizadas de casos muy puntuales EN las ciudades, pero en las zonas campesinas muchos otros quedaron en el anonimato (Cfr. Arzola, 2010: p. 38).

Los acontecimientos descritos influyeron profundamente en la conciencia y la sensibilidad de los escritores latinoamericanos y venezolanos, en particular. Otro de los acontecimientos que tuvo gran influencia sobre el universo de los escritores de ese

momento fue la Guerra Fría, que no fue otra cosa que una larga y abierta rivalidad que enfrentó a EE.UU y la Unión Soviética, y sus respectivos aliados, luego del término de la Segunda Guerra Mundial en 1945.

La llamada Guerra Fría fue la clave de las relaciones internacionales mundiales durante casi medio siglo y se libró en el frente político, económico y propagandístico, pero solo de forma muy limitada en lo militar. Los movimientos de liberación nacional de la década de los 60 en Asia, África y Latinoamérica serán catalizados bajo esta dinámica política de amplias proporciones. La mayoría de los intelectuales de la época, por no decir todos, tomaron partido por alguno de los bandos que se hallaban prácticamente en disputa en el ámbito internacional, en la región latinoamericana y en Venezuela en particular. Ningún escritor mantuvo una actitud neutra en la diatriba política y ello se reflejó en casi toda la producción literaria de la época, muy rica en todos los géneros. Por lo demás, la mayoría de estos autores continuaron su labor creadora, si bien muchos tuvieron que hacerlo desde posturas radicales y contestatarias, como algunos integrantes del grupo *Sardio* y *El Techo de la Ballena*, a consecuencia de la persecución política que se desató en Venezuela. Tal vez fue Domingo Alberto Rangel uno de los más emblemáticos en esta postura, aunque no fue miembro de los grupos mencionados, se destacó más desde el ensayo de carácter político y panfletario.

A finales de los años sesenta y principio de los setenta, el tema de la violencia política aparece en la narrativa de la novela venezolana con el eje temático de la guerrilla urbana. Como ejemplo, están las obras *Historia de la Calle Lincoln* (1971) de Carlos Noguera y *País portátil* (1968) de Adriano González León. Estos narradores abordaron las preocupaciones sociales y políticas que vivía Venezuela en esa época, aprovecharon su esquema testimonial para dar una dimensión más profunda y literaria al tema de la guerrilla en el país.

Pero antes del surgimiento de estas novelas, al inicio de la convulsionada década de los años sesenta, habían surgido los grupos literarios más relevantes de esa época: *Sardio* (1958), *Tabla Redonda* (1959) y *El Techo de la Ballena* (1961). Estos grupos,

al tiempo que se enfrentaban al orden existente en la sociedad venezolana y buscaban nuevas formas expresivas del arte y la literatura, igualmente rivalizaban entre ellos los alcances de sus planteamientos estéticos y literarios. Sin embargo, todos, a pesar de sus diferencias, participaron de los procesos de transformación del ambiente literario venezolano. De ese proceso polémico e intenso surgen las propuestas estéticas que representan y dinamizan las nuevas concepciones de la literatura y el arte en el país.

Hay que señalar también el hecho de que unos grupos tenían una visión estética y política mucho más radical que otros, es decir, tenían un nivel de coherencia mayor en sus planteamientos políticos de ir más allá de la restauración del sistema democrático representativo que se inicia en el 58, para construir una nueva sociedad democrática e independiente. En ese sentido, Ángel Rama (1987) plantea, por ejemplo, que el grupo *Sardio* “fue un producto de una reacción frente a la realidad política venezolana. Formado por jóvenes universitarios, iniciados en la previa clandestinidad, y militantes de la resistencia, se apoya en un programa estético de cuestionamiento de los parámetros hegemónicos culturales” (p. 17).

Ciertamente, en *Sardio* se congregan los intelectuales más jóvenes de la época, enfrentados a las generaciones anteriores a ellos, como lo fueron la generación de la vanguardia política de 1928 y la de la vanguardia estética de los años cuarenta. Pero, *Sardio* es un agrupamiento fundamentalmente anti-dictadura y por la democracia. A la luz de la nueva coyuntura que se inicia con el gobierno de Betancourt, el grupo desaparece rápidamente y sus integrantes más radicales se identifican con el triunfo de la Revolución Cubana, asumen el compromiso político del lado de las fuerzas insurgentes del país y del continente latinoamericano. En consecuencia, se reagrupan bajo las banderas del vanguardismo radical de izquierda, la estética del surrealismo francés y un arte irreverente, iconoclasta, que se identifica bajo el rótulo *El techo de la ballena*, nombre propuesto por Carlos Contramaestre, quien lo tomó de un escrito de Jorge Luis Borges y ya lo había usado para identificar una pequeña agrupación literaria durante su estadía en España (Cfr. Farías, 2008).

También se constituyó en 1959 el grupo *Tabla Redonda*, formado por jóvenes intelectuales, en su mayoría poetas militantes o simpatizantes del Partido Comunista, su máximo representante fue Jesús Sanoja Hernández. Este fue un creador siempre consecuente con su ideario político, quien desarrolló un persistente trabajo de apoyo a los grupos insurreccionales que se oponían al gobierno de Betancourt, lo que significó que no supeditaba el trabajo artístico y literario a sus creencias ideológicas, por el contrario, la obra de la mayoría de los tablistas se manifestó al margen de los postulados políticos que en la práctica defendían.

De manera que en ese contexto de inicio de la década de los años sesenta se desencadena toda una dinámica que conjuga lo estético-literario con lo político-ideológico bajo la perspectiva de las estructuras tradicionales, que pretenden siempre encerrar toda posibilidad de cambios dinámicos, y la perspectiva de una gran germinación de rupturas. El *Techo de la Ballena* está fundado, según análisis del crítico literario Rama (1987), en la plena “lucidez incontrolable del orgasmo” (p. 19), es decir, en el contexto político convulsivo que rodeó a estos intelectuales en la Venezuela del momento.

Ahora bien, en el marco de los planteamientos anteriores cabe destacar el papel desempeñado por el escritor Adriano González León en la animación del grupo *El techo de la ballena* y la renovación de la narrativa en Venezuela. Este escritor nació en Valera, estado Trujillo, el 14 de noviembre de 1931 y muere en Caracas, el 12 de enero de 2008. Fue un gran intelectual venezolano que se destacó como novelista, cuentista, ensayista y poeta. Su obra más trascendente fue *País portátil* (1968). También ejerció labores de docente y diplomático. Comprometido con la política, fue activo luchador de izquierda en los años cincuenta contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, colaboró con la revista *Letra Roja* y *El Techo de la Ballena* y apoyó los ideales revolucionarios en los años 1960 como editor de la revista *Sardio*.

Adriano González León ha indicado que la novela *País portátil* surge como una anécdota y con un propósito esencial, de una postura ideológica, de una toma de

conciencia política. En la novela no solo se ve reflejada la política y la violencia guerrillera venezolana de los años sesenta, sino también un producto artístico que echó mano de los mejores recursos del *boom* latinoamericano¹ y que no centra su propuesta estética únicamente en los factores históricos o en la guerrilla urbana, pues, el lenguaje también juega un papel importante, así como la manera en que están estructuradas las circunstancias que se cuentan.

En esta obra se puede observar el compromiso del escritor, donde lo más importante no es hablar solo del tema político, sino la forma como están narrados los acontecimientos. La acción de la novela transcurre en unas pocas horas del día y parte de la noche, donde el protagonista va recorriendo las calles de Caracas de este a oeste, tratando de llegar a tiempo para cumplir la misión asignada por el grupo conspirativo con el cual está involucrado. Se traslada de un lugar a otro cargando un maletín, en donde supuestamente se encuentran las esperanzas de un país. Tiene muchas interrogantes, miedo, sentimientos encontrados; los fantasmas de los Barazarte -su familia trujillana- van llenando su mente, abordándolo con sus hazañas, con sus fracasos, con su rabia, con su decadencia. Al parecer la grandeza de esta familia se funda en la violencia.

El personaje principal de *País portátil* está situado entre dos ambientes opuestos, como lo son el campo de Trujillo y la urbe de Caracas, en correspondencia con un tiempo pasado y el tiempo presente en el cual se encuentra realmente el joven Barazarte. En ese contexto, el progreso y la ruina se constituyen en un todo, en un solo tiempo de un entorno sustantivamente agresivo, a pesar de sus aparentes

¹El "*boom*" latinoamericano fue un fenómeno editorial y literario que surgió entre los años 1960 y 1970, cuando el trabajo de un grupo de narradores latinoamericanos, relativamente jóvenes, fue ampliamente distribuido por todo el mundo. Los autores más representativos del "boom" fueron Gabriel García Márquez de Colombia con **Cien años de soledad**, Mario Vargas Llosa de Perú con **La ciudad y los perros**, Julio Cortázar de Argentina con **Rayuela** y Carlos Fuentes de México con **La muerte de Artemio Cruz**. Estos escritores desafiaron los convencionalismos establecidos en la literatura latinoamericana a través de obras experimentales de marcado carácter político, debido a la situación general de América Latina en la década de 1960.

diferencias. La familia de los Barazarte, en sus momentos pasados, se dio por vencida al aceptar su destino. Ahora, Andrés Barazarte sucumbe igualmente a través de una acción violenta en Caracas, envuelto en su destino de luchas sangrientas.

A partir de las circunstancias del personaje central, se narra también la epopeya de los Barazarte, familia trujillana que en distintos ciclos de sus vidas han formado parte de los procesos históricos y sociopolíticos de la nación. Sin embargo, exhibida en diferentes planos y épocas, la historia principal es la acción guerrillera urbana llevada a cabo por Andrés Barazarte, la cual se entremezcla con los recuerdos, el caudillaje de sus antepasados y una realidad y trasfondo histórico que lo llevan a reaccionar. Por tal motivo, se plantean las siguientes interrogantes, a partir de las cuales se formulan los objetivos que orientan este Trabajo Especial de Grado en el marco de nuestros estudios de la Maestría en Literatura Venezolana:

¿Por qué el autor realiza esas conexiones entre el presente de la historia novelada con el pasado familiar del personaje principal? ¿Cuál o cuáles son los hilos de interés social, político, cultural, histórico, que unen a las generaciones de los Barazarte en el contexto de una nación diferenciada en sus dimensiones geo-históricas, fundamentalmente entre la ruralidad del pasado y el urbanismo del presente caraqueño de la década más violenta del siglo XX venezolano? ¿Cuáles formas de lucha armada de los años 60 en Venezuela están presentes en la novela *País portátil* del escritor venezolano Adriano González León?

Estas interrogantes abren el camino de la reflexión y orientan nuestro estudio hacia la descripción, interpretación y valoración de la forma cómo se presenta la lucha armada de los años sesenta en la novela *País portátil* del escritor venezolano Adriano González León (1968), contextualizada en la realidad histórica de la Venezuela de la segunda mitad del siglo XX. Para ello, la sustentación teórico-metodológica se plantea desde la perspectiva de la sociología de la literatura, aportada por autores como George Lukács, Lucien Goldmann, Mijail Bajtin y Julia Kristeva.

Objetivos de la Investigación

Objetivo General

Describir las formas de la lucha armada de la década de 1960 en Venezuela presentes en la novela *País portátil* del escritor venezolano Adriano González León, desde la perspectiva de la sociología de la novela con base en los aportes de George Lukács, Lucien Goldmann, Mijail Bajtin y Julia Kristeva.

Objetivos específicos

1.- Mostrar los vínculos entre la literatura y la política en el marco de la violencia de los años sesenta en Venezuela como elementos fundamentales del contexto histórico social y cultural de la novela *País portátil* del escritor venezolano Adriano González León.

2.- Establecer una sistematización teórico-conceptual acerca del género literario novela para la orientación de este tipo de estudio, a partir de los planteamientos de Lukács, Goldmann, Bajtin y Kristeva.

3.- Identificar las formas de la violencia histórico-social y de la lucha armada de los años sesenta en Venezuela, presentes en la temática de la novela *País portátil* del escritor venezolano Adriano González León.

4.- Estimar la importancia de la novela *País portátil* de Adriano González León en el marco de la novelística venezolana de mediados del siglo XX.

Justificación

Muchos han sido los acontecimientos de la historia contemporánea que tuvieron efectos profundamente perturbadores sobre Europa, particularmente en España, y sus relaciones con Hispanoamérica o Latinoamérica. La Segunda Guerra Mundial, la

Guerra Civil Española, la Revolución Cubana, entre otros, constituyen una cadena de episodios históricos fundamentales que, de una u otra manera, ejercieron su influencia sobre la conciencia política de los escritores de este tiempo, sobre los compromisos y acciones políticas concretas que les correspondió asumir, en el contexto de lo que se denominó la Guerra Fría, cuyo dilema político-ideológico en su expresión más simplista (y complicada a la vez) era la elección entre el capitalismo y el comunismo. Precisamente, en ese contexto se produce la Revolución Cubana y toma fuerza una generación que se planteó el problema de la necesidad de luchar por un mundo sin pobreza, de igualdad social, que supo amalgamarlo a su actividad creadora en las letras venezolanas.

Debido a todo esto se considera necesario conocer más sobre la historia de una década tan importante en el país, indagar cómo fueron las relaciones entre esa historia y sus protagonistas a través de la literatura. Por ello hemos elegido como objeto de estudio la novela más importante del escritor venezolano Adriano González León, reconocido ampliamente por la crítica y muy bien valorado entre los intelectuales más sobresalientes de su generación, con una trayectoria de vida intelectual, académica, profesional y literaria muy productiva, consustanciada, además, con su tiempo. *País portátil* es, sin duda, la obra que lo describe a él y también las fuertes contradicciones y desgarramientos humanos que reflejan la intensidad y la trascendencia de esa década.

Por otra parte, esta investigación constituirá un nuevo aporte o punto de referencia para todos aquellos que pretendan realizar una investigación o estudio de Adriano González León, así como de la trascendencia de su obra narrativa. En última instancia, también está presente la inquietud personal de abordar el estudio y análisis de la obra *País portátil*, la cual ha cautivado nuestra atención por su manera de reflejar la realidad histórica de esos momentos tan convulsionados para la nación de mediados del siglo pasado. De igual manera, este trabajo es un tributo a la figura de este escritor, por su condición de auténtico activista cultural de lo latinoamericano.

MARCO TEÓRICO

Antecedentes de la investigación

La literatura es la creación textual de “un mundo propio” que surge de la capacidad de imaginación, la sensibilidad y la inteligencia del escritor, lo cual significa que el texto literario representa un mundo o un universo alterno, distinto a lo real y paralelo al de la cotidianidad de las relaciones sociales de la realidad en la que se ubica la vida de cada persona.

Una vez escrito, el texto literario es también la mirada del autor sobre el mundo. Pero, además, esa mirada original del escritor subyacente en el texto será luego compartida, para bien o para mal, con los receptores, en el momento o proceso de la lectura, de donde puede o no surgir otro compromiso. En tal sentido, la investigación literaria se diferencia de la investigación fáctica, empírica, objetivista, porque ella se sustenta en la realidad de la lectura de la obra literaria, lo cual implica una relación dialógica en la que el lector interroga al texto y este responde según la comprensión y la interpretación del propio lector. Y a partir de esta relación, se ponen en marcha los procedimientos documentales propios de la investigación literaria.

Teniendo lo dicho como punto de partida, se muestran a continuación las reseñas de algunas investigaciones previas relacionadas con nuestro tema, las cuales forman parte de los antecedentes que nos prestan el servicio de exponer lo que se ha adelantado en este proceso de la investigación o estudio científico de la literatura, o lo que se llama también el estado del arte, el cual puede orientar mejor la investigación.

Nuestro primer antecedente es el trabajo realizado por Méndez (2014), *Las mujeres de Adriano González León. La loca, La solterona, La guerrillera: una vida de marginación*. Tal como lo sugiere el título, en este artículo se plantea el problema de la identidad de la mujer en la sociedad venezolana, reflejado en su novela, a partir de ciertos prototipos o modelos emblemáticos de la época, como los tres que ocupan el

título del trabajo: la loca, la solterona y la guerrillera, que corresponden a comportamientos un tanto descentrados del patrón conductual de la mujer establecido tradicionalmente en la sociedad. La loca es aquella que expresa ocurrencias fuera de contexto o muy originales y donde pone en riesgo cualquier cosa. La solterona es la que evade el compromiso marital, la responsabilidad del hogar, los hijos, entre otros; y la guerrillera desafía el ordenamiento político, el sistema económico-social capitalista dominante y lo enfrenta con las armas por la vía de la violencia.

En dicho artículo se destaca que es fundamental resaltar el hecho de que, por ser precisamente *País portátil* una obra literaria donde se muestran preocupaciones por la anécdota, el lenguaje, los planos, la mirada, la ideología imperante, ella ha perdurado hasta nuestros días. Es una novela que, como lo afirma Méndez, sigue siendo actual, tanto en su contenido como en su estructura. Todavía nuestros pueblos de América siguen dominados por esa galería de prejuicios e intereses sociales políticos que nos hacen encontrarnos a cada paso a esos seres marginales que pugnan por encontrar su identidad: la solterona, la prostituta, el soñador, la guerrillera que no saben hacia dónde dirigirse con la carga de frustraciones y búsquedas personales que llevan dentro de sí.

En ese sentido, la autora interpreta la metáfora que le da título a la novela, la cual indica que seguimos siendo sujetos con un gentilicio, por el hecho de haber nacidos en este país; pero vivimos con el problema de la ausencia de una identidad colectiva, sin un proyecto de país que le pertenezca a todos por igual. En consecuencia, lo que prevalece es que cada grupo emprende su propia búsqueda y entonces todos andan con sus propios proyectos de país, un proyecto que no tiene una fijación sino que es portado por cada quien, es decir, un país portátil, una región sin rostro propio, como una colección de copias. Como conclusiones generales, el estudio de Méndez sostiene lo siguiente:

El mismo Adriano González León, en una entrevista concedida a Julio Ortega, manifestó plenamente estas circunstancias: Es cierto que hay un tiempo político como la violencia venezolana de los años sesenta y la violencia regional del siglo diecinueve. Pero todo ello es punto de partida

para un examen de conciencia, el repaso de las frustraciones familiares, las dudas, el temor, la condición feudal, la dependencia, el registro poético del mundo, la explicación de una culpa, la religiosidad y el sentido crítico. Andrés Barazarte es actor de una empresa en la cual no cree totalmente. Siente que algo se manipula desde arriba, que algo se manipula desde lejos. Andrés Barazarte desconfía y se burla de las llamadas democracias populares, del estalinismo, del realismo socialista, de la petulancia de los comunistas europeos y del sectarismo, mucho antes de la Perestroika y la caída del muro de Berlín. El libro no concluye con la muerte de Andrés. Esta ni siquiera se confirma de un modo definitivo. Concluye con un enfrentamiento que puede seguir infinitamente en el plano de la acción o en el territorio mismo de la batalla humana (pp. 6-7).

Hemos usado esta cita larga porque en ella están expuestas las dimensiones fundamentales que coexisten en la estructura de la novela *País portátil*: la primera es la del tema de la violencia en sus dos momentos históricos que corresponden, uno, al presente político de la lucha guerrillera de los años sesenta; y, dos, el que se ubica como herencia de las disputas sociales por la posesión de la tierra del pasado siglo XIX. La segunda dimensión es la que aborda el examen de conciencia en torno al tema de la identidad. En esta última se ubica el tema de las identidades de las mujeres de la novela *País portátil*, de acuerdo al interés y propósito del autor, Adriano González León, quien es responsable del papel o función que cada uno de sus personajes cumple en la obra.

Es así como, en el contexto de la situación política y violenta de los años sesenta en Venezuela, según el enfoque propuesto en esta novela, las mujeres luchan por encontrar un lugar dentro de la sociedad, luchan por dejar de ser marginales y ser utilizadas por los hombres; mientras el personaje principal, Andrés Barazarte, se caracteriza por ser diferente, deja de ser un títere: tiene una manera distinta de pensar, de actuar, de luchar.

La investigación realizada por Méndez permite tener una visión más amplia sobre la novela en el sentido de que no se trata solo de una obra literaria que describe la política y la violencia venezolana de los años sesenta y una parte del siglo XIX, sino que también es un producto artístico que toma los mejores recursos del boom

latinoamericano; nos describe a cada una de sus mujeres, las cuales son marginadas, humilladas, utilizadas, sin derecho a defenderse. Es una época donde las mujeres debían soportar sin quejas. Podemos afirmar que este trabajo aporta un gran apoyo para nuestra investigación.

El segundo antecedente es un ensayo realizado por Vilma Moreno (2001) titulado *País Portátil: Venezuela y violencia*, en el cual la autora realiza un estudio desde la perspectiva psicológica, a partir de los elementos surrealistas presentes en la caracterización del personaje principal de la novela, puesto en relación con el contexto histórico-cultural de la época. Sobre el primer aspecto, la autora indica lo siguiente:

Las técnicas narrativas de vanguardia se utilizan para presentar una vertiente subjetiva, de fondo turbulento, caracterizada por aspectos relevantes de la realidad. Hay que resaltar que un fondo rebelde enfatiza la pluralidad de los códigos de expresión alterados, porque esa fuerza interior que permitió la evocación sostenida de la vivencia del pasado, refuerza la idea de que existe una toma de conciencia interior. Es así como se piensa que la influencia del surrealismo fue una actitud filosófica orientada hacia el cuestionamiento de un sistema social que igualmente se manifiesta en la proclama. Liberación integral del hombre, idea ya propuesta por los surrealistas, es asumida por Andrés Barazarte, ya no como conducta automática sino como respuesta a la violencia exterior (pp. 176- 177).

Como se puede apreciar, la autora precisa la característica principal de la técnica narrativa utilizada por el autor, que no responde a un solo plano, sea el de la realidad social e histórica o el de la subjetividad o mundo interior de los personajes; sino más bien a la combinación de ambos planos. Esta estrategia narrativa es muy propia de la vanguardia literaria que asume los temas humanos como crítica a la sociedad y como indagación en la conciencia del individuo enfrentado a esa realidad social de la que es víctima, pero se puede volver también victimario.

En este caso, se observa que lo turbulento del mundo exterior se combina con la toma de conciencia del individuo acerca del pasado y el presente de violencia. En consecuencia, la “Liberación integral del hombre” no es posible desde el afuera, es

decir, en su realidad social, sino en la actitud filosófica de la conciencia, aspecto en el cual el surrealismo aporta los elementos necesarios, en la medida en que sea asumido no como conducta automática individualista, con los vicios del ego, sino como respuesta a todo lo negativo del mundo exterior, incluyendo la violencia como una de las experiencias más traumáticas en las relaciones sociales del ser humano. De allí que la autora enfatiza el valor de ambos componentes y agrega este razonamiento:

Por tal motivo, *País Portátil* fue un medio para una toma de conciencia colectiva. Estudiar y comprender el contexto histórico-social y la obra literaria, exigió un análisis bajo dos ángulos complementarios, uno referido a un proceso de estructuración dentro de lo social y lo político, el otro coexistió y presentó los síntomas de un proceso de desestructuración, estructuras que se colocaron dentro de una tensión por medio de la cual una conciencia individual, la del escritor comprometido, reveló la dinámica de los grupos sociales (p. 177).

En esta parte, la autora del ensayo muestra lo que sería uno de los propósitos del narrador: hacer de su novela un medio para generar una conciencia colectiva acerca de la relación entre una poderosa estructura sociohistórica de violencia, agresión y negación del individuo, por un lado; y una conciencia desestructurada y, por tanto, débil. De esta manera, el autor logra la tensión narrativa que se correlaciona con la realidad al reflejar lo que fue una etapa histórica del siglo XX en Venezuela.

Otro de los aportes de la autora es la aplicación de la teoría de la novela desde los posicionamientos de Lukács y Goldmann, con resultados que se vinculan con nuestro trabajo. En síntesis, el ensayo de Moreno describe los temas fundamentales de la novela, toma ejemplos textuales y luego los relaciona con los acontecimientos históricos, lo cual permite una mejor comprensión de su contenido y su intencionalidad. En tal sentido, es un aporte muy valioso.

Un tercer antecedente es el trabajo titulado *Agresividad verbal en la poesía venezolana de los años 60: De Sardio a Techo de la Ballena* de W. Martínez (2009),

cuyo propósito es indagar acerca de la evolución de los códigos poéticos a través de dos experiencias de grupos literarios fundamentales como lo fueron *Sardio* y *El Techo de la Ballena*. Para ello, se toman como referencia la obra de dos poetas que estuvieron vinculados a ambos grupos: Juan Calzadilla y Caupolicán Ovalles. Estos dos escritores sienten la frustración de adecuarse a un status de intelectual consagrado y oficial. En ese sentido, Juan Calzadilla afirma que es la musa que lo empuja a acomodarse en las filas de los marginales y desde allí genera una poesía de crítica a través de la ironía, la burla, el sarcasmo y la autenticidad de sus imágenes.

En Caupolicán Ovalles es el lenguaje y el vínculo con el proletariado lo que lo realiza como “ballenero” subversivo, siendo su obra más atrevida y políticamente militante de la subversión antibetancourista el poema titulado *¿Duerme usted, señor Presidente?*, escrito precisamente contra el presidente Rómulo Betancourt, en el cual lo desacraliza y malpone como una bestia. Además de referirse a la obra de estos poetas, igualmente se observa que la poesía venezolana de la década de los años sesenta está dirigida por los ideales estéticos, políticos y culturales que surgen primero en *Sardio* y, después de su disolución, se desarrollan con fuerza a través de la agresividad de *El Techo de la Ballena*. En tal sentido, ambos grupos marcaron las pautas o lineamientos sobre los cuales se generó gran parte de la producción de una poesía estrictamente comprometida con los cambios y transformaciones de la sociedad venezolana.

En consecuencia con lo dicho, esa investigación es de gran importancia ya que aporta datos valiosos sobre *Sardio*, el cual fue producto de una reacción ante la realidad política venezolana en el marco de lo que significó el espíritu del 23 de enero de 1958. A los escritores organizados en *El Techo de la Ballena*, igualmente les tocó vivir una realidad sustancial y espiritual, después de haberse roto ese espíritu inicial del país democrático y tener que pasar a la subversión insurreccional contra el nuevo gobierno y el nuevo orden institucional.

En todo caso, el momento histórico que les tocó vivir a esa generación de poetas confluyó con la inseguridad política en Venezuela, marcada por una creciente violencia. Por esa razón, esta lectura nos permite ver cuáles son los cambios que se fueron dando durante esta década, las cuales tendrán gran influencia en la obra del novelista Adriano González León. Finalmente, la investigación llegó a la conclusión de que tanto Calzadilla como Ovalles son extraordinarios representantes de la literatura venezolana de los años 60, fundamentalmente por el deseo de irrumpir en contra de las normas estéticas establecidas por la literatura dominante en esa época.

Nuestro cuarto antecedente es el Trabajo de Grado de Maestría de Christian Farías, (2003) titulado *El techo de la ballena (Caupolicán Ovalles), Víctor Valera Mora y Tarek Williams Saab: la subversión como hecho poético*. En este trabajo, el autor se planteó precisamente el problema de la poesía como hecho subversivo no solo desde el punto de vista formal, sino fundamentalmente en su contenido político revolucionario, impugnador y crítico del sistema capitalista.

En tal sentido, se planteó el objetivo de analizar las características estético-ideológicas de la subversión poética como tendencia de la literatura venezolana actual a partir del poema *¿Duerme usted, Señor Presidente?* de Caupolicán Ovalles, y la poesía de Víctor Valera Mora y la de Tarek Williams Saab. De acuerdo con su análisis, el autor expone que la subversión como hecho poético se ha mantenido a lo largo de las últimas cuatro décadas con variados tonos y matices, razón por la cual la crítica la identifica como poesía social, contestataria, antipoesía, poesía rebelde, apocalíptica, revolucionaria, poesía comprometida y otros calificativos.

Así mismo la investigación está sustentada en la dialéctica del materialismo histórico con auxilio de la semiótica y la intertextualidad; en ella se analizan tres momentos relevantes y significativos de esta tendencia: el primero corresponde a la actuación del movimiento de vanguardia *El Techo de la Ballena* y al poeta Caupolicán Ovalles con su texto *¿Duerme usted, Señor Presidente?* del año 1962; el segundo, al poeta Víctor Valera

Mora, con toda su obra, particularmente los textos *Canción del soldado justo* (1961) y *Yo justifico esta guerra* (1963); y el tercer momento, al poeta Tarek Williams Saab con sus poemarios *Los ríos de la ira* (1987) y *El hacha de los santos* (1992).

Finalmente, el autor expresa que el análisis determinó que entre estos tres momentos hay un sentido de continuidad de una poética cuyos contenidos se expresan como una práctica simbólica semióticamente relacionada con la realidad histórica y su complejidad cultural desde la negatividad y a través de diversas formas de la intertextualidad: como acto de rebelión política, como desenfado, subversión y ternura, como espiritualidad de una nueva rebelión, reconociéndose el uso instrumental de la poesía, sus contenidos épicos; y la interiorización de una espiritualidad ancestral para hacer de la poesía una forma de aliento y animación de las luchas del hombre y de los pueblos por hacer realidad las utopías de siempre.

El trabajo de Farías se vincula con nuestra investigación porque la suya describe tanto los antecedentes como los acontecimientos relevantes a partir del 23 de enero de 1958 y lo que significó el periodo que va desde la década de los sesenta hasta el inicio de los años noventa del siglo XX venezolano. Este contexto histórico es el mismo en el cual surge y es recepcionada por los lectores y la crítica correspondiente la novela *País portátil*. Además, los poetas Caupolicán Ovalles y Valera Mora fueron contemporáneos y compañeros de ruta de Adriano González León en sus luchas estéticas, culturales y político-ideológicas de esa década de atrevimientos, sueños y utopías compartidas.

Fundamentación teórica

Esta investigación está fundamentada en la perspectiva teórica y metodológica de George Lukács (1985), a partir de su obra *Teoría de la novela* y Lucien Goldmann (1975), con su obra *Para una sociología de la novela*. Estos dos autores son representantes significativos de las posturas de la sociología literaria, han estudiado el género de la novela y ofrecen sus posiciones de cómo fue el surgimiento de este tipo de

creación literaria, su consolidación como tal y su conceptualización; por consiguiente, son de gran importancia para comprender la novela y las diferentes opiniones en torno a ella y serán el soporte teórico para el estudio de la obra *País portátil* de Adriano González León.

Siguiendo los datos recopilados en diferentes sitios de la Internet acerca de la vida de George Lukács (1885-1971), teórico y crítico marxista natural de Hungría, se puede resumir que se desempeñó como filósofo y político. Es uno de los pensadores marxistas más destacados del siglo XX y tuvo una activa vida política. En cuanto a su formación, obtuvo su título en Ciencias Políticas y también se doctoró en Filosofía. Durante su educación y formación personal fue influenciado por Simmel y Weber. Se destacó como miembro del Partido Comunista Húngaro, y ocupó cargos políticos luego de la conquista de la Revolución de 1919.

Lukács fue una de las figuras más representativas y complejas de la cultura contemporánea. Sus trabajos se centraron en el campo de la teoría literaria -sobre todo en la novela- donde realizó importantes aportaciones al análisis estético. Evolucionó desde el idealismo hegeliano al marxismo, criticó el neopositivismo y el existencialismo por inoperantes. Su obra fue escrita en húngaro y alemán, incluye libros tan significativos para la estética como su *Teoría de la novela*, o, en lo que respecta al pensamiento marxista, su *Historia y conciencia de clase*. Se dedicó hasta su muerte a sus investigaciones y escritos filosóficos, sociológicos y estéticos. De este autor y su obra sobre la novela como género literario, se seleccionaron las siguientes categorías de análisis:

Héroe problemático: es una perspectiva de lectura en la cual el personaje principal de la novela es caracterizado por la condición de héroe problemático, con la experiencia de un ser que vive en contradicción con el mundo. Desde esta mirada, la novela es presentada como un género épico que se caracteriza, contrariamente a lo que

sucede con la epopeya o el cuento, por la ruptura insuperable entre el héroe y el mundo. Lukács (1975: pp. 16-17) se ocupa de hacer un análisis de la naturaleza de las dos degradaciones, la del héroe y la del mundo, que deben engendrar a la vez una *oposición constitutiva*, fundamento de esta ruptura insuperable, y una *comunidad suficiente* para permitir la existencia de una forma épica.

Búsqueda degradada: la novela no es otra cosa que la historia de una *búsqueda degradada* (que Lukács denomina “demoniaca”), búsqueda de valores auténticos en un mundo también degradado, pero a nivel más avanzado. Por valores auténticos es preciso comprender, naturalmente, no los valores que la sociedad o el lector estima auténticos. Estos valores no están de forma manifiesta en la novela, constituyen, de modo *implícito*, la base de la estructuración del conjunto de su universo. Ni qué decir tiene que estos valores son específicos de cada novela y diferentes de una novela a otra (Lukács, 1975: p. 19).

Tipología de la novela: Lukács elabora una tipología de la novela con base en la relación entre el héroe y el mundo, estableciendo tres tipos de novela en el mundo literario de la cultura occidental del siglo XIX: la novela del “idealismo abstracto”, la novela psicológica y la novela educativa. Añade un cuarto tipo, que constituye ya una transformación del género novelesco hacia modalidades nuevas que requerirían un tipo de análisis diferente (Goldmann, 1975: p. 23).

Ironía del novelista: Lukács plantea que precisamente en la medida en que la novela es la creación imaginaria de un universo regido por la *degradación universal*, ese exceso habrá de ser forzosamente degradado, abstracto, conceptual, y no vivido como realidad concreta. La ironía no solo es sobre el héroe, cuyo carácter demoníaco conoce, sino también sobre la naturaleza abstracta de la sociedad (Lukács, 1975).

Así pues, la novela, en el sentido que le da Lukács, aparece como un género literario en que los valores auténticos, siempre discutidos, no podrían ser presentados en la obra

bajo la forma de personajes conscientes o de realidades concretas. Estos valores no existen más que bajo una forma abstracta y conceptual en la conciencia del novelista, en la que comportan un carácter ético. Ahora bien, las ideas abstractas no pueden existir en una obra literaria en que pasaría de constituir un elemento heterogéneo. La novela es el único género literario en que la ética del novelista se transforma en un problema estético de la obra (Lukács, 1975: 21-22).

Como segundo teórico tenemos a Lucien Goldmann, quien nació en el año 1913 en Bucarest y falleció en 1970 en la ciudad de París. De origen judío, fue un filósofo y sociólogo considerado como un gran influyente marxista.

En *Para una sociología de la novela* (1975), Goldmann establece las complejas relaciones entre la forma novelesca (la "escritura del género") y la estructura social. Esto quiere decir que en el análisis de una determinada novela se trata de precisar qué tiene de común este género literario narrativo con las sociedades y las épocas en las que se han producido. Por otra parte, esta teoría indica la pertinencia de explicar las novelas concretas en términos sociológicos, no solo porque esto ayuda a comprenderlas mejor, sino, además, porque el conocimiento de la obra puede permitirnos definir mejor la sociedad con la cual está relacionada y en la que ha sido creada como un producto cultural de esa sociedad. Por estas razones, se utilizará la siguiente categoría de análisis:

La estructura mental del autor: la cual está relacionada con los pensamientos sociales y políticos que todo escritor posee y que, de alguna manera, se hace visible en las estructuras de las novelas, en las configuraciones de los personajes y en las temáticas tratadas.

Enfoque metodológico

Según Hurtado (2008), la búsqueda de nuevos estilos y elementos de análisis para abordar una investigación social surge en el siglo XX como una nueva modalidad de

investigación, la cual es llamada cualitativa. Esta nueva modalidad, a diferencia de la cuantitativa, tiene como norte la aceptación de los fenómenos tal como son percibidos, experimentados y vividos por el hombre, además de permitir el paso de un hecho en particular al planteamiento de principios generales utilizando la inducción y rescatando la subjetividad como forma de conocimiento.

La investigación y la información pueden ser filtradas por su propio criterio y abordadas de diferentes maneras para privilegiar la acción práctica en pro de construir la teoría a partir de los hechos de una forma sistemática, con una perspectiva holística y real, conscientes de que no existe una alternativa única metodológica para abordar y conocer los fenómenos humanos y sociales que ocurren. Es por esto que la modalidad cualitativa de investigación es considerada fenomenológica, inductiva, estructuralista, subjetiva, orientada particularmente a procesos de la antropología social.

En consecuencia, el enfoque metodológico de este estudio está enmarcado ciertamente en este tipo de investigación de orden cualitativo. De acuerdo con esta orientación metodológica y en un sentido más amplio, la investigación es de orden cualitativa cuando “se usa para comprender con naturalidad los fenómenos que ocurren (...). El investigador no intenta manipular el escenario de la investigación al controlar influencias externas o al diseñar experimento” (Mayan, 2001: p. 5). Efectivamente, en este caso se trata del estudio de una historia escrita en clave estética, novelesca, es decir, es un fenómeno de la literatura que, como tal, es considerado un objeto susceptible de ser estudiado en términos cualitativos sin que el lector-investigador pueda manipular algún elemento, más allá de pensar y razonar sus propias interpretaciones y valoraciones.

Sobre la base de lo dicho, esta investigación se realizó bajo este enfoque debido a que los datos se obtuvieron a través de la lectura de textos previamente seleccionados con el propósito de conocer, explorar, describir y valorar las realidades en ellos contenidas y cómo se expresan en el plano de lo estético. En tal sentido, se precisan y describen las

cualidades o características del objeto de estudio que, en este caso, es un documento tipo obra de arte literaria. En fin, a través de esta perspectiva de estudio se pudo identificar, describir y valorar la forma de la lucha armada de los años sesenta en Venezuela, como fenómeno histórico-social reflejado en la trama de la novela *País portátil* de Adriano González León.

Tipo de Investigación

Al ser una investigación realizada en el campo de la literatura, obviamente es de tipo documental ya que se relaciona con la lectura, análisis, interpretación y valoración de datos e información escrita, es decir, de documentos acerca del tema previamente seleccionado y delimitado. El trabajo de documentación pasa por la recopilación, ordenamiento, análisis y sistematización para la fundamentación, consistencia y validez de la investigación. Según Morales (2003: p. 2) “La investigación documental tiene la particularidad de utilizar como una fuente primaria de insumos, mas no la única y exclusiva, el documento escrito en sus diferentes formas: documentos impresos, electrónicos y audiovisuales”, tal como, en efecto, se llevó a cabo en todo el proceso de realización de este Trabajo Especial de Grado.

Igualmente, la investigación realizada es de tipo descriptiva, ya que durante el proceso y en esta presentación de resultados se atiende a la forma de una narrativa que da cuenta de lo encontrado, de las relaciones o interacciones entre los diferentes elementos de la totalidad del tema y el objeto de estudio. En esa perspectiva, se describen las partes y las características de la novela estudiada en comparación con datos de la realidad en ella reflejada y, a partir de allí, se presentan las interpretaciones valoradas como pertinentes acerca del fenómeno estudiado. Por estas razones, y siguiendo a Hernández (1997: p. 47), esta investigación se sustenta también en el modelo transaccional descriptivo.

Categorías de análisis

De Lukács y su visión de la novela:

- 1.- *El Héroe problemático.*
- 2.- *Búsqueda degradada (Demoniaca).*
- 3.- *Ironía del novelista.*
- 4.- *Tipología de la novela.*

De Goldmann:

- 1.- *El Héroe problemático.*
- 2.- *La degradación.*
- 3.- *La ironía.*
- 4.- *La estructura mental del autor.*

De Kristeva:

- 1.- *La interpretación de la condición femenina.*

De Bajtin:

- 1.- *La polifonía e ideologismo.*
- 2.- *Los cronotopos.*
- 3.- *El carnaval.*

Estas categorías de análisis son de gran importancia para esta investigación, ya que a través de las mismas se puede demostrar uno de los cambios determinantes que ha vivido la novela en Venezuela en la segunda mitad del siglo XX, también para ampliar más los conocimientos sobre ella, lo que convertiría esta investigación en un aporte más a los estudios literarios.

CAPÍTULO II

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIOCULTURAL

Los signos del siglo XX: las guerras de Europa y el clima de violencia internacional.

Por los albores del siglo XX el mundo estaba en una fase de modernización que trajo consigo una serie de problemas, los cuales fueron sistematizados y categorizados bajo la fórmula conocida como la “cuestión social”, definida como “el conjunto de problemas de índole político, social y económicos ligados al surgimiento de la clase obrera; a la situación provocada, fundamentalmente, por el desarrollo del capitalismo” (Cortazzo, 1998: p. 2); es decir, todo lo que involucra el conjunto de consecuencias y mecanismos de respuestas socio-políticas, surgidas de las poblaciones urbanas y grandes conglomerados sociales ante las nuevas realidades económicas generadas luego de la Revolución Industrial. Efectivamente, la historia del desarrollo industrial del siglo XX muestra dos grandes efectos: de un lado el progreso y el desarrollo, la riqueza, el bienestar y el confort; pero del otro, el atraso y el subdesarrollo que se manifiestan en el desempleo, la pobreza, la marginalidad, la falta de seguridad social al trabajador y ciudadano común, entre otros muchos problemas.

Este modelo de desarrollo desigual desencadenó en el continente europeo, durante la primera mitad del siglo XX, una situación de competencias, rivalidades y conflictos económicos, políticos e ideológicos entre los países de desarrollo capitalista avanzado, lo que desembocó dramáticamente en las dos grandes guerras. La primera entre 1915 y 1919; y la segunda, más sangrienta y traumática, entre 1939 y 1945. Se puede decir que ambas fueron motivadas por el control de los medios y modos de producción, las posesiones territoriales de las potencias neocolonialistas tradicionales (Inglaterra, Francia) y otras potencias emergentes (Alemania, Estados Unidos, Japón y la Unión Soviética).

A propósito de este clima de guerra con que se inicia el siglo XX y que todavía prevalece en el campo de las relaciones internacionales, es importante revisar lo que la Real Academia Española de la Lengua (2001) define como guerra: “desavenencia y rompimiento de la paz entre dos o más potencias”, así como “la lucha armada entre dos o más naciones o entre bandos de una misma nación”. En el caso de los conflictos internos o guerras civiles, estos son los “que tienen entre sí los habitantes de un mismo pueblo o nación” (DRAE, 2001).

De manera que las potencias antes mencionadas han propiciado los dos tipos de guerra: entre naciones y entre habitantes de un mismo país. Es decir, guerras entre países que son potencias, conocida como guerra inter-imperialista, tal como fueron las llamadas primera y segunda guerras mundiales; guerras entre un país sometido y una potencia opresora, identificadas como guerras de liberación nacional, cuyos ejemplos son las de China, Corea, Angola, Vietnam, entre otras; y guerra entre connacionales o guerra civil, como la española del año 1936.

Las consecuencias de ese clima de guerras se pueden apreciar en diferentes ámbitos de lo que ha sido el desarrollo desigual de la vida moderna. Por un lado, hay que señalar que el mundo de hoy ha sido sometido a los controles políticos e ideológicos de las naciones-potencias arriba señaladas. Pero a ello se suma el pensamiento de nuevas fuerzas y agrupaciones no formales, así como de personas u organizaciones dedicadas a cuestiones político-sociales, cuya meta es lograr el cambio social en todos los aspectos de la vida cotidiana, de donde han surgido igualmente las aspiraciones de los sectores sociales menos favorecidos y cuya voz no era tomada en cuenta por los sistemas dominantes y sus gobiernos de turno. En la actualidad, las mujeres, el campesinado, los obreros, los estudiantes, la clase media emergente, son sectores que se mantienen en pie de lucha y en la búsqueda constante de respuestas ante los sistemas imperantes.

En el continente latinoamericano, las luchas sociales no escaparon de ese escenario mundial, pues nuestros países están subordinados por diversos mecanismos de la

economía internacional y de la geopolítica, al marco general de la nueva visión global surgida luego de la segunda guerra mundial, donde nace un ordenamiento que históricamente se le conoce como la “Guerra Fría”. Al respecto, Fontaine (1970) señala algunas de sus características y consecuencias, comenzando por precisar que dicha guerra fue concebida como un

enfrentamiento entre soviéticos y norteamericanos, motivado por sus ambiciones e intereses contrapuestos, por el choque entre dos ideologías de pretensión universal, encarnadas cada una de ellas en un estado con poder suficiente para hacer de él un candidato a la hegemonía (p. 8).

Ciertamente, la esencia de la Guerra Fría no era el enfrentamiento armado y directo entre las dos potencias victoriosas de la segunda gran guerra librada contra el fascismo alemán, sino más bien fue una lucha ideológica por la hegemonía del mundo dividido en áreas de influencia. Por esa razón, el autor indica que:

La Guerra Fría es la mayor guerra de todos los tiempos. No ciertamente la que ha costado más vidas, gracias a Dios, aunque su pretendida frialdad no debe deslumbrarnos, es la primera en la que se ha puesto en juego el dominio del mundo entero e incluso del espacio circundante, la primera que ha enfrentado, por encima de intereses y pasiones a dos recetas de una bondad automática y universal (p. 8).

El hecho de poseer cada una de las dos potencias suficiente armamento nuclear como para acabar con la existencia planetaria implicaba dos cosas al mismo tiempo: el riesgo de la autodestrucción con ataques recíprocos o la seguridad de no atacarse directamente y evitar así el nuevo holocausto universal y definitivo. En ese sentido, tiene razón Fontaine cuando agrega que:

Sería ridículo plantearla como una lucha entre el bien y el mal (...). Cada uno se ha ido acostumbrando a ver en el adversario un fuera de la ley contra quien todos los golpes estaban permitidos. El milagro es que haya podido establecerse entre estos dos mundos así enfrentados, una especie de coexistencia y que paulatinamente el diálogo y el esfuerzo de comprensión, hayan ido suplantando al ataque (p. 8).

Pero es importante decir también que, aunque Estados Unidos y la Unión Soviética no se enfrentaron directamente, sí generaban o participaban indirectamente en otras guerras entre países bajo sus respectivas influencias y mantuvieron al mundo en una permanente tensión, como fue el caso de Yugoslavia. Sin embargo, como lo afirma Fontaine:

Hay que reconocer que el mérito corresponde especialmente a los armamentos nucleares. La Guerra Fría ha cortado en dos pedazos ciudades y países, ha creado y destruido naciones, ha puesto las armas en manos de decenas de millones de hombres, ha acabado con centenares de miles de ellos, ha suscitado entusiasmos, sufrimientos y miedos (p. 8).

Y todo ello gracias a que Estados Unidos conformó un bloque de naciones con la ideología capitalista conocido como el bloque occidental; y la Unión Soviética, de carácter comunista, creó un bloque oriental.

El contexto latinoamericano: de las repúblicas a la dominación norteamericana.

Nuestra América ha sido marcada históricamente por la civilización europea desde el llamado relacionamiento inicial llevado a cabo por los conquistadores y el proceso de colonización posterior, del cual heredamos formas de organización social implantadas dentro de un orden que tenía su presencia desde antaño en el viejo mundo. Dentro de este orden colonial (bien visto para algunos; y para otros no) surgen conflictos armados entre quienes defendían el poder socio-político-cultural colonial, por un lado, y quienes, por otro lado, enarbolaban la libre determinación de los pueblos (la independencia). Este fenómeno no fue un hecho aislado de algunos países sino un proceso de todas las naciones latinoamericanas que proclamaron su independencia y se debatían por cuál sería la mejor o más ajustada forma de gobierno.

Después de la prolongada guerra por la independencia y el surgimiento de la era histórica republicana, en América Latina se conforman las nuevas oligarquías,

burocracias y castas dominantes que tratan de focalizar sus leyes y códigos a favor de sus intereses e incluso prolongan la existencia de la condición de los esclavos, a pesar de la abolición del sistema esclavista. Como consecuencia de ello, se multiplican los problemas sociales y económicos que se reflejan en el descontento de los campesinos, el endeudamiento con las potencias extranjeras y una cadena de compromisos que comienza a revertir la independencia lograda en el pasado. De tal forma, en el siglo XX se materializa la nueva dependencia, siendo una de sus expresiones más trágica la “deuda externa”.

Por otro lado, podemos decir que Latinoamérica entra al siglo XX en medio de una época de modernización con ciertos atrasos y con el fenómeno político-social del caudillismo aún latente y con mucha fuerza, a pesar de los esfuerzos por la implantación de un Estado moderno donde se respeten las garantías y derechos individuales de los ciudadanos. Para Tosta (1954), los conflictos internos y el caudillismo son sinónimos, y dichos conflictos son productos de ambiciones personales que forjan “montoneras” (ejércitos privados) que luchan entre sí, generando el “caudillismo anárquico” que luego se transformará en el “caudillismo despótico”. Este último se establece cuando el caudillo más hábil se impone a los demás y construye un régimen estable personalista (p. 8); tal como ocurrió en Venezuela, primero con Páez en el siglo XIX, y luego con Gómez en el inicio del siglo XX.

En el caso específico de Venezuela se puede decir que durante el ciclo de las dictaduras militares caudillistas (Cipriano Castro, Juan Vicente Gómez, Pérez Jiménez) a pesar del control social impuesto por las armas, la represión, el atropello a las libertades individuales, hubo siempre la resistencia de diferentes sectores sociales en la búsqueda de un cambio donde el máximo anhelo era el disfrute del sistema democrático que ya algunas naciones latinoamericanas llevaban a cabo según su naturaleza e intereses.

En ese contexto sociopolítico, nuestro país entra en la primera fase de desarrollo de la modernización capitalista gracias a la explotación del petróleo en la que participan desde un principio las empresas petroleras norteamericanas. Esa modernización capitalista petrolera modifica por completo la vieja estructura económica, social, política y cultural del país que se mantenía prácticamente intacta desde la época colonial. De manera que durante esa época de los inicios de la modernización el país cayó bajo una nueva influencia externa, la de Estados Unidos, nación ya convertida en una potencia del mundo. Esa influencia, aunque ya no tiene tanto peso político, es una verdad inocultable que en lo económico y cultural, aún hoy día se mantiene.

Surgimiento del 23 de enero de 1958

Históricamente, el 23 de enero del año 1958 significó que los nuevos actores sociales se organizaran en los partidos políticos ya existentes y que ahora estaban en la clandestinidad para mantener la resistencia y la presión contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Así nació un nuevo pueblo que, junto a los militares patriotas y demócratas de las fuerzas armadas del país, pone fin a ese gobierno, escribiéndose una nueva página de la historia nacional. Con el 23 de enero, el gran sueño democrático del venezolano se hizo realidad y a partir de esa fecha hasta nuestros días hemos disfrutado de gobiernos democráticos, elegidos por el pueblo, donde los derechos y deberes de los ciudadanos se han garantizado por el Estado, la Constitución y las leyes. Para comprender mejor ese acontecimiento histórico, es necesario pasar la vista por algunos antecedentes ubicados en el año anterior.

De acuerdo con Alarico (2007), el primero de mayo de 1957 la iglesia católica fija una posición rotunda ante el régimen dictatorial por intermedio del arzobispo de Caracas, Rafael Arias Blanco, haciendo un llamado a la conciencia nacional a través de su Carta Pastoral, donde expresaba su crítica a la situación laboral y social existente en Venezuela. El prelado hizo referencia a un estudio de la ONU sobre la economía

venezolana, en el que se determinaba que el ingreso per cápita del venezolano estaba por encima de los quinientos dólares. Sin embargo, Arias Blanco denunciaba que eso no respondía a la realidad social del país sino a un ponderador meramente estadístico, ya que la mayoría de la población vivía en condiciones infrahumanas. Decía que el Estado venezolano tenía tanta riqueza “que podía enriquecer a todos, sin que haya miseria y pobreza, porque hay dinero para que no haya pobreza” (p. 122).

Posteriormente, en el mes de junio, se conforma la Junta Patriótica con Fabricio Ojeda, representando a URD; Guillermo García Ponce, por el PCV; Enrique Aristiguieta Gramcko, de COPEI; y Silvestre Ortiz Bocaran, por AD. Para tener una imagen de la coyuntura política del momento en el cual se constituye esta Junta Patriótica, veamos lo que narra Alarico en su texto antes citado:

Mientras este movimiento se daba aquí, en el exterior comienzan las conversaciones entre Rómulo Betancourt y Jóvito Villaba, máximos líderes políticos de AD y URD, que parecían estar actuando de una manera coordinada. Para complicarle aún más las cosas al gobierno de Pérez Jiménez, el Embajador de Argentina no asistió a los actos de la Semana de la Patria y la Cancillería lo declaró persona no grata. En consecuencia, el gobierno de ese país rompió relaciones diplomáticas con Venezuela. Como si eso no bastara, el 19 de noviembre fue detenido por error el Agregado Civil de la Embajada de Chile durante una investigación que adelantaba la SN –Seguridad Nacional– para dar con los líderes de las manifestaciones estudiantiles, lo que provocó la ruptura de relaciones con ese país (pp. 122-123).

Tal como se aprecia en la cita, los acontecimientos se precipitaban tanto en los acuerdos sobre la gobernabilidad después de Pérez Jiménez, como en la crisis del gobierno dictatorial que se hacía más insostenible. Bajo estos acontecimientos y siguiendo el texto de Alarico, el 26 de julio el Presidente trata de recurrir a un mecanismo electoral para confirmar su candidatura en el poder para el periodo (1959-1963), ratificando así todos los poderes públicos sin candidatos que le hagan oposición. Por su parte, el Congreso Nacional decide, en su sección del 26 de julio, fijar el 15 de

diciembre de ese año para celebrar las elecciones presidenciales del periodo 1958-1963. Pérez Jiménez, quien había sido ascendido a General de División el 5 de julio de ese año, debía entregar el mando el 19 de abril de 1958. Pero la ambición de poder obnubiló su mente. Creyó que podía hacer lo mismo que Gómez en 1913, sin darse cuenta de que los tiempos habían cambiado (Cfr. Alarico, 2007: p. 123).

Los meses siguientes transcurrieron en medio de manifestaciones estudiantiles hasta que el 15 de diciembre de ese año se realizó el mecanismo electoral propuesto por el dictador. Tal referéndum no solo lo ratificaría en su cargo, sino también a todos sus candidatos al Congreso Nacional, Asamblea Legislativa, asambleas estatales y consejos municipales. Días después de realizar tal plebiscito, el 20 de diciembre, el gobierno de Marcos Pérez Jiménez anunció que continuaría en el poder basándose en los siguientes resultados: el *Sí* (a favor de un nuevo periodo de Pérez Jiménez) obtuvo 2.374.790 votos; mientras que el *No* (en contra de un nuevo periodo de Pérez Jiménez) solo obtuvo 364.182 votos. Los votos nulos sumaron un total de 186.015 votos.

Cabe destacar que la Junta Patriótica ese mismo día lanza un manifiesto denominado “Unidad Nacional contra la usurpación”. Entra el año siguiente y en la primera fecha del primer mes, se produce una sublevación en la guarnición de Maracay que plantea la “Democratización de las Fuerzas Armadas”; esto significó un acercamiento entre el pueblo y la oficialidad militar. Ante tal situación, ciertos personajes influyentes de la dictadura perezjimenista huyeron del país (Pedro Estrada y Laureano Vallenilla Lanz). Esto hace que el presidente dictador anuncie un cambio de gabinete. Tras días de alta tensión política y social, la Junta Patriótica convoca a huelga general para el 21 de enero. La respuesta de las Fuerzas Armadas fue un “toque de queda” o “estado de sitio” en todo el territorio nacional. Luego se suman al movimiento popular, el presidente se ve aislado y decide huir a República Dominicana, junto con su familia en el avión presidencial durante la madrugada del 23 de enero de 1958. Toma el mando del país una Junta Militar Provisional dirigida por el contralmirante Wolfgang Larrazábal.

El nuevo contexto político-social-cultural después del 23 de enero

Dentro de estos acontecimientos, se hace evidente el sentimiento democrático y libertario del pueblo, denominado “el espíritu democrático del 23 de enero”. Las ideas de libertad, soberanía, independencia, democracia, asociación civil, modernización social eran las motivaciones del momento. En el seno de este nuevo contexto, se define el desarrollo ulterior de la vida del país en sus diferentes dimensiones. A continuación se exponen esquemáticamente algunos elementos políticos, económicos, sociales y culturales que conforman el preámbulo de la nueva situación que caracterizará la década de los sesenta.

En lo político se puede mencionar lo siguiente: la conformación del Pacto de Nueva York, realizado por Rafael Caldera, Rómulo Betancourt y Jóvito Villalba, el cual sentará las bases del posterior Pacto de Punto Fijo, sobre el cual se hizo referencia en el Capítulo I de este informe. El acuerdo para establecer una democracia formal representativa cuyos fundamentos quedaron establecidos en la creación de la Constitución Nacional de 1961 y el esquema de la alternancia en el poder de los partidos AD y COPEI.

Frente a esto surge como reacción inmediata la lucha armada revolucionaria bajo las banderas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, FALN, como resultado de la agudización de las contradicciones sociales y políticas, la ampliación del descontento y el clima insurreccional que finalmente conducen a los alzamientos cívico-militares del 4 de mayo en Carúpano y el del 2 de junio en Puerto Cabello del año 1962. Entre los objetivos planteados por el movimiento revolucionario estaban los siguientes: liquidar la estructura latifundista del agro venezolano, desarrollar un modelo económico independiente, implementar una política internacional soberana, independiente y solidaria con los movimientos de liberación nacional y progresista del momento.

En lo económico se pueden mencionar las siguientes pautas: la promoción de la inversión privada ligada al mercado exterior para el impulso de la economía del país, el

empuje del comercio interno y externo ligado al capitalismo internacional; la sustitución de importaciones, medida promocionada para que se le dé promoción a la producción nacional; el desarrollo industrial dependiente del Estado que, de una u otra manera, estuvo ligado al capital de las transnacionales, tanto norteamericanas como europeas.

En lo social debemos particularizar los siguientes aspectos: el nacimiento del espíritu unitario del 23 de enero, que más que un sentimiento fue un punto de encuentro que concertó la unión de todos los sectores sociales y políticos contra la dictadura perezjimenista; el éxodo rural o campesino hacia las ciudades que se acrecentó en los inicios de nuestra democracia, sobre todo en la población joven (adolescentes y adultos jóvenes) en búsqueda de oportunidades y empleos para un buen vivir; el crecimiento de la pobreza urbana dado a una debilidad institucional, que va a derivar en una serie de problemas sociales como el desempleo, la marginalidad y la delincuencia en sus diferentes modalidades; la deserción escolar, que es considerada como una consecuencia y luego como una causa de la pobreza, además de razones psico-sociales enmarcadas en situaciones estructurales de naturaleza social, comunitaria, familiar e individual y sobre todo tiene relación con la estructura social y política y la ideología que pretende imponer el Estado.

En lo cultural y literario se van a expresar las diferentes sensibilidades y posturas estéticas y políticas del clima general de la sociedad venezolana de la época. En ese sentido, cabe hablar del surgimiento y desarrollo de una verdadera revolución en la literatura, el arte y la cultura en general. Los acontecimientos llevaron a un despertar de la conciencia, a los llamados al compromiso social del escritor y a la disposición en grupos, donde cada uno de ellos tenía sus propuestas estéticas y políticas.

Los agrupamientos literarios: encuentros y desencuentros del arte y la política.

La aparición de estos grupos no ocurre solo en Caracas sino también en diversas ciudades de Venezuela. Los más nombrados y estudiados son: *Sardio* (1958-1961),

Tabla Redonda (1959-1965), *El Techo de la Ballena* (1961-1968), *Lam* (1962), *Trópico Uno* (Puerto La Cruz, 1964), *40 Grados a la Sombra* (Maracaibo, 1962-1966), *Cal y Agua* (Maracaibo, 1963) y las revistas *En Haa* (1963-1967), *Axial*, *Sol de Cuello Cortado* (1964-1966) y *Rocinante* (1968-1970). Para la fundamentación de esta investigación nos centraremos en *Sardio*, *Tabla Redonda*, *El Techo de la Ballena* y la revista *En Haa*.

Sardio

Para dar inicio a la explicación de los grupos nombrados anteriormente comenzamos con *Sardio*: el cual estaba formado por jóvenes escritores y artistas venezolanos que comenzaron a congregarse por el año 1954, alrededor de una misma oposición a la dictadura. El grupo logró tener una editorial y, después de la caída de Marcos Pérez Jiménez, entre 1958 y 1961, publicaron ocho números de una revista homónima (*Sardio*). En el primer comité de redacción de la revista se encontraban Adriano González León, Guillermo Sucre, Rómulo Aranguibel, Rodolfo Izaguirre y Luis García Morales. En el número 3-4 se integraron Gonzalo Castellanos, Elisa Lerner, Salvador Garmendia y Ramón Palomares. Participaron también Francisco Pérez Perdomo, Carlos Contramaestre, Edmundo Aray, Pedro Duno, Efraín Hurtado, Caupolicán Ovalles, Elizabeth Schön y los pintores Manuel Quintana Castillo, Perán Erminy, Mateo Manaure, Marcos Miliani y Omar Carreño. Algunos de estos escritores son considerados hoy en día intelectuales prestigiosos de la cultura venezolana contemporánea, cuyas obras han marcado el desarrollo de la literatura venezolana de los últimos tiempos.

Los escritores y especialmente los críticos venezolanos reconocen la importancia fundamental que tuvo *Sardio* en los cambios culturales y políticos del país. Por ejemplo, en relación a lo literario, Liscano (1973) los describe como “el núcleo principal del país, de las nuevas tendencias y de los propósitos de renovación literaria y cultural” (p. 122). A través de la revista, el grupo daba a conocer los textos creativos individuales (poemas,

cuentos, fragmentos de la novela y de obras de teatro); pero también documentos, ensayos, reseñas y notas. Igualmente, Carrillo (2007) señala lo siguiente:

En lo que a política se refiere, los integrantes buscaban era la democracia, sin embargo algunos de ellos eran de izquierda. Basándose en los planteamientos de Jean Paul Sartre, se consideraban afiliados a un humanismo político de izquierda. Asumieron un gran compromiso continuo con la cultura y el país y ocuparon una actitud contestataria. Insistían en recalcar el espíritu polémico que los animaba y su intención de llevar al pueblo una educación racional y democrática. Sartre fue uno de los autores más leído por los integrantes del grupo *Sardio*, las ideas del filósofo francés fueron fundamentales para la concepción ideológica de ellos (p. 60).

En el primer número de su revista, *Sardio* publica un texto titulado *Testimonio*, el cual fue tomado como un manifiesto que expresaba la posición política y estética del grupo, en el cual se dan a conocer sus ideas frente a la dictadura. Santaella (1992) lo incorpora en su libro *Manifiestos literarios venezolanos*, donde se destaca lo siguiente:

Nadie que no sea militante permanente de la libertad puede sentir la portentosa aventura creadora del espíritu (...). Las dictaduras son algo más que la ciega imposición del instinto o de la codicia. Ellas surgen como la fundamental negación de la esencialidad humana y de la inteligencia (p. 16).

De ese fragmento se puede deducir la declarada posición política anti-dictatorial sostenida por este grupo, la cual lleva a pensar sin ninguna duda en su vocación y convicciones democráticas a favor de la libertad, la justicia y la independencia, tal como se expresa en este otro pasaje del manifiesto:

Somos ortodoxos en la creencia de que un país alcanza el pleno ejercicio de la libertad cuando se sustrae a todo servilismo ante naciones extranjeras. Reclamamos, con plena conciencia, una política económica más audaz y nacionalista que salve para la patria los grandes recursos de nuestro patrimonio material (Santaella, 1992: p. 16).

Estas referencias expresan la responsabilidad y la obligación moral y ética que deben tener los escritores y artistas frente a los momentos históricos, políticos y sociales de

nuestro país. Esa reflexión y ese compromiso con la cultura nacional constituyen un legado, una herencia y un deber irrenunciable, frente a las pretensiones de un neocolonialismo imperialista que siempre intenta quebrantar o arrasar con la cultura literaria y política de las mayorías que conforman el pueblo venezolano. Por esa razón, es importante traer a colación, del libro de Santaella, lo que el grupo *Sardio* afirmó en su momento: “Las hasta hace poco imperantes categorías del esteticismo resultan hoy demasiado estrechas y asépticas. Ser artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida” (p. 63).

Lo importante de todos estos acontecimientos de la lucha estético-literaria y de la agitación política de esa época es que permiten el renacer de los movimientos literarios que recién echaban raíces en la cultura venezolana y latinoamericana. Debemos recordar que las dictaduras traen atrasos en el campo cultural, que es también un espacio universal de diálogo entre las diferentes manifestaciones de la sensibilidad, del espíritu y la inteligencia del ser humano como especie. En ese sentido, los integrantes de *Sardio* entraron en contacto con buena parte de la herencia literaria de diversas latitudes a través de la lectura de autores emblemáticos de la estética moderna. Al respecto, Miliani (1971) hace el siguiente esbozo:

Saint-John Perse, Henry Michaux, Jaques Prevert, los metafísicos ingleses, Blake, particularmente, los iracundos británicos y un poco los vagidos del grupo Beat norteamericano: Ferlinghetti y Ginsberg. En la narrativa es clara la lectura de los grandes norteamericanos del 30, de modo persistente, Faulkner, Hemingway, Henry Miller y el descubrimiento de Thomas Wolfe (...), Evtuchenko, a veces Maiakosvky, Una Temporada en el Infierno de Rimbaud y José Antonio Ramos Sucre (p. 48).

Es indudable que el contacto con todas estas referencias, sus lecturas y seguimiento, contribuyeron significativamente a la ampliación de los horizontes en el desarrollo de la vanguardia literaria venezolana, la cual asumió el compromiso de romper con todo provincianismo literario que acusaba a la literatura nacional de un exacerbado chauvinismo y de un color local enfurecido. La posición del artista sardiano quedaba

clara, en el sentido de que como escritor asumía su función a partir de la toma de conciencia acerca de su valor frente a la historia social y literaria con la que está comprometido. Sin embargo, dicho compromiso los condujo a lo que Alfonso (2001) expone a continuación:

Esa unidad será quebrantada por el agitado clima político de la Venezuela de entonces y el compromiso de algunos de sus integrantes con los movimientos subversivos de izquierda. La aparición del octavo y último número de la revista marca definitivamente las diferencias de los “sardianos”; su saludo a la Revolución Cubana y su solidaridad con “los movimientos de liberación nacional” agudiza las contradicciones existentes entre los miembros de diferentes posturas políticas, y se produce la inevitable desintegración del Grupo (p. 110).

La desintegración de *Sardio* coincide con la desintegración del espíritu unitario del 23 de enero, lo cual indica que lo que ocurría en la política también se reflejaba, de alguna manera, en el campo literario y artístico. En ese sentido, hay que señalar igualmente que en 1959 ocurre un hecho de gran influencia en la actividad política y cultural del país: el surgimiento de la Revolución Cubana. Este suceso provocará en la izquierda venezolana un efervescente ánimo, prontamente intimado por las acciones anticomunistas de Rómulo Betancourt, quien tuvo una abierta política de apoyo al imperialismo norteamericano. Este escenario provoca una franca discusión entre los miembros de *Sardio* y su pronta disolución en 1961.

Otro suceso de este año es la aparición en el panorama político del Movimiento Revolucionario de Izquierda (MIR) y las guerrillas rurales y urbanas de la juventud del PCV que se integran en las FALN. Todo esto, lejos de unificar las fuerzas políticas y literarias, contribuye a su división. Por lo demás, la revista *Sardio* alcanzó un total de ocho números hasta 1961; junto a ella se publican también los poemarios *Nadie quiere descansar* de Edmundo Aray, *El Reino* de Ramón Palomares, *Fantasmas y enfermedades* de Francisco Pérez Perdomo; y, en narrativa, *Las hogueras más altas* de Adriano González León y *Los pequeños seres* de Salvador Garmendia. De su

desintegración, surgió el grupo más radical e iconoclasta llamado *El Techo de la Ballena*, siendo uno de sus ideólogos y promotores más destacados el escritor Adriano González León.

El techo de la ballena

Efectivamente, *El techo de la ballena* se diferencia de *Sardio* porque asume la unidad del arte y la política de una manera violenta y agresiva. De allí que la crítica coincide en afirmar que se distinguió por su violencia, su espíritu anárquico, su voluntaria agresividad pública, haciendo de la provocación “un instrumento de investigación humana”. Lo definieron como un estallido más que como una escuela o una estética coherente. En este movimiento militaron, con diversos grados de participación, narradores como Adriano González León y Salvador Garmendia –quienes habrían de constituirse en figuras centrales de la nueva narrativa del país– y poetas como Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Efraín Hurtado, Caupolicán Ovalles, Dámaso Ogas, Edmundo Aray. Se agregó, además, la contribución capital que le prestaron artistas plásticos como Jacobo Borges o Carlos Contramaestre, siendo este último quien más ostensiblemente definió, desde sus inicios, los rasgos del grupo y algunas de sus posiciones artísticas centrales. En conjunto, el grupo *El Techo de la Ballena* supo imprimir propuestas renovadoras y consiguió unir diversas manifestaciones de las letras y las artes.

En marzo del año 1961, en un simple garaje de la urbanización *El conde*, de Caracas, una exposición titulada *Para restituir el magma* anuncia la aparición pública del grupo *El techo de la ballena* con un primer manifiesto-revista, que era una simple hoja plegada donde dejaban entrever sus puntos de vista frente a la situación del país y el esteticismo literario, tal como lo recoge el crítico uruguayo Ángel Rama (1987):

...bajo toda estructura que pretenda encerrar una dinámica existe ya un germen de ruptura

Tenemos menos capacidad para organizar esto es evidente que para vivir
Vivir es urgente (...) pocas realidades son tan emocionantes como un
hombre que rompe todas las liturgias del lenguaje
(...) el techo de la ballena al igual que los cantantes de moda gozará de una
extraordinaria popularidad (p. 13).

El sentido del primer enunciado contrapone las ideas de las estructuras tradicionales (opuestas al dinamismo de la vida) con la idea de la ruptura, en una relación dialéctica en la que la primera engendra la segunda, que es su negación. Luego, el texto exalta el valor de la vida y anuncia el carácter popular que tendrá el grupo, lo cual se puede interpretar como un ataque a los grupos elitescos. Más tarde, el *Homenaje a la cursilería* (junio de 1961) fue presentado como un gesto de protesta ante la permanente e indeclinable farsa cultural del país o, en la versión de Caupolicán Ovalles, como un “testimonio sobre farsantes con aires de comprometidos y hacedores de cultura”; esto constituyó el primer intento de demolición de la concepción pequeño burguesa que dominaba en la cultura venezolana. *Homenaje a la Necrofilia* (noviembre de 1962) para Ángel Rama (1987)

marcó el ápice del movimiento, su más pleno ejercicio de la provocación porque obtuvo la anhelada respuesta por parte de los indignados burgueses caraqueños a quienes iba dirigida de hecho la muestra de este nuevo arte de la provocación, el escándalo, la ruptura, el desafío (p. 12).

Además de la exposición, los balleneros produjeron tres manifiestos que han trascendido en la literatura venezolana de la segunda mitad del siglo XX. En relación a ello, Carrillo (2000) señala que cada uno superaba en violencia y lenguaje virulento al anterior:

Comienzan con la noción de ruptura con la tradición artística y cultural y se desplazan luego a la idea de la trasgresión de las normas sociales y la violencia política para finalmente ofrecer, a partir del proceso creador, una sociedad nueva (...). En los manifiestos de *El Techo de la Ballena* se puede observar cierta actitud mesiánica. A través de estos textos los miembros de este movimiento intentaban desatar la polémica en el ámbito cultural,

violentar al lector, escandalizarlo, desplazarlo hacia los espacios de la diferencia y la exclusión (p. 21).

En esta cita se reúnen las claves que definieron y dinamizaron la propuesta estética y política del grupo. Ruptura con la tradición, transgresión de las normas, violencia política, sociedad nueva, actitud mesiánica, polémica, escándalo. Este conjunto de ideas conformaron la plataforma de una práctica literaria, artística y política totalmente nueva en la historia de la cultura venezolana que, indudablemente, derribaba mitos y consagramientos dominantes. En fin, se trataba del uso a conciencia de un lenguaje de absoluta irreverencia y de una postura totalmente iconoclasta ante la vida. Ángel Rama (1987) precisa que en el diario *La Esfera*, un pre-manifiesto del grupo, se expresaba:

Pareciera que todo intento de renovación, más bien de búsqueda o de experimentación, en el arte tendiera, quiérase o no, a la mención de grupos que prosperaron a comienzos de este siglo, tales Dadá o Surrealismo (...). Si bien es cierto que tenemos en cuenta esas experiencias, al fundar El Techo de la Ballena, no pretendemos revivir actos ni resucitar gestos a los que el tiempo ha colocado en el justo sitio que les corresponde en la historia de la literatura y de las artes contemporáneas. (...) El arte de nuestro tiempo es trágico, se devora constantemente a sí mismo, como aquel signo de serpiente que se devora por la cola y que fue uno de los símbolos de la alquimia (18).

De acuerdo con esta cita, los balleneros advierten que toda acción renovadora en el arte y la literatura tiende a ser vinculada con las experiencias francesas del Dadaísmo y el Surrealismo, como si se tratara de pura imitación o de actuación por influencia. Con esa actitud, simplemente se desconocía la realidad de los nuevos tiempos en donde el arte es trágico y se devora a sí mismo constantemente. Con esta respuesta, *El techo de la Ballena* reafirmaba su credo de vincular su actividad artística y literaria con la realidad de la vida moderna, violenta, trágica, de donde surge y se nutre la renovación permanente de la literatura y el arte. Sin embargo, no se puede negar que el Surrealismo y el Dadaísmo tuvieron alguna influencia en las obras de los balleneros, así ellos lo nieguen, tal como lo expresó Liscano (1973): los apuestas creativas de esta agrupación se emparentaban con las manifestaciones del dadá y del surrealismo.

En el ámbito literario, sus poetas y narradores buscaron denunciar, a través de la palabra escrita, la situación de extrema violencia en un lenguaje no menos violento. Llegaron a publicar tres números de la revista *Rayado sobre el Techo*, los poemarios *¿Duerme usted, señor presidente?* de Caupolicán Ovalles, *Espada de doble filo* de Dámaso Ogaz y *Dictado por la Jauría* de Juan Calzadilla. Para todos ellos valen las reflexiones de Carrillo (2000) respecto al manejo de la ironía como estrategia discursiva respecto a la realidad circundante:

La ironía es el procedimiento textual a partir del cual se articula la crítica a las estructuras políticas opresoras. En los textos la conciencia irónica se manifiesta a través del humor. Los manifiestos hacen un llamado a la acción transgresora como única vía de confrontación y de transformación de las estructuras de dominio (p. 21).

Finalmente, hay que decir que *El techo de la Ballena* representa una experiencia de renovación intensa y radical que marcó una época con sus creaciones literarias y pictóricas. Quizás su punto más álgido sea el año 1964, cuando organizaron el Primer Encuentro Internacional de *El Techo de la Ballena*. Luego, comienza a dispersarse como grupo, hasta que en 1968 sus acciones decaen definitivamente. Coincidentalmente, ese año marca la extinción de la actividad guerrillera en Venezuela, la muerte en Bolivia del Che Guevara, y también la violenta agitación universitaria dentro del espíritu difundido al mundo por el “Mayo Francés”, que habrá de promover en la Universidad de Caracas el llamado Movimiento de Renovación.

Tabla redonda

Paralelamente a los grupos anteriores aparecen los integrantes de *Tabla Redonda*, quienes sostenían que el cambio de una literatura está relacionado con las transformaciones dialécticas de una sociedad y que es importante tomar en cuenta, revisar y estudiar nuestro pasado cultural. Este grupo surge en el año 1959, formado por jóvenes intelectuales, en su mayoría poetas militantes o simpatizantes del Partido

Comunista de Venezuela. Los integrantes fueron: Jesús Sanoja Hernández (su fundador y principal animador), Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Jesús Enrique Guédez, Ángel Eduardo Acevedo, Oswaldo Barreto, Samuel Villegas, Mateo Manaure, José Fernández Doris, Manuel Caballero, Enrique Izaguirre y los pintores Darío Lancini Ligia Olivieri. En la fase final se incorporaron Irma Salas, Dacha Nazoa y José Barroeta.

El grupo, consecuente con su ideario político, desarrolló un persistente trabajo de apoyo a los grupos insurreccionales que se oponían al gobierno de Betancourt, lo que no significó que supeditaran el trabajo artístico y literario a los planteamientos ideológicos. Por el contrario, la obra de la mayoría de los tablistas se manifestó al margen de los postulados políticos. Nacen para dar una respuesta a *Sardio*, dictaminada esta por su ideología de izquierda. Entre los propósitos del grupo estaban: denunciar con voz revolucionaria la realidad venezolana, oponerse a las tendencias intelectualistas de algunos grupos literarios y defender la libertad del creador (Cfr. Vera, 1985).

De la misma manera que *Sardio* y *El techo de la Ballena*, los escritores de *Tabla Redonda* estaban vinculados con artistas plásticos y desarrollaron una intensa actividad editorial. Publicaron una revista que lleva el mismo nombre del grupo y se anunció como una publicación de “artes y letras”. También publicaron *Los cuadernos del destierro* (1960) de Rafael Cadenas, *Sacramentales* (1961) y *Sextante* (1965) de Jesús Enrique Guédez, *Hechos* (1965) de Arnaldo Acosta Bello, *Príncipe caído príncipe* de Samuel Villegas; así como la antología poética *Ocho estaciones* y el libro de cuentos *Apagados y violentos* (1964) de Jesús Alberto León. Realizaron muy pocas actividades culturales, entre ellas, una exposición de poesía y pintura en 1964 y un recital de poesía en la Universidad Central de Venezuela. El interés del grupo se orientaba hacia la confrontación ideológica y al cuestionamiento del sistema a través de una actitud militante, de ahí que privilegiaran las polémicas y los textos ensayísticos.

Sin embargo, su responsabilidad como gestores de una vanguardia se verá limitada por contradicciones e inconsecuencias que no alcanzaron a sobrepasar. La politización

que promovieron no fue tan radical y novedosa como para que se atrevieran a violar el modelo del grupo literario y emprender la búsqueda de interlocutores dentro de un radio social más amplio y como trabajo de investigación directa sobre la realidad en cuyo nombre actuaban (Cfr. Chacón, 1980). Estas observaciones tienen que ver también con el fracaso de todos los grupos literarios de la década de los cincuenta y los sesenta. Y en esa misma perspectiva de evaluación crítica de dichas experiencias estéticas, literarias, políticas grupales, se ubica la opinión de Alfonso (2001), quien expresa el siguiente señalamiento:

Cuando revisamos los testimonios, proclamas o manifiestos de los grupos literarios venezolanos observamos que todos se han generado a partir de principios análogos y su existencia está condenada a cumplir el mismo ciclo. A sus integrantes los embarga la ambición de cambiar el mundo; tratan, entre otras aspiraciones, de unir vida y arte, es decir que se proponen un estilo de vida que estará en franca contradicción con la ideología dominante. Estas afinidades reafirman que el escritor pertenece a una especie que se niega a desaparecer y que aspira convertirse en la voz plural de su entorno. Su actitud siempre tendrá como norte la ruptura con la tradición inmediata, a pesar, de que estén influidos por movimientos literarios precedentes (p. 106).

EN HAA

Entre los grupos que surgieron en la década de los sesenta también se encuentra EN HAA (1963-1971), el cual se definió por una línea de exploración del lenguaje y una actitud esteticista que se oponía abiertamente a otras tendencias. Siendo su idea central el compromiso literario, EN HAA cumplió una misión de estimable importancia. Sus huellas más significativas la constituyen: la narrativa de José Balza, la poesía de Argenis Daza Guevara y Jorge Nunes, los trabajos críticos de Armando Navarro y también la poesía y la narrativa de Carlos Noguera.

CAPÍTULO III

LA NOVELA COMO GÉNERO MODERNO DESDE LAS MIRADAS DE LUKÁCS, GOLDMANN, BAJTIN Y KRISTEVA

En este capítulo se presentan las orientaciones teóricas básicas y necesarias para el estudio de la novela *País portátil* del escritor venezolano Adriano González León. En ese sentido, y tal como se dijo en el primer capítulo de este trabajo, las principales premisas teóricas de esta investigación fueron tomadas de *Teoría de la novela* de George Lukács (1985), *La sociología de la novela* de Lucienn Goldmann (1964) y *Teoría y estética de la novela* de Mijail Bajtin (1989). A continuación se presentan sus respectivas miradas en la conceptualización y caracterización de este género moderno y complejo de la literatura.

Lukács: la novela como contradicción e ironía en la superación de la epopeya.

La perspectiva que aporta George Lukács sobre la novela constituye una de las contribuciones más importantes al campo de la teoría literaria del siglo XX. Dicho aporte está dado en el libro *Teoría de la novela*, escrito desde la dialéctica hegeliana y el pensamiento racionalista en el cual este autor inició su formación filosófica. Luego, asumió el marxismo y a partir de la década de 1930 se convirtió en el principal teórico de lo que se llamó la estética marxista. Después de esta obra es cuando Lukács se convierte en el más destacado representante de la teoría marxista del arte y la literatura, del realismo literario y la teoría del reflejo. La *Teoría de la novela* está escrita desde la perspectiva de la dialéctica fundada en la contradicción entre el héroe y el mundo en que vive, como categoría determinante de los procesos históricos. Por esa razón, fundamenta los juicios críticos en consideraciones filosóficas sobre la evaluación histórica de las sociedades en sus realidades materiales y espirituales.

En el prólogo que escribe Lukács en 1962 para la primera reedición de su libro (1971) comienza diciendo que lo había esbozado durante el verano de 1914, lo redactó durante el invierno de 1914-1915 y apareció como libro en Berlín en 1920. El punto de partida, es decir, lo que lo motivó para escribirlo

fue el estallido de la guerra de 1914, la reacción de la inteligencia de izquierda frente a la actitud de la socialdemocracia que aprobó esa guerra. Mi más íntima posición era un rechazo vehemente, global y sobre todo al principio, poco articulado de la guerra, pero más aún del entusiasmo bélico (p. 13).

La importancia de este dato personal del autor es que nos revela la conexión de sus ideas estéticas acerca del género novela con la realidad histórica, lo cual es un elemento fundamental en el desarrollo de su teoría marxista de la literatura y el arte.

Teniendo como punto de partida esa relación, Lukács ubica el surgimiento de la novela en la tradición de la épica en la que el héroe desempeña un papel clave porque en él se expresan las contradicciones entre el mundo exterior, de la realidad objetiva, y el mundo interior, de sus sentimientos, pasiones, espiritualidad. El tránsito de la épica antigua a la novela moderna muestra los cambios históricos, en cuya dinámica las nuevas condiciones del mundo de la realidad social influyen en el comportamiento espiritual del héroe. En ese sentido, cuando se refiere a la epopeya y la novela, Lukács señala lo siguiente:

Entre la epopeya y la novela –las dos objetivaciones de la gran literatura épica– la diferencia no está en las disposiciones interiores del escritor, sino en los datos histórico-filosóficos que se imponen a su creación. La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad (p. 59).

En este planteamiento están relacionados tres conceptos básicos: epopeya, novela y épica; con lo histórico-filosófico, el tiempo y la idea de totalidad del mundo. Para entender mejor esa relación es importante precisar los significados de estas categorías. En el *Diccionario de términos literarios artísticos* (1990) se define la épica como “género poético y narrativo, aunque puede considerarse también una categoría literaria, puesto que en los otros géneros tradicionalmente establecidos: la lírica y la dramática, también aparece lo épico, es decir, lo narrativo” (p. 110). De manera que a la simple narrativa del pasado antiguo se le llamó épica y no era otra cosa sino el poema que contaba las hazañas de héroes o dioses. Así mismo, la epopeya es el “poema extenso del género épico. Se diferencia de otros poemas épicos por su mayor extensión y por la grandeza del tema, el cual debe trascender las circunstancias del argumento y ofrecer valores que tengan una repercusión universal” (p. 112). En consecuencia, la novela viene a ser el nuevo nombre que se le dio a la epopeya clásica, el género narrativo cuyos temas siguen relacionados con los grandes valores universales del ser humano.

La segunda parte del enunciado de Lukács se refiere a las diferencias en cuanto al manejo del tiempo, ya que en la epopeya es mítico-religioso, es decir, metafísico y espiritual; mientras que en la novela el tiempo es histórico-social, se refiere a épocas, formas de vivir y de comportarse, o sea, es un tiempo ético-moral, político. En la epopeya la realidad de la vida es inmediata porque ya está definida. El héroe tiene un destino preestablecido. Vence todas las dificultades, triunfa, regresa y vive feliz junto a su pueblo, tal como se presenta Aquiles en la *Ilíada* y Ulises en la *Odisea*.

En cambio, en la novela la vida del héroe es un proceso lleno de dificultades con un destino incierto, se ha vuelto problemático; el personaje se revela en sus diferentes dimensiones humanas: psicológica, social, moral, ética, racional o irracional, etc., pero, siempre en relación con la totalidad del mundo con el cual conserva lazos indestructibles, pues el personaje es reflejo de ese mundo en el cual habita de manera conflictiva o problematizada y finalmente muere o desaparece, tal como se cuenta, por

ejemplo, en *Don Quijote* o *Doña Bárbara*. Por esa razón, Lukács indica antes que “La gran poesía épica da forma a la totalidad extensiva de la vida; el drama da forma a la totalidad intensiva de la esencialidad” (p. 48).

Esto significa que el héroe épico es un personaje modelo, un diseño mítico-religioso de la tribu, no tiene personalidad humana individual, sino una determinación exterior, divina, religiosa. En cambio, el héroe novelesco es una representación simbólica del mundo moderno, es decir, el Yo individual que experimenta en la esencia de su propia interioridad el mundo histórico-filosófico en que vive. Por eso, Lukács puntualiza que “La novela es forma de la virilidad madura; eso significa que el carácter cerrado de su mundo es, en el plano objetivo, imperfección y en el plano subjetivo de lo vivido, resignación” (p. 75).

En cuanto a otro aspecto importante de la novela, como lo es la unidad temática y unidad del sentido o coherencia, el elemento de la forma biográfica cumple un papel clave, tal como lo expone Lukács:

La forma biográfica significa para la novela la victoria sobre la mala infinitud. Por una parte, las dimensiones del mundo se reducen a las que pueden asumir las vivencias del héroe y la suma de éstas es organizada por la orientación que tome la marcha del héroe hacia el sentido de su vida, que es el acontecimiento de sí; por otra parte, la masa heterogénea y discontinua de hombres aislados, de estructuras sociales sin significación y de acontecimientos desprovistos de sentido que aparecen en la obra, recibe una articulación unitaria por la relación de cada elemento singular con la figura central y con el problema vital que ilumina el curso de su existencia (p. 85).

De manera que la forma biográfica de la novela garantiza un inicio y un final que le da la coherencia necesaria a la novela. Esto quiere decir que las diferentes historias que se narran deben estar amarradas o articuladas orgánicamente alrededor o en torno a la historia central relacionada con la vida del protagonista principal. De allí que Lukács finaliza su planteamiento sobre la forma interior de la novela, afirmando que

La novela contiene lo esencial mismo de su totalidad entre su principio y su fin; por ese hecho, eleva al individuo hasta la altura infinita de aquel que debe crear todo un mundo por su vivencia y mantener esa creación en equilibrio (p. 87).

En cuanto al condicionamiento y significación histórico-filosófica de la novela, el autor expresa que “la composición novelesca es una función paradójica de elementos heterogéneos y discontinuos llamados a constituirse en una unidad orgánica siempre puesta en tela de juicio” (p. 89). Esto viene a ser una de las características más complejas de este género ya que encierra lo que es la contradicción entre el mundo externo, social, histórico, como estructura sistémica con sus propias leyes de funcionamiento que se imponen al ser humano, por un lado; y del otro, el individuo enfrentado a ese mundo, bien para hacer valer su propia condición individual o bien para transformar la realidad que le es contraria. En ese contexto, participa todo lo heterogéneo, lo diverso, lo plural que lucha por lo propio, pero al mismo tiempo es parte de esa realidad total.

De esas relaciones paradójicas, de ser diferentes pero estar unidos, surge la necesidad de una dimensión ética que regule y garantice el equilibrio necesario, una “ética de la subjetividad creadora... que se ha hecho evidente en los propios contenidos” (p. 89), dice Lukács. Ese sería el reto para el escritor de la novela: saber elegir entre el Bien y el Mal en ese amplio campo de la realidad histórica en la que se encuentra situado el personaje central de la novela y los demás que lo secundan. Estas contradicciones y la lucha que ellas generan encuentran expresión finalmente en la ironía, como lo dice Lukács:

Es esa interacción entre dos complejos éticos, esa dualidad en la creación y esa unidad en la forma que hace la sustancia de la ironía, esa intención normativa propia de la novela, que la estructura de sus datos condena a una extrema complejidad (p. 89)

Por tal razón, la ironía novelesca ha sido considerada una categoría estética que es la expresión de la subjetividad entre el sujeto y el objeto o el mundo. Es la ironía la que le permite al novelista reconocer las diferencias con el mundo.

Con respecto a la búsqueda “demoniaca”, Gustavo Briñez (2015), citando a Lukács, la define como la pesquisa del héroe, término tomado del *Fausto* de Goethe para significar una búsqueda destinada al fracaso. Y agrega que si el héroe alcanza los valores auténticos, la novela deja de ser tal y se convierte en epopeya al restaurar la unidad entre la convivencia y el mundo:

Goldmann citando a Lukács (1985) define por búsqueda demoniaca valores auténticos donde hay que entender no los valores que la crítica o el lector estiman auténticos, sino aquellos que, sin estar manifiestamente presentes en la novela, organizan el conjunto de su universo de un modo implícito. No hay que decir que estos valores son específicos de cada novela y diferentes entre una novela y otra. Siendo la novela un género épico caracterizado, a diferencia de la epopeya o el cuento, por la ruptura insuperable del héroe y el mundo, hay en Lukács un análisis de la naturaleza de dos degradaciones (la del héroe y la del mundo) que debe engendrar a su vez una *oposición constitutiva*, fundamento de esa ruptura insuperable y de una comunidad suficiente para permitir la existencia de una forma épica. La ruptura radical, únicamente había llevado a la tragedia o a la poesía lírica; la ausencia de ruptura o a la existencia de una ruptura solamente accidental, habría llevado a la epopeya o al cuento (p. 22).

De acuerdo con lo anterior se puede decir que la novela tiene una naturaleza dialéctica, depende de la comunidad fundamental del héroe y del mundo que supone toda forma épica y, por otra parte, su ruptura insuperable; de esta manera se observa que tanto el héroe como la comunidad sufren una degradación en relación con los valores auténticos y la oposición, como resultado de la diferencia de naturaleza entre ambas degradaciones. De la misma forma, el héroe de la novela podía ser considerado un loco, criminal o, en todo caso, un personaje problemático tras la búsqueda de valores auténticos en un mundo de conformismo y convencionalismo (Cfr. Briñez, pp. 22-23).

Goldmann: la novela como homología de la cosificación de la sociedad burguesa

En un sentido de interpretación y continuidad del pensamiento iniciado por Lukács con sus libros *El alma y la forma* (1910), *Teoría de la novela* (1915) e *Historia y conciencia de clase* (1923), Goldmann escribe un artículo titulado *Introducción a los primeros escritos de George Lukács* (1971) del cual interesa destacar lo que dice en relación a la novela. En primer lugar, Goldmann señala que, al elegir la épica como el antecedente de la novela, Lukács se ubica en el terreno de la tradición de la literatura realista o al menos “sobre una aceptación de la realidad, por lo menos sobre una actitud positiva hacia una realidad posible, cuya posibilidad está fundada en el mundo existente” (p. 184). A partir de esa ubicación se deriva la esencia de la forma de la novela, tal como lo dice Goldmann:

en la literatura *épica* las “formas” son la expresión de relaciones múltiples y complejas que comunican al alma con el mundo, que deviene de ese modo, al lado del alma y al mismo nivel que ella, su fundamento esencial e indispensable (p. 184).

Por esa razón, el héroe de la novela es un ser enfrentado al mundo por distintos motivos y de diversas maneras, en donde se ponen en tensión los elementos sociales, políticos, morales, éticos y espirituales. Para Goldmann, “*Teoría de la novela* es un libro dialéctico hegeliano, que afirma que el tipo humano más válido en el mundo actual es el individuo complejo y problemático” (p. 184). La consecuencia de esta condición existencial es la permanente oposición entre la realidad del hombre, como ser pensante-sensible-espiritual; y la realidad del mundo, como estructura socio-económica-política-cultural, que se expresa en la clásica contradicción individuo y sociedad.

En segundo lugar, a partir de esas consideraciones, Goldmann anuncia su propuesta basada en lo que denomina “la estructura significativa novelesca”, extraída de la teoría de Lukács, puesta en relación de homología con la estructura del fetichismo de la mercancía, propia de la sociedad basada en el modo de producción capitalista, pues, como él mismo lo dice:

se trata en los dos casos de estructuras significativas homólogas (...). La novela era la principal de las formas literarias que corresponden a la sociedad burguesa y que su evolución está estrechamente ligada a la historia de esa sociedad. Nadie, no obstante, a nuestro parecer, ha conseguido iluminar el lazo inteligible que engendra esa correspondencia (p. 186).

La homología entre ambas estructuras indica que así como para el capitalista el producto elaborado no es un bien de uso, sino una mercancía, una cosa, que tiene un valor de cambio, o sea, un precio para poder adquirirlo; así mismo, en la novela el mundo no se le presenta al hombre como un bien dado para usarlo y vivir feliz en él, sino como una cosa extraña a la que debe enfrentarse y que lo convierte a él en otra cosa enfrentada a sus semejantes. Es la reificación o cosificación de la vida, donde todo tiene un precio que pagar y, por tanto, el sujeto se ve afectado en su conciencia y su sensibilidad emocional y espiritual. Por lo tanto, se hace extraño, problemático y conflictivo ante la cosificación de la existencia. Como dice Goldmann: “El héroe de la novela es un ser problemático, un loco o criminal, porque busca siempre valores absolutos sin conocerlos y vivirlos integralmente y sin poder, por eso mismo, acercárseles” (p. 189).

Como consecuencia de lo anterior, la biografía se convierte en el elemento constitutivo de la novela y la característica central es la del individuo problemático, situado en las contradicciones de la sociedad burguesa y las limitaciones que esta le impone a las posibilidades de su desarrollo. Es decir, que todo lo que se construye en la novela surge a partir de la realidad de una sociedad concebida para el consumo en el marco de la oferta y la demanda de productos convertidos en cosas. En contrapartida, los héroes en la novela buscan valores universales, absolutos, éticos, morales, espirituales, que no puede encontrar jamás porque la sociedad y el mundo en el que viven ya han perdido esos valores. Están solos y buscan algo que jamás podrán encontrar. A partir de esta visión, el lector debe identificar los valores culturales y estéticos de la novela.

En ese orden de ideas, Goldmann señala que la novela no es sino la historia de una búsqueda *degradada* (llamada “demoniaca” por Lukács) de valores auténticos en un mundo también degradado. Ya dijimos que los valores auténticos no son los valores que la crítica o el lector estiman auténticos sino aquellos que, sin estar manifiestamente presentes en la novela, constituyen de modo implícito la base de la estructuración del conjunto del universo novelesco. Goldmann nos explica que Lukács se ocupa de hacer un análisis de la naturaleza de dos degradaciones: la del héroe y la del mundo, que engendran a la vez una *oposición constitutiva*, fundamento de esta ruptura insuperable y una comunidad suficiente para permitir la existencia de una forma épica. La sola ruptura radical habría desembocado en la tragedia o en la poesía lírica, y la ausencia de ruptura o la existencia de una ruptura simplemente accidental habrían conducido a la epopeya o al cuento (Cfr. Goldmann, s/f: p. 22).

Por otro lado, en su libro *Para una sociología de la novela*, Goldmann (1975) plantea también que a partir de la relación entre el héroe y el mundo, se distinguen tres tipos esquemáticos de la novela occidental en el siglo XIX:

-La novela del “idealismo abstracto”, determinada por la actividad del héroe y por su conciencia excesivamente estrecha respecto a la complejidad del mundo (un ejemplo sería *Don Quijote* o *Rojo y negro*).

-La novela psicológica, orientada hacia el análisis de la vida interior y caracterizada por la pasividad del héroe y su conciencia demasiado amplia para sentirse satisfecho del mundo convencional en que vive.

-La novela educativa, que termina por una autolimitación ya que, siendo una renuncia a la búsqueda problemática, no constituye una aceptación del mundo de convención ni un abandono de la escala implícita de valores; es una autolimitación que debe caracterizarse por la calificación de “madurez viril” (*Wilhelm Meister*, de Goethe sería un caso) (Cfr. Goldmann, s/f: p. 23)

Igualmente, Goldmann se refiere a Girard quien, a pesar de que se llevan muchos años de distancia, está muy de acuerdo con los estudios realizados por Lukács. “Para este autor la novela es también la historia de una búsqueda degradada (que llama “idólatra”) de valores auténticos, por un héroe problemático en un mundo degradado” (p. 18). Para Girard no solo es importante la degradación que caracteriza al mundo novelístico, sino también la génesis de la cual nace el género literario de la novela, habiendo generado otras formas derivadas de la degradación de la cual proviene la tipología. Pero, igualmente, existe una sutil divergencia entre Lukács y Girard en cuanto a que la novela como búsqueda degradada de los valores auténticos en un mundo inauténtico, ha de ser, necesariamente una biografía y a la vez una crónica social. De acuerdo a esta realidad, Girard la llama *humorismo* y Lukács, *ironía*. “Estos escritores están de acuerdo en que el novelista debe rebasar la conciencia de sus héroes y que este exceso se pueda llamar (humorismo o ironía) es, estéticamente hablando, el elemento constitutivo de la creación novelesca” (Goldmann, 1975: 20).

De acuerdo con los planteamientos dados anteriormente, la novela surge como un género literario donde los valores auténticos, siempre discutidos, no podrían ser presentados en la obra a través de personajes conscientes o realidades concretas. Ellos existen solo en la conciencia abstracta y conceptual del novelista. Por esa razón, para Goldmann, en definitiva, el tema de la novela plantea la siguiente interrogante: ¿cómo el desarrollo de una estructura económica entraña el nacimiento de estructuras homólogas en la creación literaria? De allí que el problema que debe abordar la sociología de la novela es el de la relación entre la *forma novelesca* misma y la *estructura* del medio social.

Para ello, Goldmann propone tres hipótesis de trabajo: primero, la experiencia personal del escritor que se hace problemática por la dualidad en la que se encuentra, entre el valor de uso de su obra, dado por su calidad, y el valor de cambio, que la convierte en una mercancía por la necesidad de venderla y obtener un beneficio

cuantitativo. Segundo, el hecho de que en la sociedad deificada existen sectores o grupos sociales en estado de malestar afectivo a causa de la reificación misma en proceso creciente que constituye la base de la creación literaria auténtica. Tercero, la existencia de los valores individualistas relacionados con la estructura económica liberal que se convierten en el fundamento de la estructura biográfica de la novela.

Bajtin: la novela como discurso de la polifonía y la carnavalización de la cultura

Ubicado en la misma línea de pensamiento crítico de George Lukács (1885-1971) y Lucien Goldmann (1913-1975), se encuentra Mijail Bajtin (1895-1975), cuyos planteamientos teóricos, desde el punto de vista literario, se centran en la teoría estética de la novela, realizando sus aportes desde la perspectiva de una sociología histórica y una semiótica translingüística. Su visión coincide con Lukács y Goldmann en cuanto a la valoración de la literatura en sus contextos histórico-sociales en los que ha evolucionado como representación de las concepciones del mundo de la cultura. Cuando Bajtin (1997) habla de la tipología histórica de la novela, comienza con la introducción de los siguientes elementos:

Necesidad de un análisis histórico para el estudio del género de la novela (no un análisis estadístico formal o normativo). La heterogeneidad del género de la novela. Un intento de clasificación histórica de sus variedades. Clasificación según el principio de estructuración de la imagen del héroe: novela de vagabundo, novela de puesta a prueba, novela biográfica (autobiográfica), novela de educación. Ni una sola variedad histórica concreta puede sostener el principio puro, sino que se caracteriza por la predominancia de uno u otro principio de representación del protagonista. Puesto que todos los elementos se determinan mutuamente, el principio de representación del héroe se relaciona con cierto tipo de argumento, con una concepción del mundo, con una determinada composición de la novela (p. 200).

Se puede decir que el autor expone una visión compleja de la novela y del héroe, ya que se apoya no en uno o dos elementos, sino en varios: la historia, la heterogeneidad o

variedad de la novela, el problema de la clasificación, la imagen del héroe y su tipología, así como otros tantos elementos que forman parte de la variedad de las dimensiones que hacen compleja su determinación conceptual y su caracterización. Por esa razón, no hay un principio puro en la estructuración de la novela, sino una concurrencia de múltiples factores. Pero es importante destacar que, en su planteamiento, Bajtin parece concentrar el esfuerzo en el héroe de la novela, ya que es en él donde converge el argumento, la concepción del mundo, la composición misma de la novela, es decir, la forma y el contenido están sintetizados en el héroe.

Estos elementos expuestos por Bajtin están referidos al contexto de la clasificación de la novela de educación y su importancia en la historia del realismo. En el recorrido histórico, antes de llegar a la gran novela realista del siglo XIX, Bajtin realiza una revisión de la estructura de tres tipos fundamentales de novela: la de vagabundeo, la de pruebas y la biográfica o autobiográfica. Respecto a la primera, la novela de vagabundeo, el autor expone fundamentalmente la heterogeneidad espacial y social del mundo a través precisamente del héroe vagabundo que se mueve o desplaza de un lugar a otro poniendo en evidencia las diferentes situaciones socio-espaciales por la que pasa en su vida. En tal sentido, Bajtin puntualiza que:

La novela de vagabundeo se caracteriza por una concepción puramente espacial y estadística de la heterogeneidad del mundo. El mundo es la contigüidad espacial de diferencias y contrastes; y la vida representa una alternancia de distintas situaciones contrastantes: buena o mala suerte, felicidad o desdicha, triunfos o derrotas, etcétera (p. 201).

En la novela de pruebas, la constitución del texto está dada, como lo indica su nombre, por una cantidad de situaciones que experimentan los protagonistas a manera de pruebas relacionadas con valores como la fidelidad, la valentía, la virtud, la nobleza, la santidad, entre muchos otros. Este tipo de novela ha sido la más difundida en el ámbito de la literatura europea. Según Bajtin, se podría decir que casi la mayor parte de la producción novelística antes del siglo XIX corresponde a esta tipología. El espacio de

esta modalidad de novela se presenta como un campo de confrontación, de lucha y pruebas a las que es sometido el héroe. Las acciones y las aventuras se presentan como piedras de toque para lo último. El héroe es un ser completo y acabado. Su forma de ser es dada a conocer al lector desde el inicio de la obra y, al final, simplemente se corrobora o confirma su carácter. En definitiva, como lo dice Bajtin (1997)

En este tipo de novela, a diferencia de la novela de vagabundeo, se ofrece una imagen desarrollada y compleja del hombre, la cual tuvo una enorme influencia en la historia ulterior de la novela. Esta imagen es básicamente unitaria, pero su unidad es específica, estática y sustancial (p. 202).

En la novela biográfica, a diferencia de la de vagabundeo y la de pruebas, el argumento se sustenta en “los momentos principales y típicos de cualquier vida: nacimiento, infancia, años de estudio, matrimonio, organización de la vida, trabajos y logros, muerte, entre otros” (p. 207). A pesar de todos esos cambios, la imagen del héroe es estática, pues no cambia sino que siempre es la misma a lo largo de su propio desarrollo. El tiempo biográfico es totalmente personal, y por tanto, realista pero, asimismo es histórico, como lo afirma Bajtin: “El tiempo biográfico como tiempo realista no puede dejar de ser incluido (de participar) en un proceso más amplio del tiempo histórico, que es, sin embargo, histórico de una manera incipiente” (p. 208). Por esa razón no hay sentido de la totalidad del mundo. Finalmente, la imagen del protagonista en este tipo de novela no es la heroica:

En lugar de una heroización consecuente y abstracta, como sucede en la novela de pruebas, aquí el héroe se caracteriza tanto por los rasgos positivos como por los negativos (no se le pone a pruebas: el héroe busca resultados reales) (p. 209).

El enfoque que desarrolló Bajtin acerca del tema de la novela y la teoría que de allí surgió es de una gran amplitud y complejidad, ya que está sustentado en la historia y, por tanto, en los procesos reales experimentados a lo largo de la evolución y maduración de la novela hasta llegar a su constitución moderna. En ese sentido, el autor expresa que

“el tema principal de nuestro trabajo es el tiempo-espacio y la imagen del hombre en la novela” (p. 210). Bajo esa premisa, Bajtin establece una clasificación de cinco (5) tipos de novelas que se conforman en el desarrollo de la cultura literaria de la modernidad europea con base en el proceso de transformación de la imagen del hombre en el marco de su relación con el tiempo y el espacio. Estos cinco modelos de la novela educativa son los siguientes:

Primero, la del tiempo del idilio que representa el recorrido humano desde la infancia hasta la vejez. “Este tipo de desarrollo (transformación) del hombre tiene un carácter cíclico, al repetirse en todas las vidas” (p. 213). Segundo, la del desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica. “A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y del mundo como experiencia y escuela que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación” (p. 213). Tercero, la novela de desarrollo biográfico o autobiográfico en la cual

el desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo. Se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter (p. 213).

Cuarto, la novela de desarrollo didáctico-pedagógica, fundamentada en una idea o intención educativa como en *Emilio*, de Rousseau (Cfr. p. 214). Quinto, es el modelo más importante porque en él “el desarrollo humano se concibe en una relación indisoluble con el devenir histórico. La transformación del hombre se realiza dentro del tiempo histórico real, con su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto cronológico” (p. 214).

Calvo (1997) explica que el pensamiento bajtiniano descende a la consideración práctica del hecho literario a través de la historia:

En este punto la contribución mayor de Bajtin parece atañer al problema de los géneros literarios (...). La noción de género se eleva por encima de las tradicionales de *forma y contenido*, ya que es una unidad tanto formal como socio-histórica, y constituye el objeto principal de la *translingüística*, disciplina que estudia “las formas estables, no individuales (esto es, las *obras*) del discurso”. Se comprende, en razón de ello, que el criterio preferible a la hora de clasificar o periodizar la historia literaria sea -para Bajtin- el asentado en la noción de género, frente a los criterios más aleatorios de corriente o escuela (p. 146).

En este mismo orden de ideas, Calvo sostiene que Bajtin entiende el *género* como el representante de la mejoría creadora en el proceso de la evolución literaria. Es por ello, afirma el autor, que entre todos los géneros Bajtin destaca la supremacía de la novela. La novela, según él, es el género que representa un mayor grado de complejidad en su construcción y modernidad de sus ideas.

De acuerdo con lo planteado en el párrafo anterior, es necesario puntualizar que la supremacía que Bajtin le concede a la novela por encima de otros géneros se fundamenta en la idea de que ella expresa artísticamente la polifonía social de la lengua, la cual refleja las distintas manifestaciones de variabilidad y pluralidad que experimenta a través del habla de los distintos personajes en relación con sus diversos fenómenos sociales de tiempo y espacio, que son abordados desde la perspectiva estética en la arquitectura y composición de la novela.

Partiendo de estas premisas, Alfonso Cárdenas Paéz (s/f) señala que las bases de la propuesta bajtiniana para la construcción y composición de la novela serían las siguientes:

- 1.- Discursiva en cuanto concibe la novela como un género discursivo que abarca toda las formas de la productividad social del discurso.
- 2.- Sociocultural en cuanto estudia la situación ideológica que se da en el lenguaje.
- 3.- Estética en cuanto a la conformación tripartita de material, forma y contenido (p. 20).

Del mismo modo, se destaca que las bases de la propuesta del pensamiento bajtiniano se centran en tópicos o categorías que caracterizan, fortalecen y enriquecen la visión socioestética que este teórico sostiene, en primer lugar, sobre el proceso de la creación y construcción de la novela; y en segundo lugar, su abordaje y análisis. Los principales tópicos o categorías que sustentan esta teoría estética de la novela se identifican con tres aspectos principales, como lo son: el dialogismo polifónico, el cronotopo y la carnavalización. No obstante, Cárdenas sostiene que el pensamiento bajtiniano es mucho más amplio y rico de lo que parece, ya que adopta principios filosóficos, sociales y culturales que dan cuenta de los valiosos aportes que este teórico ha dejado al ámbito literario. Por esta razón, es pertinente y necesario incluir las categorías que forman parte sustancial del pensamiento bajtiniano, tales como las que enumera Alfonso Cárdenas Paéz:

- 1 Dialogismo: dualidad de la voz.
- 2 Polifonía: heterofonía y heteroglosia.
- 3 Carnaval: profanación, excentricidad.
- 4 Ideograma: coordenada sociohistórica.
- 5 Intertextualidad: presencia de otros textos.
- 6 Humor, risa: comicidad, juego, carcajada.
- 7 Grotresco: hipérbole de lo feo.
- 8 Contemporaneidad novelesca: vida cotidiana, punto de vista actual.
- 9 Discursividad de la novela como género.
- 10 Crisis de la representación: antilogocentrismo.
- 11 Cronotopo: coordenada tiempo-espacial del acontecimiento y su representación.
- 12 Cultura popular: ritual, fiesta, comportamiento, lenguaje del pueblo.
- 13 Estética de la novela: composición, arquitectura y contenido de la novela.
- 14 Epistemología de la novela: 'bondad del arte' que apunta a la totalidad.
- 15 Dimensión ética del discurso: búsqueda y encuentro con la alteridad.
- 16 Discurso y enunciación: la novela es un tipo de discurso estético (p. 20).

Evidentemente, todas estas categorías forman parte de los resultados obtenidos por Bajtin en su descripción, interpretación y valoración de la estructura y el sentido del lenguaje empleado en el texto de la novela. En tal sentido, se trata de un enfoque semiótico translingüístico centrado en el funcionamiento del habla en los procesos de la

comunicación social cotidiana entre los personajes o hablantes de una comunidad, pueblo, país o región que se refleja en la novela. Por eso, lo que más interesa es la descripción de las formas del habla en relación con la pertenencia social y espacial de los diferentes personajes en sus procesos dialógicos. En ese contexto se destacan tres formas teorizadas por Bajtin, que se reseñan a continuación:

Dialogismo y polifonía:

Para Campos (2009) la difusión del pensamiento bajtiniano en Europa y los Estados Unidos a partir de los años ochenta significó un gran paso en el estudio y abordaje crítico de la novela. Antes, a juicio de García Méndez (cit. por Campos) había fragmentación, dislocación de las formas y los órdenes, diversidad discursiva y yuxtaposición de planos. Luego, se comienza a hablar de dialogismo y polifonía, desde la perspectiva de Bajtin, lo que supuso nuevas posibilidades de lectura para explicar mejor las obras y no mera sustitución de términos o definiciones. En ese sentido, la crítica literaria comienza a hacer referencia a la noción de *novela dialógica* o *polifónica*, lo que constituye una influencia del pensamiento de Bajtin. Leer una novela con base en la polifonía es *escuchar* el conjunto de voces agrupadas en el texto desde su interior, es detenerse en el diálogo no desde un horizonte panorámico, sino desde la parte interna del discurso de los personajes (Cfr. Campos, 2009).

De esta forma, toda novela presenta relaciones dialógicas que están dadas por las interacciones, en donde por lo menos dos partes se expresan, o se deja oír una sola que alude a la otra. En tal sentido, una lectura polifónica del texto es promovida por la posibilidad de contacto entre los diferentes niveles de discurso y su consecuente igualdad de participación. Resulta pertinente agregar, siguiendo a Campos, que el término *polifonía* surge del análisis que Mijaíl Bajtin hace de la obra de Dostoievski. Según este gran teórico, la pluralidad de voces y conciencias independientes, con sus visiones de mundo, otorgan a la obra dostoievskiana su carácter polifónico: “La esencia

de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de orden superior en comparación con la homofonía” (Campos, 2009).

En la novela polifónica se produce la disolución del hermetismo existencial de las diversas fronteras ideológicas de los mundos sociales; así, se inicia el encuentro de múltiples planos (visiones de mundo) en continua lucha. El medio por excelencia de esta dinámica existencial se halla, en opinión de Campos, en la palabra, en la confrontación discursiva llevada a cabo por los sujetos ideológicos.

La unidad de tiempo y espacio en el cronotopo

Para seguir la misma línea de pensamiento de los párrafos anteriores, es necesario puntualizar algunos enunciados acerca del *cronotopo*, como categoría dinámica en la estructura de la novela. Las ideas de Bajtin (1989) bien pudieran exponerse de la siguiente manera: en la literatura, el cronotopo tiene una importancia fundamental para los *géneros* ya que el género y sus variantes se determinan necesariamente por el cronotopo; además, el tiempo en la novela constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo –asegura Bajtin– determina también la imagen del hombre en el texto literario; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.

En la literatura, la asimilación del cronotopo histórico real ha discurrido de manera compleja e intermitente, al asimilarse ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas, y al elaborarse únicamente determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, al comienzo de provecho, eran fortalecidas por la tradición y, posteriormente, continuaban existiendo, incluso cuando ya habían perdido su significación productiva. De ahí la coexistencia de fenómenos profundamente distintos (en lo que al tiempo se refiere), lo que oscurece considerablemente el proceso histórico literario del tiempo y del espacio en el arte y la literatura.

Para cerrar, exponemos algunos enunciados de Bajtin sobre los cronotopos (Cfr. 1989: p. 27):

- Los cronotopos pueden incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños.
- Cada motivo argumental puede, de hecho, tener su propio cronotopo.
- Las relaciones entre los cronotopos, dentro de una misma novela, son muy variables y pueden llegar a ser características de un determinado autor, de una obra, entre otros.
- Normalmente, cuando se dan varios cronotopos en una misma novela, uno de ellos predomina sobre los demás.
- Junto a los cronotopos que se dan en el texto novelístico también se dan, en general, “un cronotopo del autor y otro del oyente-lector”: el material novelesco nunca es inerte, sino hablante, significativo, semiótico. Para el lector, entonces, los hechos ocupan un determinado espacio, están localizados. Su creación y su interpretación discurren siempre en el tiempo.

La literatura carnavalizada

La inclusión del concepto o categoría de *literatura carnavalizada* en el pensamiento bajtiniano es concebida no como tema sino como género. Al hablar de literatura carnavalizada nos referimos a una transposición del lenguaje. En la creación verbal las imágenes estéticas bien pueden crear una percepción carnavalesca del mundo, lo cual significa un contacto libre y cercano entre sus participantes. Así ocurriría la “familiarización”. En este tipo de novelas poco importan las jerarquías de la vida cotidiana: los estratos sociales se anulan y se instaura una convivencia entre los personajes que no se rige por prejuicios formales de diferencias sociales, políticas o culturales.

Kristeva: de la unicidad causal a la dialogicidad intertextual de la novela moderna.

La propuesta semiótica de Julia Kristeva (1981) consiste en el análisis de los procesos de las significancias o la producción de los sentidos que emanan de la materialidad significante del texto como producto semiótico resultante dentro del contexto semi-sociológico que una lengua comporta. Así, el texto es visto como una estructura translingüística que redistribuye el sentido de la lengua, poniendo en relación la superficie de un habla comunicativa que contiene datos de diferentes tipos de enunciados anteriores o sincrónicos.

En ese sentido, para Kristeva: “La semiótica se construirá entonces a partir del cadáver de la lingüística, de una muerte que ya preveía Linzbach, y a la que se resignaría la lingüística después de haber preparado el terreno a la semiótica” (p. 75). En este proceso de desplazamiento de la lingüística por la semiótica, hay que ubicar el papel determinante de la translingüística de Bajtin, la cual representa una focalización más en las interacciones y la dialogicidad de las dimensiones sociales (político-ideológicas-culturales) del habla y no en las meras estructuras lingüísticas formales del texto. Esta perspectiva se relaciona directamente con la idea de Kristeva cuando dice que el semiótico:

no es solo quien describe como erudito antiguos lenguajes, haciendo de su ciencia un cementerio de discursos ya muertos o moribundos. Es también quien descubre, al mismo tiempo que el escritor los esquemas y las combinaciones de los discursos que se hacen. El lugar que ocupa el semiótico (...) hará manifiesta y evidente la interpretación de la ciencia y de la *poesía* (p. 75).

De manera que la semiótica aspira a describir y sistematizar el funcionamiento de las prácticas semióticas; entre estas el texto literario constituye una producción discursiva que redistribuye la lengua en nuevas combinaciones de sentidos. El texto se construye y se destruye al mismo tiempo, por consiguiente, debe ser abordado con categorías lógicas. Él es una permutación de otros textos, un juego o reconstrucción

intertextual en donde se cruzan y resignifican otros textos o discursos. De allí que Cárdenas Paéz proponga que una de las preocupaciones fundamentales de la semiótica es establecer una relación entre el texto cultural, la función intertextual y el enunciado novelesco. A partir de esta idea, la novela se somete a dos tipos de análisis: uno, suprasegmental, que ve la novela como texto cerrado, en su programación inicial; y otro, intertextual en donde se revela la relación entre habla y escritura y da lugar a hablar de intertextualidad interna y externa como diálogo en el texto novelesco.

El reconocimiento de estas dos concepciones en el proceso histórico del desarrollo y constitución definitiva de la novela como género literario obliga a una diferenciación fundamental, como lo expone Kristeva:

La novela y sobre todo la novela polifónica moderna, que incorpora la menipea, encarna el esfuerzo del pensamiento europeo por salir de los marcos de las sustancias idénticas causalmente determinadas a fin de orientarse hacia otro modo de pensamiento: el que procede por diálogo (una lógica de distancia, relación, analogía, oposición no excluyente, translimita). No es de asombrar entonces que la novela haya sido considerada como un género inferior (por el clasicismo y los regímenes que se le asemejan) o subversivo (pienso ahora en los grandes autores de novelas polifónicas de todas las épocas –Rabelais, Swift, Sade, Lautremont, Joyce, Kafka, Bataille- por no citar más que los que han estado siempre, y siguen estándolo, al margen de la cultura oficial). Se podría demostrar a través de la palabra y la estructura narrativa novelesca del siglo XX cómo transgrede el pensamiento europeo sus características constitutivas: la identidad, la sustancia, la causalidad, la definición, para adoptar otras: la analogía, la relación, la oposición, y por lo tanto el dialogismo y la ambivalencia menipea (pp. 219-220).

En este planteamiento se pueden distinguir varios aspectos que son muy puntuales e importantes. Primero, el reconocimiento de la existencia de una novela polifónica moderna, que se caracteriza por dos elementos fundamentales: la herencia que toma de la tradición de la narrativa menipea de la Europa antigua; y el deseo de romper con la unicidad identitaria, monológica. Ambas cosas se expresan en la aceptación del pensamiento sustentado en el diálogo, concebido como lógica de distancia, relación, analogía, oposición no excluyente, transfinita. Lo segundo sería considerar esta forma

dialógica como subversiva en el sentido de que subvierte, altera o desconoce la tradición clásica unilineal, monolítica, armónica, unísona, de la perfección formal. Y lo tercero es que la autora afirma lo demostrable que es ese cambio de las categorías identidad, sustancia, causalidad y definición, por las de analogía, relación, oposición, dialogismo y ambivalencia menipea.

En estos cambios estaría la base del análisis y la interpretación intertextual que postula el necesario diálogo entre los textos viejos y los nuevos, como elemento determinante de la nueva productividad textual en el marco de la literatura moderna. En este sentido, la novela es un tipo de discurso retórico de naturaleza intertextual y, por tanto, hondamente influido por el diálogo y la naturaleza ambivalente de sus elementos. Este diálogo proviene de la convergencia de tres dimensiones del espacio textual: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores. Desde este punto de vista el diálogo propuesto también es doble entre sujeto y destinatario y entre el texto y el corpus literario sincrónico.

Otra línea de investigación de Kristeva indaga en los procesos de *interpretación* del sentido y de la cultura que tiene sus antecedentes, según los estudios realizados por Bohórquez (1997), en los seminarios dirigidos por ella en la Universidad de París, abiertos a la participación de otros investigadores. En ese sentido, Bohórquez aclara que

El primero de estos seminarios se propuso realizar una apertura hacia la reflexión sobre el lenguaje y los modos de significación de otras culturas y otras civilizaciones: la china, la india, el Islam, el Judaísmo. El segundo, realizado fuera del recinto universitario, en el hospital de la ciudad universitaria de París, tuvo como tema central el análisis de la verdad y de la verosimilitud del texto psicótico y marcó una punta de trabajo en la que cada vez tendrán más incidencia el Psicoanálisis (pp. 2-3).

Del mismo modo, Bohórquez (1997) indica que esa línea de *interpretación* se extiende hacia los temas relacionados con la condición femenina, pero sobre todo se concentra “en torno a lo que pudiéramos llamar el análisis de las *experiencias límites* (la

locura, el horror, la abyección, el amor, la melancolía, la depresión, el exilio o extranjería), privilegiando cada vez más, como hemos dicho, la reflexión y la orientación psicoanalítica” (pp. 2-3).

Como se puede apreciar, existe también una preocupación de Kristeva por reivindicar la condición de la mujer dentro de la sociedad y la literatura. Para ello, maneja magistralmente la categoría de la interpretación del sentido y de la cultura, así como la corriente del psicoanálisis, para explicar la violencia física y psicológica de la cual es objeto la mujer en una época marcada por el machismo y el autoritarismo ancestral del hombre. De ello se puede inferir que la preocupación de Kristeva por ahondar en el tema de la mujer está orientada, por un lado, a desmontar el paradigma o falsa creencia de la superioridad física e intelectual del hombre y, por otro, resaltar la importancia social de la mujer en todos los ámbitos de la vida.

La novela moderna en Latinoamérica.

La década de los sesenta ha sido estipulada como una de esplendor y grandiosidad para la literatura latinoamericana, y en especial para la novela. Ello gracias a que desde 1962 (año de publicación de *El siglo de las luces* de A. Carpentier, *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, *La muerte de Artemio Cruz* de C. Fuentes y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, entre otros) se asiste al desarrollo portentoso de este género, históricamente marginado en Latinoamérica, pese a su importancia en las épocas del criollismo y el modernismo hispanoamericano. Este crecimiento sorprendente en la década del sesenta tuvo como marco el surgimiento de un fenómeno editorial y literario denominado el “boom” latinoamericano.

Es así que el principal aporte de estos escritores en la narrativa latinoamericana (más allá de despertar la preocupación, reflexión y toma de conciencia de la realidad social, económica, política y cultural que vivía cada país para esa época) fue atreverse a proponer un nuevo proceso de renovación formal en la creación y lectura de las obras.

Este proceso de renovación formal se refleja en el estilo y particularidad de cada escritor, sin dejar de lado las técnicas novelescas que cada uno incorpora en la creación de sus obras. Finalmente, como apunte adicional, es importante aclarar que, aun cuando la novela en Latinoamérica alcanzó su máximo esplendor y reconocimiento en el “boom” latinoamericano de la década de los sesenta, su origen está ligado a la historia de la literatura hispanoamericana, que comenzó durante el siglo XVI.

La novela moderna en la Venezuela del siglo XX

Antes de exponer los elementos que conforman el contexto de la novela moderna del siglo XX venezolano es importante decir que, respecto a los estudios del origen de la novela en Venezuela, el tema ha tenido controversias y opiniones encontradas entre críticos y escritores venezolanos acerca del verdadero inicio, dado que, por un lado unos defienden la tesis de que la novela venezolana nace con *Peonía* de Manuel Vicente Romero García en 1890 y otros, por su parte, insisten en que se inicia con la obra *Los mártires* (1842) de Fermín Toro, ya que su contexto de aparición así lo ratifica. A los efectos de nuestro estudio, optamos por concentrar nuestro interés en el contexto de la novelística venezolana del siglo XX. En consecuencia, para aclarar tal disyuntiva y constatar cuál de las dos tesis se aproxima más a la verdad, remitimos a la lectura de la documentación existente.

La ubicación del desarrollo de la novela venezolana moderna puede verse en su evolución histórica cuantitativa a través de la simple cronología de los textos más representativos, o también en su proceso cualitativo de elaboración y proyección estética. Ubicado en la perspectiva de Bajtin y Kristeva, en su trabajo *De la novela de la idea a la novela carnavalesca*, Celso Medina (2006) aporta una visión del proceso de la novela venezolana del siglo XX que evoluciona desde lo monológico y la unicidad ideológica del positivismo hacia lo dialógico y la carnavalización del lenguaje y la trama novelesca.

De manera que, por un lado, se puede decir que durante la primera mitad del siglo XX la producción de la novela venezolana muestra obras de gran calidad estética que anuncian y trazan las rutas del monologismo ideológico y la polifonía carnavalesca a través de las diferentes tendencias y formas que nacen y se van a desarrollar a lo largo del siglo. Luego, durante la segunda mitad de la centuria, ya el criollismo tradicional y el monologismo positivista se ven superados definitivamente por las nuevas tendencias dentro de la visión polifónica y la fortaleza de la carnavalización.

Los autores y obras que se destacan en orden cronológico serían los siguientes: Rufino Blanco Fombona con *El hombre de hierro* (1907) y José Rafael Pocaterra con *Política feminista o el Dr. Bebé* (1918). De acuerdo con Medina (2006), estas dos obras inauguran en la novela venezolana la parodia y se proponen representar los distintos ecos de la sociedad venezolana. Luego, Teresa de la Parra inicia la novela psicológica, intimista, pero con intención dialógica, con *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929); en ambas novelas la autora introduce un rasgo fundamental de la dialogicidad: la ambigüedad, al trazar personajes con ciertos elementos autobiográficos, pero sin dejar la veracidad respecto a una identidad absoluta entre los seres de ficción y su historia personal. Según este crítico venezolano, cuatro obras logran la consolidación del dialogismo en la novela venezolana; estas son: *Las lanzas coloradas* (1931), *Cubagua* (1932), *Canción de negros* (1934) y *Mene* (1936). Con ellas –señala Medina– se produce una ruptura radical de nuestra novelística con el monologismo inaugurado por Fermín Toro y reforzado por Romerogarcía y Gallegos. De esta manera, la novela desecha una proposición mesiánica para convertirse en un gesto de la pesadumbre que vive el venezolano (Cfr. Medina, 2006: pp. 752-753).

La segunda etapa de desarrollo en la creación del género novelesco se ubica en la segunda mitad del siglo. En el lapso 1950-1960, la realidad del país prácticamente le impone el tema de la violencia política y social a la novelística nacional y con ello renace el espíritu de la crítica y la polémica. Surgen las nuevas narrativas en hombres

como Salvador Garmendia, quien indaga el tema de la violencia en el plano individualista con su novela *Los pequeños seres* (1959). Así mismo, nos dice Medina (2006) que con las obras *La misa de Arlequín* (1962) de Guillermo Meneses y *Andén Lejano* (1968) de Oswaldo Trejo, surge la novela de la experimentalidad carnavalesca. En ese marco de la polifonía se ubica también el libro de Armas Alfonzo, *El osario de Dios* (1969), considerado como novela con estructura de cuentos y una contribución a la consolidación de la polifonía en el plano del rescate de la oralidad rural del oriente venezolano y sus historias de violencia social y política del pasado siglo XIX. Carlos Noguera publica *Historias de la calle Lincoln* (1971), que igualmente refuerza el desarrollo de la narrativa dialógica multilingüe.

A partir de la década del setenta, siguen autores cuyas obras se caracterizan por su marcada polifonía y forma carnavalesca. Por ejemplo, en el mismo texto de Medina aparecen José Balza con su novela *D* (1978), donde una variedad de voces expresan lo que el crítico llama “la sinfonía cultural e histórica de Venezuela”; Eduardo Liendo con *El mago de la cara de vidrio* (1975) y *Mascarada* (1978), obras que ofrecen formas variadas de la carnavalización con alegorías de crítica social; Luis Britto García con *Abrapalabra* (1980), que cuenta la historia nacional desde diferentes modelos discursivos y, por último, César Chirinos (*Mezclaje*: 1987) y Denzil Romero (*Parece que fue ayer*: 1991), como representantes de la estética más pura de lo carnavalesco.

Finalmente, podemos decir que en ese contexto surge la novela de la violencia política con José Vicente Abreu, *Se llamaba SN* (1964) y luego Adriano González León, *País portátil* (1968). Precisamente de estos escritores el que merece especial atención para nuestro estudio es Adriano González León; en primer lugar, por ser uno de los máximos representantes del grupo *Sardio* y *El Techo de la Ballena*; en segundo lugar, porque abordó con destreza las preocupaciones sociales y políticas que vivía Venezuela en esa época y, al mismo tiempo, supo rebasar el esquema testimonial para dar una dimensión más profunda y literaria al tema de la guerrilla; y en tercer y último lugar,

porque su obra representa el punto central del objeto de estudio de la presente investigación.

CAPÍTULO IV

LAS FORMAS DE LA LUCHA ARMADA DE LOS AÑOS SESENTA EN LA NOVELA *PAÍS PORTÁTIL*

La novela *País portátil*, publicada en 1968 por el escritor venezolano Adriano González León, constituye un reflejo testimonial de un nuevo tiempo complejo y difícil. Un tiempo en el cual se encontraron los múltiples factores que estaban en contradicción: por un lado, las huellas de la larga experiencia de la dictadura de diez años, y, por el otro, las nuevas expectativas de libertad, justicia, soberanía e igualdad que se manifestaban con mucha fuerza en la juventud. Así mismo, la nueva presencia de un imperio poderoso como el de Estados Unidos, que imponía a los países de América Latina la lógica de la llamada “Guerra Fría” y prácticamente obligaba a los gobiernos a alinearse a favor de sus intereses como potencia internacional, sumado a la crisis interna de Venezuela que, como ya se ha dicho en el capítulo II de este trabajo, produjo el surgimiento de los grupos armados y su lucha incansable por la revolución y la liberación nacional; todo ello, en conjunto, conforma el cuadro en el que se gesta la novela a estudiar.

Como se recordará, Adriano González León fue testigo de hechos políticos y sociales que a finales de los años cincuenta y durante los años sesenta conmocionaron a la opinión pública venezolana e internacional. Entre estos hechos cabe destacar la caída de Marcos Pérez Jiménez en 1958; el Pacto de Punto Fijo y el triunfo electoral de Rómulo Betancourt en 1959, entre otros. De estos hechos sociales y políticos merece especial atención el gobierno de Rómulo Betancourt, dado que sus medidas gubernamentales y fundamentalmente la marginalización y segregación impuesta a los sectores de izquierda de participar en el sistema de partidos políticos sirvieron de marco para el surgimiento de diversas formas de lucha armada en Venezuela durante los años sesenta.

Los acontecimientos mencionados, que tienen como antecedente histórico sucesos internacionales tales como la primera y segunda guerras mundiales, la Guerra Civil Española, la Revolución Cubana y la Guerra Fría, tendrán un efecto profundamente decisivo en el pensamiento narrativo del escritor Adriano González León y por ende en la génesis de *País portátil* como obra literaria.

Todos esos factores y muchos otros elementos conformaron el clima de violencia e incertidumbre de la década de los sesenta. De allí, el interés de esta investigación de abordar un tema que marcó uno de los periodos más emblemáticos de la historia de Venezuela y al mismo tiempo supuso el inicio de una nueva forma de hacer narrativa, asumida por el joven escritor Adriano González León, quien con esta obra trasciende el panorama de la narrativa del momento y contribuye con el enriquecimiento del desarrollo formal y temático de la novelística venezolana del siglo XX. Por tal razón, esta obra lo catapultó hacia el escenario de los escritores del género novelesco que formaron parte del fenómeno conocido como el “boom” latinoamericano.

En este sentido, *País portátil* es una producción artística que da cuenta de las vivencias, reflexiones y preocupaciones políticas y sociales de una década muy importante en la historia de Venezuela de la que el mismo Adriano González León fue protagonista, pues, como se ha reseñado en capítulos anteriores, este autor fue un activo luchador político de izquierda que, a través de revistas y grupos como, *Letra Roja* y *El Techo de la Ballena*, hizo sentir su voz y sus ideales revolucionarios en contra de un sistema opresor caracterizado por la violencia y la anarquía.

La saga familiar como agente de la polifonía novelesca

Desde una óptica general, *País portátil* podría ser percibida por parte de algunos lectores como una novela simple que narra las vicisitudes, frustraciones, dudas, temores, éxitos y fracasos de la estirpe familiar de los Barazarte. Efectivamente, los acontecimientos que se narran se refieren a la vida de cuatro generaciones de esta

familia, aunque parten de la situación del personaje principal de la obra, Andrés Barazarte. A partir de este protagonista, el autor de la novela nos ubica en dos contextos, los cuales dan cuenta, respectivamente, de tiempo y espacio determinados en el que se desarrollan los acontecimientos que anteceden la vida del protagonista.

El contexto de la ciudad de Caracas representa el presente urbano donde Andrés Barazarte se mueve, en medio de un clima de violencia, caos, incertidumbre y degradación moral, social y política. Por el contrario, el contexto de la ciudad de Trujillo corresponde al pasado rural, donde se evidencia la grandeza, el poder, el prestigio y la opulencia de la familia de Andrés, en la figura de Epifanio Barazarte (el bisabuelo de Andrés). Por otro lado, somos testigos del declive, desgracia y frustración de la estirpe Barazarte, representada por Salvador (el abuelo de Andrés), León Perfecto, Víctor Rafael, José Eladio y Georgina, todos hijos de Epifanio Barazarte; hasta caer en la miseria y fracaso total en las figuras de Nicolás (el padre de Andrés), Ernestina y Hortensia, todos hijos de Salvador Barazarte. Cabe destacar que, según la novela, Andrés Barazarte representa la última generación de esta saga familiar. Este personaje lucha incansablemente, a pesar de sus dudas y temores, por desprenderse de su pasado familiar y tratar de ser diferente en un entorno marcado por la violencia y la desfiguración moral y espiritual.

Para otros lectores, en cambio, la novela solo es un reflejo testimonial de los hechos sociales y políticos que sacudieron y marcaron a una generación en Venezuela durante la década de los años sesenta; una década caracterizada por la violencia brutal, el descalabro moral y social de los valores y la inconformidad y descontento de una parte del país. Todos estos acontecimientos desencadenan los ánimos y las condiciones socio-políticas para el surgimiento del movimiento armado, guerrillero, de subversivos y revolucionarios que hicieron sentir su voz e ideales a través de las diversas formas de lucha, como huelgas, manifestaciones, grafitis, panfletos, armas, reuniones clandestinas, entre otras, en contra de las injusticias, vejaciones y discriminaciones de toda índole de

un gobierno excluyente y represivo en relación a la mayoría del pueblo y los movimientos políticos de izquierda.

No obstante, *País portátil* es una obra literaria que trasciende su simplicidad narrativa y su carácter testimonial, como muchos suponen, para situarnos en un plano complejo y continuo que nos devela el mapa genético sobre el cual se han edificado las bases históricas, culturales y sociales que han soportado a nuestro país desde el mismo momento que los conquistadores tomaron nuestras tierras e impusieron la violencia como forma de dominación hasta nuestros días. Esta irrefutable verdad le da un valor agregado y tácito a la creación de Adriano González León, que se eleva por encima de lo meramente literario, al lograr causar –quizás sin proponérselo– un efecto perturbador, pero al mismo tiempo consciente y reflexivo en la psiquis del lector acerca del devenir histórico y social de una Venezuela que nació, creció, sigue y seguirá circundada a la violencia como marca ineludible de su génesis, pues las voces ocultas de héroes y heroínas, que a lo largo de los siglos han luchado con coraje, sacrificio y valor por la independencia y libertad de nuestra nación, cobran vida en la memoria de los lectores a través de las páginas de *País portátil*. Esta obra es una especie de recordatorio a las nuevas generaciones que, independientemente del tiempo y las formas de lucha empleada, están en el deber y la obligación de defender y hacerle frente a cualquier enemigo extranjero o nacional que pretenda doblegar la dignidad y espíritu de un pueblo que ha forjado su soberanía e independencia con sufrimiento, sacrificio y mucha gallardía.

En el texto de Celso Medina (2006), cuyo enfoque es textualista, la novela *País portátil* se ubica en ese proceso de “búsqueda de la polifonía” a través de las múltiples vías emprendidas por los narradores venezolanos contemporáneos para producir el desplazamiento de su intrautoridad por los elementos de la propia estructura escénica de la novela. En otras palabras, observamos el cambio de la forma sustentada en la autoridad máxima del narrador como única voz, por otra forma basada en la trama y el

protagonismo de las múltiples voces de los personajes. En ese contexto, Medina afirma lo siguiente:

Tal es el caso de Adriano González León con su novela *País portátil* (1968), donde se yuxtaponen las voces de lo urbano con lo rural. En esta obra, la polifonía logra elaborar un fresco histórico del país a través de voces que distan mucho de ser las del autor. Ese narrar polifónico está al servicio de una trama central, ubicada en el presente, que invoca otras tramas (la de la Guerra Federal, dictaduras, etc.), con la finalidad de reforzar la historia contemporánea. Paradójicamente se está ante una novela polifónica que respeta la tradición lineal de la fábula aristotélica (p. 758).

Desde el punto de vista de la teoría bajtiniana, la novela de González León pone en marcha un tipo de polifonía histórico-socio-cultural, identificada con la realidad urbana del presente y la realidad rural del pasado. De esta manera, se intenta reflejar el cambio experimentado por el país durante un periodo aproximado de cien años; tiempo suficiente en el cual se intenta demostrar que la impronta de la violencia social y política ha sido una constante en el pasado y en el presente como resultado de las estructuras de desigualdad social imperantes en la sociedad venezolana. De acuerdo con estos elementos, esa intencionalidad política es la razón por la cual el autor se mantiene apegado a la lógica lineal de los momentos históricos. Medina prosigue su apreciación y la describe de la siguiente manera:

Se podría trazar el mapa narrativo de esta novela con sólo seguir a su protagonista, Andrés Barazarte. Él sirve de guía de las historias que le afectan en el presente y en el pasado. Es ésta una de las obras narrativas venezolanas que más arriesga en su búsqueda de la polifonía. La multiplicidad espacial y temporal de González León se va mimetizando en diversas hablas. Si alguien puede ser calificado como obsesivo buscador de la totalidad, es este autor, que no vacila en entremezclar rasgos biográficos con elementos históricos sin que la narración resulte ni autobiografía ni historia. Sus Barazarte tienen tanta entidad imaginaria como los Buendía garciamarqueanos o los Sartoris Faulknerianos. Las vivencias particulares cobran vida en la referida novela y se alientan con la historia, para mostrar un universo que no se queda en esa particularidad. En su «fluencia» existencial, González León logra centrar buena parte de la crisis de

Venezuela. La multiplicidad de planos narrativos va a confluír en la trama de la guerrilla del sesenta (p. 758).

En esta apreciación, se observa que el protagonista cumple la función fundamental de ser el eje centralizador de la narración; pero no porque imponga su voz, sino porque a partir de él se despliegan las múltiples voces correspondientes a los diferentes momentos y espacios de la saga familiar. De esa manera las hablas se expresan en sus respectivos cronotopos trazando el recorrido polifónico que le da forma a la novela. Ese recorrido implica el esfuerzo por alcanzar esa totalidad histórica que constituye el amplio contexto en el cual el autor logra ubicar el tema central de la novela, es decir, la guerrilla de los años sesenta, una nueva y recurrente expresión de la historia de un país moldeado por la violencia, que es una constante de su devenir.

Las formas de la lucha armada de los años sesenta en Venezuela vistas desde el análisis los personajes más representativos de la novela.

Es bien conocido que el tema de la violencia en Venezuela, durante la década de los años sesenta, ha sido ampliamente documentado por teóricos y escritores en diversos ámbitos como la historia, la sociología y la literatura, por mencionar algunas disciplinas del conocimiento. En el ámbito literario, por ejemplo, particularmente el personaje Andrés Barazarte, convertido hoy por hoy en un personaje icónico de la literatura venezolana, trasciende más allá de las páginas de *País portátil* para explicarle al lector común, sin ser muy conocedor de la historia de Venezuela, y hasta el lector más versado, las formas de lucha que emplearon los grupos armados durante la década de los sesenta, a través de técnicas narrativas novedosas que sumergen al lector en un mundo de conocimiento y entretenimiento que lo llevan a comprender el impacto e importancia que tuvieron esas formas de lucha en su momento y que tienen en el presente en la vida cotidiana del venezolano.

Por esta razón, Andrés Barazarte constituye el núcleo central de la novela, dado que la naturaleza compleja de este personaje le permite al autor presentar los acontecimientos referidos a las formas de la lucha armada y la violencia generada en Venezuela, no solo en el contexto de la Caracas de la década de los sesenta, sino también en otros espacios, al ubicar al lector en el contexto feudal trujillano de mediados del siglo XIX, donde se produjeron hechos violentos caracterizados por el acaparamiento de tierras, monopolios y concentración del poder por parte de caudillos y terratenientes. Todo ello con el propósito de hacerle entender al lector que la violencia no es un fenómeno propio de una década en particular, sino que forma parte intrínseca del origen del ser humano. Para lograr este objetivo, el autor emplea convenientemente la técnica retrospectiva en la figura del personaje principal, Andrés, pues, a través de las reminiscencias de este, se concatenan de forma coherente y simultánea ambos planos narrativos: el presente urbano (Caracas) y el pasado rural (Trujillo), para dar cuenta de la relación ineludible que existe sobre el tema de la violencia en ambos planos (relación que se presentará más explícita en las páginas que siguen).

Por otra parte, los aspectos descritos permiten entender por qué el autor de la novela configura y le asigna rasgos característicos de héroe principal a Andrés Barazarte, un héroe con el que cualquier lector se sentiría identificado ya que, a diferencia de las obras épicas clásicas donde el héroe siempre triunfa y está dotado de atributos inverosímiles que lo conducen a labrarse una vida perfecta en un mundo perfecto, este personaje se nos muestra como un ser común y corriente que padece problemas y conflictos como cualquier persona, que es víctima de sus propios miedos y angustias y constantemente se cuestiona a sí mismo y al mundo que lo rodea. Dicho en otras palabras, es un ser complejo y contradictorio que, desde su dimensión personal interna, lucha con temores y demonios que lo agobian y lo paralizan al punto de mantenerlo absorto en sus pensamientos; y desde su dimensión personal externa lucha por encajar en una sociedad asediada por el caos, la violencia, la corrupción y la miseria que desencadena la

degradación moral y espiritual del ser humano. Así, él mismo se interroga, se responde y se autocalifica, tal como se muestra en este pequeño fragmento de la novela:

¿Te das cuenta, Andrés, te das cuenta? Hemos sido los primeros en declarar la insurrección. Lo demás siempre fue resistencia pasiva. ¿Hasta cuándo llevamos muertos al cementerio con grandes concentraciones que atraviesan la Calle Real de San Agustín y cantan himnos revolucionarios por los lados del Helicoide? Pequeño burgués, de estirpe feudal, andino, tú no entiendes. Si los infantes de marina invaden, todo el país, toda la América Latina, se levantará como un solo hombre... mierda otra vez (p. 229).

He aquí el héroe que asume un rol protagónico dentro de una sociedad convulsionada y marcada por la violencia, cuyos resultados son la muerte, la miseria y el sufrimiento. En este escenario, Andrés comprende la importancia de su accionar político y compromiso patriota ante la inminente amenaza de enemigos internos y extranjeros que buscan socavar la dignidad de un pueblo, a través del uso desmedido de la violencia. Es así como este personaje, en su rol de héroe, hace frente a los intereses oscuros de estos enemigos, que no es más que crear caos e incertidumbre para justificar la intervención y de esta manera adueñarse de las innumerables riquezas con las que han sido bendecidas las tierras venezolanas.

Al respecto, para Lukács (1985) el héroe problemático es aquel que vive en un mundo complejo, cuestiona las barreras sociales, tradicionales y no encuentra un lugar perfecto en el mundo; de allí que se da, como lo expresa el teórico, una ruptura insuperable entre el héroe y el mundo. Asimismo, Goldmann (1975), guiado por las postulaciones de Lukács, nos señala que “la forma de la novela que estudia Lukács es la caracterizada por la existencia de un héroe, definido en frase feliz con la expresión de héroe problemático” (p. 16). Tal como se muestra o se insinúa en este diálogo:

- ¿Y por qué no nos asomamos al portón de la casa? Si quieren, yo voy – propuso Andrés disimulando sus nervios, pero ya con suficiente ánimo para encarar la situación.
- Es peligroso –dijo Jaramillo.

- No hombre... yo voy –dijo Andrés y salió al pasillo (p. 31).

Lo anterior nos indica que Andrés, en su condición de héroe problemático, trasciende sobre sus dudas y temores para llenarse del coraje y la valentía necesarios para encarar las situaciones que se le presenten a fin de demostrarse a sí mismo y a sus compañeros que sí puede estar a la altura de los compromisos que le asignen. Esto, al mismo tiempo, supone un cambio de actitud en Andrés ante una realidad que demanda acción y protagonismo de su parte. No obstante, su performance de héroe le permite ir evolucionando como personaje en la misma medida que se van desarrollando los acontecimientos de la novela, pues la influencia de amigos como Eduardo y Delia supondrá en Andrés un cambio de actitud en su forma de pensar y actuar.

Es así como se observa que, por un lado, trata incesantemente de liberarse de la sombra de su linaje familiar para construir su propia historia y su propio legado; mientras por otro, el coraje y la determinación que asume ante los compromisos adquiridos lo llevan a replantearse su vida y la necesidad de encontrarle sentido. Este cambio, innegablemente, lleva a Andrés a la búsqueda de valores auténticos que soporten la reconstrucción de un mundo posible donde la libertad, la solidaridad, el amor, la esperanza y la paz contrarresten los efectos de una sociedad devastada por la ambición, la humillación, la violencia y la desesperanza que dan cuenta de las peores miserias humanas. De allí que busca y acepta profundizar el compromiso político:

Andrés sintió, a pesar de todo, que en algo estaba comprometido. Era la primera vez que participaba seriamente en un organismo político. Antes, su labor no pasó de vender algunos bonos, colocar discretamente alguna propaganda entre conocidos de la oficina, deambular por los bares y los parques en interminables discusiones sobre la “realidad nacional” (p. 66).

La cita nos revela dos aspectos fundamentales de la naturaleza de Andrés como héroe problemático. En primer lugar, su necesidad imperiosa de encontrarle sentido a su vida y, por ende, satisfacer sus inconformidades ante un mundo convulsionado, violento, corrupto y deshumanizado. Ese sentido lo encuentra cuando por primera vez

siente que está comprometido con un proyecto político en el cual él está llamado a ser protagonista y no un espectador más. En segundo lugar, su búsqueda de la libertad y construcción de un mundo mejor, el cual deja de ser una utopía y se convierte en una realidad posible al participar activamente en un proyecto político que le brinda la oportunidad de propiciar cambios significativos dentro de la sociedad desfigurada en la que Andrés se encuentra inmerso.

Asumir el compromiso con el proyecto político supone para él la liberación definitiva de sus temores, angustias y fracasos; pero fundamentalmente, la liberación del peso de su linaje familiar. En consecuencia, estos dos aspectos se interrelacionan para dar cuenta, como señalan algunos autores, de la búsqueda degradada o degradación de Andrés entre su yo interno y el yo del mundo sociocultural que lo rodea. En este sentido, Briñez (2015), citando a Lukács, llama búsqueda “demoniaca” a la pesquisa del héroe, término tomado del *Fausto* de Goethe para significar una búsqueda destinada al fracaso; y agrega que si el héroe alcanza los valores auténticos, la novela deja de ser tal y se convierte en epopeya al restaurar la unidad entre la convivencia y el mundo (Cf. p. 3).

El planteamiento del autor reafirma que, a pesar de los múltiples esfuerzos de Andrés por liberarse de sus dudas, de los temores y fantasmas de sus antepasados, su lucha al final será infructuosa y el único resultado será el fracaso, pues su característica de héroe problemático así lo determina. Esto se puede apreciar en las siguientes citas:

Siente por primera vez la sensación del fracaso. Piensa, repiensa, sueña, inventa: el retardo ha sido enorme. Se frota los ojos para buscar el interruptor. Tantea en la sombra. Repasa con la mano la pared. Allí está. La luz. Libros, papeles, cajones, ropa, en desorden. Una ojeada por los cuartos y el mismo abandono (p. 231).

O en este otro fragmento en el cual se puede apreciar el estado de tensión y acomplejamiento en que se siente ante el peligro y la necesidad de defenderse y no tener

la suficiente valentía y fuerza para hacerlo, razón por la cual se sumerge en la indignidad por lo mal nieto que ha resultado, descendiente indigno de la estirpe, cobarde, que todo lo pierde:

Se suda, se mea, se salta el pecho, los riñones y el corazón. ¡Ah, rigor! Quedó un polvito. Quedaron cuatro estacas. Un solar. Los fusiles recostados para servir de tranca. La metralleta tendida. Está incurso Andrés Barazarte, mal nieto, mal biznieto, cobarde, botarate e irresponsable según aparece en todas sus actuaciones respectivas. ¿Qué hacer? Imposible salvar nada. No hay tiempo, no hay calle, no hay camino, no hay un carajo (...). Que entren, y va rápido hasta el cuarto, vuelve, se pega a la ventana, observa, lleva el selector hacia la posición, Delia tendida con resplandores y balas. Andrés afínca en su hombro la metralleta, quita el seguro, presiona el disparador... (pp. 32-33).

Los fragmentos citados revelan el triste final al cual están destinados los héroes problemáticos como Andrés Barazarte, esto es, la desilusión, impotencia y sensación de fracaso inminente ante una lucha infructuosa, donde los sacrificios y los riesgos pierden sentido, donde la visión trágica y devoradora de un mundo ensombrecido por la ambición y desfiguración de los valores humanos termina imponiéndose y acabando, cual polvo cósmico, con todo ápice de ilusión y esperanza de forjar la convivencia humana en espacios de paz sin barreras, sin guerras, sin distingo de raza, credo y condición social.

En Andrés todos estos anhelos se convierten en una utopía al ver y pensar que el mundo fatalista y cruel que lo rodea vuelve a liberar los fantasmas del pasado como la duda, el miedo y la culpa que lo inmutan y lo confinan a una insoslayable sensación de abandono y soledad. Estas sensaciones se materializan y cobran mayor fuerza al sentir que sus compañeros de lucha han huido cual cobardes y miserables dejándolo solo, y al contemplar perplejo y aturdido el cuerpo inerte de Delia, quien despertó en él los más nobles sentimientos de respeto, admiración y amor. Ese cuerpo adornado por la sangre, las balas y rodeado por las armas que simbolizaron su lucha impulsa a Andrés a encarar

una realidad a la que nunca pudo escapar, como es la violencia. Su estirpe familiar se inició con la violencia y fenece con él en la violencia.

Desde esta perspectiva general, Andrés Barazarte se erige como el principal héroe problemático de la novela por todos los aspectos ya antes descritos. Sin embargo, dentro de la obra podemos encontrar otros personajes que perfectamente pueden encarnar este rol por las diversas situaciones que los rodean. Entre esos personajes, merece especial atención Salvador Barazarte, abuelo paterno de Andrés, pues en este se aprecian dos aspectos fundamentales descritos por Lukács (1975) sobre el héroe problemático, como lo son el cuestionamiento del mundo que lo rodea y su ruptura de ese mundo consigo mismo.

Dicho en otras palabras, el personaje de Salvador, dentro de las imperfecciones del entorno que lo rodea, vive lamentándose de la suerte que le ha tocado a su familia en comparación con la de otras generaciones de su linaje familiar. En este sentido, lucha incansablemente por enaltecer y restituir el honor y el orgullo de un apellido que en su momento fue sinónimo de respeto y grandeza. En la novela, pareciera ser el único –a excepción de Andrés– que muestra una preocupación genuina por rescatar el bienestar y la posición económica, social y política de la que alguna vez gozó su linaje familiar. Un ejemplo de ello lo apreciamos en la siguiente cita:

Nadie en la casa había dicho nunca nada de eso porque “todos habían sido respetables y piadosos y nos legaron una herencia de dignidad”, ya que la otra la habían dilapidado, Eladio, el botarata, y Víctor Rafael con sus campañas, sin contar la intervención del gobierno y las tierras donadas a la iglesia, robadas malamente porque no hubo escrituras ni poder para reclamar, tierras buenas donde ahora se asienta medio pueblo, lo que hubiera significado millones y una vejez tranquila y hasta Nicolasito, tu padre, no hubiera quedado aislado y miserable, aturdido todos los meses por las cobranzas del alquiler y rogándoles a los salesianos para que te recibieran gratis en el colegio porque tu abuela no estaba en condiciones de atenderte todo el día, estaba vieja y tu padre andaba chorreando sudor en sus viajes de comisión (p. 82).

En este contexto, la lucha de Salvador, a diferencia de la de su nieto Andrés, no es armada, pues como él muy bien lo refiere en el relato, se describe a sí mismo como falto de carácter y valentía, en contraste con sus hermanos León Perfecto y Víctor Rafael Barazarte. Su lucha es más bien moral, ideológica y hasta reivindicativa del patrimonio y los valores familiares. Sin embargo, en medio de su lucha termina atrapado en la espiral de violencia que ha caracterizado a su estirpe familiar, desde su padre, Epifanio Barazarte, hasta su nieto, Andrés Barazarte. Veamos algunos pasajes de la novela que van mostrando esta cadena de violencia:

Si León Perfecto y Víctor Rafael hubieran estado vivos, en ejercicio de sus plenos derechos, no habría sido necesario buscar las escrituras en Trujillo porque ellos hubieran hecho su solicitud e insertado sus revólveres en medio de tanto zángano aprovechador (p. 54).

O en esta otra, que se refiere a las disputas violentas por la tierra:

Qué se iba hacer con él, León Perfecto, si era así y yo sé que no era digno de un padre como Epifanio Barazarte o de un tío como su tío Emigdio, que arriesgaron el pellejo muchas veces para amasar las susodichas tierras (p. 56).

Igualmente, se presenta el tema del abuso de poder por parte de quienes representan la autoridad, siendo este un comportamiento típico de sociedades semif feudales o ruralistas:

Casi no había sitio público donde no estuvieran contadas las tropelías de Epifanio Barazarte, prevalido de su condición de Gobernador, con varios guardaespaldas y asesinos a sueldo, deshonrando hogares, humillando mujeres y vejando a hombres dignos, sin que para nada valieran las canas ni la edad provechosa (...), despachando maldiciones y recibiendo al mismo Diablo en su casa de la Calle Abajo frente a la que muchos se negaban a pasar por temor a contagiarse de maldad y las viejas rezaban el Magnificat para ponerse a salvo en su paso por la morada maldita, en la cual se planeaban los crímenes denunciados en las hojas anónimas que habían alcanzado a cubrir toda las esquinas importantes (p. 88).

Los fragmentos citados nos revelan, por un lado, el prestigio y poder de la familia Barazarte, representados principalmente por Epifanio, Víctor Rafael y León Perfecto Barazarte, bisabuelo y tíos abuelos de Andrés respectivamente, quienes con valentía y carácter lograron conquistar grandes extensiones de tierra que los llevaron a ser una de las familias más poderosas de Trujillo para esa época; pero, por otro lado, también nos revela la crueldad y formas violentas que utilizaron para forjar dicho poder. Entre estas formas violentas, como se puede apreciar en la novela, utilizaron la humillación y las armas para sacar de paso a cualquier persona, sin distinción de sexo, raza o condición social, que se opusiera a sus designios, pues su único objetivo era mantener el poder e infundir miedo entre aliados y enemigos, a costa de todo, tal como se revela en el comportamiento y la forma de pensar:

Víctor Rafael dijo que él peleaba al lado de cualquiera que estuviera contra los ponchos y la causa liberal era una sola en todo el país. Tampoco tanto. Víctor Rafael peleó duro porque una vez que la división Zulia había invadido el Estado, no iba a dejar que los zulianos se atribuyeran ellos solos la victoria y dijeran que habían tenido que venir para hacer correr al general Juan Bautista, porque los lagartijos trujillanos comerían mierda, pero no peleaban (p. 129).

La historia y las voces de estos personajes: Salvador, Nicolás, José Eladio, León Perfecto, Víctor Rafael y Epifanio Barazarte cobran vida a través de la memoria y los pensamientos de Andrés, para ser un reflejo de los sucesos brutales y violentos que acontecieron en el pasado feudal trujillano de aquella época. En consecuencia, las historias y testimonios de los personajes del pasado reviven y se relacionan con los personajes del presente. Esta relación confluye con la finalidad de expresar y proyectar varias historias bajo un mismo eje temático, en un espacio y tiempo determinado que, al mismo tiempo, exige la necesidad de establecer un diálogo entre los personajes. Con esta estructura, la novela adquiere su forma polifónica y dialógica en esa especie de carnaval de la violencia, disputas y guerras locales.

Esta necesidad de diálogo o relación dialógica entre los personajes dentro de la obra es lo que Mijail Bajtin, en su *Teoría estética de la novela*, denomina polifonía de voces y dialogismo. Sobre esta categoría en particular, Campos (2009), citando a Bajtin, explica lo siguiente:

Leer una novela con base en la polifonía bajtiniana es *escuchar* el conjunto de voces agrupadas en el texto desde su interior, es detenerse en el diálogo no desde un horizonte panorámico, sino desde la parte interna del discurso de los personajes. Debido a lo anterior, las “relaciones dialógicas” que presenta toda la novela están dadas a través del “diálogo en donde hablan las dos partes, o en donde se deja oír una sola que alude a la otra”. Así, el “juego polifónico” en la novela reside en las relaciones establecidas entre narradores de tercera persona, personajes y metanarradores; es decir, la posibilidad de contacto entre los diferentes niveles de discurso sustenta una igualdad de participación, lo cual permite y promueve una lectura polifónica del texto en términos bajtinianos... Empleo el término [polifonía] de acuerdo con el análisis que Mijaíl Bajtín hace de la obra de Dostoievski. Según este gran teórico, la pluralidad de voces y conciencias independientes, con sus visiones de mundo, otorgan a la obra dostoevskiana su carácter polifónico: “La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de orden superior en comparación con la homofonía” (pp. 228- 229).

En el caso de la novela *País portátil*, la polifonía presenta tres líneas de desarrollo en las cuales se sustenta: la del tema de la violencia, la de la historia de la familia y la de la historia de la sociedad venezolana, abarcando un periodo correspondiente a un siglo, pero que está fragmentado en dos mitades: la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX. Todo ello conforma la totalidad en la que se contextualiza la trama de la novela.

Dentro de ese contexto, en el viaje que hace Andrés del presente al pasado, para recorrer la historia de sus ancestros, se combinan todos los elementos para revelarnos una cruda y dolorosa verdad, la cual no es otra que la génesis de nuestro país se ha construido sobre la base de la violencia continua que nos ha acompañado como una fatalidad. En esa batalla entre el bien y el mal, unos luchan por satisfacer sus ambiciones

y anhelos de poder y dominio total sobre los más desvalidos por medio de la guerra; y otros, en cambio, luchan por la paz, la igualdad, la libertad y la independencia del país. No obstante, el resultado final, como un círculo interminable de estas luchas, es el escenario desolador, de tristeza, amargura y muerte que deja la violencia a través de la sangre derramada por hombres y mujeres que lucharon, luchan y lucharán por sus ideales y la convivencia en un mundo mejor y más justo.

Al respecto de estos encuentros y desencuentros de los personajes con el tiempo histórico en que están situados, es pertinente recurrir a lo que dice Bajtin (1989: 235) en relación al cronotopo, como la confluencia de tiempo y espacio que, a su vez, está determinada también por el motivo como elemento generador de los sucesos. De tal manera que se distinguen varias categorías cronotópicas: la del encuentro, la de la aventura, la del camino. Desde esta óptica, podríamos ubicar a *País portátil* en el cronotopo del encuentro, ya que la historia se despliega justamente en múltiples encuentros. En primer lugar, el cruce de Andrés con el pasado remoto de su linaje familiar, como se ejemplificó en las citas anteriores. Este encuentro surge de la necesidad de Andrés de darle respuesta a los miedos, angustias y compromisos adquiridos con su pasado histórico desde su infancia, tal como se puede apreciar a continuación:

Te quedates sentado en una piedra pensando en quién sabe qué vainas hasta que se te hizo de noche. Cuando el pájaro comenzó a cantar, te vino de nuevo el temblor y ya no sabías si devolverte o seguir. No sabías nada. Pero ese ruido que sentites era el viejo muriéndose que salió a desandar. Fue a reclamarte su medicina. Fue a pedirte cuentas y a verte por última vez, porque él había puesto en vos sus esperanzas y pensaba que los Barazarte podrían volver a ser lo que habían sido (...). Te tocó la cabeza, te jaló por el saco. Y cuando oítes que te decían Andrés, Andrés era la voz de él, porque allá en la casa dijeron que esas habían sido sus últimas palabras. Se murió quejándose de los duendes que no lo dejaban en paz (p. 12).

Aquí se puede apreciar cierta intencionalidad mítica con la recurrencia a la aparición o manifestación fantasmagórica de los muertos que siguen ejerciendo su autoridad

adquirida en vida. Hacer de los muertos fantasmas que persiguen a los vivos es un viejo mito relacionado con los conflictos de conciencia por el deber no cumplido para con los mayores. Así, se teje un juego de interacciones entre voces: las de los mayores ya muertos y la de los menores aún vivos. En esos diálogos entre un muerto y un vivo se crea la atmósfera de misterio; en este caso, una especie de carnavalización de la relación entre la vida y la muerte, mediada por patrones éticos y morales, muy propios de tradiciones autoritarias y supersticiosas, como lo fue la tradición colonial, ruralista del siglo XIX. Pero en ese juego de voces y reclamos de la conciencia, el propio Andrés se desdobra, se reclama a sí mismo y pone igualmente en evidencia el problema del miedo como conducta generada por la represión psicológica:

Ya ni sabés si él tuvo la culpa o la tuvites vos. Si fueron los animales los que salieron espantados, dando tumbos, y aquel pedazo de noche, aquel cuero negro, tupido, por donde el viejo te quiso hacer pasar. “Aprendé a ser hombre, aprendé”, te dijo, y dio un fuerte latigazo en el aire que quemó los zancudos. Había que ir por el solar, por entre la casa de tejas, atravesarla, mientras él agarraba el camino real y te decía que se encontraría al otro lado. Te quedates quieto, con unas terribles ganas de llorar, con los ojos grandotes, mirándolo (...). Luego te vino el chorro caliente por entre los muslos y vos te limpiates con la mano y probates y sabía a salado. Te habías meado. Te habías meado de miedo, y sin embargo, tenías que atravesar y salir al otro lado donde tu abuelo te esperaba (pp. 15-16).

El encuentro de Andrés con las angustias y temores de su niñez generados por la fuerte influencia de su abuelo, el descalabro y miseria de su estirpe familiar, sumado a su falta de confianza, al no poder cumplir con el compromiso de reivindicar las hazañas y grandeza de sus antecesores, tal como se aprecia en las citas anteriores, desencadenan el nacimiento de fantasmas que lo atormentan y lo convierten en esclavo de sus pensamientos hasta su etapa adulta. Es por ello que su encuentro con Eduardo, Delia y el sastre Jaramillo, entre otros compañeros guerrilleros que lo sumergen en una vida de lucha revolucionaria, supondrán un cambio de actitud y mentalidad en la vida de Andrés.

En este sentido, el encuentro de Andrés con Eduardo, Delia y el sastre Jaramillo impactará de forma casi inmediata su estilo de vida, al verse envuelto en una serie de situaciones atemporales que, desde las categorías cronotópicas propuestas por Bajtin de la aventura y el camino, conducen a Andrés a vivir emociones extremas, donde la adrenalina, el miedo y el coraje se conjugan para hacer de él un hombre diferente, pues su recorrido por los caminos del presente y el pasado de manera simultánea forjan su carácter y reaniman su espíritu para cumplir un compromiso, el cual se convence está destinado a consumir, ya que una causa revolucionaria se lo exige y su estirpe familiar se lo reclama. Su andar y venir por estos caminos de aventura, se puede valorar mejor a través de las siguientes citas:

De pronto escuchó el grito:

-¡Hey! ... ¡párate!

Al momento pensó que era un agente. Le dio miedo. Se le metió un frío por el cuerpo. No se atrevía a voltear (...).

-¡Andrés! ¡Soy yo... aguántate!

Cuando escuchó su nombre el frío le comenzó a salir. Se atrevió a mirar. Por el matorral venía el tipo saltando, con la chaqueta al hombro. Era difícil ver su cara. Andrés todavía tenía miedo, a pesar de todo. Cuando estuvo cerca, el tipo dijo:

-¿Qué fue? ¿No me conoces? Soy Eduardo.

-¡Ah! –dijo Andrés.

-Pero ¿qué pasa? ¿No te acuerdas?

-Sí, claro que sí... Lo que pasa es que me diste un susto del carajo.

-¿Tú también estás en la vaina? –preguntó Eduardo.

-No... bueno... yo venía por la avenida y me agarró la manifestación. Fue muy jodido. Cogieron a muchos y hubo plan en bruto. Yo simplemente me puse a ver. Pero pensé que podían confundirme esos policías de mierda. (p. 25).

Aquí se nos muestra a un Andrés transeúnte común y corriente que camina en medio de las calles agitadas y convulsionadas de una ciudad minada por la violencia y el enfrentamiento entre grupos insurgentes y organismos de seguridad del Estado. Ante su mirada curiosa y miedo latente, como cualquier otro individuo, se ve obligado a correr para resguardar su vida; y, ante esta situación de apremio, se reencuentra con un viejo

amigo de su juventud. Este encuentro marca su vida para siempre y le da un giro a los acontecimientos narrados en la novela, pues el lector logra obtener pistas, a partir de este momento, sobre la misión de Andrés con el maletín al principio del relato. En consecuencia, Eduardo es un personaje determinante en las acciones que realiza Andrés a lo largo de toda la novela, tal como se observa a continuación:

Hacía tiempo que no se veían. La última vez fue cuando él le ayudó a sacar sus cosas de la pensión de la vieja María Decena. ¡Cojonudo! Le debía a la dueña como 600 bolívares y no había modo de escapar. El cuarto de Andrés, en el segundo piso, daba a la calle. Eduardo cambió sus libros y sus fluxes para una caja grande de leche en polvo. A las dos de la mañana Andrés la dejó caer lentamente, desde la ventana de su cuarto, amarrada a una cabuya. Él esperaba abajo (p. 26).

Las reminiscencias de Andrés se ponen nuevamente de manifiesto al recordar con nostalgia las aventuras que vivió con su amigo Eduardo desde el mismo momento en que se conocieron. Estas evocaciones cronotópicas entran en las categorías del encuentro y la aventura, las mismas que se verán reflejadas en los recuerdos de Eduardo hacia su etapa adolescente, cuando vivía en Portuguesa, antes de partir a Caracas, a través de los pensamientos de Andrés, como por ejemplo:

¡Ah, Eduardo! Hombre de madera. Él mismo ha dicho que se siente agujereado. Le quedó la mancha y el aserrín de sus tíos. Todo marchaba muy bien en ese aserradero de Portuguesa. El rumor del cepillo y el formón, a cambio de la física y las bolserías de la Historia Universal.

-Composición de fuerzas, bachiller.

-No tengo.

-¿No tiene qué?

-Fuerza, profesor.

Toda la clase estalló en una sola carcajada. El viejo Mirco, que había resuelto no sé qué cosas terriblemente diferenciales entre servios y croatas, poniéndose a vivir solo en una ruinoso casa de Araure, infló en el aire su nariz de perro.

-Es la paja, profesor –dijo uno de los de atrás.

-¿La qué?

Otra vez hubo una carcajada general. Eduardo agarró el libro empastado y lo lanzó contra el grupo. Se armó la tángana. El Director tuvo que intervenir

y se hizo la calma (...). Vinieron las sanciones. Cinco expulsados por un mes y Eduardo definitivamente. El viejo Mirco desapareció. Nadie en el Liceo pudo informar de su paradero y nadie sabía tampoco cómo había logrado la cátedra de Física (pp. 105-106).

De acuerdo con lo planteado en la cita anterior se puede inferir que la evocación que hace Andrés del pasado adolescente de Eduardo tiene como propósito ubicar al lector en el momento que nacen los ideales políticos de este personaje, pues más allá de las bromas que le jugaba al profesor y que causaron su expulsión definitiva del liceo y el origen del seudónimo como hombre de madera, es comprender que las lecciones de Historia y de Física tuvieron algún impacto en la formación política y, por tanto, en su liderazgo al llegar a la ciudad de Caracas; pero fundamentalmente, entender la influencia que directa o indirectamente, proponiéndoselo o no, ejercerá el profesor Mirco en el futuro de Eduardo como líder revolucionario y subversivo de los grupos guerrilleros de los años sesenta, como se describe en la novela.

Siguiendo la línea de pensamiento del comentario anterior, resulta interesante acercarse a la naturaleza compleja y enigmática de este personaje, Stanichich Mirco, ya que la cita señalada anteriormente nos aporta pistas de la complejidad de este profesor. En ella se menciona que no era venezolano sino croata y se deduce al mismo tiempo que era un espía internacional inmerso activamente en la política y participante en grupos conspirativos. A continuación algunos pasajes de este personaje:

Es PUEBLO ESPÍA por la táctica criminal de los empleados de Hotel de Inmigrantes en mes de Diciembre 1948. En abril de 1951 volví del kilómetro veintisiete carretera de Portuguesa a la ciudad de Caracas. Entregué una solicitud de la libertad al jefe de Oficina, 3er piso, Dt. Central. Jefe de empleados comunicó al pueblo espía: Siempre telefoneas, siempre campanillar, siempre seguirme.

En días de fiesta hice paseos hasta la zona céntrica de Caracas, en cafés y bares tenía las conversaciones de distintas doctrinas (...).

En setiembre de 1953 por la orden de espías criminales perdí la presencia de mi mente espíritu y voluntad y en febrero de este año 1953 volvió presencia

de mi mente espíritu y voluntad en una sala del Hospital Psiquiátrico, Hospital de experimentos criminales (...)-

A mis miles solicitudes de la libertad enviadas por correo o personalmente al Palacio de Miraflores, empleados en oficina de Secretaría comunicaron al pueblo espía: siempre telefoneas, siempre campanillar, siempre salir, siempre seguirme (107-108).

Lo anterior permite deducir que la conspiración, la persecución y el espionaje emergen presentes contra todo sistema de gobierno que quebrante las garantías, libertades y soberanía de los pueblos. Personas como el profesor Mirco asumen el compromiso de luchar por sus ideales políticos a favor de la igualdad y democracia de un país; asumir un rol protagónico, sin importar arriesgar su integridad, su libertad y hasta sus vidas, antes de convertirse en cómplices silenciosos del brazo ejecutor de gobiernos corruptos y opresores que se valen del poder para apaciguar el empuje y dignidad de una nación.

Por otro lado, el devenir de Andrés a lo largo y ancho de toda la ciudad de Caracas deja ver al lector el humor negro o ironía que los ciudadanos, especialmente los grupos insurgentes armados, empleaban como forma de lucha, a través de panfletos, grafitis o las reuniones y conversaciones cotidianas para rebelarse en contra de los estragos causados por la violencia y el abuso de poder del gobierno de turno. En este contexto, la ironía representa una forma de desahogo que deja implícito el descontento contra la miseria social y política causada por la incompetencia de gobiernos represivos y destructores de la dignidad humana. Un ejemplo de ello lo podemos observar en la siguiente cita:

No se veía el samán por ningún lado. Andrés pensó que lo podían haber tumbado para poner una venta de parrilla. Los árboles obstaculizan el progreso material de la ciudad y en la empresa de remodelación urbana es menester comportar pequeños sacrificios que se traducirán en efectivos beneficios de circulación y confort para la ciudadanía (p. 47).

Como se puede apreciar, la ironía en esta cita está reflejada en la preocupación que manifiestan la mayoría de las personas (en este caso particular, Andrés), por la destrucción del ambiente por parte de algunas corporaciones y empresas que solo buscan el beneficio económico sin importarles la destrucción masiva del planeta. Por tal motivo, de manera sarcástica, Andrés contrasta el significante del *samán* con el de la venta de parrilla para dejar en evidencia su crítica y descontento hacia una sociedad consumista e indolente hacia la madre naturaleza; sociedad egoísta e ignorante que solo busca su satisfacción personal en detrimento de la agonía y muerte paulatina del planeta.

Asimismo, la cita encierra entre líneas cierta intencionalidad del autor de la novela consistente en invitar al lector a una toma de conciencia colectiva y reflexiva sobre la importancia de conservar, proteger y defender el ambiente por encima del interés mezquino y perverso de empresarios que solo pretenden incrementar sus activos materiales y financieros. En este orden de ideas, la ironía del novelista se hace sentir, según Lukács (1985):

no solo sobre el héroe cuyo carácter demoníaco conoce, sino también sobre la naturaleza abstracta, y por lo mismo insuficiente y degradada, de su propia conciencia. Por ello, la historia de la búsqueda degradada, demoníaca o idólatra, es en todo caso la única posibilidad de expresar realidades esenciales (p. 21).

De esta manera queda implícito que la ironía en la novela no se limita exponer la naturaleza abstracta de las distintas situaciones que giran en torno a los personajes sobre los hechos violentos y formas de lucha armada empleadas, como se comentó en la cita anterior, sino que también recae sobre la naturaleza misma de las personas (en este caso, de los personajes) para dejar en evidencia el comportamiento y sistema de valores y creencias que los caracterizan dentro del entorno en el que se encuentran.

En este sentido, el cura Faustino es una fiel demostración de la ironía que surge desde las acciones que realiza el propio individuo, razón por la cual el autor de la novela deja

la ironía para este personaje con el fin de contrastar la voracidad de este dentro de un mundo ficticio que trasciende la cotidianidad de los individuos del mundo real. Un ejemplo de esto se puede considerar en la siguiente cita:

¡Pero usted puede hacer algo, padre! ¿Quieren que les rece un rosario? ¿Quieren que les diga una misa? No, una misa nomás no, dijo el hombre. Es para que llueva, padre. ¡Ah!, ustedes lo que quieren es una rogativa, ¿no es verdad? Sí, eso es, padre. Bueno, hijos. Y ¿con cuánto cuentan? Bueno, nosotros le traíamos esto. Y mostraron sus gallinitas y sus mochilas con algarobas y jumangues. Le trajimos esto. No, dijo él, supongo que este es un regalo por la visita, vayan poniéndomelo allí y que Dios se los pague. Pero padre... No, ya les dije, ¿con cuánto cuentan? Una rogativa para que llueva es algo grande, ustedes saben. Sí, padre. ¿Trajeron plata? Entonces todos se miraron y empezaron a registrar sus faltriqueras y sus nudos de pañuelo. El del sombrero los recogió y dijo: aquí tiene, padre, cinco pesos. Faustino torció la cara con disgusto y dijo: ¿Cinco pesos? ¡Con cinco pesos ni truena! (p. 43).

Como se puede observar, la ironía que el autor de la novela teje alrededor del personaje del cura Faustino lo hace con la intención de dejar en evidencia la doble moral que ha manejado la iglesia, como institución influyente, a través de los siglos. En el seno de la iglesia yacen secretos ocultos de seres inescrupulosos, como el padre Faustino, que se valen de su investidura de representantes de Dios en la tierra para manipular a su antojo las conciencias y las mentes de las personas que creen y mantienen una fe ciega en ellos, tal como se aprecia en el fragmento anterior. El autor de la novela, Adriano González León, devela acertadamente en tono humorístico y sarcástico una realidad que en la actualidad ha dejado de ser un secreto a voces, es decir, la corrupción moral, ética y religiosa en la que han incurrido y siguen incurriendo muchos eclesiásticos en el desempeño de sus funciones.

Cabe destacar también que la categoría de la ironía propuesta por Lukács (1985), sabiamente desarrollada sobre el personaje del cura Faustino como se explicó anteriormente, guarda una relación ineludible con la categoría carnavalesca de la profanación de Bajtin (1975). Esta categoría carnavalesca, en medio de su simplicidad y

representación humorística y alegre, comporta una crítica profunda a los sacrilegios cometidos por los representantes de la iglesia, cuales quiera sea su dogma.

Otro aspecto interesante que hay que poner de relieve en la novela *País portátil* es el papel que juegan las mujeres dentro de la dinámica de violencia y lucha que el autor busca proyectar a través de los acontecimientos que se desarrollan en los planos narrativos del presente urbano (Caracas) y el pasado rural (Trujillo). Ambos planos muestran una realidad inexcusable y perenne: las formas de violencia a las cuales han sido sometidas las mujeres a lo largo del devenir histórico de Venezuela. Sobre este particular, Bohórquez (1997), tomando en consideración los estudios de Kristeva en relación a los temas, explica lo siguiente:

Esta línea de *interpretación* se abrirá también hacia los problemas relativos a la condición femenina, pero fundamentalmente se irá delimitando en torno a lo que pudiéramos llamar el análisis de las *experiencias límites* (la locura, el horror, la abyección, el amor, la melancolía, la depresión, el exilio o extranjería), privilegiando cada vez más, como hemos dicho, la reflexión y la orientación psicoanalítica (pp. 2-3).

Dentro de la obra *País portátil*, las experiencias límite, en cualquiera de sus variables, destacan elementos acerca de la condición de la mujer que se ven reflejados en los personajes de Delia (plano narrativo del presente urbano, Caracas), Angélica y Ernestina (plano narrativo del pasado rural, Trujillo). Estas mujeres disímiles entre sí, en cuanto a su personalidad y carácter, además de la línea de tiempo y espacio que las separa, terminan coincidiendo en los estigmas machistas que el hombre ha creado para imponer su supuesta superioridad sobre ellas, haciéndolas víctimas de vejaciones, humillaciones y maltratos que desencadenan las más viles formas de violencia en su máxima expresión, hasta conducir las a un destino trágico de desamor, locura y muerte. En este sentido, resulta interesante mostrar una descripción de estos tres personajes, a fin de hacer una comparación de los contextos históricos y sociales en los que se

desenvuelven cada una de estas mujeres y las formas de violencia de la cual fueron objeto.

Tenemos, en primer lugar, a Delia, personaje del presente urbano, una joven activista, militante del grupo de Andrés, Eduardo, Catire, Pepe, entre otros. Ella, a pesar de su condición de mujer y de los prejuicios machistas, no se amilanó ante una sociedad dominada por los hombres, pues era una mujer arriesgada a todo, que vivió y enfrentó situaciones de extremada envergadura, en medio de un clima de violencia, caracterizado por la lucha voraz e inclemente con el bando enemigo. Esta mujer, en medio de todo ese caos, lucía serena y estoica. En cambio, en el caso de Andrés, el terror se apoderaba de él. En la novela, Delia se encuentra caminando en los barrios de Caracas, en medio del desorden, el vandalismo, sin saber a dónde ir.

A esta joven le tocó vivir momentos difíciles, enfrentamientos con agentes policiales, mostrándose como una guerrera, sin ningún miedo; por el contrario, era una mujer fuerte, dispuesta a correr en medio de las balas y enfrentarse a la violencia. A continuación, algunos fragmentos de la novela que permiten entender las situaciones de violencia a la que estuvo expuesta este personaje:

¡Qué razones, decía después Delia, para entrar en la acción! Ella sí se metió lentamente, recién caída la dictadura, en aquel tercer año de Liceo, cuando leyó los discursos de Fidel y andaba por los pasillos pegoteando propaganda para las elecciones del Centro Estudiantil, con nuevas hojas multigrafiadas, las rayas rojas del periódico Joven Guardia, cartelones y pancartas que habían sido agujereadas, en las manos, sobre los hombros, de Catia hasta el Panteón, para decir ¡Nixon NO! y le escupieron el carro al yanqui hijueputa, te gustaba, era emocionante, riesgoso, Delia, en tu casa decían que no te metieras en zaperocos pero era bonito ir y venir cargada de folletos, aunque no se leyeran servían para hacerte la importante... (p. 173).

Aquí se destacan las características típicas de la época y el espíritu de la rebeldía juvenil. La presencia inspiradora de la imagen del principal líder de la Revolución Cubana, Fidel Castro, y sus discursos políticos como el nuevo paradigma de la política

anti-imperialista y revolucionaria. Otro hecho real de la época, reflejado en este fragmento de la novela, es la famosa visita del representante del gobierno de Estados Unidos, el señor Richard Nixon, quien fue repudiado por la juventud estudiantil de la UCV y los barrios de Caracas. Y al final del fragmento destacan tres elementos en diálogo: la prohibición de la familia, lo bonito y atractivo del activismo revolucionario y la satisfacción del ego al sentirse importante. Luego vendría la etapa dura de la lucha, con sus riesgos, persecución y muertes, tal como se muestra en el siguiente fragmento:

El comité se había disuelto, Pepe y el Catire cayeron, Eduardo tuvo que viajar al interior. Estábamos en guerra, Delia. Se habían organizado las Unidades Tácticas de Combate, cada quien se ubicó como pudo, pasaste a trabajar en el frente universitario, muchos amigos se habían ido a la montaña, la cuestión era elegir: ya no se hablaba de las condiciones objetivas y las condiciones subjetivas, el aprendizaje era en bombas molotov, primeros auxilios, defensa personal, memorizar, acerarse, logística, redes de mantenimiento, puestos de sostén y ya teníamos noticia de los primeros muertos: a José le llenaron el cuerpo de balas en Humocaro, a Ríos lo dejaron irreconocible, a Gregorio Rodríguez, torturado, lo lanzaron desde un piso de la Digepol (p. 211).

Efectivamente, se estaba en plena situación de guerra de guerrillas urbana, librada por la juventud del Partido Comunista de Venezuela y la juventud del partido Acción Democrática, que se había convertido en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). En esta parte de la novela también se puede apreciar el reflejo de la realidad histórica del país, en esas representaciones de la juventud. Así mismo, aparecen nombradas allí las llamadas Unidades Tácticas de Combate, que eran las unidades operativas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) y la Digepol, que era la policía política del gobierno de Rómulo Betancourt. Todos estos elementos de la novela corresponden o fueron tomados de la realidad histórica de la Venezuela de la década del sesenta. En ese contexto, la violencia se generaliza y la fuerza represiva del Estado muestra su lado más agresivo y criminal en escenas como la siguiente:

... tú regresaste al apartamento, te quedaste sola en el centro de la sala, y ellos, desde afuera, apuntaron sobre la puerta, la llenaron de plomo, entraron después y estabas tú sangrante, con balas en el pecho y la cabeza, cálida, con tus grandes ojos inertes, sin la voz, todavía con tu olor, enmandarinada, el labio mordido, por desafío, los colores perdidos, Delia, muerta de resplandores y de balas (p. 216).

Estos episodios le permiten al lector tener una descripción amplia y clara de la personalidad y pensamiento ideológico de Delia, desde sus inicios como estudiante en el liceo hasta llegar a formar parte de grupos subversivos junto a Andrés, Eduardo y sus demás compañeros de lucha. La primera etapa de Delia deja ver a una chica aguerrida, intrépida, valiente y ávida de aventuras que llenen su espíritu revolucionario. Sus formas de lucha se inician con discursos, propagandas, panfletos, carteles y entrega de folletos. Todo ello le permitió abrirse paso en una sociedad dominada por los prejuicios machistas y, al mismo tiempo, ganarse un puesto de respeto dentro de la militancia, donde las formas de lucha se intensificaron con el uso de armamentos, bombas, reuniones estratégicas para el cumplimiento de misiones peligrosas.

Los aspectos señalados hacen de Delia el prototipo de la mujer feminista y activa, que no se amilana ni se siente menos que el hombre; ella encarna en sí misma la figura de una heroína problemática, pues su lucha y su búsqueda por un mundo mejor así lo ratifican. Ahora bien, lo descrito anteriormente podría llevar a pensar que Delia, por su carácter y sus vivencias, no podría, bajo ningún concepto, llegar a ser víctima de la violencia. Sin embargo, las experiencias límites que señala Bohórquez (1997) demuestran lo contrario, es decir, Delia termina presenciando el horror de la muerte de sus compañeros de lucha, la miseria, la represión y el sufrimiento en las calles. Paradójicamente, como se puede observar en el último fragmento, su muerte termina siendo consecuencia de su lucha armada y de la espiral de violencia en que siempre estuvo inmersa.

En segundo lugar, encontramos a Angélica, personaje del pasado rural de Trujillo evocado por Andrés. De acuerdo a los aspectos señalados a lo largo de la novela, es percibida como una mujer hermosa, de mente abierta, elegante y de una vasta cultura. Todo lo contrario de Víctor Rafael, quien era un hombre rústico, ruin, apestoso y mal vestido. Ella, por complacer las últimas palabras de su padre en su momento de agonía, marcó su vida con la infelicidad al casarse con un patán, que no tenía ningún tipo de atenciones con ella. Desde el día de su boda, su vida cambió, su forma de ser, su psiquis; ya no era la misma mujer fina y arreglada, su marido la trataba como si fuera un animal.

Asimismo, a través del personaje de Angélica se puede observar el abuso de poder, el maltrato, el machismo, la violencia; desde su matrimonio su vida se convierte en un infierno, ya que su marido, un hombre del campo, no tenía ningún tipo de amabilidad para con ella. Con el pasar del tiempo, esta mujer se vuelve loca, alucina que está con gente de la alta sociedad. Vive de sus recuerdos, de su pasado, cuando era una dama refinada, con comodidades y lujos. Toda esta situación la llevó a no alimentarse, a vivir en un mundo de desgracia en el cual encuentra la muerte:

Angélica estaba parada en el umbral, toda de negro, todavía tan fina, con su peinado alto y su cuello de encaje y su prendedor. Víctor Rafael desmontó y le dijo a sus hombres que fueran buscando acomodo en el vecindario. Él mostró una larga sonrisa y ella por primera vez lo miró. Pero sus ojos no eran vivos como él lo esperaba, sino apagados por las lágrimas y una enorme resignación (p. 153).

Luego, vino el matrimonio y “Angélica tampoco respondió ni lloró esa vez. Angélica, con los pies ampollados y los huesos molidos, se preparó para pasar su primera noche de bodas” (p. 159).

Todo esto supone la consumación de un matrimonio en condiciones de insatisfacción, resignación, que finalmente la consumirá en la muerte, tal como se muestra en este tercer fragmento:

Angélica hablaba y hablaba, se ponía como un hueso, no había quien le hiciera de comer. Y bajo la mata de cayenas sintió el dolor. Le vino la hemorragia y cayó al suelo. Gritaba, pero no había vecinos que oyeran, porque nunca tuvo tratos con ellos, como había pedido Víctor Rafael. Inmóvil, sin fuerza, se fue desangrando. Angélica era una mujer fina y debajo de las cayenas se murió (p. 167).

Las citas referidas anteriormente nos muestran los hechos de violencia hacia la mujer a lo largo de la historia. Durante siglos, a diferencia del que vivimos actualmente, la mujer estuvo sometida al yugo y vejaciones del hombre sin ningún tipo de protección legal por parte del Estado, puesto que solo eran vistas como objetos de reproducción y esclavas del hogar, por los hombres, en la mayoría de los casos; por ende, no se respetaba su condición de ser humano.

Las mujeres no tenían posibilidades de elección en el siglo pasado. Estaban sometidas a los caprichos y designios de los hombres a través de acuerdos preestablecidos que las condenaban irremediablemente a una vida llena de maltratos, sufrimientos, tristeza y resignación. Un ejemplo de esta realidad devastadora de la dignidad del género femenino lo podemos apreciar, dentro de la novela, en el personaje de Angélica. Ella encarna la injusticia y el horror de la violencia, en sus distintas formas, de la cual fue objeto la mujer, durante décadas, solo por el hecho o la mala suerte de haber nacido en esos tiempos.

En este contexto, la búsqueda degradada, que Lukács refiere en sus categorías, es inexistente en la mujer dado que no tiene la libertad de decidir sobre sus acciones y su destino. La búsqueda es nula, ya que la misma está supeditada al dominio y decisión del hombre, tal como le sucede a Angélica, quien con su abolengo, cultura y gustos refinados no pudo escapar del destino cruel de las mujeres de su tiempo. En tal sentido, la degradación, como lo señala Goldmann, es inminente en las mujeres del siglo pasado, pues, antivalores como la injusticia, la humillación y la descalificación están por encima de valores como la igualdad, la justicia, el respeto y el amor.

Lo anterior nos ubica en las experiencias límite descritas por Bohórquez, en las cuales las mujeres son acorraladas cuando son víctimas incesantes de maltrato y violencia. En el caso particular de Angélica, como se puede apreciar en las citas, las experiencias límite de la resignación, la melancolía y la depresión conllevan a una experiencia mayor como la locura, como vía de escape de una realidad inmerecida, cruel y devoradora de los más nobles anhelos, cuyo final es la muerte trágica de una existencia marcada por los caprichos y preceptos de una sociedad machista y dominante que dejó sin opciones y posibilidades a mujeres como Angélica que, de haber nacido en este siglo, quizás hubiesen sido mujeres con la libertad de decidir una vida exitosa e independiente.

Por último, tenemos el personaje de Ernestina que, al igual que Angélica, pertenece al pasado rural de Trujillo. Este personaje forma parte de la familia Barazarte, es hija de Salvador y, por ende, tía de Andrés. En la novela la describen como una mujer joven, bella y soñadora. Su vida cambió cuando decidió entregarse a su novio Quintero, quien la abandona el día de su matrimonio. Ella, confiada, en ningún momento dudó de enamorarse perdidamente, y desde ese día soñaba con su matrimonio, pero el destino alteró todas sus ilusiones ya que una vez que ella consagra su amor con él, este decide no aparecer el día de su boda, sin importarle los preparativos, los invitados ni ella, quien se encerró en su cuarto a llorar desconsoladamente. Luego, los familiares deciden informar a los invitados que, por motivos de enfermedad de uno de los contrayentes, la boda será suspendida:

Ernestina estaba en el cuarto de arriba, asistida por las Méndez que le habían dado unas gotas de valeriana (...). Pero entonces José Eduardito Simancas, muy ceremonioso, anunció que la boda se suspendía por enfermedad de uno de los contrayentes. De todos modos siguió el vals, mientras los invitados comenzaban a abandonar la casa y ya se escuchaban las murmuraciones y Ernestina se llenaba de lágrimas en el cuarto de arriba (p. 132).

Seguidamente, su papá decide acompañarla a buscar a Quintero a la estación y logran verlo; pero ya era muy tarde, pues el tren iba saliendo. Desde ese día la vida de Ernestina cambia para siempre, se vuelve una mujer sufrida, frustrada por el amor de un hombre que no la valoró:

Había muchos pasajeros en los asientos de madera que los miraban y se reían. El viejo siguió para revisar el otro vagón. Pero el tren ya iba saliendo del puente, no se podía seguir más y Ernestina alcanzó a ver los ojos de Quintero, en el tercer asiento, por el lado de allá (p. 134).

El personaje de Ernestina, a diferencia de Delia y Angélica, nos revela otra forma de violencia de la cual las mujeres han sido víctimas a lo largo del tiempo, como consecuencia, por un lado, de los convencionalismos y prejuicios sociales y, por el otro, de la incapacidad de enfrentar y aprender de los avatares de la vida; esto es, la violencia introyectada. Como se puede observar en las citas seleccionadas, Ernestina se somete a una forma de violencia al enfrentar el escarnio público, la humillación y el desplante por parte de la persona que ella considera el amor de su vida. Es común que las mujeres como Ernestina, que conciben la idea del matrimonio como el acontecimiento más importante de su vida, experimenten esa sensación de abandono y engaño cuando la persona amada no corresponde a sus sentimientos, con lo que las aíslan a una vida llena de sufrimiento y dolor.

Sin embargo, hay una violencia introyectada cuando la mujer, en este caso Ernestina, carga y se atormenta con la culpa y la vergüenza a la que la someten las convenciones sociales de su tiempo: en este caso específico, el tema de la virginidad. En épocas pasadas, la mujer que no llegara virgen al matrimonio era considerada impura y, por ende, poco digna de ser considerada con seriedad y formalidad por algún hombre. Esta situación confinaba a las mujeres deshonradas, por así decirlo, a la soledad, tal como le ocurrió a Ernestina.

La violencia introyectada, presente en el personaje de Ernestina, se desencadena en la psiquis del individuo cuando las emociones sufren un desajuste ante situaciones que impactan en la actitud y la forma de vida. Sobre este aspecto también Bohórquez hace énfasis en la experiencia límite del amor, sentimiento medular de todas las emociones, como catalizador de la felicidad en contraste con la infelicidad o sufrimiento. En la novela, la experiencia límite del amor, en el personaje de Ernestina, comporta sufrimiento y dolor, entretnejidos alrededor de otras experiencias como la melancolía, la depresión, la decepción y la soledad.

Ahora bien, volviendo a la violencia convencional, notamos que en las peripecias del personaje principal, Andrés Barazarte, hay múltiples escenas donde esta se hace presente. En efecto, la narración da cuenta de las distintas formas de lucha que emplearon los grupos disidentes para contrarrestar la arremetida brutal del gobierno opresor de ese momento. Una de las formas de violencia policial utilizada con más frecuencia es la dispersión de los manifestantes utilizando gases tóxicos:

Las nubes de gas lacrimógeno habían tapado la esquina, el anuncio de la farmacia, el camión de Coca-Cola estacionado. Los curiosos que se habían aglomerado en los portales, con sus caras de idiotas, apenas tenían tiempo para sacar sus pañuelos (p. 23).

Pero cuando las bombas lacrimógenas no son suficientemente eficaces, la violencia se aplica e intensifica con el empleo de otras armas más efectivas:

Por la esquina del Bloque Dos se estaban bajando los policías. Esta vez no traían bombas lacrimógenas. Traían metralletas y apuntaban a todos lados. Muchos comercios habían cerrado sus puertas y los curiosos se apiñaban en los pasillos y detrás de las puertas batientes del bar. Ahora no había otra cosa que escapar por cualquier lado. En la esquina de Puerto Escondido con los que iban adelante, había empezado la planazón; un muchacho con el rostro ensangrentado fue introducido en una patrulla. Dos estudiantes pasaron corriendo. De vez en cuando volteaban la cabeza y se secaban el sudor (p. 24).

Esta imagen de la violencia oficial no es ficción sino realidad, ya que muestra la forma de respuesta del Estado a los reclamos y protestas de una población que se sentía traicionada y reclamaba legítimamente sus derechos, especialmente la juventud, que siempre ha sido el sector social más dinámico, con acceso a las ideas revolucionarias y con la energía y la fuerza para resistir y desarrollar sus luchas con autonomía y capacidad de combate. Sin embargo, los jóvenes solos no pueden llevar a cabo una revolución. Por eso su conciencia apela al pueblo:

-¡Pueblo! El imperialismo ha obligado a sus servidores criollos a romper relaciones con Cuba. El actual gobierno de traición nacional pretende hablar en nombre de todos los venezolanos. Pero las secuaces del imperialismo, los nacionales traidores, no regresarán la voluntad popular. ¡Si el gobierno rompe, el pueblo no rompe! (94)

Para finalizar, es necesario decir que las formas de lucha armada y los distintos escenarios de violencia durante la década de los sesenta le revelan al lector el espíritu guerrero y combativo de jóvenes que estuvieron dispuestos a dar sus vidas por construir una sociedad más justa y equilibrada antes de ceder a la humillación y opresión de enemigos nacionales y extranjeros. Es por ello que estas formas de lucha: bombas, pistolas, misiles, protestas, concentraciones, panfletos, grafitis, por mencionar algunas de las descritas en la novela *País portátil*, son la representación de una metáfora del patriotismo y liderazgo de una generación de hombres y mujeres que combatieron incansablemente por la soberanía e idiosincrasia de un país que forjó su libertad e independencia con sufrimiento y sangre de héroes y heroínas que han pasado a la posteridad por su entrega e infinito amor a su patria. Sin embargo, estas formas de lucha son también la representación de la metáfora de la muerte y sufrimiento de personas inocentes que son sacrificadas, al igual que los peones de un juego de ajedrez, en nombre de la victoria de un bando u otro.

CONCLUSIÓN

Dentro del contexto de la literatura latinoamericana del siglo XX, la narrativa venezolana ocupa un lugar privilegiado gracias a quienes supieron dar el primer impulso con obras de gran calidad estética y luego, con las generaciones siguientes, cuyos aportes ampliaron y fortalecieron la pluralidad de la narrativa venezolana. En la primera etapa de la producción literaria novelística aparecen escritores de primera línea como Teresa de la Parra, Rómulo Gallegos, Enrique Bernardo Núñez, Arturo Uslar Pietri, Julio Garmendia, Guillermo Meneses, Ramón Díaz Sánchez, Miguel Otero Silva, Lucila Palacios, entre muchos otros. La fructífera labor literaria de cada uno de ellos sienta las bases del crecimiento y evolución de la novela venezolana y, al mismo tiempo, allana el camino para la propuesta de nuevas tendencias literarias y estilísticas por parte de una renovada generación de escritores.

Tendencias narrativas como las exploradas por Guillermo Meneses, Salvador Garmendia, Carlos Noguera y José Balza, allanan el camino para los narradores de la década del sesenta, cuando surge la figura impetuosa de Adriano González León (1931- 2008). Sus cuentos, en un primer momento, y luego su célebre novela *País portátil* (1968), contribuyen con el proceso de renovación de la narrativa venezolana. En esta obra, como dijimos, es notable el compromiso del escritor, algo que trasciende el tema político. En este sentido, Adriano González León, quien era uno de los máximos representantes del grupo *Sardio* y *El Techo de la Ballena*, abordó las preocupaciones sociales y políticas que vivía Venezuela en esa época, y supo rebasar el esquema testimonial para dar una dimensión más profunda y literaria al tema de la guerrilla urbana y así sentar las bases de la llamada novela de la violencia, a través precisamente, de su obra *País portátil*.

El ambiente literario y las producciones de la década del sesenta no tienen parangón en nuestra historia literaria. Nunca antes en Venezuela había tenido lugar tal efervescencia de grupos, revistas, periódicos, panfletos y controversias entre grupos;

era un clima signado por el afán de inaugurar nuevas estéticas literarias y artísticas en nuestro país. Al respecto, habría que acotar que aun cuando Adriano González León no es el precursor de la literatura violenta en el país, pues la misma se inicia con José Vicente Abreu y su novela *Se llamaba SN* (1964), sí logra convertirse en la figura más representativa de este género dentro de la narrativa venezolana y fuera de ella, gracias al impacto y vigencia multidimensional que tuvo la obra que ha sido objeto de nuestro interés.

La narrativa de la violencia estuvo signada por múltiples factores políticos, sociales, económicos y literarios que, en los años sesenta, sirvieron de argumento y le valieron a González León la creación de su obra más reconocida. Al mismo tiempo, este autor supo reafirmar la continuidad de una voluntad de estilo y de prácticas estéticas y políticas marcadas por la nueva sensibilidad favorable a la búsqueda de una patria democrática construida y legitimada por el propio pueblo venezolano. En este sentido, hemos podido precisar el panorama en el cual se inserta la novela:

Primero, en lo político, hechos como la conformación del Pacto de Nueva York, realizado por Rafael Caldera, Rómulo Betancourt y Jóvito Villalba, sentaron las bases del posterior Pacto de Punto Fijo, acuerdo entre los partidos AD, COPEI y URD, del cual es excluido el PCV debido a que sus propuestas políticas fueron consideradas incompatibles con las del resto de los partidos firmantes, las bases de una democracia formal-representativa (que se van a concretar en la Constitución Nacional de 196) y el esquema de la alternancia en el poder de los partidos AD y Copei.

En segundo lugar, elementos económicos como la promoción de la inversión privada ligada al mercado exterior, el impulso del comercio interno y externo ligado al capitalismo, la sustitución de importaciones para darle impulso a la producción nacional, y por último, el desarrollo industrial dependiente, en este caso del Estado que, de una u otra manera, estuvo ligado a las empresas transnacionales tanto norteamericanas como europeas; todo ello configuraba un marco de desigualdades que propiciaban el inconformismo de su protagonista.

En lo social se destacó el nacimiento del espíritu unitario del 23 de enero, que más que un sentimiento fue un punto de encuentro que concertó la unión de todos los sectores sociales y políticos contra la dictadura perezjimenista mediante un decisivo protagonismo popular. El éxodo rural o campesino, fenómeno que se acrecentó en los inicios de nuestra democracia, también es un aspecto latente en la novela. Recordemos que el movimiento emigratorio fue, sobre todo, de una población joven (adolescentes y adultos jóvenes) que iban del campo a la ciudad, en la búsqueda de oportunidades y empleos para un buen vivir (con ello no solo cambiaban de residencia, sino también de profesión). Otro punto fue el crecimiento de la pobreza urbana, debido a una fragilidad institucional, la falta de seguimiento y control de nuestras políticas públicas y programas sociales que procuraran atacar las causas de la pobreza. Todos estos elementos van a derivar una serie de problemas sociales como el desempleo, la marginalidad y la delincuencia en sus diversas modalidades, factores no eludidos en la ficción.

Por otro lado, debe mencionarse también el surgimiento de la lucha armada en nuestro país, consecuencia inmediata de la exclusión del proyecto político del PCV. De esta situación surge como consecuencia la guerrilla revolucionaria representada en las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). Los objetivos planteados de este movimiento revolucionario son la liquidación de la estructura latifundista del agro venezolano, el desarrollo económico independiente y la implementación de una política internacional soberana, independiente y solidaria con los movimientos de liberación nacional y progresistas del momento.

La época en la que está enmarcado el objeto de estudio de este trabajo resulta algo compleja por todos esos cambios políticos, sociales y económicos que se vivieron tanto a nivel nacional como a nivel mundial. En ese contexto, se genera una especie de revolución en las artes y la literatura. Todos estos acontecimientos llevaron al despertar de la conciencia y el fortalecimiento del llamado compromiso social de los escritores, conformados en grupos, donde cada uno tenía sus propuestas estéticas y políticas, con definiciones de mayor o menor radicalidad. Habría que acotar, con

justicia, que este espíritu literario que tuvo su verdadero estallido en los sesenta, se incubó y se gestó en los años cincuenta.

Hemos visto que durante la convulsionada década de los años sesenta (y un poco antes) surgieron los grupos literarios más relevantes: *Sardio* (1958), *Tabla Redonda* (1959) y *El Techo de la Ballena* (1961). Estos grupos le hicieron frente a las pugnas políticas del momento al mismo tiempo que ofrecían sus planteamientos estéticos y literarios. Todos participaron de ese proceso polémico e intenso de transformación del campo literario venezolano e hicieron posible la emergencia de una perspectiva estética capaz de realzar las nuevas concepciones de lo literario y artístico en el país. Un importante número de integrantes de los grupos literarios mencionados se propuso la trascendencia de la restauración del sistema democrático representativo que se inicia en el 58. Venidos de todas las regiones del país, les unían inquietudes artísticas e ideológicas.

Por otro lado, la complejidad narrativa y discursiva que caracteriza a *País portátil* permitió el establecimiento de conceptos y categorías analíticas desde la perspectiva de la sociología de la novela con base en los aportes de George Lukács, Lucien Goldmann, Mijail Bajtin y Julia Kristeva. Sus postulados, orientados a explicar de manera crítica las diversas concepciones del mundo desde una cultura determinada, se ven reflejados en la dinámica política, económica, social y cultural sobre las cuales se gesta la novela *País portátil*. Un ejemplo de ello se pudo evidenciar en el análisis hecho de la novela a través de categorías como *búsqueda degradada* y *héroe problemático*.

La lucha armada también tuvo una notable presencia en la novela: a través de la narración de los Barazarte en el estado Trujillo y, principalmente, de la acción guerrillera cumplida por Andrés Barazarte en Caracas. Un antepasado de caudillos se entreteje con los recuerdos de este personaje y sirve de puente para revelar el trasfondo histórico que lo obliga a rebelarse.

Las formas de lucha armada presentes en la novela pudieran ser analizadas desde los diversos medios y estrategias que emplean los personajes, los cuales reflejan acontecimientos reales de la historia de Venezuela. Bombas, grafitis, panfletos, reuniones conspirativas, todo está allí para rebasar el esquema testimonial y dar una dimensión más profunda y literaria al tema de la guerrilla urbana en Venezuela.

Finalmente, es importante señalar el valor innegable en la novelística venezolana de mediados del siglo XX de *País portátil*, pues esta novela se sitúa en un nivel elevado dentro de la narrativa venezolana e hispanoamericana e incluso universal (a la misma altura de *El siglo de las luces* de Carpentier, *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, *La muerte de Artemio Cruz* de Fuentes y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez), gracias a que trasciende lo meramente literario para convertirse en una obra multidimensional en la que se relacionan de manera dialógica diversos campos del saber propios de la naturaleza del ser humano. En otras palabras, esta novela puede ser abordada desde distintas dimensiones, según sea el propósito del lector. Por ejemplo, la *dimensión histórica* permite conocer a fondo los acontecimientos sociales, políticos y económicos que sacudieron al país durante la década de los cincuenta y los sesenta; o la Venezuela feudal de mediados del siglo XIX e incluso un poco más allá, es decir entender cómo el fenómeno de la violencia se introdujo en la psiquis y ADN del venezolano desde el mismo momento que los conquistadores pisaron nuestras tierras.

Si se desea ahondar en la estructura mental de los personajes para entender la naturaleza de sus deseos, miedos, angustias, sufrimientos y comportamientos dentro de su entorno vital, en relación con las circunstancias sociales, familiares y personales que experimentan en el devenir de su ciclo de vida, la *dimensión psicológica* es la apropiada. Por último, la *dimensión metodológico-investigativa* resulta útil si se desea contrastar los aportes y vigencia de las múltiples investigaciones sobre las cuales ha versado esta obra, no solo en el ámbito literario, sino también el cine o el teatro por mencionar algunos, desde su creación hasta la actualidad. Estas dimensiones, en sintonía con otras, hacen de la novela *País portátil* una obra compleja e integral que

seguirá atrapando generaciones de lectores por largo tiempo, pero principalmente será una obra de referencia obligada de la narrativa venezolana cuando se desee estudiar el origen de la novela de la violencia en cualquier programa de literatura latinoamericana e incluso universal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarico, C. (2007). **Marcos Pérez Jiménez el único dictador**. Caracas: Editorial CEC, SA.
- Alfonso, J. (2001). “**Verdades y mentiras en la vanguardia literaria venezolana**”, *Cifra Nueva*, N° 13, Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario “Rafael Rangel”; Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico; Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Mario Briceño Iragorry”.
- Arzola, A. (2010). **Desaparecidos políticos en Venezuela en los años 60**, *Lucha armada venezolana en los 60*, N° 6. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura y Centro Nacional de Historia de Venezuela.
- Bajtín, M. (1989). **Teoría y Estética de la novela**. Madrid: Taurus.
- _____. (1997). **Estética de la creación verbal** (Trad. Tatiana Burnova). México: Siglo veintiuno editores, s.a.
- Battaglini, O. (2011). **Ascenso y Caída del Puntofijismo** (1era edición). Venezuela: Editorial Galac, S.A.
- Bohórquez, D. (1997). “**Teoría, proceso e interpretación del sentido**”, *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, Número 6, Trujillo, Venezuela: Universidad de los Andes, Núcleo Universitario “Rafael Urdaneta”.
- Briñez, G. (2015). **Novela y conflicto, epopeya y paz** [Datos en línea]. Disponible: <http://profe-lit-juarezcabrera.blogspot.com/2010/09/la-carnavalizacion-literaria-aspectos.html>. [Consulta: 2016, febrero 13].
- Calvo, J. (1997). **La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible: <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/DICE8282110143A/13522>.
- Campos, E. (2009). “**El aplazamiento de la voz: dialogismo y simultaneidad en La feria de Juan José Arreola**”, *Literatura mexicana*, N° 2, México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462010000200015.
- Cárdenas, A. (s/f). **Grandes teóricos de la novela**. Disponible: <http://cmap.javeriana.edu.com/>Servlet>SBRea>

- Carrillo, C. (2000). “**Los manifiestos vanguardistas latinoamericanos, un espacio de reflexión política, filosófica y artística**”, *Cifra Nueva*, N° 11, Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, Núcleo Universitario “Rafael Rangel”; Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico; Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias “Mario Briceño Iragorry”. Disponible: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/18837/articulo.2.pdf>
- Cortazzo, I. (1998). ¿Qué es esto de la cuestión social y de la exclusión social? Centro de Estudios Sociales. Valparaíso, Chile. Disponible: <http://www.Redalyc.Org/articulo.Oa?id=19500905>. [Consulta: 2017, febrero 10].
- Chacón, A. (1980). **Venezuela: Crecimiento sin Desarrollo**. México: Nuestro Tiempo.
- Diccionario de términos literarios y artísticos** (1990). Madrid: Editorial América. Disponible: <https://www.iberlibro.com/Diccionario-t%C3%A9rminos-literarios-art%C3%ADsticos-VV-AA/19998848006/bd>. [Consulta: 2017, enero 01].
- Fariás, C. (2003). **El techo de la ballena (Caupolicán Ovalles), Víctor Valera Mora y Tarek William Saab: la subversión como hecho poético**. Trabajo Especial de Grado. Maestría en Literatura Venezolana. Universidad de Carabobo. Venezuela.
- _____. (2008). **La vanguardia literaria subversiva (El techo de la ballena- Víctor Valera Mora- Tarek William Saab)**. Caracas: Fondo Editorial Fabricio Ojeda del Gobierno Revolucionario de Anzoátegui.
- Figuerola, A. (2010). **La insurgencia cívico militar de izquierda 1958-1966**, en *Lucha armada venezolana en los 60*, N° 16, Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura y Centro Nacional de Historia de Venezuela.
- Fontaine, A. (1970). **Historia de la Guerra Fría**. Barcelona: Editorial Luis Caralt. Disponible:<http://historialimagen.cl/2007/09/11/guerra-fria-8-definiciones/> [Consulta: 2015, septiembre 24].
- García, G. (2001, 18 de febrero). **Las dos caras del 23 de enero de 1958**. Últimas Noticias, Suplemento cultural, pp. 1-3.
- Goldmann, L. (1971). **Sociología de la Creación Literaria**. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____. (1971). “Introducción a los primeros escritos de Geog Lukács”. En **Teoría de la novela**. Barcelona: EDHASA.
- _____. (1975). **Para una sociología de la novela**. Buenos Aires: Editorial Ayuso.
- _____. (1985). **El Hombre y lo Absoluto**. Barcelona, España: Ediciones 62.

- _____. (s/f). **Introducción a los problemas de una sociología de la novela.** Disponible: http://rcsdigital.homestead.com/files/Vol_IX_Nm1_1965/Goldmann.pdf [Consulta: 12/06/2017]
- González, A. (1980). **País portátil.** Valencia, Venezuela: Editores Vadell Hermanos.
- Hernández Sampieri, R. y otros (1997). **Metodología de la investigación.** Colombia, MCGRAW-HILL.
- Hurtado, J. (2008). **El proyecto de Investigación** (6ta edición). Caracas: Quirón-SYPAL.
- Kristeva, J. (1981). **Semiótica 1** (Trad. José Martín Arancibia). Madrid: Editorial Fundamentos.
- _____. (1973). **Panorama de la Literatura Venezolana Actual.** Caracas: Publicaciones españolas.
- Lukács, G. (1971). **Teoría de la novela.** (Trad. Juan José Sebrelli). Barcelona: EDHASA.
- _____. (1985). **El alma y la forma y la teoría de la novela.** México: Grijalbo.
- Mayan, M. (2001). **Introducción a los métodos cualitativos: Módulos de entrenamientos para estudiantes y profesionales.** México, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa. Disponible en: www.ualberta.ca/~iiqm/pdfs/introduccion.pdf. [Consulta: 2014, junio 01].
- Martínez, W. (2009). “**Agresividad verbal en la poesía venezolana de los años 60: de Sardio a Techo de la Ballena**”, *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*, N° 6. Estados Unidos: California Polytecnic State University. Disponible: <http://www.ogigia.es/OGIGIA6-Mar.pdf>. [Consulta: 2014, marzo 10].
- Medina, C. (2006). “**De la novela de la idea a la novela carnavalesca**”. En *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (Coords. Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan). Caracas: Fundación Bigott, Banesco y Editorial Equinoccio.
- Méndez, L. (2014). “**Las mujeres de Adriano González León. La loca, la solterona, la guerrillera: una vida de marginación**”, *Hispanita*, N° 11. Disponible: <http://revista.upel.edu/index.php/revinpost/article/viewfile/1438/559>. [Consulta: 2014, marzo 15].

- Miliani, D. (1971). **Vida intelectual de Venezuela**. Caracas: Ministerio de Educación.
- Morales, O. (2003). **Fundamentos de la Investigación Documental y la Monografía. En Manual para la elaboración y presentación de la monografía**. Mérida, Venezuela: Grupo Multidisciplinario de Investigación en Odontología, Facultad de Odontología, Universidad de Los Andes. Disponible: www.saber.ula.ve/bitstream/.../1/fundamentos_investigacion.pdf. [Consulta: 2014, junio 5].
- Moreno, V. (2001). “**País portátil: Venezuela y violencia**”, *Revista Investigación y Postgrado*, Vol. 16, N° 2 Disponible: <http://revistas.upel.edu.ve/index.php/revinpost/article/viewFile/1438/559>. [Consulta: 2014, marzo 15].
- Santaella, J. (1992). **Manifiestos literarios venezolanos**. Caracas: Monte Ávila.
- Serrano Poncela, S. (1967). **Introducción a la Crítica Literaria**. Caracas: Departamento de Publicaciones del Ministerio de Educación.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). **Diccionario de la Lengua Española** (22ª edición). Madrid: Espasa Calpe.
- Rama, Á. (1987). **Antología del Techo de la Ballena**. Colección Rescate, N° 6. Caracas: Fundarte.
- “Testimonio de Sardio”, en: Santaella, J. (1992). **Manifiestos literarios venezolanos**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Tosta, V. (1954). **El caudillismo según once autores venezolanos: contribución al Estudio del pensamiento sociológico nacional**. Caracas: Tip. Garrido.
- Vera, E. (1985). **Flor y canto: veinticinco años de poesía venezolana: 1958-1983**. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- Zabala, I. (1996). **Teoría Crítica e histórica: Escribir desde la frontera**. San Juan de Puerto Rico. Disponible: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/iris-zavala.htm>. [Consulta: 2017, mayo 10].