

Rómulo Gallegos y Enrique Bernardo Núñez: renovadores de la narrativa venezolana

Lenín Pérez Rangel¹

Recibido: 03-06-2023 Aceptado: 08-07-2023

Resumen

Rómulo Gallegos y Enrique Bernardo Núñez son dos narradores venezolanos con una obra que resalta durante la primera mitad del siglo veinte por su solidez y amplitud de miras, dentro de un panorama literario atiborrado de ataduras temáticas y procedimentales a los signos del criollismo y el modernista. Mientras los cuentos y las novelas de Gallegos fueron ampliamente difundidos dentro y fuera de Venezuela, con copiosos elogios de la incipiente crítica especializada, incluso por sus adaptaciones cinematográficas y la destacada carrera política de su autor, las creaciones de Bernardo Núñez debieron esperar más años para ser reconocidas como excepcionales casos de maestría y depuración en el arte de narrar. En este trabajo se argumenta el aporte que ambos escritores hicieron, desde sus distintos estilos y propuestas, para renovar en buena medida, la narrativa de nuestro país

Palabras Clave: Narración, modernismo, literatura, romanticismo

Rómulo Gallegos and Enrique Bernardo Núñez: renovators of the Venezuelan narrative

Abstract

Romulo Gallegos and Enrique Bernardo Nunez are two Venezuelan narrators whose work stands out during the first half of the twentieth century for its solidity and breadth of vision, within a literary panorama crammed with thematic and procedural ties to the signs of criollismo and modernism. While Gallegos' stories and novels were widely

¹ Locutor por la Universidad Central de Venezuela, periodista por la Universidad Católica Cecilio Acosta y máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad de los Andes, Núcleo Trujillo.

disseminated inside and outside Venezuela, with copious praise from the incipient specialized critics, even for their film adaptations and the outstanding political career of their author, the creations of Bernardo Nunez had to wait more years to be recognized as exceptional cases of mastery and refinement in the art of storytelling. This paper argues the contribution that both writers made, from their different styles and proposals, to renew, to a great extent, the narrative of our country.

Keywords: Narration, modernism, literature, romanticism

El modernismo -que para muchos es el primer aporte propio de la América hispana a la historia de los ismos literarios, y que para otros no es sino la adaptación de corrientes como el romanticismo y el simbolismo a esta parte del mundo- tuvo sus febriles y numerosos seguidores en Venezuela, aún después de que el mismo fuera página vuelta, sucedida por otros movimientos europeos en ebullición, más atractivos para lectores y escritores en cuanto a formas y contenido.

No obstante destacar en nuestro país algunos escritores con una prosa modernista de calidad, no encasillados en cánones idénticos, sino dejando lugar a la diversidad dentro de la coincidencia, tales los casos de Manuel Díaz Rodríguez o Rufino Blanco Fombona, también abundaron creadores aferrados a ese legado que se negaban a enterrarlo aun cuando en su esencia ya languidecía hacia rato.

Asimismo, aunque este moribundo modernismo encontró sus incansables detractores, cuya bandera era liquidar sus vestigios, afortunadamente dentro de las filas del mismo movimiento surgieron tendencias renovadoras que abogaban por el respeto a la noble herencia, sin que por ello callaran la necesidad de oxigenarla con propuestas refrescantes en el campo de la narrativa.

En torno a esa pugna, a esos intentos por torcerle el cuello al cisne del modernismo; no a manera del repetitivo parricidio literario o la negación de lo establecido, sino más bien hacia la búsqueda de nuevas técnicas, estilos y abordajes, sin dejar de reconocer las virtudes de una escuela, de algunos aspectos de este proceso de tensiones y encuentros, nos proponemos hacer ciertas precisiones en aras de plasmar aspectos de este tema en donde se confrontan con los antes todopoderosos sacerdotes del modernismo, nombres que resonarán en nuestro panorama narrativo posterior, como símbolos de autenticidad o como voces que se levantaron por cambiar la ya cansina historia de moldes y tendencias asfixiantes.

Rómulo Gallegos y Enrique Bernardo Núñez son dos de esos prometeos que alumbrarán en buena medida el camino de la narrativa nacional, con algo que decirle al universo lector, en lenguaje y forma con gérmenes propios, con el sano alejamiento del mandato de escuelas, tabúes y pautas externas.

Como país situado en la parte norte de Sudamérica, recientemente independizado de España y padeciendo los estragos de las inacabables guerras intestinas, del analfabetismo y el letargo económico y social, no es de extrañar que la Venezuela del siglo XIX y de bien entrado el siglo XX recibiera como elixir para los elevados espíritus las influencias del acontecer literario que situaban a Europa, y especialmente a París, como la Meca de la novedad en este campo y escenario predilecto de los seguidos escarceos entre uno y otro movimientos artísticos que se reflejaron con más insistencia unos, con menos febrilidad otros, pero todos con lo tardío que era de esperarse, para convertirse, llegados al país, apenas en reflejos de lo que dentro del mundo de las letras sucedía en el Viejo Continente.

Desde *Los mártires*, de Fermín Toro, primera novela venezolana, según lo anota Isidoro Requena (1992, p. 38) hasta la narrativa modernista, esta influencia de Europa en nuestra literatura fue una constante, es decir, una cadena de imitaciones y adaptaciones de escuelas como el naturalismo o el romanticismo a las “letras nacionales”, cuyas figuras se contentaban con pretender seguir descubriendo el agua tibia, pues todas, según decían sus animosos propagandistas, estaban haciendo romanticismo, realismo y después modernismo, “a la venezolana”.

Y hablando de estos tardíos escritos sobre los naturalmente tardíos reflejos literarios europeos, bueno es citar a Requena, cuando señala: “Se ha escrito que el romanticismo es muy tardío en Venezuela, mitad del siglo XIX. La primera novela venezolana, *Los Mártires* (1842) de Fermín Toro, es una novela romántica que fundamenta su mensaje en el socialismo utópico”. (1992, p. 38)

Así Venezuela, como cajón de resonancia de ese sucederse literario en las “vecinas”, pero lejanas tierras, seguirá absorbiendo materia prima, procesos de producción, métodos de transformación con la marca de la manufactura exterior.

Pero si bien las condiciones sociales, políticas, educativas y culturales de nuestro país a finales el siglo XIX y principios del XX, quizás en buena parte justificaban esta manía del calco o espera parasitaria para ver qué era lo que París ponía de moda para traerlo como lo *nouveau* a esta tierra, el proceso de la modernidad que se viene experimentando acá hará que la historia cambie en gran medida, y que a pesar de la inexistencia de aportes sustanciales de América Latina o de Venezuela a la literatura universal, por lo menos ya se deje hacer sentir la genuina marca de lo propuesto en el país.

En este sentido, después de mencionar a Eduardo Blanco, Manuel Vicente Romero García, Miguel Eduardo Pardo, Gonzalo Picón Febres, como “los primeros cultivadores de la novela”, José Ramón Medina señala:

(...) Y Manuel Díaz Rodríguez, en los límites precisos de los dos siglos, entrega el testimonio de su obra novelística, netamente encuadrada en los moldes del modernismo. Posteriores a éstos y señalando ya reacción saludable, casi agresiva y violenta, insurge la

generación postmodernista. (1981, p. 155)

Es decir, que no obstante el modernismo encarnar una fusión de visiones, sensibilidades y estilos entre lo europeo, lo importado y las propias expresiones y sensaciones de un continente y de un país (en este caso Venezuela), la llegada y asimilación de este movimiento por nuestros narradores (no hablaremos de los poetas) hace que empiece a germinar un elemento fundamental para el proceso literario de cualquier nación: el impulso cuestionador, renovador, crítico hacia lo que se lee y lo que se produce.

Con el modernismo, el escritor empieza a asumir y a ejercer su oficio de escritura; ya no será el militar, político, educador, conspirador... y escritor. Será esencialmente un escritor, y en esa toma de conciencia lo ayudará mucho la carga que el modernismo pone en la figura del intelectual, del hombre sensible, del escritor.

Así, la concepción de la escritura como forma de vida será ejercida en su oficio y trascenderá etapas (empezando por la modernista) para que esa conciencia de escritor mueva a estos hombres y mujeres a hacerse críticos de su propio proceso escritural, reflejándose esta nueva instancia creativa, primeramente en la motorización de la dinámica literaria que empezará a abrirse mejor paso con el post-modernismo, con esa revuelta que ha sido un tanto descuidada en su estudio -creemos- por la preferencia temática hacia el fenómeno de la vanguardia venezolana.

Esta invitación que logra el modernismo para que el escritor establezca un diálogo consigo mismo y se sensibilice en cuanto a su preponderancia como parte de un proceso es positiva por cuanto empuja el engranaje de la rueda que moldeará una literatura con rasgos propios. Sin embargo, el modelo tenderá a agotarse, y cuando ya la fiebre de los ismos se haya apoderado de Europa, en plena década de los veinte, fragmentos como estos, de Díaz Rodríguez, todo sensorialidad, estarán caducos:

Juan recayó en la tristeza y el dolor. Cuanto se hizo por distraerlo, por disipar la negra nube de su melancolía, fue inútil. Ni de mí hacía caso el pobre Juan. ¡Qué iba a hacer caso del cura, cuando la madrina y la novia estaban ausentes! Su dolor, decían, era como el dolor de las personas grandes, intenso y mudo. (1991, p. 64-65)

Pero las mezclas siguen: una tierra de conexiones seguirá produciendo amalgamas, reflejos, convergencias. Mientras los rasgos de la modernidad por fin van apareciendo en la sociedad y en la literatura: la provincia empieza a conectarse paulatinamente con la capital, la sociedad agrícola es la que manda, pero no por ello se ahoga la ilusión petrolera, del automóvil, de lo extranjero... y ya el modelo modernista (“del siglo pasado”) empieza a cabecear, hay una legión de narradores atados al costumbrismo, al criollismo, y abundan los apologistas del modernismo, para quienes sería una locura revisar los sustentos básicos de este movimiento.

No importando estas posturas, las ganas de discutir, de experimentar, de conectarse al mundo moderno, impulsan iniciativas como la creación del Círculo de Bellas Artes, en cuyo seno se da toda una revalorización de las artes como forma de expresión individual y colectiva, y donde pintores, poetas y otros artistas, empiezan a descender las telarañas de los ojos de esa soñolienta Venezuela gomecista, con el amor —y no sumiso— al arte como de bandera transgresión generacional.

Yolanda Salas de Lecuna (1993) explica cómo también de iniciativas individuales (claro que influenciadas por un ambiente, una sociedad y una época determinada) surgen interesantes inserciones al proceso dinamizador de la literatura venezolana. De la siguiente cita, nos interesa lo que se refiere a Pocaterra:

TODO UN PUEBLO (1899) de Miguel Eduardo Pardo (1868-1905), escrita dentro del período modernista, pero alejada de las propuestas estéticas de ese movimiento, y La Casa de los Ávila (1920-1921) de José Rafael Pocaterra (1889-1955), representan puntos de vista críticos sobre la sociedad y el ambiente cultural vigentes. Si Pardo queda cronológicamente ubicado en la corriente literaria del inicio de esa época, José Rafael Pocaterra es un ejemplo de reacción contra la estética modernista y el modo de vida —ya plenamente consolidado— de una élite que había hecho suyos los rasgos externos del movimiento literario, asimilándolos a su estilo de conducta en sociedad. (1993, p.51)

Por supuesto, la crítica es diversa sobre el post-modernismo, y es interesante constatar posturas como las de Barrera Linares (2002) en cuanto a no distanciar prácticamente a vanguardia y post-modernismo venezolanos, cronológica y conceptualmente, por lo menos en el ámbito de la narrativa:

De manera que hasta podemos correr el riesgo de afirmar que, por lo menos en cuanto a la narrativa, el verdadero lapso postmodernista venezolano lo constituye lo que se conoce como el movimiento de vanguardia. Y el origen de tal insurgencia estaría, por ejemplo, en autores como Enrique Bernardo Núñez (más novelista que cuentista) y José Antonio Ramos Sucre (poeta y cuentista), Nelson Himiob y Carlos Eduardo Frías. (2002, p. 32-33)

¿Pero cuáles son esas revisiones, cuáles esos cambios e innovaciones que sin sustentarse en furibundos manifiestos antimodernistas, como generalmente ha sucedido en la historia de “nuevos” movimientos contra los “viejos modelos” logran la renovación, la oxigenación de un legado, abriendo los caminos hacia una identificación verdaderamente característica de la escritura venezolana?

Por ejemplo, saliendo de “La Alborada”, con marcada herencia modernista, pero con no pocos impetuosos asomos renovadores, encontramos a Rómulo Gallegos, cuya obra ha sido catalogada por autores como Juan Liscano, como la única universalizada de venezolano alguno por décadas.

Digamos que en Gallegos, por ejemplo, el paisaje ya no es costumbrista, que hay perspectiva

crítica, discurso telúrico consciente, no farsa costumbrera, no pinturas insulsas o caricaturas de la torpeza oral de algunos campesinos a manera de burla, de anécdota obstinadamente repetitiva, de burdo pintorequismo. En Gallegos, por el contrario, hay poesía, discurso cuidado, sólido, pero que no desplaza del todo —y que más bien a veces tiene mucho de ella— a la herencia modernista.

Así lo resume José Ramón Medina:

(Gallegos) ... se contrae directamente a la creación de una literatura de genuino y palpitante carácter nacional, tanto por los temas como por su verificación expresiva. Va a estar por eso, en cuanto al estilo, en contra del gesto preciosista que distingue al esfuerzo de la prosa modernista, apoyada en la artificiosidad y el exotismo; aunque, necesariamente, forjado intelectual y espiritualmente en las últimas manifestaciones de la tendencia modernista en el país, será mucho lo que aprovechará de este movimiento en la realización de su obra, particularmente en la tarea de redondear un estilo vigoroso, llano, sustancioso, que tiene en la plasticidad de la imagen y en la fuerza poética del lenguaje sus más singulares apoyos". (1981, p. 163)

Es decir, Gallegos tiene una gran deuda con el modernismo, y no la niega; más bien le saca provecho, pero no con la intención de ser otro Manuel Díaz Rodríguez, de prolongar artificial o artificiosamente la existencia de una escuela que prácticamente yace bajo tierra. Muy por el contrario, una vez hecho el reconocimiento a su heredad, logra que de las cenizas del ave fénix, no salga el ave fénix, sino que se propaguen nuevas especies, esquemas y formas narrativas que le permitan constituir un sólido cuerpo novelístico siempre en ascenso, de la calidad a la novedosa calidad.

Esto nos hace cuestionar el pensar en esas camisas de fuerza que pretenden ubicar lo modernista, lo vanguardista o post-modernista en únicas casillas o ghettos que hacen imposible su intercomunicación, que condenan estos movimientos a vivir en celdas separadas, incomunicables entre ellas, en contra de esa concepción de proceso dinámico, fusionador y de permanente diálogo, de intercambio, como debería verse la literatura de nuestro país.

Por su parte, Enrique Bernardo Núñez no alcanza en vida a ser testigo de la valoración que debió hacerse a su obra literaria, especialmente a su novela *Cubagua* (1931), esa “pequeña obra maestra” de la que habla Orlando Araujo, que no es sino décadas más tarde cuando se le ubica como un libro fuera de serie, pionero en el realismo mágico, en la combinación de tiempos, en el estilo narrativo limpio, depurado, puro, al que muchos post-modernistas reconocidos hubieran querido llegar.

En *Cubagua*, precisamente dentro de lo novedoso que plantea, está la historia de los vencidos,

la historia de una isla saqueada, a través de una especie de gran metáfora del proceso de conquista del Continente. Novela histórica que tiene el atrevimiento de insertar con sutileza y hermosura elementos sustanciales del realismo mágico americano, de fusionar ficción y documentada realidad en un mural bien pintado con palabras, y sobre una base estructural inteligentemente acoplable, sin la zalamería que aún aplastaba los textos modernistas, y más sobria y agradable al lector que algunos intentos galleguianos no exentos de la ya mencionada herencia.

Si atendemos, por ejemplo, a la descripción de los personajes, no obstante los adelantos de forma que aporta Gallegos, todavía en ese aspecto la abundancia de detalles de elementos que contextualicen una “personalidad” le hacen caer en exceso de información, innecesaria, de vieja y gastada data. Así presenta a Juan Primito, de Doña Bárbara:

Greñudo, piojoso y con una barba hirsuta que no había manera de que conviniese en recortársela, era el recadero de Doña Bárbara un bobo con alternativas de lunático furioso, aunque no desprovisto de atisbo de malicia, cuyas manías más singulares consistían en no beber agua de las casas de El Miedo. (1985, p. 129)

Pero si esta descripción da la impresión de palabrería, veamos esta otra, más generosa, del protagonista Santos Luzardo, a quien como en una película mejicana o un wester pareciera que se le quiere presentar como “el mozo” de la trama:

Bajo la toldilla, un joven a quien la contextura vigorosa, sin ser atlética, y las facciones enérgicas y expresivas prístanle gallardía casi altanera. Su aspecto y su indumentaria denuncian al hombre de la ciudad, cuidadoso del buen parecer. Como si en su espíritu combatieran dos sentimientos contrarios acerca de las cosas que lo rodean, a ratos la reposada altivez de su rostro se anima con una expresión de entusiasmo y le brilla la mirada vivaz en la contemplación del paisaje; pero, enseguida, frunce el entrecejo, y la boca se le contrae en un gesto de desaliento(1985, p. 9-10)

Enrique Bernardo Núñez no recurre en Cubagua a la enumeración de rasgos físicos y apreciaciones subjetivas del narrador para vender la imagen del personaje (sea la buena de Santos Luzardo o la nefasta de El Brujeador), sino que traza palabras más del contexto, de la atmósfera, de los complementos que enmarcan al personaje y propician una percepción de su imagen en la mente del lector conformada entre la sugerencia que hace el narrador y el redondeo de quien lee: “Con su ancho sombrero oscuro, vestido de kaki, botas altas, con su rifle y seguido de dos perros, Stakelun recorre los campos al azar”. (1947, p. 11)

No dice expresamente Enrique Bernardo Núñez que Stakelun es extranjero: lo infiere el lector al leer su nombre; tampoco ha dicho el narrador que es cazador: lo percibe el lector al ver un rifle y dos perros; nada menciona de la estatura de Stakelun: lo sugieren sus botas altas. Incluso el tratamiento que busca plasmar los perfiles psicológicos del personaje se deja ver en la manera en que es presentada Nila Cálice, dentro de un contexto que envuelve y denota su oscura personalidad.

Aquí y en muchas otras ocasiones consigue el narrador que el lector participe, valiéndose de un discurso entre lo concreto y lo ambiguo, y dejando a cada rato rendijas a través de las cuales el lector se torna juez, testigo y comentarista de la obra.

Esta novela está hecha sobre la base de muchas frases cortas y a veces cortantes, no sesgadas sino abiertas: dejadas así para que el lector las alargue, les complete el sentido que proponen, en una invitación a la interacción que será la novedad, el leitmotiv de muchas novelas del llamado boom latinoamericano de los años sesenta.

Como ejemplo, observemos este fragmento:

Silencio. Calabacines, ídolos, anillos, láminas delgadísimas para cubrir el sexo y los pechos; los despojos de cien provincias. También se lee en una tabla: “Aquí se hacen féretros” (...) Los indios de Cumaná y de Chichiriviche se han sublevado y avanzan sobre Cubagua. Han destruido los conventos y muerto a los religiosos. Las huertas fueron arrasadas. El mulo de los frailes, sus naranjos, la campana, todo fue destruido.
(1947, p. 47)

Aquí se evidencia que Enrique Bernardo Núñez sabe estructurar con maestría ambiente, historia, denuncia, anécdota y reflexión, sin la necesidad de urdir sintáctica ni discursivamente las oraciones, la historia que plasma con frases aisladas: “Silencio”, propicia una atmósfera, genera expectación, prologa lo que viene. Después, enumera palabras e identifica una raza y denuncia lo padecido por su gente. Y como para responder a quienes preguntan por los culpables de los “despojos de cien provincias”. Hace una “toma cerrada” como se diría en el cine, o un “plano detalle”, como se diría en televisión, sobre una tabla en la que se lee: “Aquí se hacen féretros”. ¿Y quién los hace?: pues el español, el conquistador: los que encierran en una caja de madera a sus muertos, y no a los muertos que pesan sobre su conciencia, porque esos eran de otra naturaleza mítico-religiosa, más alada, menos terrosa.

Pero no logra ese efecto EBN disponiendo de cualquier lector, sino de uno atento, que responda con inteligencia a los resortes intrínsecos del texto, ese lector activo al que se refiriera Cortázar, ese que no espera que todo se lo den, sino que se aventura a buscar con las pistas del narrador y su propia sagacidad, los diversos senderos del universo y los universos que viven y se multiplican en la obra escrita.

Y si Cubagua exige ese lector, exige también ojos críticos en guardia, que deje la mirada timorata y altiva para bucear en esa propuesta ágil y tan malamente silenciada. Por eso, aunque suene cortante, no es difícil ponerse al lado del Orlando Araujo que sentencia; “¿Cómo no establecieron los lectores y más aún los del oficio literario, la increíble diferencia entre las primeras novelas de Enrique Bernardo Núñez y esta Cubagua, novedosa, audaz y provocadora de un nuevo estilo?”.
(1988, p. 105)

Digamos algo sobre uno de los aspectos más comentados de la obra de Enrique Bernardo Núñez, su propuesta de un diseño novedoso del espacio y del tiempo: Hoy nos es fácil apreciar que Cubagua se desarrolla en ese juego presente-pasado-presente, a veces imperceptible. Si a los modernistas los movía el principio de la belleza por la belleza, este autor demuestra que ya no quiere ser tan ingenuo, e introduce lo histórico, el proceso político, la devastación colonial y el mito, en un ensayo de géneros y técnicas inédito en el país.

Y en esta novela cíclica, plena de atmósfera de susurros, de murmullos ancestrales y respuestas actuales y viceversa, también se dejan escuchar las voces que hacen planes para un futuro que no se materializa.

Enrique Bernardo Núñez no prepara el terreno para el salto temporal, no hace preludeos que justifiquen que ahora se está en el pasado narrativo. Del presente pasa al pasado con fórmulas muy simples, como si ese ir y venir en el tiempo fuera lo racional, lo “normal”. Allí también radica su clase: “La luz blonda, vigor de estatua en torno de las rocas, alza sus velos argentados, sus sinfonías de llamas, sobre islas y farallones. Los Testigos, Los Frailes, La Sola. En otro tiempo existía aquí una raza distinta...” (1947, p. 24), y empieza el narrador a contar sobre esa raza, largamente, como si fuera el tema actual, presente. Y cierra el párrafo con un símil que es la vuelta al momento narrativo: “Todo aquello ha pasado en un tempo demasiado fugitivo, como el que comienza ahora” (1947, p. 24) Tiempo fugitivo, dice; es decir, escurridizo: que está y no está; que no estaba y de pronto aparece, y al instante se fusiona con otros tiempos.

En estos intentos logrados Bernardo Núñez se vale del lenguaje para que los cambios temporales no sean bruscos, y si es posible, no sean perceptibles. Es poético, pero distinto en la manera de poetizar de los modernistas y algunos post-modernistas. Expande el texto, lo sumerge en territorios de lo onírico, de lo ambiguo. Y en ese juego de sugerencias aprovecha para mezclar en un personaje (Nila Cálice) lo religioso y lo erótico. La escena del piano es reveladora, pues cuando se hace referencia a la rara convergencia en una casa del fray y de la bella mujer, y se describen las costumbres de éstos, las cuales los hacen parecer exóticos y generadores de chismosos murmullos, el narrador puntualiza en un episodio que no parece haber sido mencionado de manera casual, sino que contiene la amalgama de lo sagrado y lo profano: “Con gran beatitud en el semblante, Nila tocaba el órgano. Resonaban entonces profundos gemidos o expresiones de amor incontenible, especie de ráfagas bajo las cuales oscilaban los cirios del altar”. (1947, p. 15)

El episodio o es descaradamente sexual o sencillamente describe una sensibilidad musical exenta de toda inclinación por lo corporal. Todo se da según el ojo del lector y según cómo procese las herramientas ambientales y de lenguaje que le provee el narrador, el inteligente narrador.

Reiteramos que también es Cubagua un diálogo entre géneros: se novela, se cuenta, se poetiza: “...en aquel momento la luna llena se elevaba como un espejo de nácar”. (1947, p. 50); se hace crónica y crítica social, privilegiando el mito como elemento que filtra intenciones demasiado

directas, y le da a la obra hálitos de magia (temporal, ancestral, onírica) que va y viene: “¡Por la Santa Virgen de la Hiniesta! ¿Quién quiere ir al Meta? Las casas y jardines son de oro. ¡Hay ciudades de oro, vasijas llenas de oro!” (1947, p. 46). Y más adelante:

¡No! —grita un soldado muy orgulloso con atavío de calzas muy picadas y muchos papos de tafetán—, ¡mejor es ir al Hupayari! Han encontrado oro en las sepulturas. ¡Hay un pueblo de gigantes cuyas macanas son de oro y combaten con anchos escudos de oro! (1947, p. 46)

Si la modernidad venezolana se expresa en Gallegos en alusiones a la llegada del ferrocarril, en los cuentos centrados en la ciudad, en el cerco modernizador que Santos Luzardo pretende establecerle a la selva, a la barbarie que todo se lo traga y que el abogado pretende sepultar con sus falsas creencias, brujerías y miedos, en Cubagua esta modernidad no es referida directamente, sino que es presentada o captada por el lector como elemento agregado en el texto, que no se dice, sino que viene como complemento de otra historia, otra anécdota:

El auto de Stakelun, un coche de dos asientos con las llantas desgastadas, atravesó vertiginosamente el camino de El Tirano a La Asunción. La bocina chilló en las callejuelas. Los cerdos pastaban cerca de las puertas. Unas gallinas huyeron asustadas. (1947, p. 26)

El auto de Stakelun, un coche de dos asientos con las llantas desgastadas, atravesó vertiginosamente el camino de El Tirano a La Asunción. La bocina chilló en las callejuelas. Los cerdos pastaban cerca de las puertas. Unas gallinas huyeron asustadas. (1947, p. 26)

En esta corta escena puede inferirse que el vertiginoso auto de la modernidad, con sus desconcertantes chillidos, espanta a más de uno en la devastada isla, en la expoliada tierra donde se da nuevamente el ciclo de la explotación, con nuevas caras, con nuevos signos, con una violencia más sutil en su presentación, pero no por ello menos nociva,

Pero además de todos estos recursos, en Cubagua se hace presente la ironía. Por ejemplo, en la designación de nombres en sí mismos contradictorios y que se tornan así aún más al irse conociendo a los personajes que los ostentan: Fray Dionisio, Nila Cálce...

Y el viaje temporal no se evidencia solamente en las historias que se entrelazan y que se vuelven, a veces, una sola repetida y vuelta a repetir, sino que dentro de un mismo párrafo está el juego verbal, el experimentalismo lúdico con los tiempos. Así, sin atender a la sintaxis, a las otrora inviolables reglas, Enrique Bernardo Núñez utiliza verbos en presente y pasado, con desenfado (el subrayado es nuestro): “En tanto, vestida de blanco, cubierta con un sombrero de paja, galopaba por los senderos. Su figura se diseña flexible, dorada, perseguida por los perros que ladraban entre el polvo. Veloces giraban los pueblecitos con sus portales”. (1947, p. 26)

Y de seguir escudriñando, encontraremos cada vez más en Cubagua elementos novedosos,

atrevidos, que suponemos, de haber sido captados, difundidos y aprovechados por la crítica y los escritores de su tiempo, habrían incidido de manera muy significativa en la modernización de la narrativa venezolana de la primera mitad del siglo XX.

Pero para eso están los avisados lectores...

Referencias bibliográficas:

- Araujo, Orlando. (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Bernardo Núñez, Enrique. (1947). *Cubagua*. Caracas: Biblioteca Popular del Ministerio de Educación.
- Díaz Rodríguez, Manuel (1991). *Cuentos de color*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Gallegos, Rómulo (1979). *La rebelión y otros cuentos*. España: Los Libros de Plon.
- Gallegos, Rómulo (1985). *Doña Bárbara*. Caracas: Bloque Dearmas.
- Medina, José Ramón (1981). *Ochenta años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Requena, Isidoro (1992). *Trujillo en sus novelas*. Trujillo: Biblioteca Trujillana de Cultura.
- Salas, Yolanda (1993). *Ideología y lenguaje en la narrativa de la modernidad*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Referencias hemerográficas:

- Barrera Linares, Luis. Arturo Uslar Pietri: "Somos" el principio del cuento venezolano contemporáneo. En la revista *Investigaciones Literarias*. Publicaciones del Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2002.