

LA SOCIEDAD VENEZOLANA EN UNA NOVELA DE ARTURO USLAR PIETRI

(Aproximación al análisis de *Las lanzas coloradas*)

I. LA SOCIEDAD DE SU TIEMPO

Uslar Pietri nace, justamente, con el inicio de la más larga y feroz dictadura que hemos padecido: la de Juan Vicente Gómez. Tiempos de explotación petrolera incipiente y de hambrienta represión política. Bajo el lema de “Unión, Paz y Trabajo”, Gómez reina 27 años en Venezuela. La resistencia contra su régimen gira precisamente en torno a los círculos universitarios de escritores jóvenes. Una vieja intelectualidad positivista y rezagadamente modernista, hace corro en su palacio y ocupa las más importantes posiciones del país. La resistencia efectiva se hace poco menos que imposible; el país está poblado de cárceles; y éstas, de imberbes poetas, novelistas, cuentistas o estudiantes.

El primitivismo personal del dictador se presta a que la oposición se desarrolle en un ángulo de humorismo caricaturesco o de chiste murmurado en las reuniones muy discretas. Las armas de mayor calibre apuntadas contra él, serán, por imperativo político, la poesía y la narrativa. Los grupos y las revistas literarias se suceden en una drámatica y efímera existencia. Primero será el grupo de la revista *Alborada* (1909), donde Rómulo Gallegos estrena sus primeras vestiduras de cuentista. Luego, la llamada Generación de 1918 que, inspirada en los viejos ideales del 98 español, busca retrospectivamente la raíz de lo autóctono y margina la policromía verbal de los modernistas. Enrique González Martínez y otros del grupo mexicano de *Contemporáneos*, ejercerán influencia notoria en algunos de ellos como Andrés Bello Blanco.

En 1928, aparece el grupo de la revista *Válvula*, publicación que sólo llega a un único número. Es la obsesión de Walt Whitman, llevada en furtivo equipaje intelectual por Antonio Arráiz. Y es también el descubrimiento de Proust para los narradores. Descubrimiento que fue preparado, al decir del mismo Uslar Pietri, por la lectura fervorosa de los realistas rusos, quienes mantendrán su tutoría intelectual, en especial Dostoievski.

Los jóvenes escriben y conspiran. El 12 de febrero de 1928 — precisamente la fecha nacional del estudiante, conmemoración de la batalla de La Victoria, ocurrida en 1814 — estalla una huelga nacional estudiantil. Los dirigentes universitarios son detenidos. Tras ellos marchan a entregarse a la policía, como protesta, todos los demás estudiantes. El castillo Libertador de Puerto Cabello y la cárcel de La Rotonda, en Caracas, se convierten en aulas y, sobre todo, en centro de intercambio intelectual, de lecturas intensas, de creaciones poéticas y novelísticas. La represión se agudiza y prevalece hasta 1935 cuando, muerto el dictador, se abre un pequeño clima de relativa paz política, y las luchas estudiantiles se canalizan en la Federación de Estudiantes Venezolanos, matriz de los actuales partidos políticos, con la escisión en grupos controlados por cada uno de sus dirigentes.

La participación de Uslar Pietri en estas escenas no pasó de girar en torno a la revista *Válvula*. Cuando sus compañeros optan por el abierto combate contra el régimen dictatorial, Uslar se retira y prefiere el viaje a Europa, el contacto con el clima intelectual de París, donde indudablemente maduran sus cualidades de escritor, su sensibilidad de artista.

II. EL PROCESO DE LA NARRATIVA VENEZOLANA

La novela y el cuento son géneros tardíos en Venezuela. Su fase prenatal corresponde a la del Romanticismo. Las dos primeras obras que pueden llamarse verdaderas novelas, pese a sus adherencias folletinescas y de romanticismo endémico, son *Zárate* (1880) de Eduardo Blanco y *Peonía* (1896) de Manuel Vicente Romero García. La primera, novela histórica que

se desarrolla en los Valles de Aragua y donde ya el paisaje comienza a jugar su papel despótico sobre los personajes; la segunda, muy hija de *María*, a cuyo autor va dedicada, es obra de arraigo nativista y punto de partida del llamado 'criollismo literario' venezolano. Desde estas alturas cronológicas, la novelística venezolana toma dos rutas o derivaciones, a juicio de Uslar Pietri, en quien se funda parte de este balance histórico.

Después de *Peonía*, la novela venezolana, que adquiere un carácter y una temática peculiares en esa tentativa, va a bifurcarse, en los años finales del siglo, en dos corrientes: una naturalista y otra artística.

[...]

La línea naturalista sigue utilizando el costumbrismo; pero se detiene y casi se desvía en el tema de la sátira política y social. Llegan a veces a ser panfletos encendidos. Pintan con desafiante complacencia, y no sin resentimiento, los vicios de la vida política y los pecados y miserias de la sociedad. Es en gran parte una novela de fracasados, de apetitos mezquinos, de sordidez moral, de baja politiquería, de visión pesimista. Hay en todas estas obras un como obsesionante sentido de degeneración.

[...]

La otra corriente que se forma dentro de la novela venezolana es menos poderosa, menos rica, más limitada en la duración y en la profundidad. Es la novela artística que corresponde al auge del modernismo [...].

Concluída pronto la enriquecedora desviación modernista, toda la novela venezolana va a converger al cauce del criollismo, pero dentro de él se seguirán marcando dos tendencias: una, más naturalista, reformista y tradicional; y la otra, más abierta hacia la concepción artística de la novela, más universal, más culta, que es la que predomina ¹.

Esta sinopsis trazada por Uslar sirve, a grandes rasgos, para plantear lo que ha sido — vicio o virtud — el carácter fundamental de casi toda la novelística en el Continente, hasta por lo menos un límite de cincuenta años contados desde el comienzo del siglo. Novela donde el paisaje es casi instrumento solista en una sinfonía de exterioridades y captaciones superficiales del alma hispanoamericana. Novela donde el diálogo pintoresco y la frase, el giro o el modismo regionales sustituyen con maldad la poca penetración en la psicología de cada hombre

¹ USLAR PIETRI, *La novela venezolana*, en *Letras y hombres de Venezuela*, Cap. IX, en *Obras selectas*. Caracas, Ediciones Edime, 1956, págs. 1045-1060.

nacional. Novela donde los trajes típicos, las coplas imbricadas, y un costumbrismo percibido como en viaje turístico, deforman el sondeo hacia valores más permanentes y universales.

En Venezuela, un género nacido en España y naturalizado en América como instrumental bélico de los luchadores políticos — el costumbrismo — seguirá con persistencia empotrado en la trabazón de técnicas o modalidades impuestas por autores europeos leídos con retraso, recibidos en un magisterio mediano.

Pero aún así, se requiere anotar que desde 1909, una nueva generación adquiere conciencia de que la misión fundamental de la novela es ser novela, es decir, obra literaria: dejar de ser catálogo de localismos idiomáticos, muestrario de flora y fauna, vestuario típico. El realismo seguirá dirigiendo los lineamientos exteriores; pero un realismo de mayor firmeza, tomado de los españoles — Galdós y Baroja — o de los franceses más recientes, pero sobre todo de los novelistas rusos — Dostoievski, Tolstoi, Korolenko, Andreiev, Gorki —. A ese afán de construir novela distinta, pertenecen José Rafael Pocaterra, el primero que se acerca a la novela urbana; Teresa de la Parra, que puede considerarse casi como de una originalidad insular dentro de la novela psicológica; Rómulo Gallegos, quien universaliza el criollismo dentro de técnicas tradicionales y en el que aún el paisaje sigue estrangulando a sus personajes símbolos.

Un grupo más joven que el de Gallegos y Pocaterra, el de los grandes presos de 1928, persigue un objetivo extraliterario y predominantemente político: pintar la realidad social del gomecismo. Antonio Arráiz, Nelson Himiob y el mismo Pocaterra son los más dignos de mención. La novela social-revolucionaria tendrá cultivo veloz.

Otro sector, exhausto ya de nativismos imperiosos, tal vez desesperado en una búsqueda de originalidades sin hallazgos, otra generación, lanza un manifiesto de revista, teoriza y critica, revisa y apunta errores. De ella, Uslar Pietri es el ejecutor práctico. Dejo a él mismo el fallo y el manifiesto de su actitud:

Hace veinticinco años, algunos de los que éramos jóvenes escritores venezolanos, sentimos la necesidad de traer un cambio a nuestras letras. La escena literaria del mundo estaba entonces llena de invitaciones a la

insurrección y nuestro país nos parecía estagnado, lleno de Esfinges que buscaban Edipos, y necesitado en todos los aspectos de una verdadera renovación. Con una información demasiado rápida, fragmentaria y superficial, comenzamos a hacer vanguardia y a pedir cambios. Pero un día advertimos que no bastaba con discutir y proclamar sino que había que realizar una obra que reflejara, en su condición nueva, la presencia de una nueva conciencia no sólo de la literatura sino de la condición venezolana.

Fui uno de los que se puso [*sic*] a esa esperanzada tarea. De ella nació *Barrabás y otros relatos* que apareció a fines del año de 1928. Eran unos cuentos que buscaban no parecerse a los cuentos que hasta entonces se venían escribiendo en Venezuela. El primero y más obvio de sus propósitos era el de reaccionar contra el costumbrismo pintoresco. Se empezaba por Barrabás, que no era un personaje costumbrista, sino la posibilidad de un conflicto humano válido y profundo: el hombre oscuro que participa decisivamente y sin darse cuenta, en el momento más importante de una gran religión universal que va a nacer.

Era como un inconsciente propósito de irse lo más lejos posible para alcanzar una mejor perspectiva de lo propio, para sentir y expresar con mejor tino lo más universal y válido de lo propio. Dentro de ese mismo fin me llegó la hora de escribir ².

La narrativa (cuento y novela tienen una caracterización poco diferenciada en la Venezuela de estos tiempos) parecía entrar, pues, en una modalidad cortante y afirmativa, que desmenuzaba el pasado literario y abría cauces más contemporáneos. Desgraciadamente, esta línea no permaneció. Gallegos pesó mucho en la novelística con su consagración desde España, producida en 1927 con la publicación de *Doña Bárbara*, designada como la mejor novela del mes. La constante galleguiana de ciclo geográfico y de simbolismo regional se impuso hasta ahora, cuando una generación muy reciente comienza por efectuar balance parecido al del grupo de Uslar Pietri y por modelar un ciclo urbano y psicológico de envergadura; esto no pasaba de ser una intención recién nacida. Pero el juicio de revisión es valedero.

Rodolfo Izaguirre, perteneciente al grupo de la revista *Sardio*, en un ensayo titulado *Venezuela y el tiempo de su novela*, apunta lo que podría constituir fundamento para un sincero examen de conciencia literaria despojado de toda presun-

² Presentación, en *Obras selectas*, págs. XII-XIII.

ción, de todo respeto falso a los nombres intocables y asistido por la seria labor que en el campo de la narrativa adelantan sus compañeros de grupo Salvador Garmendia, Adriano González León y Héctor Malavé Mata. El propio Izaguirre obtuvo recientemente el Premio José Rafael Pocaterra con una novela, y González León, el prestigioso premio Biblioteca Breve, de Editorial Seix Barral (Barcelona), con su obra *Pais portátil*. El juicio de Izaguirre es el siguiente:

En verdad se torna difícil establecer en Venezuela una continuidad para el proceso evolutivo de su novelística. No creemos que exista o haya existido hasta ahora un movimiento coherente, bien estructurado, compacto, capaz de cimentar lo que se llama un cuerpo novelístico nacional. Las corrientes universales de la novela apenas si han encontrado en Venezuela un pálido reflejo, un tímido asomo que supo expresarse en un movimiento que, como el criollismo, condujo a nuestra novela hacia los límites de una narrativa que ya se nos antoja harto convencional y anecdótica y en la que los grandes temas nacionales han sido tratados dentro de esquemas que hoy han perdido toda posible vigencia y resonancia. Hubo, sin duda, esbozos de novela urbana, ciudadana, de preocupación social y política, pero en definitiva, todas estas obras no llegaron a formar un conjunto sólido, un cuerpo de novela nacional capaz de contener valores intrínsecos de estilo, lenguaje y actitud interpretativa de la realidad venezolana.

Lo contradictorio aparece aquí. Sin duda, Venezuela es un país aún no dueño de su propio destino; un país, como se ha reiterado muchas veces, incoherente. Y es tal vez este complejo y difícil proceso formativo: una economía que no acaba de liberarse, violentas contradicciones entre distintas relaciones de producción, guerras civiles y una tradición dictatorial en el sistema político, lo que acentúa esta contradicción fundamental de nuestra novelística; este proceso formativo de la conciencia venezolana constituye un rico material para nutrir y sostener una novelística más dinámica y vital, pero es también la causa por la que aún no hemos dado el narrador capaz de penetrar en lo que es fundamentalmente venezolano. Esto es, un narrador que, provisto de un lenguaje propio y una técnica más audaz y trascendente y apoyado en una mayor agudeza e intuición frente a lo nacional, logre asir y penetrar nuestras auténticas y verdaderas contradicciones, elevándolas a planos de una valedera universalidad³.

³ RODOLFO IZAGUIRRE, *Venezuela y el tiempo de su novela*, en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núms. 148-149 (septiembre-diciembre de 1961), pág. 205.

Lo restante del juicio coincide con el punto de vista de Uslar Pietri, respecto al paisajismo abusador.

Como punto final podría agregarse con justicia que Gallegos, dueño de una media docena de títulos novelescos, ha trazado — e Izaguirre lo hace en parte — un ciclo inherente a la geografía del país; falta ahora el ciclo del hombre, de lo más novelable y auténtico. Esto ocurre en un país de los que poseen tradición genérica más rica — numéricamente hablando — en el Continente y muchos de cuyos autores han salido de las fronteras nacionales desde hace tiempo.

III. LA NOVELA DE USLAR PIETRI EN EL CONJUNTO NACIONAL

En sus novelas, a grandes rasgos, se nota preferencia por la temática histórica. Si en el cuento, el autor va en progresión superadora de su labor anterior; si cada nuevo libro de cuentos ha significado en él un paso de crecimiento en cuanto técnica y dominio expresivo, no así podemos afirmar respecto de su novela. La primera de ellas, escrita cuando el autor apenas contaba veintiséis años, *Las lanzas coloradas*, constituye hasta hoy su obra maestra, no superada y ya quizás no superable por él, pues en sus últimas entregas de este cultivo, desde *El camino de El Dorado* (1949) hasta *Estación de máscaras*, hay como una pugna fallida de expresarse a cabalidad en lo novelístico, donde la técnica sigue fija, sin actualizarse.

Las lanzas coloradas representa, en lo relativo a calidad, la mejor novela de carácter 'histórico' que se ha escrito en Venezuela y una de las mejores de América.

Tradicción de novela histórica hubo en la fase placentaria de la narrativa. Juan Vicente González escribió una *Biografía de José Félix Ribas*, allá por mediados de 1800; Eduardo Blanco publicó *Zárate* en 1880; ésta, en lo cronológico y geográfico, coincide — y no fortuitamente — con la época y regiones donde transcurre la novela de Uslar Pietri.

La primera edición de la obra apareció en Madrid en 1931, publicada por Editorial Zeus. Fue escrita "en una primavera

de París, frente a una ventana que daba a una calle gris, sin mirar la ventana ni la calle, sino asediado de las visiones de mi país”⁴.

Este párrafo, adiposo de consonancias, ostenta en Uslar Pietri el paso a su conciencia de novelista. No se trata de la postura *snob* que imita moldes y técnicas europeas sin aportación propia. Se trata de aprender, de asimilar y ajustar procedimientos a la sustancia telúrica y vivencial — aunque en su caso la vivencia sea histórica y no contemporánea —. En Venezuela, como en América, uno de los vicios de la narrativa ha sido el mimetismo del autor criollo frente al espejismo de los grandes autores foráneos⁵.

El segundo factor significativo de lo que aporta como original reactivo en *Las lanzas coloradas*, es el porqué de la novela histórica:

No entré por el camino de la novela histórica por gusto arqueológico o por manía reconstructiva, sino porque pensé que para expresar lo nacional, fuera del mero paisajismo, había que comenzar por buscarlo en las horas en que alcanzó su más alta y reveladora tensión. Sentía que en el impulso destructor y creador de la guerra de Independencia se había revelado de un modo pleno la condición criolla de nuestra humanidad. Fue el primer momento en que el alma criolla pudo entregarse con fruición posesiva a la irrestricta expresión de su ser. Por eso en mi novela tiene una mera importancia de marco y todo el esfuerzo de expresar está concentrado en los seres y en su relación con los sucesos⁶.

⁴ *Presentación*, en *Obras selectas*, pág. XIII.

⁵ MANUEL PEDRO GONZÁLEZ, en un reciente artículo (*Crisis de la novela en América*, en *Revista Nacional de Cultura*, núm. 150 (enero-febrero de 1962), págs. 50-69), reconoce que “entre 1910 y 1940, más o menos, se dieron los creadores más originales y robustos y las expresiones narrativas de mayor envergadura que hemos producido. Las influencias que en todos pueden descubrirse, se dan asimiladas y convertidas en procedimiento personal. Casi todos proscriben el mimetismo porque aspiran a realizar obra original y a reflejar los valores de su ambiente. Estos treinta años representan la etapa de mayor originalidad y vigor que la novela americana ha alcanzado” (pág. 59). Y, sin embargo, reconoce, con referencia a los períodos anteriores — genéticos — y actuales de nuestra novelística, ese afán mimético, circunscrito ahora, según él, a dos sistemas filosóficos — marxismo y existencialismo —, uno psicológico — el psicoanálisis — y la tutela de un gran nombre: James Joyce.

⁶ *Presentación*, en *Obras selectas*, pág. XIII.

En otra parte, y respecto a su misma novela, Uslar Pietri da la pauta de ubicación remozadora que le atribuye, aunque en forma indirecta; aludiendo a la generación de *Válvula* y a 1931, dice:

El mismo año y como primer fruto de una nueva generación, aparece *Las lanzas coloradas* de Arturo Uslar Pietri, un escritor del que me es difícil hablar.

[...]

La novela venezolana, abierta al mundo y a toda la dimensión de su tierra, parece querer desasirse de las que habían sido sus características tradicionales. El costumbrismo y el reformismo son menos aparentes en los nuevos escritores. Desaparecen los personajes símbolos. El ciclo de *Peonía* parece cerrado.

Siguen siendo, en lo fundamental, criollistas; es decir, realistas de la vida criolla, pero ya no vista como elemento pintoresco, sino como la forma más próxima de lo humano. No abandonan el realismo pero lo asocian a un lirismo objetivo, no subjetivo, como el de sus antecesores, un lirismo que es más bien intuición mágica⁷.

IV. LA SOCIEDAD HISTORICA DE LAS LANZAS COLORADAS

Lo más difícil que se impuso Arturo Uslar Pietri para escribir su novela fue precisamente la época histórica que eligió. Dentro del largo proceso emancipador de España, que duró en Venezuela desde 1810 hasta 1821, los años cruciales fueron 1813 y 1814. La razón no es otra que la presencia de un contradictorio amasarse de la conciencia patriótica, nacida como ilusorio conjunto de principios de la mentalidad de los criollos más jóvenes. Hijos de españoles, se hallaban vinculados por sangre y atavismo a la Corona; sus padres fueron en la mayor parte de los casos, mantuanos rancieros con intereses económicos bien fincados. Con todo, esta adolescente aristocracia y la llamada casta de los 'pardos' eran las únicas que culturalmente estaban en

⁷ *La novela venezolana (Letras y hombres de Venezuela, IX)*, en *Obras selectas*, pág. 1060.

condiciones de asimilar las ideas de la Enciclopedia y el contenido de los *Derechos del hombre y del ciudadano* que circulaban clandestinamente en traducción castellana impresa en Bogotá por Antonio Nariño.

Francisco de Miranda se había convertido en figura aureolada, héroe sin disputa; combatiente, primero, por la independencia norteamericana; luego, soldado al servicio de la revolución francesa, había tratado varias veces de invadir a Venezuela con expediciones fallidas. Pero los jóvenes que conspiraban a la sombra de tertulias literarias nocturnas, o en apartados rincones de las haciendas aledañas a Caracas, tenían su bandera tricolor, su retrato y el ideal programático de la independencia, como factores aglutinantes para una gran batalla, hasta el instante de su capitulación ruidosa, firmada en 1812 para despejar el campo a la soberbia aflorante de Bolívar.

Las clases populares, formadas en su mayoría por negros esclavos o manumisos, indios subyugados en condición de peones de las propiedades agrícolas, carecían por completo de noción patriótica, de conciencia antimonárquica; fanatizados por un catolicismo férreo, vivían temerosos de la voluntad del Rey, que era la voluntad de Dios.

El primer ejército regular de españoles no llegará a Venezuela hasta 1815. Los primeros combatientes en defensa del Monarca fueron los esclavos y campesinos venezolanos, a quienes lograron incorporar una pareja de sanguinarios generales: Domingo Monteverde y José Tomás Boves. Este último, un asturiano rudo, se había aclimatado en Venezuela hasta el punto de convertirse en un llanero de a caballo, invicto lancero que merodeaba en nuestras pampas; libertaba a cuantos esclavos se incorporaban a sus hordas y ofrecía botín de guerra; sus ideales eran la guerra por la guerra, la crueldad llevada al paroxismo. No peleaba en nombre del Rey tanto como en nombre de su propia audacia de caudillo.

Los años 1813 y 1814 fueron nefastos para las exiguas tropas republicanas. Monteverde y Boves se fueron apropiando del territorio central del país. Simón Bolívar, luego de haber sido derrotado Miranda en 1812, había huído a Colombia; desde la frontera, preparó una campaña conocida como 'admirable'.

Atravesó victorioso la sección venezolana de Los Andes. En la ciudad de Trujillo, a media serranía, promulgó un decreto de guerra a muerte contra todos los españoles y canarios residentes en el país que no se plegaran incondicionalmente a la causa emancipadora. Es la medida militar que se le ha criticado con mayor acritud. Triunfante, llega a Caracas y es declarado Libertador. Crece su fama y su leyenda de guerrero implacable entre las gentes del pueblo. Ahora se trata de arrebatar el pueblo venezolano a los generales españoles y colocarlo en la lucha, de parte de los republicanos, labor que dura casi todo el año de 1814 y más.

La batalla definitiva que impide el acceso de José Tomás Boves hasta Caracas, es la de La Victoria, una ciudad ubicada en el camino mediante del Llano a la capital del país. Ahí se libra el 12 de febrero. El general José Félix Ribas comanda los despojos de ejércitos republicanos que habían sido derrotados en varios encuentros anteriores por Boves. Boves combatía con siete mil llaneros extremados en su instinto de lucha. Ribas contaba apenas con dos mil hombres, de los cuales una buena parte la constituían estudiantes del Seminario de Caracas, reclutados como último contingente humano enfrentable a la ofensiva. Los seminaristas aprendían a manejar las armas mientras llegaba la hora de iniciar combate. Es la batalla que marca el día nacional de la juventud venezolana. Ribas triunfa, y el centro del país, por muy poco tiempo, queda despejado de la amenaza de saqueo.

Esta incidencia histórica había producido, durante el Romanticismo, dos obras literarias que constituyen quizá lo más importante y valioso de la prosa de ese período: la *Biografía de José Félix Ribas*, de Juan Vicente González, y uno de los más brillantes capítulos de *Venezuela heroica*, de Eduardo Blanco; ésta última, considerada como nuestra epopeya en prosa.

V. ANALISIS DE LA NOVELA

I. EL ARGUMENTO

En 1813 y 1814, cuando la guerra de Independencia ha llegado a su clímax de heroísmo y sacrificio; cuando las batallas

se concentran en los valles periféricos de Caracas, en la región de Aragua, dos hermanos — Fernando e Inés Fonta — hacen vida de tranquilos latifundistas de abolengo hispánico, en su heredad de El Altar.

Fernando, adolescente, había sido llevado por su padre a Caracas, para ingresar en la universidad. Su vocación fluctuó entre la carrera de ciencias profanas — derecho — y ciencias sacras — teología —. Las primeras vencieron luego de las vacilaciones de ley. Fernando residió entre una familia mantuana. Bernardo Lazola, joven de su edad, que pertenecía a una sociedad secreta de carácter revolucionario, inicia a Fernando en los principios republicanos. Un viejo ejemplar de *El contrato social* y los *Derechos del hombre y del ciudadano* son las fuentes de aprendizaje.

Muere el padre de Fernando y éste regresa a El Altar para encargarse de su administración. Un capitán inglés — George David —, quien había arribado a Venezuela para colaborar en su independencia de España, va de visita a El Altar, para entrevistarse con Fernando.

Fernando y el capitán David parten hacia Caracas. El mayordomo de la hacienda — Presentación Campos — se subleva con todos los esclavos. Viola a Inés Fonta. Incendia la casa de los amos y las plantaciones de caña de azúcar. Forma cuerpo de oficiales con los esclavos más adictos a él; luego discute sobre el bando que escogerán para incorporarse en la guerra. Los republicanos — cuyo máximo jefe es Bolívar — les ofrecen libertad; ya la tienen. Los 'godos', al mando de Boves, les ofrecen botín y dinero, aparte de que son los victoriosos hasta el momento. Se afilian a Boves, en una fracción de su ejército comandada por el coronel Zambrano. Antes toman una pequeña aldea y la someten a saqueo en un como entrenamiento. Juntos, con el coronel Zambrano, asaltan un nuevo poblado. Presentación Campos es herido levemente al derribar con su caballo la puerta de un hospital de insurgentes. Una ex-ramera que cuida a los heridos republicanos — la Carvajala — le atiende. En el momento de marcharse, Presentación Campos monta a la Carvajala en un caballo y se la lleva tras de sí.

Fernando y el capitán David asisten en Caracas a una reunión de mantuanos, en casa de Bernardo Lazola, donde se estudia el modo de ayudar a los patriotas semiderrotados. Fernando siente que sus convicciones flaquean bajo el peso de sus intereses de hacendado rico. Un esclavo llega desde El Altar para comunicarle la noticia del incendio y del alzamiento de Presentación Campos. Bernardo acompaña a Fernando y al capitán David en el regreso a El Altar. Llegan. Fernando, creyendo muerta a Inés, decide marcharse inmediatamente a la guerra para incorporarse al ejército republicano. Bernardo y el capitán David le secundan. Van al campamento del coronel Roso Díaz, en Villa de Cura, cerca de La Victoria, donde hay apenas sesenta hombres armados. Boves avanza hacia Caracas con siete mil llaneros. El grueso del ejército patriota — dos mil hombres — lo espera en La Victoria. El capitán David llega enfermo al campamento. Fernando sufre una crisis de miedo, ya no siente la impresión de la ruina ni la fuerza de las convicciones, sino el imperativo de salvar su vida. El coronel Roso Díaz los despacha hacia La Victoria. Bernardo y el capitán David permanecen junto al coronel.

Boves ha ordenado concentrar todos sus efectivos. La tropa del coronel Zambrano y Presentación Campos marcha a reunirse con su ejército. La Carvajala se queda en un caserío — Garabato —, donde se le presenta una mendiga loca. Dialoga con ella; resulta ser Inés Fonta quien sobrevivió al incendio de El Altar y, con el rostro deformado por cicatrices de quemaduras, huyó. Ahora busca con insistencia a Presentación Campos para vengarse. La Carvajala le muestra una ruta contraria a la seguida por aquél.

En la Villa de Cura, el coronel Roso Díaz ha quedado con veinte soldados. Llegan sesenta más, fugitivos, después de la derrota sufrida por los insurgentes en La Puerta. Roso Díaz utiliza la iglesia como refugio de la población civil y de los heridos que acaban de llegar con los derrotados. Boves invade la Villa de Cura. Arrasa con los exiguos defensores. Muere Roso Díaz bajo las patas de los caballos. Los invasores penetran en la iglesia y la desalojan: montan un baile macabro. Boves ordena fusilar a Bernardo y al capitán David. Prosiguen marcha

hacia La Victoria. José Félix Ribas, defensor jefe de aquella población, organiza sus derruídos batallones. Se entabla el combate. Fernando observa pasivamente, paralizado de miedo. El indio 'Cuatorreales' le ofrece aguardiente para confortarlo. Cae fulminado por dos lanzazos y recordando sus días juveniles de conspirador republicano. El ejército de Boves se disemina en derrota. Presentación Campos, herido, es hecho prisionero. El ejército patriota se desplaza. Esperan la llegada de Bolívar. Presentación va transportado en una hamaca y sumido en un delirio reminiscente. Luego lo encarcelan en una pequeña y oscura habitación. Una ventana alta deja penetrar los gritos de la tropa y del pueblo, jubilosos por la llegada de Bolívar. Quiere asomarse y verlo. Se aferra a los barrotes de la ventana con una mano. La debilidad vence; Bolívar pasa. Presentación Campos se desploma.

2. LA SOCIEDAD VENEZOLANA

Visto en conjunto el argumento de la obra, y confrontado con la realidad histórica que se trazó antes, parecería que se tratara, en efecto, de una novela que quisiera pintar minuciosamente el marco social de 1813 y 1814. Mariano Picón Salas ha dicho, respecto a *Las lanzas coloradas*:

A la novela individual oponía Uslar Pietri la del grupo humano. La Venezuela de 1814 — más que Presentación Campos — parecía el gran protagonista de su libro⁸.

Efectivamente, la obra bosqueja un cuadro colectivo, no sólo de la Venezuela de 1814, sino la perspectiva histórica y evolutiva, la sociedad en devenir, desde el punto inicial del arribo del conquistador hispánico, a propósito de los abuelos de Fernando Fonta, encomenderos esclavistas, 'mantuanos'⁹. Pasan-

⁸ MARIANO PICÓN SALAS, *Literatura venezolana*, México, Edit. Diana, 1952, cap. xvi, pág. 200.

⁹ "Cuando la tierra de Venezuela era sólo selva intrincada y llanura árida, comenzaron a abrir el camino del hombre los encomenderos.

"Eran duros, crueles, ásperos, ávidos de oro, y, sin embargo, también como iluminados de una divina misión" [...]

do por el proceso de la sociedad asentada en bases de colonia feudal-esclavista, muy saturada de religiosidad y empeñada en conventualizar la ciudad; monárquica sin vacilaciones, en los viejos; conspiradora y enciclopedista, en los jóvenes universitarios, hasta llegar a los albores de la guerra emancipadora, cuando el pueblo no decide a qué bando incorporarse, cuando la mentalidad de ese mismo pueblo es amorfa respecto del concepto de patria¹⁰, y lo que inspira sus acciones es el instinto

"Fueron tiempos heroicos. Ibanse unos a Coro, a establecer su solar; otros se quedaban en una sierra de la costa; otros llegaban a Cumaná; algunos penetraban hacia el centro, y todos adquirían su encomienda de indígenas, erigían una horca, fundaban una ciudad, y con los indios indolentes se daban a romper la tierra virgen para buscar oro o para sembrarla" (II, pág. 13).

Respecto a los abuelos de Fernando, comenta: "Ricos en esclavos, en tierras y en ocio, su vida fue la misma vida lenta de los otros señores de la colonia. Mucho chisme, escasa vida social, mucho orgullo, pocos viajes, alguna lectura religiosa..." (II, pág. 19).

¹⁰ Inmediatamente después de haber incendiado las propiedades de Fernando Fonta, Presentación Campos discute con sus oficiales en este tono:

— Mira, Natividad; ven acá.

— A la orden, jefe.

— ¿Qué te parece esta vaina?

— ¿Cuál?

— ¡Guá! Esta de habernos alzado.

"Natividad temía responder algo que estuviera en desacuerdo con el pensamiento de Campos.

— Muy bien hecho. ¿Hasta cuándo íbamos a aguantar?

— Ahora estamos arriba, Natividad. Los de abajo, que se acomoden.

"El otro rió con malicia; rieron los dos, celebraron sus ideas siniestras.

— Bueno, Natividad. Pero tú no has pensado una cosa. ¿De qué lado nos vamos a meter?

— ¿Cómo, de qué lado?

— ¡Gual! ¿De qué lado? Si nos hacemos godos o republicanos.

"Natividad guardó silencio un instante.

— Bueno, mi jefe, ¿y qué diferencia hay?

— ¡Mucha! ¡Cómo no! Tú no ves: los godos tienen bandera colorada y gritan: '¡Viva el Rey!'.

— Eso es.

— Mientras que los insurgentes tienen bandera amarilla y gritan: '¡Viva la libertad!'.

— ¡Ah, caray! ¿Y qué escogemos?

"Otro de los oficiales, Cirilo, que había estado oyendo, se aproximó.

— Nadie me ha llamado, pero yo voy a meter mi cuchara. Esas son tonterías. ¿Qué nos ofrecen los insurgentes? ¿Libertad? ¡Ya la tenemos!

de lucha, más proyectado contra el amo hacendado que contra el Rey de ultramar — sombra fantasmagórica invocada en los estrados de la plaza pública a la hora de la condenación de los precursores, ilusoria presencia en boca de los tertuliantes caraqueños de estirpe criolla —. Y en el reverso, los propios mantuanos, temerosos de perder la sosegada posición de medro en la paz y el orden de la Capitanía General de Venezuela. Hombres en quienes los principios se tamizan en el cálculo de la ganancia o pérdida posibles, de acuerdo a su definición política del momento ¹¹.

— Eso también es verdad — comentó Natividad.

— ¿Y la patria? — agregó riendo Presentación Campos.

— ¡Qué patria, ni qué patria de mis tormentos! ¿Qué me ha dado a mí la patria? Eso es para asustar a los muchachos. Si usted me permite, le hago una comparación.

— Echala.

— Ahí va, pues. A mí, eso de la patria me suena lo mismo que eso del amor. ¿Usted no ha visto por ahí, pues, esas gentes que se enamoran, y andan suspiro y suspiro y no consiguen nada? Pues, lo mismo. La patria es un puro suspiro. No hay que enamorarse, sino barajustarle a la mujer" (VII, págs. 77-78).

¹¹ En la reunión de mantuanos caraqueños a la que asisten Fernando y el capitán David, un comentario del autor y un diálogo exteriorizan el sentir y pensar de los hacendados ricos, así:

"Desde temprano había comenzado la reunión en casa de Bernardo Lazola, y aún no se había llegado a un acuerdo. Casi todos eran hombres a quienes el dinero hacía prudentes y que esperaban que la situación del país no fuera dudosa para poderse comprometer sin peligro.

"Fernando se dejaba arrastrar con cierta satisfacción por la actitud negativa que ganaba a los demás. Los únicos favorables a la guerra eran Bernardo y el capitán David" (VIII, pág. 81).

"Un viejo y rico hacendado habló a su vez:

— Sí, joven, usted puede tener razón, pero nosotros también. Estas cosas no se pueden resolver así como así. Si yo me meto a la guerra, no es un gusto que me voy a dar; son muchos miles de pesos que voy arriesgando: mis tierras, mis esclavos, hasta mi vida. Porque, dése cuenta, si la revolución gana, de todos modos gasto mis reales, y si pierde, los godos me arruinan.

"Otro añadió:

— Además, hay que ver las cosas como son. ¿Con qué cuentan los republicanos? Será con los reales de nosotros, porque andan derrotados, muertos de hambre y sin un centavo. Todo el país está otra vez en poder de los españoles. Meterse ahora me parece una locura.

— Boves ha acabado con la revolución.

"El inglés dijo:

Pero sobreviene la pregunta: ¿eran esos estratos los más representativos de las luchas por la Independencia? De un pueblo al servicio de caudillos y cuya bandera y supremo árbitro fue el botín; de una clase aristocrática y vacilante, cuya consigna mayor eran las toneladas de cacao exportable, no hubiera podido forjarse república alguna; menos, tomar entre las manos una empresa alucinante como la de salir a enderezar los rumbos de cinco países bolivarianos. Ni el pueblo subyugado por el mantuanaje, ni el mantuanaje subyugado de feudos y regalías económicas fueron los factores definitivos de la gesta venezolana, al menos en los años a que circunscribe Uslar Pietri su novela. Se requería la destilación ineludible de las ideas revolucionarias, inyectadas paulatinamente en las conciencias populares y en función de combate. Era menester la fuerza aglutinante de los ideólogos en la forja de un cuerpo coherente de ideologías — que por cierto se quedarán en la perfección de cartas constitucionales violadas cotidianamente, reformadas periódicamente —. Y además, un realineamiento de potencias colectivas que sólo vendrá a lograrse más o menos a partir de 1817.

Volviendo a la entraña de la obra, la presencia de diálogos como los de Presentación Campos y sus gentes o como los de

— Yo encuentro que ustedes discuten lo que no se ha venido a discutir. Todos están de acuerdo en que se debe ayudar a los republicanos. Lo que se trata de saber es cómo y cuándo se debe prestar esa ayuda.

— Señores — corroboró Bernardo —, esto no es un negocio, sino un asunto de convicción. Estoy seguro de que ninguno de ustedes quiere pensar en mezquindades en una hora tan importante.

“A esta sazón, un hombre que había permanecido silencioso, acariciándose la boca con su gruesa mano, habló, lenta y sentenciosamente:

— Bueno, yo, por mi parte, sé a qué atenerme. Conmigo no cuenten. Yo no tengo nada que hacer con república, ni con patria, ni con ninguno de esos cuentos. Me voy para mi campo a trabajar. Porque vamos a ver las cosas como son, sea por lo que sea; pero antes, con los españoles, estábamos mejor. Había plata, se hacían negocios. ¡Los godos serán malucos, pero más lavativas han hecho los republicanos! Dígame eso del papel moneda. ¿A quién se le ocurre eso? Y eso de darles libertad a los esclavos, esa pila de negros haraganes y flojos. No respetan ni la gente ni la propiedad. Ya han tenido dos veces el mando y no han hecho nada. Primero fue aquel general Miranda, muy franchute y muy todo lo que quieran, pero que no servía para nada. Ahora es este Bolívar, que tampoco ha servido para mucho. ¡Con esa gente no se va a ninguna parte!” (VIII, págs. 81-82).

los señores notables de la Caracas noble, no deciden el que la novela sea privativamente, ni siquiera primariamente, una criatura de tipo social-histórico. El factor inductivo en la actitud del novelista es, con un realismo auténtico — que pinta la vida en vivo, como aspiran los normadores de un arte social sujeto a una legislación ética de la estética —, reaccionar contra el romanticismo sobreviviente, proclive a dibujar las gestas americanas con lápiz de inmaculado heroísmo. Lo que Uslar Pietri logra es demostrar que, aun con debilidades pecuniarias, con el juego de intereses en las clases dirigentes y con el no menos nefando concepto de patria en las clases populares, quizá de esas mismas sustancias se nutrirá en su crecimiento un país concreto: Venezuela. Pero, artista fundamentalmente en sus días de plasmar novela, elude el fácil trayecto de la moraleja, de la tesis histórica, de la conseja demagógica. Si en algo puede notarse su postura es en el adjetivo con tono peyorativo en algunos trazos de gente popular o 'bien'; para el bisturí suspicaz de un forense de la crítica, para un psicoanalista maniático, sería importante estudiar si en las impresiones despectivas de Presentación Campos, al sentir algún motivo que le lleve a recordar a los esclavos de la hacienda, no habrá cierta proyección subconsciente de un racismo disimulado del autor. En el conjunto, su posición es enteramente objetiva en cuanto narrador, pero no en cuanto a propósitos didácticos, porque no quiere tenerlos, además.

Retomar el asunto de las guerras de Independencia en los años 13 y 14 y convertirlo en material novelable, era arrostrar un peligro, llevaba un riesgo ínsito: el epicismo. Relatar la batalla o las batallas con sentido de epopeya no era sino repetir un tema en términos distintos y correr el albur de no superar los cuadros de intensa plasticidad, escritos por Eduardo Blanco en *Venezuela heroica*. Técnicamente, el compromiso de Uslar Pietri con su propia conciencia de narrador y, sobre todo, de reformador de la narrativa, cual fue su propósito, cumplido ya en el cuento, era de ingente dimensión.

Proponerse la simple pintura de una sociedad en agraz, era caer en el vicio del sociologismo novelesco, abundante en las obras de sus predecesores; nada nuevo sería la historia no-

velada, después de construída la historia científica — aún sin remoldear — que legaron sus contemporáneos positivistas. Pero esa fue su elección premeditada: sucesos y tiempos manidos, ambiente geográfico que enmarcaba la única novela histórica anterior: *Zárate*, de Eduardo Blanco. Y sorteó los peligros.

Uslar Pietri, perteneciente a una familia llegada por el hilo mantuano a la burguesía de los años presentes, no intenta siquiera manifestar una cierta simpatía hacia el mantuanaje criollo que pasa por su novela. No responde, pues, a su espíritu de clase, en tal sentido. Tampoco, lo hemos dicho ya, busca reflejar la problemática social o política del tiempo en que produce sus primeras obras narrativas. Tampoco en obras cuentísticas o novelescas posteriores. Por el contrario, es ostensible su actitud escurridiza frente al gomecismo; elusión o evasión hacia el pasado en busca de raíces más recónditas de la circunstancia nacional. Mas no para hacer un tratado acerca de la sociedad colonial y sus clases sociales. Lo social no pasa de líneas o párrafos ambientadores muy escasos. No ocurre así, en cambio, con su obra ensayística posterior, donde empeñosamente se ha propuesto dejar un balance interpretativo de la economía, la historia y la política venezolanas de nuestro tiempo, analizadas con una enfática orientación burguesa y capitalista, hasta llegar a la acuñación de una modalidad convertida en razón de burla: la existencia en Venezuela de una 'clase gerencial' — suerte de nodriza de nuestro drama socio-económico — y no de una burguesía explotadora. Su tesis de 'sembrar el petróleo' se hizo famosa igualmente. Uslar es quizás hoy el más connotado e inteligente defensor de la burguesía importadora, llamada también pro-imperialista, en Venezuela. Y, sin embargo, no podemos decir que sus novelas y cuentos ostenten un fragmentario o integral bosquejo social o ideológico de ese tipo. Ahí su mayor cualidad: discernir el campo literario creador del campo político militante o teórico.

Volviendo al problema de la sociedad en la novela, se podría preguntar entonces: ¿no estará significada esa sociedad en personajes símbolos, como en Gallegos y otros novelistas venezolanos e hispanoamericanos del mismo período?

Si continuamos empeñados en aplicarle el criterio de análisis social a su novela, basta hurgar un poco en la contextura o fisonomía global de la antinomia dramática formada por Fernando Fonta y Presentación Campos, para volver a concluir que no hay tal intencionalidad primaria de carácter social.

3. LA ANTINOMIA DRAMÁTICA

Un esquema de las figuras históricas más importantes del momento donde está centrada la novela, coloca de bulto a dos republicanos, por lo menos: Simón Bolívar y José Félix Ribas; como antípodas, los realistas José Tomás Boves y Domingo Monteverde. Estos hombres, que acumulan todo el anatema o toda la ponderación legendaria, pasan por la obra en silueta; más para forjar hábito que para definir la estructura social, la cual no viene a ser sino el tegumento, la cubierta, la enmarcación ineludible, puesto que en algún tiempo necesariamente había de discurrir el mundo imaginado por Arturo Uslar Pietri. Haber tomado a Bolívar y enfrentarlo a Boves, hubiera sido tal vez una interpretación literal del conflicto de nuestra Independencia en esos instantes. Podría haber constituido una perfecta muestra de las aspiraciones históricas y humanas significadas en ambos. Pero, en el plano literario, el hecho de que tanto Bolívar como Boves constituyeran personajes acabados en su parábola existencial, habría menguado la posibilidad creativa al novelista quien, además, correría el riesgo de deformar la historia y la realidad hasta la caricatura. Tal habría podido salir entonces un cuadro genial de historia patria o un desfile de figurones desproporcionados, pero no una novela de la reciedumbre y el dinamismo que se palpan en *Las lanzas coloradas*. Si en algo reside el acierto del novelista en cuanto creador de individualidades es en no llegar a colocarlas en terreno de epopeya novelada, y más todavía, en haber atinado a sorprenderlos siempre en acción o conversación pictóricas. Antes de conjeturar o hacer moral patriótica, sobresalta al clímax el miedo que estrangula convicciones, el interés de hacendado que paraliza impulsos, la vacilación y el pavor contundentes a la muerte, en Fernando Fonta; y la soberbia, la

hombria circunscrita en la audacia y la ambición, lo primitivo y temerario, lo simpático del arrojo, en *Presentación Campos*.

Los demás personajes no pasan de ser incidencias gregarias, factores de realce aplicados a los dos individuos que se imponen. Uslar Pietri prefiere, ante sus dos personajes básicos, verlos en su comportamiento y actuar como cronista de sus pasos, en lugar de convertirlos en símbolos; y esto es consciente en él. Fernando Fonta no puede ser el arquetipo de republicano porque, sencillamente, es demasiado flaco en su consistencia vital — demasiado humano en sus flaquezas, sería más justo —. Y *Presentación Campos* no constituye tampoco arquetipo de soldado al servicio del Rey, ni caracterización del tipo de extracción popular en Venezuela, sino muestra de una individualidad en conflicto con su propia energía efervescente. Alguien que va a la lucha para limarse la fuerza reprimida del caporal que fustiga esclavos por sentir que tiene “carne de amo”. Su alistarse en las filas realistas es un accidente, una eventualidad técnicamente calculada para contraponerla a la figura de Fernando Fonta, indefectiblemente ligado a la facción republicana por los contactos de amistad juvenil, mas ante todo, arrojado a la lucha por la pérdida de su único poder: la hacienda y la hermana, frenos a su acción, ya fulminados.

4. NEGACION DEL PERSONAJE SIMBOLO

El personaje como símbolo o como alegoría, es rasgo opulento en la novela americana. Personaje símbolo, no entendido como encarnación de un temperamento, de lo que se llama un tipo psicológico, sino como *summum* de una clase social, de un grupo nacional, de una región determinada. Un somero y objetivo repaso de cómo van naciendo en la novela sus dos estaturas antagónicas mayores — Fernando Fonta y *Presentación Campos* — servirán para demostrar la actitud renuente de Uslar Pietri a fabricar tipos o, mejor, arquetipos, de carne simbólica.

FERNANDO FONTA.

Trataré de seguir a este personaje en dos módulos alternos: la semblanza y el temperamento.

Hijo de una familia feudal. "Fue un niño débil, enfermizo, sensible. Sólo con su hermana Inés, tan frágil como él, pasó sus primeros tiempos en 'El Altar'. Una infancia profundamente grabada en su recuerdo".

Su padre, don Santiago, fue un hombre sin ternura, violento, aislado. La madre se pasaba todo el día en el oratorio, rezando con un maniático fervor (II, pág. 20).

El resto de la vivencia infantil es su contacto con los negros esclavos que le brindaban el respeto miedoso de su amistad. La unión con la hermana, fraternidad morbosa: "juntos salían de paseo, juntos rezaban, juntos pedían la bendición a los padres silenciosos por la noche. La presencia de aquel mundo extraño les obligó a aproximarse más" (II, pág. 21).

Su adolescencia caraqueña es una oscilación entre un casi misticismo y la fermentación revolucionaria, ambas modalidades inducidas por dos amigos: Luis, el seminarista; Bernardo, el revolucionario.

La influencia del medio social y cultural de Caracas, como elemento modelador de su personalidad, sí podría tenerse como una presencia de lo social en el individuo, dentro de la novela. Este es uno de los pocos casos en que la sociedad determina en la obra el comportamiento de un personaje. No puede olvidarse que el Positivismo estaba aún patente en Venezuela y que las teorías freudianas empezaban a regir en la novelística europea dentro del surrealismo, que Uslar frecuentaba en París mientras escribía la novela. La infancia es, sin caer en naturalismos insomnes, un punto justificativo de la cobardía de Fernando. El medio colonial y universitario es el flujo que cambia temporalmente su personalidad.

Había cambiado.

Ya no era el lento paseo bajo los árboles de la colina de "El Altar". Ahora venía de la Universidad. Como los otros días, por la noche, podía cerrar los ojos sobre el lecho y, antes de dormirse, ver las cosas como si estuviesen pasando de nuevo. Era el viejo sacerdote de la clase de latín, con su pobre sotana, un tanto verde, mientras él hojeaba el Nebrija [...] No; ahora veía al maestro de Filosofía, sabio y silencioso. Iba penetrando en las causas de las cosas. [...] Ahora, ciertamente, era otro. Sentía la ebriedad de ir comprendiendo. Estudiaba lógica; lo ad-

miraba el diáfano mecanismo del pensamiento, las proposiciones universales y las contrarias y las contradictorias; las reglas del silogismo [...] Estaba cambiando. Era una linda cosa esa de cerrar los ojos y ponerse a caminar por dentro del espíritu. Prescindir de la realidad (III, págs. 25-26).

Y este primer contacto con las filosofías de Platón y Aristóteles, desemboca en su misticismo incitado por la pasividad de Luis al ser agredido por otro compañero universitario, a propósito de una discusión de carácter religioso.

Los otros compañeros, fuertes, estúpidos, que querían ser militares, se habían ido juntos. El acompañaba al pobre martirizado. Había que prescindir de los otros, de los malos, de los materiales. Renunciar a ellos o ser martirizado por ellos. Era una hermosa vocación. En el reparto humano, quedarse con la mejor parte. Escoger el alma (III, pág. 32).

El choque de misticismo y republicanismo tiene doble procedencia: primero, el reproche de Bernardo el mismo día de la ruptura con Luis:

Terminada la oración nocturna, Bernardo se aproximó a él. Silenciosamente lo vio venir y lo dejó hablar.

— ¿Por qué te fuiste con el curita y no con nosotros? No andes con él. Eso te va a dar fama de tonto. El curita es un pendejo.

Fernando tuvo la intención de responderle; pero una interior dulzura que comenzaba a colmarlo lentamente, lo hizo callar. Dejó al otro diciendo sus invectivas soeces, y, sin replicar palabra, se marchó a su cuarto.

Comenzaba a amar la soledad. Estar sin presencias impertinentes, sólo, pensando. Estarse solo era gozar de la ausencia del mundo. La soledad era propicia para hacer triunfar el espíritu, para darle la revancha contra la carne (III, pág. 33).

La segunda razón de su detracción mística fue el presenciar la venta de Bulas de Muertos, una tarde en que dos mujeres llegaron a la puerta de la casa de Bernardo, su residencia, e imploraron ayuda para la dicha Bula.

— ¡Salve a una pobre alma del Infierno, Señor!

El cielo tenía precio. No acertaba a expresarse. Se encontraba en la confusión. Eran voces desgarradas, impresionantes, trémulas. Tuvo de-

seos de correr a ocultarse. Quiso preguntar, quiso responder, pero no podía articular. Sentía una terrible conmoción.

[...]

¡Esa era la misericordia de Dios!

Comenzaba a sentir una especie de rencor por todas las cosas que antes había llegado a amar: por las iglesias, por los sacerdotes, por la ciudad religiosa, por Luis, por aquel Dios que estaba en todas las bocas para todo.

Comenzaba a pensar con simpatía en Bernardo y en los otros compañeros. Eran jóvenes animales, rudos, ásperos, pero a lo menos no lo engañaban, no le hacían creer en ficticias ilusiones. Le era necesario encontrarlos, acercárseles de nuevo, regresar a la vida desnuda (III, págs. 36-37).

La ciudad, alterada con los bandos condenatorios del Capitán General contra Francisco de Miranda, “enemigo de Dios y del Rey”, desencadena otra fase transicional de su personalidad. Es la preocupación de los rostros y las palabras, percibida en los tertuliantes de las veladas en casa del padre de Bernardo. Lo demás será que el propio Bernardo, cualquier día, le diga: “— ¿Quieres saber quién es Miranda?” (IV, pág. 40).

Entonces vendrá el ingreso a la sociedad secreta de los Hijos de la Libertad. Oírse llamar ciudadano. Escuchar la exégesis de los *Derechos del hombre y del ciudadano*. Saber que Venezuela sería una república y que él tenía una patria. Los conceptos se le vuelven gelatinosos. Vacila, duda.

Terminada la reunión secreta, por las noches, sus cavilaciones ya no serán en torno al demonio y la carne, como tampoco sus oraciones de humildad; se esfumarán los deseos de flagelarse para purgar las culpas.

Aquellas palabras lo arrancaban del círculo de sus pensamientos ordinarios. Sabía que la tierra de “El Altar” era suya, pero nunca llegó a pensar que entre él y toda la extensión que el nombre de Venezuela abarca, pudiera existir un nexo, un nexo tan profundo como para obligarlo a dar su vida.

Era un sentimiento un poco confuso, pero en cierto modo agradable. Todos los hombres que en ese instante nacían sobre aquella tierra, que sólo conocía en escasa parte, estaban ligados a él y trabajaría gustoso por ellos aun cuando no llegara a conocerlos nunca. Eso era la patria. La sangre de los hombres une y amasa la tierra vasta y dispersa. La une y la hace tierna como carne (IV, pág. 42).

Hasta aquí, en la novela todo indica que Fernando Fonta es el símbolo de los patriotas venezolanos en su lucha emancipadora contra España. Podría concluirse, aplicando el método de análisis social, que la sociedad motivó la fusión del patriotismo con las ideas de una religión católica afirmada demasiado a fondo en la conciencia de aquellos hombres; y así, la oración de Fernando, después de la reunión de la sociedad secreta, tendría carácter de mensaje:

Rezaba, rezaba a aquel mismo Dios querido y detestado, a aquel mismo por quien era dulce sufrir y que cobraba por su Paraíso como un empresario de espectáculo. Rezaba a aquel Dios trémulamente:

— Padre nuestro, te ruego que hagas nacer la patria; que la hagas nacer fuerte y buena. Te ruego, Padre Nuestro, por todos los hombres que la van a hacer, por todos esos hombres que están lejos, que no conozco y que son para siempre mis hermanos. Padre nuestro que estás en los cielos... (iv, pág. 49).

Y su asimilación ideológica pautaría cómo se culturizaron, hasta crecer héroes, sus contemporáneos. De haber sido así, no hubiéramos tenido sino un vulgar resumen histórico-cultural, determinista, pero un endeble personaje de ficción. Es cuando el autor introduce el reverso de la personalidad de Fernando. Lo individuante, respecto a él, que es, desde un punto de vista técnico, el foco perturbador dentro del ambiente heroico, para impedir la epopeya a toda costa.

El Fernando que regresa a El Altar, muerto su padre, es un tercer hombre, síntesis del niño de vida rural, del adolescente que vivió en Caracas y que ahora vuelve maduro, sobre todo, de intereses.

Hasta 'El Altar' llegaban las noticias de los acontecimientos, que Fernando seguía con furioso interés. Varias veces estuvo tentado de abandonar los cultivos y enrolarse al servicio de la República; pero las súplicas de Inés eran más poderosas sobre su carácter indeciso que la atracción de sus ideales (v, pág. 51).

Junto a las súplicas de Inés, la cobardía *in crescendo*, para contrastarla con el arrojo sin convicciones de Presentación Campos. Cobardía en dilema con los postulados que aprendió

en las reuniones conspirativas y que flaquean cuando todos sus antiguos discípulos — excepto Bernardo — son asesinados.

Consideraba la posibilidad de entrar en acción, pero la iba postergando indefinidamente. Le hubiera gustado que alguien lo obligara a ir sin poderse negar.

Se informaba con los que podían saber noticias, preguntaba, oía opiniones. Un vago escozor le recorría la piel (v, pág. 53).

Una de las pocas veces en que el novelista enfrenta directamente a Fernando y a Presentación Campos, lo hace para subrayar el miedo del amo ante la idea de exponerse; luego los deja en completa autonomía de acción:

Empero, una vez fue llevado a pensar de manera contraria; sintió miedo y llegó casi a convencerse de la pobreza de su energía.

Hablando, le dijo a Presentación Campos:

— ¿Por qué no se mete en la guerra? Arma los peones y se va para el plomo con Miranda.

Se sintió como acusado. Al borde de caer. Un gran desasosiego le aceleraba los pulsos. ¡No, la guerra no! (v, pág. 53).

Después, la reunión de Caracas, escena anotada ya como una presunta nota de denuncia social, si se ve en función de Fernando, servirá para abultar la prevalencia de sus intereses y de su pobre consistencia humana en la hora de las determinaciones. Mientras aumenta la reserva de los notables congregados, sincrónicamente, va en auge su regocijo interior de no comprometerse. Líneas citadas al desgaire ratifican:

Fernando se dejaba arrastrar con cierta satisfacción por la actitud negativa que ganaba a los demás (viii, pág. 81).

Fernando sentía un escozor entre el miedo y la inquietud. Comprendía que las argumentaciones de aquella especie de bestia eran las mismas que en forma inexpresada se agitaban dentro de él. A la guerra prefería su vida cómoda y muelle en 'El Altar', porque aun cuando su espíritu comprendiera todos los generosos ímpetus, todos los bellos sacrificios, su carne era desfalleciente y cobarde. Por ello, a pesar de haber venido con el propósito firme de excitarlos a la guerra, no había hablado una sola vez, y oía complacido a todos los que se oponían, a todos los que desertaban, y casi llegaba a desear que la idea fuera rechazada (viii, pág. 83).

Aún sube un peldaño más la tensión de la cobardía. El novelista somete a los reunidos en Caracas a un proceso de votación, para determinar quiénes están ya dispuestos a combatir, siquiera a apoyar a los republicanos, y quiénes piensan mantenerse indiferentes. Un esclavo de El Altar llega precisamente en ese momento — casi como un recurso de *Deus ex machina* — y anuncia el desastre padecido por las propiedades y la hermana de Fernando. Ya éste no tendrá que votar. Pero la escena hace una nueva jugada truculenta al buscador de simbolismo social en el personaje. Se pensaba que Fernando optaría por no combatir debido al monto de sus herencias. Regresa a la hacienda. Frente a las ruinas, impulsivamente, se decide a incorporarse en el ejército patriota. ¿Triunfan los principios? Momentáneamente. Porque una vez en pleno campamento del coronel Roso Díaz, sus palabras desembridan el pánico de Fernando.

Habló [Roso Díaz] solemnemente:

— Yo no sé si ustedes han venido a ayudar al Libertador o si son unos espías. De todos modos, no me interesa. Si han venido de buena fe, son unos hombres, y el coronel Roso Díaz se lo agradece. Si han venido de espías, son unos brutos, porque aquí ya no hay qué espíar. Estamos en el cabo de la vela y es muy posible que mañana no duerman sino los muertos. Así es que, espías o no, mañana van a llevar plomo junto con nosotros (x, pág. 123).

La conversación continúa forjando remolino en torno a Boves, “el único hombre capaz de acabar con la república”. Y el terror de Fernando Fonta teje espirales de histerismo. Habla Roso Díaz por segunda vez:

— ¿Ustedes saben cuánta tropa tiene Boves?

— Sí — respondió Bernardo — usted mismo nos dijo que siete mil jinetes.

— Sí. ¿Y cuántos cree que son los nuestros?

Y sin esperar la respuesta agregó, gritándolo, mientras se paseaba aún más vertiginosamente:

— Tres mil hombres... ¡Tres mil hombres, nada más!

La afirmación del coronel sumió a Fernando en una angustia incontenible. Todo lo que antes habían sido sólo amagos de temor o

inquietud, era ahora miedo desatado. Se mordía el borde del traje, se acariciaba las manos, los ojos le ardían como si fuera a llorar, sentía un grueso nudo atravesado en la garganta (x, pág. 130).

Roso Díaz tratará de calmarlo y, por fin, viendo que es vano todo en tal sentido, recoge unos cuantos papeles sin importancia, se los entrega a Fernando y lo envía junto con un ordenanza hasta La Victoria, destino final del personaje en la novela y que no es otro sino colocar la contraforma del valor o la temeridad —de signo épico— en pleno campo de gruesa matanza. El miedo es el gran mensaje técnico portado por Fernando para reprimir los tonos de himno heroico. Luego, el letargo premortal que no es sino la parálisis del terror. Unas parrafadas más como muestra epilodal:

Se esperaba de un momento a otro el ataque de los realistas. Fernando Fonta pasaba solo en medio del movimiento coordinado. El mismo frío miedo, los mismos descorazonadores augurios que lo habían atormentado en La Villa, lo molestaban de nuevo. Esta vez de una manera más poderosa (xii, págs. 152-153).

De La Villa había huído a La Victoria; pero los fantasmas del terror continuaban escoltándolo. Se daba perfecta cuenta de la cobardía suya al huír ante Boves; pero la vida le resultaba un argumento tan convincente, tan poderoso, que cualquier razón que la apoyara le parecía suficiente y buena (xii, pág. 153).

Aquella primitiva desesperación que lo había hecho lanzarse a la guerra ya estaba en gran parte apagada. Las posiciones de su espíritu cambiaban pronto. Perdida su hermana, 'El Altar' destruido, ya comenzaban a no dolerle tanto. Fácilmente podía imaginar que nunca habían existido, y de ese modo se proporcionaba un cínico consuelo.

Pero la situación actual se le imponía de una manera avasalladora. La muerte de sus dos amigos lo alcanzaba profundamente, no tanto por el dolor de haberlos perdido, como porque se sentía casi señalado para ser la próxima víctima, escogido para el cumplimiento de un sino fatal, como formando parte de una serie de personas que debían ser, necesariamente, sacrificadas; como si estuvieran en la víspera de su turno (xii, pág. 153).

La idea, también, de que Fernando fuese llevado, si no por convicción, al menos por afección material, a la lucha, se evapora. Y si Fernando Fonta es símbolo, sólo podrá encarnar el de la pusilanimidad, la vacilación, la cobardía. Morirá sin combatir, paralizado de miedo, como vivió siempre.

PRESENTACIÓN CAMPOS.

Lo primero que implica este personaje, para su entendimiento, es si constituye un antagonista de Fonta o, por el contrario, se erige en genuino protagonista para quien El Altar y los amos no son sino una eventualidad en su desbocado anhelo de ser jefe.

Vemos aparecer su figura ante los negros esclavos, con aire desenfadado e imponente, mayordomo aterrador e imperativo hasta con el propio dueño.

Cuando Fernando Fonta regresa de Caracas a encargarse de la hacienda, el diálogo con Presentación Campos es coriáceo.

Los rasgos con que Uslar Pietri construye a este personaje son menores en su detalle, apenas rudos golpes de carbón, comparados con los que constituyen el largo proceso gestante de la psicología de Fernando.

Presentación Campos no tiene otro ascendiente que el de haber llegado un día a El Altar, en tiempos de don Santiago — padre de Fernando —, y ascender rápidamente a mayordomo.

Su figura se muestra en varios planos de análisis y siempre en volumen cinético por la técnica del *Leitmotiv*. Los planos son el modo como es visto por los esclavos, por Fernando, por Inés, el capitán David, el coronel Zambrano y la Carvajala. Cuando el novelista lo toma en sus propias manos es desde dentro y el personaje se presenta solo, se autodefine, en su dinámica inquietante.

Visto por los esclavos es la fuerza del látigo, y es el diálogo utilizado como plataforma donde vaya resonando su corpulencia física y temperamental; y el 'buen día' persiste en labios de la peonada: *Leitmotiv*, recalca su omnipotencia sobre la unánime actitud de postrado respeto.

Los negros comenzaban a celebrar con risas el cuento, cuando la sombra de un cuerpo se proyectó en medio del círculo. Rápidamente volvieron el rostro. El mayordomo, en una actitud amenazante, estaba de pie delante de ellos. Su figura señoreaba los ocho esclavos acobardados.

- Presentación Campos — dijo uno en voz baja.
- Buen día, señor, — insinuó Espíritu Santo, el narrador.
- Buen día, — musitaron otras voces (1, pág. 6).

En la acequia unas esclavas lavaban, cantando a una sola voz con las bocas blancas.

— Buen día, don Presentación.

El amo había prohibido que se le diera al mayordomo ese tratamiento; pero ante el imperio de sus ojos y la fuerza de sus gestos las pobres gentes no acertaban a decir otra cosa.

En la carne prieta, los dientes y los ojos blanqueaban acariciadores, húmedos de zalamera melosidad.

— Buen día, señor.

En su caminar majestuoso, apenas si respondía a aquella especie de rito de los débiles a su fuerza.

Junto a un árbol, un viejo con la pierna desnuda, cubierta de llagas rosa:

— Buen día, don Presentación.

Una moza mestiza con un cántaro de agua sobre la cabeza:

— Buen día, don Presentación (1, pág. 8).

La tarde hacía transparente el azul de la atmósfera. Grupos de esclavos regresaban del trabajo. Torsos flacos, desnudos. Alguno traía machete, alguno un aro de cobre en una oreja. Hablaban con fuerte voz descompasada.

— La caña de 'El Altar' se está poniendo muy bonita. Todos los tablones son buenos.

— Está buena la hacienda.

— Está buena y va a producir plata, si la guerra no se atraviesa.

Venía Presentación Campos, y el grupo se hendió haciendo vía. Todas las bocas sombrías, unánimemente:

— Buen día, don Presentación.

Y el otro grupo que venía detrás lo hizo en la misma forma.

Por el camino venían voces.

— Yo no digo eso. Yo lo que digo es que hay guerra. Hay guerra y dura, y va a matar mucha gente.

— Bueno, ¿y qué vamos a hacer? Si hay guerra, hay guerra. Si no hay guerra, no hay guerra. ¿Qué vamos a hacer?

Alguien advirtió al mayordomo, que se acercaba.

— ¡Presentación Campos!

— Buen día, señor (1, págs. 8-9).

Fernando lo vislumbra como un presentimiento de mal-
dad. Cuando vuelve de sus estudios caraqueños, en El Altar
todos lo reciben con zalamería, menos Presentación Campos.
Y cuando, de nuevo en Caracas, sabe la noticia del levanta-
miento, es otra frase reiterativa la que sirve para cristalizar la
imagen — a lo lejos — del esclavo:

Fernando se sentía enloquecer. Su hermana, sus tierras, todo arra-
sado por aquella fuerza bruta. Lo había aniquilado. Una honda deses-
peración le torcía las fibras. Lo habían destruído a él mismo en algo
más que en su persona, sin haberlo podido evitar. Lo habían destruído.
Lo habían destruído. Lo habían destruído. Desesperada impotencia
ante lo ya consumado. Lo habían destruído. El mundo nacería y aca-
baría mil veces, y aquello no podría cambiar. Lo habían des-
truído. Fuera de sus manos, más allá de su acción, pese a su exas-
perada angustia, estaba destruído para siempre. Destruído. Destruído.
Destruído. Ahora comprendía que los hombres se exterminaran en
la guerra. Ahora comprendía que Zuazola bayoneteara a los niños, que
Rosete incendiara los hospitales, que Boves hiciera descuartizar los
hombres en su presencia para verles las vísceras vivas. Ahora odiaba.
Era una infinita sed que le abrasaba el cuerpo. Presentación Campos.
Era una infinita sed que no calmarían torrentes de sangre. Era muy
poca cosa matar a un hombre. Muy poca cosa matarlo cien veces. Sen-
tía la necesidad imperiosa de destruir (viii, pág. 85).

Se cita una sola vez a Presentación Campos, en la deses-
perada cavilación de Fernando, pero basta para filiarlo, para
ubicarlo y no, como parece a primera vista, para decidir a
Fernando en la lucha. Su furia se drena, no luchando contra
batallones, sino en la garganta de un nuevo esclavo — el que
fue a llevarle la noticia de lo ocurrido en El Altar.

Aunque fuera de sitio, la interpolación de referencias
exactas sobre la ira histórica de Boves, Rosete y Zuazola, im-
pone un rápido comentario: es esa la forma como están utili-
zados a lo largo de la obra los escasos datos de tipo documen-
tal; esta vez sirven para darle énfasis a la cólera de Fernando
Fonta y, al mismo tiempo, para resaltar más, por asociación,
la acción de Presentación Campos a los ojos del afectado. Es-
tán, pues, aprovechados los recursos en dirección artística y no
informativa.

El capitán David, por contraste, “sentía simpatía por aquel hombre áspero, poco comunicativo, en cuyos gestos había seguridad y fuerza” (vi, pág. 58). Hasta se habitúa a pasear con el mayordomo, todas las mañanas, por la hacienda, en plática abierta. Incluso le regala una pistola, con el consiguiente desagrado de Fernando.

Fonta, valiéndose de circunloquios, le había hecho ver que no hacía bien en dar confianza a Campos, quien luego podría creerse con derecho a alternar con él de igual a igual. Pero el inglés era despreocupado, desaprensivo, y furiosamente igualitario y, además, aquel carácter enérgico, tan opuesto al de Fernando, ejercía atracción sobre él.

Sabía que Presentación Campos era duro con los esclavos; pero no se sentía capaz de acusarlo; hallaba como una vaga razón por la cual el fuerte podía señorear al débil. Había llegado prevenido contra él, y desde el primer encuentro el aspecto viril y franco le desarmó. Ahora sentía gusto en su compañía (vi, pág. 59).

Sabida la noticia de la sublevación de El Altar, ni siquiera por ello, el capitán David deja de sentir subyacentemente su inclinación simpática hacia Presentación Campos.

Sin quererlo, aún lo obsesionaba su fuerza magnífica, ahora destructora. Persistentemente le asaltaba el recuerdo. Le evocaba: la risa fría sobre los dientes de animal de presa, sólido como hierro sobre el potro encabritado, los ojos iluminados, hablando con aquella voz seca: “El que está arriba es el vivo...” (viii, pág. 87).

Por su parte, Inés no espera de él sino “una nueva barbaridad” (vi, pág. 61). Y aun en el momento de ser acometida por Presentación, no le queda sino vejarlo verbalmente gritándole “esclavo”. Después, cuando vaya en su busca para vengarse, loca por el odio y la deshonra, al hablar con la Carvajala, refiere su peregrinaje en contra del violador, así: “— Donde lo halle, lo mato, lo mato con un alfiler largo y grande que le voy a enterrar en el corazón”.

“— [...] Ahora no vivo sino para vengarme” (xi, págs. 148-149).

La Carvajala preguntará a Inés sobre la fisonomía de Presentación Campos, y la descripción de ésta contrasta violentamente con la imagen que tenía fija de él su amante:

— ¿Cómo es él?

— Un pardo grande, fuerte, pretencioso.

Las señas correspondían. A la evocación, 'la Carvajala' tornaba a verlo, moreno, sonriente, hercúleo, y no podía imaginárselo haciendo mal a una mujer, incendiando una casa, siendo un siervo traidor. Lo quería, lo admiraba, no podía creerlo malo y villano. Y, sin embargo, a pesar de que batallaba contra la convicción que quería hacerse fuerte en su espíritu, algo había en ella que la traicionaba, que no la acompañaba en su fe y que le hacía posible creer que él había sido el autor de la cobardía (xi, pág. 149).

Su concepción de Campos era la de mirarlo en condición de macho posesivo. Su visión es retrospectiva, por recurso de plano narrativo; es en los finales de la obra, cuando ella queda abandonada en el pueblecito de Garabato, cuando el pañuelo con que lo había vendado, bandereaba sobre un limonero. El se había limitado, en el comienzo, a ordenarle: "móntese en ese caballo" (ix, pág. 116) y ella se limitaría a obedecerle y a seguirlo. Pero a distancia.

No tenía que hacer esfuerzo para volver a ver y oír todo de nuevo, como si estuviera realmente sucediendo en ese instante. Sentía ternura por él. Presentación Campos era un hombre, un macho, y ella le quería (xi, pág. 143).

Desde la primera vez que lo vió se lo había conocido en la cara. Era un amo de hombres. Cuando lo encontró en el patio, casi desmayado sobre el caballo, con el rostro bañado en sangre, y le ató aquel pañuelo que ahora estaba secándose sobre el limonero, adivinó quién era (xi, págs. 143-144).

Lo que resta es el sentido moviente de su personalidad y su carácter, la autovaloración del personaje, revelada por el diálogo rápido y cortante, exento de las reflexiones prolongadas que tipifican la edificación narrativa de Fernando Fonta. Uno se hace por extracción de rasgos psicológicos y por visión directa; el otro, por gestos y expresiones veloces, pero ante todo, difundido en la relación directa de los demás individuos novelescos. El contraste, la antinomia, no son, pues, solamente en cuanto a caracteres, sino que cada cual tiene una autonomía, una arquitectura propia, una técnica de presentación diferenciada: el ritmo en la acción.

Volviendo al revés el personaje, se notan sus opiniones breves y tajantes, precisas, contra la opinión o dubitación de Fernando Fonta.

Con el capitán David habla sobre la guerra:

—En la vida no hay sino estar arriba o estar abajo. Y el que está arriba es el vivo y el que está abajo es el pendejo (vi, pág. 58).

—Esta es una guerra que va llegando a punto. ¡Ahora que hay ese muertero, ahora es que es guerra! ¡La guerra es para matar gente! (vi, pág. 59).

Después de sublevarse, dice a Natividad: “— Ahora estamos arriba, Natividad. Los de abajo que se acomoden” (vii, pág. 77).

Cuando Inés, al ver los tablonos de caña en llamas, le grita: “— ¡Traidor! ¡Asesino! ¡Traidor!”, eso basta para que su cólera lo encabrite, se devuelva, entre en la casa y viole a la dueña. Pero sus reacciones son duales. Su intención inicial es destructiva: “Sentía la necesidad de que aquella voz cesara, de que aquella voz muriera, de que no pudiera oírse más nunca ” (vii, pág. 73). Pero luego, al sentirse llamado esclavo y cobarde, la ira se hace dolorosa, la respuesta al ataque verbal es también verbal:

No pudo contenerse. Se desgarró la blusa hasta desnudarse el pecho y, mientras se lo golpeaba con las recias manos, gritó ronco:

— ¡Esta no es carne de esclavo, pobre mujer! Yo no soy un esclavo. Yo soy un hombre libre. Yo no soy esclavo de un pendejo como tu hermano. ¡Esta es carne de macho! (vii, págs. 74-75).

Luego humanamente, al ver rotas las vestiduras de Inés entre sus manos, la reacción cambia de destructiva a posesiva, instintivamente sexual:

Ya no estaba ante doña Inés, ya no estaba ante la hermana del amo. Era una mujer desnuda que lloraba.

Libre — en cierto modo — de su furia, se puso a mirarla con detención; la carne blanca y el gracioso dibujo de las líneas le iluminaban los ojos.

Se acercó a ella, la levantó sobre sus brazos y, mientras le pegaba y lo arañaba con sus débiles manos, la besó repetidas veces.

— ¡Suélteme! ¡Suélteme! ¡Esclavo!

La besaba insaciablemente. Sus manos corrían con fruición por la carne suave y tibia. Le besaba la boca, contraída de ira; le besaba los ojos negros, llenos de lágrimas.

El era un hombre y ella era una mujer.

— ¡Cobarde!

Abajo, los esclavos esperaban. Esperaron largo rato.

Cuando Presentación salió, le vieron con asombro la blusa desgarrada, el rostro lleno de rasguños, los ojos rojizos, la greña revuelta (vii, pág. 75).

El personaje marcha al saqueo y al asalto, pero ya no se mostrará de nuevo en los rasgos del carácter que se apuntan. Será la toma del pueblo donde está el hospital de heridos y donde encuentra a la Carvajala. La muestra ahora es física, de violencia que se estrella contra una puerta, de orgullo musculoso que desprecia a los heridos del lado republicano. Y por fin, su reaparición en La Victoria, en plena lid. Por contraposición a Fernando, no será el espectador mudo y medroso sino el encrespado lancero, torso desnudo y lanza. Aun después de que Boves es herido y los realistas parten fugitivos, él se queda, combatiendo.

Pero Presentación Campos continúa en su orgasmo de valor. Quiere combatir, descargar infatigablemente la lanza, oír los gritos y los disparos, que ponen loco al aire (xii, pág. 166).

La novela se entorna con Presentación Campos herido y prisionero de los patriotas. Los planos y las líneas accionales se dislocan en una espiral onírica o delirante, ve pasar las escenas fundamentales de su trayectoria desde la hora de alzarse en El Altar. Discurren en vértigo los demás personajes, los que le vieron y describieron su relámpago existencial: Inés, la Carvajala, Fernando, el capitán David, procesan la reversión; son ellos, como Presentación Campos los captó. Después, completan su caída febril las sensaciones repugnantes o las visiones tensadoras; el olor de los esclavos, que tanto odiaba, la candela que subía “linda . . . desde los ranchos de paja”. Y Bolívar, que pasa entre gritos de júbilo, y él, que quiere incorporarse y verlo pasar, porque no lo ha visto nunca y re-

cónditamente lo admira en su valor de héroe, como quería serlo él, cuando el coronel Zambrano le decía:

— La situación está buena para un hombre atrevido. Ahorita cualquier gallo loco se puede montar por el pico de la botella. Si no lo cree, no tiene sino que ver a Monteverde o a Bolívar, o a Boves, que hace seis meses nadie sabía quién era (ix, pág. 102).

Este diálogo final da la clave para comprobar que, tampoco, aún con el trato preferente que da el novelista a Presentación Campos, puede tenerse como expresión simbólica de las clases populares venezolanas — pardos o esclavos — de aquellos tiempos. Su única razón de ser es la ambición de romperse como héroe, de ser jefe, de mostrar valor y fuerza a toda costa. No es la caracterización épica de la crueldad, ni la personificación de la maldad por la maldad misma, sino el hombre, cualquier hombre que tiene quilates de ruda audacia. Y solamente hasta allí. Sabe que en la guerra el cobarde muere con mayor facilidad — al decir de otro personaje popular en la novela —. Que la patria es como una mujer. Y sabe que quien litiga con desenfado llega alto. Pero premeditadamente, el novelista, como en una alerta, descarga toda la arrogancia, cuando, en charla con la Carvajala, hace hablar al personaje así:

— Yo soy Presentación Campos. Esa es mi gracia (ix, pág. 111).

Si aún quedara duda respecto a la negación de lo simbólico como decisión previa del novelista, bastaría recurrir a un testimonio personal suyo, de carácter teórico general — aunque fue formulado *a posteriori* de la novela — que se ajusta perfectamente a lo que él intuye y construye con cada una de sus figuras novelescas:

El deseo de conocer al hombre y de expresarlo, que está en el fondo de toda literatura verdadera, utiliza los géneros y las formas como instrumento. No para buscar verdades abstractas y generales, que no es la misión del artista literario, sino para buscar lo particular humano en cada ser en que la humanidad se refleja.

Si el objeto del arte literario fuera el de encontrar y expresar verdades generales sobre ese ser abstracto que llamamos *el hombre*, toda

la literatura estaría reducida a una especie de proceso de decantación cuyo resultado último sería la formación de un apotegma válido para todos los seres en todas las circunstancias.

Lo que importa al escritor son los caracteres, las personas, las situaciones, las formas particulares y locales de los seres, de los sentimientos, de los conflictos¹².

De otro modo, habría que concluir, por la vía de generalizaciones, *en* disloques críticos como los de sostener, por caso, que Arturo Uslar Pietri afirma que todos los patriotas venezolanos fueron cobardes y vacilantes, que no pensaron sino en sus simples intereses materiales inmediatos. Y que todos los hombres del pueblo venezolano, participantes en la emancipación de España, como patriotismo sólo aceptaban la fuerza incidente de la crueldad y del saqueo, sin ningún otro valor moral o mental. Y esta inexactitud o discordancia con la realidad histórica, comprueba, en síntesis, que, para su autor, *Las lanzas coloradas* plantea el conflicto de los personajes imaginados, pero de quienes surten hilos veraces, sometidos a una selección y atados para cumplir una finalidad artística y no una misión informativa o documental.

5. LO ORIGINAL EN *LAS LANZAS COLORADAS*

Si se toma como lo único valedero y trascendente de esta novela el que haya pintado la sociedad de 1814, como pretende Picón Salas, se concluiría, necesariamente, que se trata de una muy mediocre novela histórica. Sólo se lograría minimizarla. Igual ocurriría si fuera a tomarse su valor como fuente de datos para un estudio sociológico de la Venezuela de la Guerra a muerte (1813-1814).

Valorarla por sus contenidos costumbristas limitaría el análisis a la accidental presencia de unos indios comandados por el cacique 'Cuatorreales', que están acurrucados en un lugar dentro del ejército de Ribas, en La Victoria. O el corro de esclavos que oyen el relato de Espíritu Santo, al comienzo de la obra; o la negra que hace un magistral cuento sobre el na-

¹² *Presentación*, en *Obras selectas*, pág. xii.

cimiento y la pasión de Cristo, allá por los años infantiles de Fernando, o el diálogo de Bernardo con unos peones en cierta posada cuando marchan a incorporarse en las filas republicanas; en fin, la conversación chismográfica de los señores mantuanos en casa de Bernardo Lazola; si se toman estas pinceladas accesorias como prueba de una unidad social notoria, la conclusión sería igualmente mezquina para obra y autor.

Lo que en mi opinión, y en jurisdicción rigurosamente venezolana, vale en la obra de Uslar Pietri es el aporte de reacción contra los valores preestablecidos de la novelística nativa. Y, si se quiere ampliar, de la narrativa continental de su momento.

Voy a puntualizar estos aspectos:

a. ECONOMÍA DEL PAISAJE.

En otra parte se ha comentado que el paisaje llegó a ser una especie de instrumento solista dentro de un concierto de nativismo parroquiano, en la novela venezolana e hispanoamericana del siglo XIX, desde *María* hasta un no clausurado circuito actual. Un paisaje que absorbe y yugula todo intento del ser humano por ser humano, toda rebelión del personaje por afincarse en su propia carnadura de hombre. Clásico en Venezuela es Rómulo Gallegos quien, también se anotó ya, construye el ciclo de la geografía nacional en sus novelas; se deleita con la descripción de paisajes estáticos, donde una vacada morosa o una garza macilenta interrumpen esporádicamente el poema de los pájaros y los árboles, de las llanuras y sus caminos. Paisaje canicular en la mano pintora. Policromo, pero escenográfico.

Puede afirmarse que en *Las lanzas coloradas* el paisaje como tal no existe. Hay ambiente, pero en función cinética, que cambia y camina con el personaje; hay geografía en escorzo y hombres en primer plano. Los pájaros y los árboles son cualquier pájaro o cualquier árbol, con excepciones contables de metáforas sustraídas al vértigo de las personas en convulsión vital, o puestas en boca de esas mismas personas. Pero ya son

metáforas, vuelos de tránsito, no estaciones de reposo o de tedio. Como lección de síntesis — esto quizá sea deuda del novelista con el cuentista — la primera pintura de ambientes está en labios del negro Espíritu Santo, en las líneas iniciales de la obra:

¡Noche oscura! Venía chorreando el agua, chorreando, chorreando, como si ordeñaran el cielo. La luz era de lechuza y la gente del mentado Matías venía enchumbada hasta el cogollo y temblando arriba de las bestias (1, pág. 5).

Ya en la “luz de lechuza”, entran el hombre y su gente en la pequeña conseja, inserta o yuxtapuesta para delinear un personaje tácito: Bolívar, que aparece al comienzo y al final, como en un mundo de magia o de bruma, para hacer dibujo externo, no figura central.

b. LA FORMA DIALOGAL.

Después del modernismo — o quizá dentro de sus estertores — los narradores venezolanos quisieron retornar al costumbrismo romántico, al realismo, limitado a copiar giros y corruptelas expresivas, tomadas a veces del vocabulario directo que usa el pueblo y, otras, de los glosarios de voces populares, hasta obligar, muchas veces, al lector, a la consulta de los infaltables diccionarios minúsculos de modismos y frases criollistas que se editaban al final de las novelas o libros de cuentos. Entre nosotros, Urbaneja Achelpohl tuvo la culpa. Gallegos aún mantiene — con mayor recato — esta costumbre vetadora de universalidad para nuestras creaciones narrativas. Los personajes de Uslar Pietri, hasta los más arraigados en el pueblo, hablan en un castellano de todos los días, habitual, pero limpio de la transcripción de deformaciones fonéticas y a veces hasta ortográficas en lo conversacional, escrito con un certero ajuste del tono en el lenguaje. Como muestra de prudencia y maestría, hay imbricados dos cuentos populares. El primero, ya aludido, de Espíritu Santo sobre Bolívar¹³, rea-

¹³ El comienzo del cuento lo es también de la novela. Las primeras líneas ya fueron citadas y se omiten. (v. “Noche oscura!...”). “Los caballos planeaban,

lismo mágico en insurgencia para los nuevos escritores; el otro, de la negra esclava, sobre Jesucristo, muestrario de simplicidad y de enseñanza para los que pretendieron utilizar la sustancia de pueblo en el mero refrán, sin extraer el espíritu burlesco y supersticioso de los labios vivientes que lo profetizaban¹⁴.

¡Zuaj!, y se iban de boca por el pantanero. El frío puyaba la carne, y a cada rato se prendía un relámpago amarillo, como el pecho de un cristofué. ¡Y tambor y tambor y el agua que chorreaba! El mentado Matías era un indio grande, mal encarado, godo, que andaba alzado por los lados del Pao y tenía pacto con el Diablo, y por ese pacto nadie se la podía ganar. Mandinga le sujetaba la lanza. ¡Pacto con Mandinga!

"La voz se hizo cavernosa y lenta, rebasó el corro de ocho negros en cuclillas que le oía y voló, llena de pavoroso poder, por el aire azul, bajo los árboles bañados de viento, sobre toda la colina. Mandinga: la voz rodeó el edificio ancho del repartimiento de esclavos, estremeció a las mujeres que lavaban ropa en la acequia, llegó en jirones a la casa de los amos, y dentro del pequeño edificio del mayordomo alcanzó a un hombre moreno y recio tendido en una hamaca. ¡Mandinga! Los ocho negros en cuclillas contenían la respiración.

"¡Fea la noche! No se oía ni el canto de un pájaro; el cielo, negro como fondo de pozo, y Matías punteando callado. No marchaba sino de noche, como murciélago cebado. ¡Adelante, como toro madrinero, y atrás los veinte indios! ¡Ah, malaya del pobre que tropiece con Matías! Al pobre que encuentre lo mata, ¡ah, malaya! Montaba en un potro que helía a azufre y echaba candela, y, por eso, desde lejos, la gente lo veía venir. Estaba la noche cerrada como pluma de zamuro. ¡Y ahora viene lo bueno!...

"—Aaaagua y relámpagos. Iba la tropa apretada con el frío y el miedo y Matías adelante. Cuando ven venir un puño de gentes; ¡ah, malaya! Era poca la gente y venía con ellos un hombre chiquito y flaco, con patillas y unos ojos duros. [...]

"— [...] ¡Bueno, pues! Cuando Matías ve la gente, pela por la lanza y se abre con el potro. Los otros se paran viendo lo que pasaba. ¡Y ahora es lo bueno! Y va Matías y le pega un grito al hombre chiquito: 'Epa, amigo. ¿Usted, quién es?'. Y el chiquito le dice como sin querer: '¿Yo? Bolívar'. Persignárselo al Diablo, no fuera nada; echarle agua a la candela, no fuera nada; pero decirle a Matías: 'Yo soy Bolívar! Paró ese rabo y se fue como cotejo en mogote, ido de bola, con todo y pacto con Mandinga'" (1, págs. 5-6).

" "Cuando nació Papá Dios, estaba chiquito, chiquito como una parapara. San José carpinteara y la Virgen rezaba el rosario. Pero ellos vivían en la hacienda de un hombre maluco que les echaba muchas lavativas a los pobres negros y a todas las gentes. Y va el Diablo y lo tienta. ¡Ave, María Purísima! Y el hombre maluco era el Rey, y estaba vestido de oro, con un gorro colorado, y vivía en una casa grandota, y tenía buenas mulas, y daba unos banquetes con cazabe y cochino y guarapo. Pero el rey quería matar a Papá Dios antes que Papá Dios tuviera tiempo de montárselo. Y va y le dice un día al mayordomo: '¡Mayordomo, venga acá! Usted va a salir ahorita mismo y me va a matar a todos los muchachos que haya. Ya lo sabe. Que no se salve ninguno'. Y el mayordomo le dijo: '¡Ah,

Para Uslar Pietri el diálogo tiene una función clara de elemento arquitectónico en la construcción interna. Lo que importa no es fijarse en las palabras que usan, para hablar, las gentes. Lo que interesa es dejarlas hablar para saber cómo viven y, sobre todo, dejarlas vivir, sin entrometerse en comentarios, para saber cómo sienten. Así, la novela va construyéndose sola en respunte de charla o discusión, de alarido oportuno o silencio enfatizante.

En ese tono, con reiteraciones de frases; con repeticiones enfáticas, con diálogos, se ve emerger cada figura, lo que es, lo que piensa, sus rasgos íntimos, su carácter. El novelista interviene contadas veces para apuntalar, para dirigir la orquestación, para dar leves toques de timón al relato, o para insinuar un monólogo interior que aún no quiebra la sintaxis (delirio final de Presentación Campos).

C. LOS PERSONAJES TÁCITOS.

Bolívar y Boves, los dos peligros de epicismo, pasan a través de la novela como detrás de un cristal labrado, en traslucidez. Nunca de bulto, menos en interferencia de la acción, apenas en silueta. Los otros personajes van en séquito para colmar la antinomia dramática que ya se estudió.

En ambos casos, héroe y anti-héroe (históricos, pero no narrativos), permiten al novelista una conjunción de técnicas: la de utilizar una frase reiterada que va reduciéndose y acelera el ritmo narrativo, o la de alternar vertiginosamente los tiempos verbales para lograr un efecto de presencia psicológica de los dos temidos personajes. Si se observa cómo gira en secuencia la acción de Boves, alrededor de la frase: "Boves i n v a d í a con siete mil lanceros", hasta limitarse en el clímax al "Boves

Misia Carramajestad, así se hará!". Y salió y empezaron a matar muchachos. Daban grima ese sangrero y esa gritería y ese pilón de muertos. ¡Y mata y mata gente! ¡Y mata y mata gente! ¡Y mata y mata gente! Hasta que se cansaron. Pero a Papa Dios, ¡ah, caramba!, se lo había avisado un ángel y se salvó en su burro. Y entonces, el mayordomo fue a casa del rey y dijo: "¡Ah, Misia Carramajestad, ya los matamos a toditos!". Y entonces, el rey dio un fiestón, donde chorreaban los dulces y la mantequilla; pero a mí no me tocó ni tanto así..." (II, págs. 22-23).

invadía”; o la expresión “Bolívar viene”, que en otros momentos se polariza en uno de los dos vocablos, se verá claramente demostrada esta afirmación.

d. LA ELUSIÓN DEL IDILIO.

La novelística americana y la romántica europea han usufructuado hasta el hastío de los idilios de relleno, las escenas de posesión corporal o los diálogos declarativos de amor. Dos parejas y tres escenas amorosas se presumen en *Las lanzas coloradas*. Primero, las noches de velada en El Altar, cuando Inés toca el clave o se deshace oyendo los relatos del capitán David. Relatos muy del romanticismo que el novelista apenas si roza angularmente. Se esquivo la caída en el diálogo, muy de la época, aun cuando podía caber como documento. La segunda pareja, Presentación Campos y la Carvajala, que aparece en dos momentos: cuando es herido Presentación y todo se limita a pedirle a la mujer que le cuente su vida, y ésta rememora trozos de sabana llanera. Luego, decirle que monte en el caballo y le siga. Después, el recuerdo de la Carvajala frente al pañuelo que cuelga sobre el limonero, o el tránsito febril de ésta en el delirio final de Presentación. Todo está, pues, sugerido sin especulación almibarada.

Hasta la escena de la violación de Inés ahorra detalles; sólo aborda puntos indispensables de sugestión.

e. LA INTRODUCCIÓN DEL ELEMENTO ONÍRICO.

Por primera vez en la novela venezolana los personajes — Fernando Fonta y Presentación Campos — deliran o sueñan y el novelista interpola técnicas de surrealismo, de realismo actuante¹⁵.

¹⁵ Ver *Delirio final* de Presentación Campos, en *Obras selectas*, págs. 171-172.

CONCLUSIONES

1. Traté de acercarme a una demostración de que en esta novela hay una perfecta actitud remozadora de la tradición narrativa imperante hasta 1930, incluyendo el nombre máximo de la creación novelesca en el país (Rómulo Gallegos).

2. El autor, pese a que tiene una clara postura de realismo histórico, ni pinta con servil mano la naturaleza humana, ni la sociedad histórica, menos aún la sociedad de su tiempo. Cuando más, y esto sería simpleza, pinta 'la vida', como que toda obra de narración, aun la de apariencias más ficticias, tiene asideros en el limo vital del hombre.

3. No responde a una actitud clasista, pues si algún personaje es representativo del autor, sería Presentación Campos, esclavo en rebeldía y no Fernando Fonta, presunto equivalente social del autor.

4. Los personajes valen y la novela se destaca en el ámbito venezolano de la creación, por el sentido técnico e imaginativo del autor, no por los detalles de carácter documental. La historia venezolana de ese período fue muy distinta. Si fuera a tomarse alguna obra literaria como materia aportadora de datos sobre la época utilizada por Uslar Pietri, habría que acudir, en todo caso, a la *Biografía de José Félix Ribas*, y aun así podría pecarse de faltas graves a la exactitud científica que supone la historia.

5. El conocimiento de la realidad social o histórica donde transcurre la obra es valedero, motivo de ayuda en el análisis. Permite, justamente, el cotejo de los hechos reales con los imaginados o recreados por Uslar Pietri. Si fuéramos a tomar la sustancia histórica legítima de la novela, no llegaríamos a cubrir una página; y existen fuentes completas, directas, de donde fueron extraídos tales datos. Pero la ignorancia de las condiciones materiales y sociales donde vivió y se motivó el novelista para el momento de escribir la obra, o de los días en que ésta se fija, deslía y desvía la intentona crítica de aproximarse, lo más posible, a una valoración justa.

6. Quien pretenda juzgar la ideología —burguesa y capitalista— de Uslar Pietri, el único escritor venezolano que puede ubicarse en esta categoría económica, hurgando en sus cinco obras narrativas, perderá su tiempo. Creador, ha deslindado campos de arte y de pensamiento político. Estudiarlo en la filosofía que preconiza es acercarse más bien a libros suyos como *De una a otra Venezuela*, *Las nubes* o su ensayo sobre *El petróleo en Venezuela*. Allí están, de cuerpo entero, su inclinación, las teorías que sustenta sin rubor. Más aún: la obra de creación literaria fue escrita por él en los tiempos en que permaneció marginado de toda actividad política, antes de convertirse en árbitro supremo, en inteligencia al servicio de los grandes intereses capitalistas nacionales e internacionales. Hoy es el ensayista político que se escucha, en su liberalismo desconcertante, con oído atento por parte de los sectores que él representa, las llamadas 'fuerzas vivas' o, con sus propias palabras, 'la clase gerencial'. Y es asimismo el más combatido intelectual, por parte de las fuerzas revolucionarias. Pero todo esto no mengua valor a su obra específicamente literaria, cuyo mérito es difícil de callar.

DOMINGO MILIANI.

Universidad de los Andes,
Mérida, Venezuela.

BIBLIOGRAFIA

Nota: Las obras de ARTURO USLAR PIETRI citadas en este trabajo, van referidas a *Obras selectas*, Caracas-Madrid, Ediciones Edime, (2ª edición ampliada), 1956. Por ello, sólo se menciona, en cada caso, el título, capítulo y paginación, sin repetir las especificaciones editoriales.

GONZÁLEZ MANUEL PEDRO, *Crisis de la novela en América* [ensayo], en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núm. 150 (enero-febrero de 1962), págs. 50-69.

- IZAGUIRRE, RODOLFO, *Venezuela y el tiempo de su novela* [ensayo], en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), núms. 148-149 (septiembre-diciembre de 1961), págs. 202-207.
- PICÓN SALAS, MARIANO, *Literatura venezolana*, 4ª ed., México, Edit. Diana, págs. 192-205 (Cap. XVI: *Sinopsis de los últimos tiempos; I: La novela*).
- USLAR PIETRI, ARTURO, *La novela venezolana* [ensayo], en: *Letras y hombres de Venezuela*, págs. 1045-1069 (Cap. IX).
- *Las lanzas coloradas* [novela], págs. 5-172.
- *Presentación a sus Obras selectas*, págs. IX-XIV.
- WELLEK, RENÉ y WARREN, AUSTIN, *Teoría literaria*, (Biblioteca Románica Hispánica; Tratados y Monografías, 2), 2ª ed. ampliada y corregida, Madrid, Gredos, 1959 (Cap. IX: *Literatura y sociedad*), págs. 112-131.
- WILSON, EDMUND, *Literatura y sociedad* [ensayos y conferencias], Buenos Aires, Sur, 1957. Títulos: *El marxismo y la literatura* (págs. 139-155) y *La interpretación histórica de la literatura* (págs. 204-218).