

Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX en Venezuela

Douglas Bohórquez*

RESUMEN: Una de las propuestas centrales de este trabajo, como su título lo indica, es estudiar la correlación entre la configuración formal y semántica de la novela venezolana a partir del modernismo y el proceso de formación ("bildung") que se expresa a través de la revelación de la conciencia y de la subjetividad de sus personajes protagónicos. Considero esta correlación en algunas significativas novelas del modernismo y postmodernismo histórico en Venezuela: es decir, novelas de José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez, Rómulo Gallegos y Teresa de la Parra.

novela de formación, narrativa modernista, postmodernismo histórico.

ABSTRACT: *One of the central proposals of this work, as the title indicates, is to study the correlation between the formal and semantic configuration of the Venezuelan novel from the modernism and the process of formation ("bildung") that is expressed through the revelation of the conscience and the subjectivity of its main characters. I consider this correlation in some significant novels of the modernism and historical postmodernism in Venezuela: that is to say, in novels from José Gil Fortoul, Manuel Díaz Rodríguez, Rómulo Gallegos and Teresa de la Parra.*

"bildungsroman" - modernist narrative - historical postmodernism

Novela de formación y formación de la novela expresan mucho más que un juego de palabras. Como en las literaturas europeas y particularmente en la literatura alemana, de donde procede el término **bildungsroman**¹ en la literatura hispanoamericana y por lo tanto en la literatura venezolana, el proceso de elaboración histórica de la novela está estrechamente vinculado al proceso de **formación**, de **educación**, pero también de constitución y composición formal del héroe novelesco. Nuestras primeras novelas lo son, en la medida en que **configuran** un personaje o héroe novelesco central. De este modo la formación histórico-literaria de la novelística venezolana está inextricablemente ligada al grado de complejidad formal pero también psicológica que van alcanzando progresivamente sus héroes narrativos. La ficción literaria en este tipo de novelas de formación, como veremos, está

*Universidad de Los Andes (Venezuela). Este trabajo se realiza gracias al auspicio del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes.

1 El concepto de **bildungsroman** está estrechamente ligado a las ideas de formación, educación, cultura. El **bildungsroman** como lo indica Demorand (1995: 11) "se pregunta qué significa aprender... Por primera vez con Goethe, el término aprendizaje presenta aspectos de una forma novelesca nueva".

íntimamente ligada a la idea de educación del lector.

Aludiremos en este trabajo a algunas de las que consideramos relevantes novelas y novelistas de los inicios de nuestra modernidad literaria: José Gil Fortoul (1861-1943), Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), Rómulo Gallegos (1884-1964), Teresa de la Parra (1899-1936). En sus significativas producciones novelescas se puede seguir el proceso de elaboración formal de la novela venezolana. Sus héroes novelescos expresan una frágil y problemática relación con una sociedad que en la medida en que se ha modernizado ha devenido cada vez más hostil. Seguramente quedan al margen de este estudio novelas y novelistas cuyo análisis podría ofrecer una visión más amplia de este tema, pero nuestro objetivo es acercarnos a la interrogación de un concepto, el **bildungsroman** o novela de formación y su proceso histórico en Venezuela. Un tema, podemos decirlo de paso, que ha sido poco o nada considerado por nuestra crítica literaria.

Aunque es posible encontrar antecedentes o aspectos aislados en algunas novelas del siglo XIX, todo parece indicar que el perfil de la novela de formación como modalidad novelesca comienza a delinearse en el modernismo, pero no será sino años más tarde, en el período de crisis de éste, cuando se profundice su **escritura**, tornándose más complejo su discurso narrativo.² Frente a una narrativa costumbrista y naturalista poco preocupada por el diseño formal y la modulación psicológica de sus personajes, la novela modernista comienza a explorar un nuevo discurso y nuevas formas de revelación de la conciencia y de la subjetividad, a través de mecanismos como el monólogo interior y el reiterado uso de imágenes y símbolos poéticos, de figuras discursivas como el símil o la metáfora, que posibilitarán una notoria ampliación del espectro semántico de la novela y particularmente la configuración de un inédito universo imaginario.

La novela va a ir trasgrediendo su esquema argumental idílico, romántico y su núcleo de referencias positivistas y exterioristas (paisajistas), para abrirse a formas más complejas de la imaginación y la subjetividad, lo que indica un progresivo enriquecimiento de la sensibilidad artística.³ La novela comienza a explorar todo un imaginario de lo sensorial, nuevas emociones y percepciones del cuerpo, todo un amplio registro del deseo, develando de este modo una cultura de lo sensible y de lo sensual que amplía y modifica considerablemente su práctica y su concepto.

La novela modernista rompe con los estereotipos del personaje típico, rural, un tanto plano, para asumir los plurales rostros del personaje –individuo o sujeto– habitante de ciudades. El héroe modernista se torna un sujeto en crisis, neurasténico. Su

2 Domingo Miliani observa en la segunda novela que publica José Gil Fortoul en 1982 titulada *¿Idilio?* “El primer ejemplo, tal vez, de **bildungsroman** en la novela venezolana” (1985: 44)

3 Sobre el tema de la novela de formación resulta ineludible la referencia a los trabajos de Mijail Bajtin (1982) particularmente su *Estética de la creación verbal. Teoría y estética de la novela* (1989). Puede consultarse también sobre este tema el libro de Miguel Salmerón *La novela de formación y peripecia* (2002), que sigue los avatares teóricos del concepto de **bildungsroman** y cómo éste se configura en discurso novelesco en algunos de los más reconocidos exponentes de esta modalidad ficcional en Alemania

obsesiva búsqueda interior es la búsqueda de una cultura y una sensibilidad opuestas a la barbarie de su país, de allí su desarraigo, su decidida vinculación o apego a los modelos de la cultura europea. De allí también la constante presencia del viaje en la novela modernista. Viaje de formación, pero también de evasión por parte de un personaje que no se adapta a su país; pero en todo caso, viaje físico y existencial que lo metamorfosea, lo transforma en sujeto sensible y virtual ciudadano de otro país.

De este modo el modernismo transformó la novela en **escritura**, en experiencia de la sensibilidad, es decir lenguaje ambiguo de la forma y de la imagen. La modernidad de una nueva cultura que ama las ciudades, redimensiona el concepto de escritor y sus creaciones narrativas, volcadas ahora hacia una actitud introspectiva, hacia la configuración de nuevas formas novelescas que redefinen al personaje y su relación con el mundo⁴. Se trata ahora de un personaje ya no definido por su relación mimética con una naturaleza agreste o bucólica sino por la búsqueda atormentada de su propia identidad. Un personaje que pretende conocer al otro, al mundo, a través de un viaje que es también interior, interrogación de sí. Es ésta precisamente la perspectiva del **bildungsroman**: una novela que centra su atención en el proceso de formación del protagonista. Tal es la situación que se plantea en una novela como *Julián* (1888) de José Gil Fortoul en la que el autor narra y describe el proceso de formación de Julián Mérida como artista. Éste, como se nota, es el personaje central que le da nombre a la primera novela de este innovador, culto y cosmopolita novelista de inicios de nuestra modernidad narrativa.

La novela se abre con la descripción de un joven Julián Mérida “vestido con cierto abandono de poeta romántico; nervioso como una mujer...” (Fortoul, 1951: 23) quien llega a Madrid para intentar realizarse como intelectual cuando apenas cumple con veinte años. Idealista, solitario, melancólico, Julián acusa los rasgos propios de un joven moderno que llega a la gran ciudad con la ilusión de hacerse una vida y un nombre de escritor famoso. Se propone escribir un libro “palpitante...cuajado de tipos reales, de pasiones violentas” (Fortoul, 1951: 26) pero es incapaz de ejecutar sus ideas. Su búsqueda formativa, su querer aprender a hacerse como sujeto diferenciado por su identidad sensible, artística, oscilará entre el afán por la verdad y la pasión por lo ideal y sensual. Quiere destacarse, construir un estilo propio de vida y de escritura pero se entrega a los placeres, al amor, a la vida mundana.

4⁴ Hablamos de una nueva forma de conocimiento e interrelación con el mundo por parte del escritor modernista que se traduce en la creación de “nuevos” y “modernos” personajes, lo que el concepto de “bildung” permite plantear. “La Bildung” -dice Antoine Berman- “significa generalmente “cultura” y puede ser considerado como el doble germánico de la palabra “Kultur” de origen latino. Pero esta palabra toca muchos más registros, en virtud de su rico campo semántico al cual pertenece: “bild”: imagen, “eibuldundugskraft”: imaginación, “ausbildung”: desarrollo, “bildsamkeit”: flexibilidad o formabilidad, “vorbild”: modelo, “nachbild”: copia y “urbild”: arquetipo. Así se hablará de la “bildung” de un individuo, de un pueblo, de una lengua, de un arte: de su grado de “formación”. Y es entonces... a partir del horizonte del arte que se determina en gran parte la “Bildung” (Antonie Berman “Bildung et Bildungsroman” (1983). C.p. María de los Ángeles Rodríguez Fontella (1996: 72) *La novela de autoformación o bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico*.

La novela es, en gran medida, renovadora⁵ y de hecho asume una perspectiva y un modo de elaboración modernistas, dada su actitud estética crítica con respecto a la tradición narrativa costumbrista y literaria y dada la emergencia que en ella se aprecia de toda una nueva forma, de nuevas técnicas narrativas como el monólogo interior. Cuando Julián se dedica a escribir un artículo para un proyecto de revista toma conciencia de que “la inspiración” no es suficiente: debe corregir. Su discurso en el Ateneo de Madrid como orador persigue la imagen bella, la cadencia melodiosa de las frases. Su proceso de formación se proyecta hacia una identidad narrativa fallida por no cristalizar en el libro deseado. Múltiples contradicciones, entre las que se dejan leer, por una parte la presencia del modelo positivista y por otro lado, la crítica de éste que asume el modernismo, desgarran su diferenciación, su autonomía y condición subjetivas. Es parte del conflicto que se expresa en la construcción del discurso narrativo de la novela, entre la tradición romántica, que se propone la representación realista y la emergencia de un modelo renovador, modernista, que involucra ya una cierta conciencia crítica del discurso literario.

Julián, a la vez que desea adoptar la perspectiva de un observador objetivo, científico, de la realidad y se propone realizar un proyecto narrativo, intelectual, es seducido por la bohemia, por las “miserias prostibularias” de Madrid. Su interioridad anímica se desgarran. A la vez que ambiciona alcanzar la fama de un escritor “celebrado” se da cuenta que lo que decidirá, en gran medida, el éxito de su empresa, será la disciplina, la construcción de un estilo, su oficio como escritor. Finalmente no tiene la voluntad y constancia de trabajo suficientes y termina suicidándose, sumido en el alcohol, atrapado en sus amores y su vida de bohemia.

¿Idilio? (1982) a diferencia de *Julián* se ubica en un típico pueblo andino y refiere parte de las costumbres del mismo, pero también y fundamentalmente el devenir de formación de un grupo de muchachos entre los que se destaca Enrique Aracil, por su vocación de estudioso, enamorado de la niña Isabel, con quien establece a la par que una suerte de “idílica” relación amorosa (de allí el título de la novela), una relación también intelectual pues le expresa sus dudas sobre temas relativos a las contradicciones entre ciencia y religión.

Las contradicciones intelectuales entre las explicaciones del maestro don José Castaño y los discursos religiosos del Padre Roque se convierten en el centro de las preocupaciones de Enrique Aracil, siendo apenas prácticamente un niño. También la relación amorosa con Isabel le plantea la difícil dicotomía vida/estudio. La novela, en tanto que despliega las reflexiones y preocupaciones intelectuales de este personaje central convirtiéndolas en un ámbito discursivo privilegiado, supera el estilo propio de la novela costumbrista y/o criollista. En esa búsqueda de una verdad objetiva por parte de Enrique, que vaya más allá de las respuestas religiosas del Padre Roque, se deja leer, por supuesto, la presencia y el diálogo

5 Miliani señala que *Julián* “rompe definitivamente con los esquemas del sentimentalismo romántico y del costumbrismo rural. Su escritura es de novela culta... El discurso narrativo llega a ser novela de la novela... (*Julián*) es el primer intento del novelista venezolano y tal vez de lengua española que propone y logra con éxito la introducción del monólogo interior. *Julián* es sin duda una novela revolucionaria en su concepción y en el momento de aparecer, cuando la novela europea apenas si intenta estos recursos del arte de narrar contemporáneo” (1985: 41-42)

con el modelo positivista, tan cercano a las posiciones ideológicas del Gil Fortoul.

La lectura de libros de física u otras disciplinas se convierten en una obsesión en Enrique que lo lleva incluso a abandonar sus juegos infantiles: quería saber tanto como su maestro, y poder discutir con el Padre Roque y ser admirado. El descubrimiento y aprendizaje objetivo, científico, de realidades contaminadas de superstición como los mecanismos de los truenos y los relámpagos lo turban y lo llevan al cuestionamiento de otras supuestas verdades religiosas.

La experiencia de conocimiento supone en él no solo la crítica y cuestionamiento de lo aprendido en la escuela sino también una cierta crisis espiritual y psicológica. Hay en *¿Idilio?*, como se desprende de esta crítica teológica, un tono irónico en la narración y descripción de las costumbres y ritos religiosos que en conmemoración de la Virgen del Rosario, patrona del pueblo (Baroa), se realizan. Pero atraviesa también la novela un discurso romántico, dada las relaciones amorosas entre Enrique e Isabel, que de pronto se torna trágico, debido a la súbita muerte de ésta fulminada por un rayo. La novela culmina refiriéndonos las descripciones científicas de Enrique Araceli en París entre un grupo de jóvenes científicos. Fiel a su intensa vocación de conocimientos, Enrique sale de Baroa, para extender en París, capital del conocimiento moderno, su proyecto o programa de formación científica. La novela, más que adscribirse a la tendencia romántica y/o de costumbres es, fundamentalmente en el sentido más explícito del término, una **novela de formación**, la primera quizás, como lo hemos indicado con Miliani, que se escribe en Venezuela.

Los personajes de las primeras novelas de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) son jóvenes sensibles en actitud de búsqueda, que se ven en la necesidad de abandonar el país pues éste se les presenta como ámbito hostil que les niega las posibilidades de auto-realización. Optan por dejar el país, por vivir fuera, en Europa y particularmente en París, centro de una modernidad cultural que los seduce pero enajena también de algún modo, sus identidades social y subjetiva, convirtiéndolos en extranjeros, en desadaptados, en exiliados de sí mismos⁶. Si bien algunos de estos personajes de Díaz Rodríguez no son adolescentes en sentido estricto, aún son jóvenes, entregados a una búsqueda existencial. El viaje de estos jóvenes es en estas novelas no solo desplazamiento físico sino también y fundamentalmente un modo de desarraigo interior. Una constante, que refiere el aprendizaje pero con ello también las transformaciones de sus propias identidades personales, el proceso vital e imaginario de formación, que los configura como héroes problemáticos, en conflicto con la sociedad venezolana que les toca vivir. *Ídolos Rotos* (1901) se inicia con la presencia de un Alberto Soria que regresa ilusionado a Venezuela y concluye con su determinación de radicarse definitivamente fuera del país. Suerte de **kunstlerroman** (novela de artista) frustrado, *Ídolos Rotos* narra la imposibilidad de autorrealización artística de Alberto

6 El viaje de formación, sabemos, es uno de los elementos configuradores del **bildungsroman**. La novela de formación –señala Jorge Larrosa– “cuenta la constitución misma del héroe a través de las experiencias de un viaje, que al volverle sobre sí mismo, conforma su sensibilidad y su carácter, su manera de ser y de interpretar el mundo” (1989: 272)

Soria, dadas las difíciles o negativas condiciones sociales de su país.

Sangre Patricia (1902), su segunda novela, se abre con el viaje hacia Francia que emprende Belén, la amada de Tulio Arcos, con quien se había casado por poder unos días y con quien residiría en aquel país. Más que una novela de formación se trata aquí de una novela modernista de amor trágico pues Belén muere en la travesía. Para calmar la angustia que le produce su pérdida, Tulio Arcos se dedica a viajar por Europa. Finalmente opta por regresar, pero en el trayecto decide lanzarse al mar, obsesionado por la idea de reencontrar a su amada. La desilusión o decepción y la tragedia marcan pues, el destino de estos personajes modernistas. Y este fracaso o decepción está en estrecha relación con esa suerte de extrañamiento en el que los ha sumido el haber optado por el exilio y por una cultura y una formación que no les pertenece, que no se ajusta a la idiosincrasia del país de origen. De allí que esa especie de enajenación en la cultura europea nos llevaría a hablar a propósito de ellos, de un proceso de formación trágico y/o truncado en su itinerario vital y/o artístico⁷.

Observamos entonces que los inicios del **bildungsroman** y **kunstlerroman** en Venezuela y en Hispanoamérica en general, están ligados al desarrollo de una prosa de ficción modernista que en su versión esteticista idealiza a Europa, lo que va modelando su compleja personalidad sobre la base de una negación y rechazo del ser histórico y de la memoria cultural venezolana.

El desarraigo y una cierta tendencia al hastío y a una hipersensibilidad más bien neurasténica, marcan la formación de estos personajes configurados a través de una **escritura** narrativa cada vez más consciente de sí misma. Observemos que en relación a la tradición del realismo costumbrista o naturalista, con la novela modernista estamos en presencia de un nuevo concepto de personaje: éste comienza a independizarse de la voz y de la tutela ética y estética del autor para ir asumiendo cada vez con mayor autonomía literaria, sus propias experiencias. De allí el relieve que comienza a otorgar de un modo destacado la novela modernista al ámbito de los sueños, al universo de lo imaginario, es decir, al modo de ser propiamente ficcional de los personajes.

La novela y en general, los relatos postmodernistas avanzan en esta dirección de remodelación autocrítica de sus discursos y por lo tanto cambia, se renueva la perspectiva ideológica desde la que se enuncian los personajes. El tono oral y popular considerados como un rasgo típico del relato, de la novela costumbrista o criollista, se constituyen a partir de este momento en un modo de ser propio, auténtico, de la cultura venezolana. Esto involucra por lo tanto un cambio significativo en la visión eurocéntrica desde la que se pensaba el proceso de formación de los personajes modernistas.

Ya en los primeros relatos o cuentos de Rómulo Gallegos se puede detectar esta nueva perspectiva ideológica que expresa la distancia y/o diferencia con respecto al modelo exotista del modernismo esteticista. Estos primeros personajes galleguianos, siendo aún en buena parte manifestación de un realismo tradicional,

7 Gadamer, siguiendo a Hegel, señala que "Cada individuo que asciende desde su ser natural hacia lo espiritual encuentra en el idioma, costumbres e instituciones de su pueblo, una sustancia dada que debe hacer suya de un modo análogo a como adquiere el lenguaje" (1996: 88)

todavía mimético, se convierten en sujetos en conflicto entre dos culturas, entre dos visiones ideológicas que podemos resumir a través de la dicotomía Europa/América.

Observamos que en Gallegos estos personajes quieren reinstalarse en la patria, en la tierra a la que están ligados ya por un sentimiento de pertenencia que hace ahora parte del proceso de formación que los configura. Aún cuando no dejan de mirar a Europa, se sienten comprometidos con el país. De hecho se trata de personajes que ya no optan por el viaje o el exilio europeo sino más bien por el regreso a la tierra natal⁸. Gallegos, que sabe que se dirige al lector de una nación en crisis, agobiada por un alto porcentaje de analfabetismo, sin embargo sus relatos, sus novelas, no son pedagógicas, pero reelaboran sí, ficcionalmente, todo un imaginario nacional a través del cual se replantea estética e ideológicamente el concepto de novela.

Reinaldo Solar (1920), la primera novela de Gallegos comienza cuando Reinaldo Solar, personaje central que le da título a la obra, decide, a la muerte de su padre, regresar al campo para asumir la administración de la hacienda familiar. Toda la novela discurre en torno al proceso de autoformación de este anti-héroe galleguiano. La novela revela, muestra, las distintas fases de configuración de una personalidad en conflicto consigo misma y con un ámbito social que Solar se plantea en algún momento incluso, transformar. Su regreso a la hacienda involucra todo un proceso de iniciación (educativa, formativa) en las actividades del campo, a través de lecturas, pero a través también de la confrontación con el modo de vida y filosofía de los campesinos. Se percibe en este sentido el estrecho diálogo, la identificación del Gallegos de esos años con autores de tendencia mesiánica y utópica como Tolstoi, Renan, Rousseau, Nietzsche.

Solar acaba de cumplir sus quince años y en ese difícil cruce de adolescencia y juventud, su vida se desenvuelve en una febril fase de búsquedas existenciales, éticas, religiosas, un tanto espasmódicas y contradictorias. Sus experiencias, impulsadas por la búsqueda de objetivos trascendentales, siempre son inconstantes, nunca termina de realizarlas.

De la idea de poner en práctica nuevos métodos agrícolas, pasa a concebir una nueva religión entre sus campesinos, fundada en el Bien, la Verdad y la Belleza, mientras intenta escribir una obra de ficción. Del entusiasmo febril por la pintura había pasado a la obsesión por la lectura, tratando de encontrar "la palabra mágica que le mostrase su camino" (Gallegos, 1979: 26). La lectura se constituye en una pasión (momentánea) que presiona su existencia, oscilante entre fuerzas contrarias: lo sagrado y lo profano, el bien y el mal, la rebelión y la paz. Toda su vida es una permanente aventura de exploración de nuevos territorios de conocimientos y espiritualidad, de inmersión en su inestable, cambiante personalidad. La lectura de Tolstoi lo conmueve y lo impulsa a decisiones límites.

8 Gallegos señala que es tarea de los intelectuales contribuir a la formación cultural del pueblo, de la nación. En un artículo publicado en 1912 indica que uno de los problemas fundamentales del país "... -el más importante de todos quizás- es nuestra necesidad de cultura ... y particularmente nuestra más perentoria necesidad de una acción que quiero calificar de educadora y que en nuestro medio social están llamados a cumplir los intelectuales" (1977b: 82)

Ante las intensas pasiones y oscilaciones de carácter que lo alientan, la lectura se constituye en una suerte de “guía espiritual” que no logra sin embargo, serenar su tormentosa aventura existencial, que lo llevará a incursionar incluso en el ámbito político. Así, de la inicial idea de construir una utópica y mística comunidad de campesinos, pasa bastante tiempo más tarde, movido por el ideal de hacer patria, a concebir una desvirtuada “asociación civilista” formada por “hombres de buena voluntad” capaces de trabajar por el progreso social.

Finalmente, ante el reiterado fracaso de sus proyectos. Reinaldo Solar entiende que su única opción formativa es “Buscarse a sí mismo toda la vida, por todos los caminos y no encontrarse” (Gallegos, 1979: 188). El último camino por el que se decide es, como hemos referido, de orden político. Se alista en una de las tantas y fallidas revueltas o “guerrillas” que intentaban cambiar el destino del país. Hecho preso y liberado, muere sumido en un absoluto sentimiento de inutilidad y frustración. Reinaldo Solar como personaje, expresa en su proceso de autoformación el peso que sobre la novela ejerce aún la tradición de un realismo social de tendencia más bien pesimista, que no le ve salidas a un país inmerso en la miseria social y en el caos político.

Resuena también en el personaje y en la novela como totalidad literaria, un modernismo idealizante que oscila entre el misticismo y el nihilismo, lo que distancia o aísla a Solar del tiempo histórico. En tanto que novela que tiene mucho de carácter autobiográfico, su personaje central es más la proyección de estas oscilantes tendencias literarias y de las ideas o filosofemas del autor, que la expresión de una definida vocación de autonomía estética y formal de la obra.

La segunda novela publicada por Gallegos, *La Trepadora* (1925), es también, en buena medida, una novela de aprendizaje, pues en ella asistimos al proceso de formación de Victoria desde sus años de infancia hasta su matrimonio. Colateralmente, la novela plantea el proceso de formación y en cierto modo, la reeducación de su padre Hilario Guanipa. Este aparece en las primeras páginas de la novela como un “mozo arrogante y simpático... gran coleador de toros...” (26), un campesino de carácter y costumbres un tanto ásperas, que siendo hijo bastardo de uno de los grandes terratenientes de la aristocracia caraqueña, don Jaime del Casal, acumula resentimientos que al final de la novela ceden, en virtud del amor filial. Victoria, hija de este apasionado hombre del campo y de la “delicada” dama de sociedad, Adelaida, hereda un poco el carácter audaz e impetuoso del padre que le impulsan a una aventura formativa fuera de las limitadas fronteras de la hacienda paterna.

De este modo Victoria, bajo el amparo de su abuela materna, pero sin la aceptación del padre, emigra a Caracas, en cuyo espacio cuasi-urbano inicia una nueva etapa de educación: aprende reglas de cortesía, visita tiendas de lujo, conoce personas de la “alta sociedad” y finalmente se enamora y termina casándose con Nicolás del Casal, nieto de Jaime del Casal. En ese espacio cuasi – urbano de una Caracas que apenas despierta a la modernización del siglo XX, independizada Victoria de la severa custodia de su padre, inicia un verdadero proceso de transformación a través del deseado “descubrimiento de la ciudad” y del aprendizaje de todo un conjunto

de reglas o protocolos de urbanidad, que le habían estado vedados en su natal ámbito campesino. La novela propone un tratamiento literario no exento de ironía y de cierto sentido satírico, en lo que respecta a esta iniciación de Victoria en la vida ciudadana.

Deslumbrada por la moda, los halagos varoniles, los perfumes y los vestidos parisienses, Victoria quiere penetrar, “trepar” pudiéramos decir, en ese contexto de los rituales, de las mansiones y mundo de una burguesía caraqueña a la que no está adscrita, de la que es rechazada. Para ello no le importa mimetizar ese estilo de vida burgués, moderno, adoptando incluso el apellido de su abuelo. Se propone de algún modo, el acceso, el reconocimiento a otra identidad, a una “prosapia” no reconocida. Así, recién llegada a Caracas, al pedirle a la abuela materna que la presente a sus amigas dice llamarse Victoria del Casal.

Sin embargo, una vez que en Macuto conoce a Nicolás del Casal y se enamora de él, planteándose la opción del matrimonio, se opera en Victoria una suerte de recuperación de sus orígenes: recupera el orgullo de su filiación paterna y su adscripción al ámbito rural. Ambos deciden regresar a “Cantarrana” la hacienda paterna, antigua pertenencia del abuelo Nicolás del Casal, adquirida por su padre Hilario Guanipa. Esta novela que dialoga aún estrechamente con la tradición de la novela de costumbres y criollista, representa sin embargo una obra significativa en la construcción de una narrativa venezolana que busca su autonomía estética y literaria. *La Trepadora* apunta hacia el diseño de una **voz** y una **escritura** particulares a través de los cuales los personajes van alcanzando sus perfiles, sus definiciones como sujetos que buscan sus propias identidades narrativas. Tanto Victoria como Hilario Guanipa cumplen una de las exigencias fundadoras de la novela de formación, en el sentido de que cada uno de ellos “llegan a ser lo que son”.⁹

Narración de una zaga familiar, de grupos familiares enfrentados por orgullos, vergüenzas y jerarquías sociales, *La Trepadora*, es también descripción y narración en torno a los rituales y modos de formación, de aprendizaje, que se ponen a funcionar en el proceso de configuración de la modernidad y ciudadanía de un país. Es también un poco, la sátira en torno a ritos y protocolos de urbanidad de una burguesía terrateniente cuyos límites de cultura se confunden con los límites y voracidad por el poder.

Está por lo tanto en esta novela la cultura y la imagen de la ciudad, su estilo de vida que mimetiza el modo de ser de la cultura francesa y está también la cultura del campo: la rudeza, pero también la autenticidad de un Hilario Guanipa. Están sus perspectivas, sus imaginarios, sus modos y formas de vida y de cultura contrastados. El devenir en la formación tanto de Victoria como de Hilario Guanipa están inextricablemente vinculados a estas imágenes sociales, culturales, de un país, de una Venezuela fundamentalmente rural, que comienza a asomarse en espacios como Caracas, a una incipiente modernidad. La primera impresión que le proporciona la vista de Caracas a Victoria es de total asombro. “El descubrimiento”

9 Para Larrosa “la cuestión de la formación está magistralmente enunciada en el subtítulo de *Ecce Homo* de Nietzsche: “Wie man Wird, was man ist”, cómo se llega a ser lo que se es” (1986:16). Por su parte Ricoeur señala como en la novela de formación “Todo parece girar en torno al despertar a sí mismo del personaje principal. Es en primer lugar, la conquista de su madurez la que proporciona la trama de la narración” (1987: 35)

de su modernidad involucra en ella cambios significativos en su actitud personal.

Insistamos ya finalmente, cómo paralelamente, al aprendizaje de Victoria se expresa también en *La Trepadora* el proceso de formación de su padre. Este, como lo sugerimos antes, siendo su padre y por lo tanto su preceptor, es también de algún modo “educado” por su hija, en la medida en que los cambios en su carácter y temperamento están en cierta forma ligados al aprendizaje de su hija.

Doña Bárbara (1929), la más celebrada novela de Gallegos, aunque no es en sentido estricto, una novela de formación, incluye aspectos de ésta en la medida en que la novela narra episodios que tienen que ver con la de-formación de Barbarita. Ésta siendo apenas una adolescente, es violada en una travesía fluvial, lo cual marca su personalidad y su destino, convirtiéndola en la temible Doña Bárbara que ocupa las páginas de la novela. También la novela describe y narra particularmente al inicio, acontecimientos familiares y personales vinculados al itinerario de formación de Santos Luzardo. Este, convertido en un joven abogado, llega desde Caracas, después de una larga travesía, a los llanos de Apure y entra en controversia con Doña Bárbara. Su hija, Marisela, dada su particular belleza despierta la admiración de Santos Luzardo quien se enamora de ella y se convierte en su preceptor. Es decir, hay en *Doña Bárbara* una preocupación significativa en relación a la formación, al aprendizaje, y por lo tanto en relación al despertar y despliegue de la identidad de personajes relevantes.¹⁰

Aunque un tanto enmarcados en la dicotomía civilización/barbarie que de alguna manera le resta apertura semántica a la obra, Gallegos no deja de referir las experiencias de formación que han marcado los destinos de sus seres de ficción. Gallegos atiende al rol modelador, formador, que los acontecimientos ejercen sobre sus personajes y aún cuando sobre ellos pesa el esquema señalado, estos dialogan también con un imaginario social que es un poco expresión de la cultura popular (del habla popular, de los mitos, leyendas, supersticiones referidas al llano). Este imaginario resuena fuertemente en algunos de los llamados tradicionalmente “personajes secundarios” tales como: El Brujeador, Ño Pernalete, Pajarote, quienes escapan precisamente al concepto de la cultura entendida como progreso y como civilización.

Doña Bárbara es por supuesto, una de las novelas que alcanza dimensión continental y universal, a la vez que funda un nuevo concepto de novela regional al proponer un realismo que supera lo documental y la representación de índole naturalista. Aún cuando dialoga todavía con la tradición de la novela de costumbres, criollista y modernista, involucra también su transformación, es decir, su re-semantización y remodelación. Enfrentado a una narrativa modernista exotista, idealizante de Europa, su discurso narrativo se abre a nuevas técnicas narrativas y descriptivas que involucran

10 Preocupación que coincide como lo hemos indicado con la vocación pedagógica de Gallegos, con una cierta actitud edificante que se expresa en sus primeras novelas, incluso en *Doña Bárbara*. Así lo señala: “... no soy un escritor de novelas ni para solazarme en humanas miserias ni para evadirme de la realidad... sino que por obra de costumbre docente aspiro a que mi mundo de ficción le retribuya al de la realidad sus préstamos, con algo edificante” (Gallegos, 1977a: 129)

además de un nuevo concepto de novela, una redimensión de la idea de lo propio, de la identidad social, de nuestro imaginario.¹¹

Narrador de los márgenes, toda su novelística evade ese centro del poder político que es Caracas, para aludir, más bien en su producción ficcional a una crisis de cultura, de poder. Pero está desde sus primeros relatos, la crítica del poder también como manipulación intersubjetiva. En un cuento como “La liberación” se observa ya una preocupación por ritos y formas caros a la novela de formación, como la amistad. Ésta es tratada, denunciada más como un mecanismo de manipulación que busca el vasallaje del otro que como forma de solidaridad. Tal es el caso de un personaje como Reinaldo Solar, en la novela homónima, quien busca a veces inconscientemente, dado su ímpetu personal, imponerse.

Pero volviendo al concepto de novela de aprendizaje en Gallegos y más propiamente al concepto de formación, hay que señalar como ésta en cierto modo atraviesa toda su producción narrativa. En lo que se ha considerado una de sus novelas más logradas, *Canaima* (1935), hay mucho de novela de formación en tanto la novela otorga un papel relevante a las experiencias de autoconocimiento de Marcos Vargas, personaje central, quien a relativa temprana edad abandona la escuela, se independiza del padre y se abre camino por sí mismo, enfrentándose a las múltiples y duras experiencias de la selva guayanesa. Será tras sucesivos y plurales ritos de iniciación, jugador, minero o caporal de caucheros, para terminar conviviendo en una comunidad de indígenas.

Viajero impenitente por la selva de Guayana, Marcos Vargas es también un errante de sí mismo. *Canaima*, en uno de sus diversos pero básicos registros semánticos, propone la búsqueda de identidad de este personaje. Teresa de la Parra es finalmente la otra novelista de nuestra modernidad narrativa en cuyos dos textos capitales *Ifigenia* (1924) *Memorias de Mamá Blanca* (1929) la problemática relativa a la novela de formación ocupa un espacio simbólico relevante.

Ifigenia, su primera novela, narra y describe el proceso de formación de su protagonista, María Eugenia Alonso, desde el momento en que abandona la infancia y se convierte en una adolescente, en una “señorita”, hasta su matrimonio con César Leal. La modernidad y relevancia de este texto radica precisamente en lo que tiene que ver con el tratamiento estético renovador que la novela otorga a los conflictos relativos al desarrollo de la personalidad de María Eugenia Alonso.

En tanto que novela de formación¹² hay en *Ifigenia* el relato de la crisis de una identidad – la de María Eugenia Alonso- que busca en la escritura de una larga carta a su amiga y de un diario, un mecanismo de catarsis, pero también de aprendizaje, de

11 Liscano (1961: 8) señala que –“La literatura para Gallegos ha sido un medio, no un fin... el sentir ético se ha impuesto y ha modelado su inspiración estética. Constructor antes que inventor, maestro antes que artista, educador antes que inspirado” , Por otra parte tal como lo expresa Lasarte (1995: 90) en Gallegos se genera también un cierto cuestionamiento del criollismo modernista: “Así por ejemplo, la presencia del paisaje se integra más funcionalmente a la historia narrativa y su tratamiento tiende a perder el carácter de ejercicio preciosista y retórico”

12 Novela de formación “fracasada” al decir de Aizenberg (1985).

conocimiento interior, en el que ella – como personaje - se refleja narcisísticamente. Mecanismos éstos a través de los cuales la novela se desdobra metaficcionalmente. Uno de los aspectos a destacar es entonces cómo esta expresión de la crisis de identidad de un personaje – esta “señorita”- que viene de París y ha de enfrentarse al tiempo-espacio de represión que simboliza la casa colonial de la abuelita y la tía Clara es expresión también de la crisis de una identidad femenina venezolana, latinoamericana, que no se había escenificado literariamente, desde dentro, con la complejidad discursiva que propone la novela y en el plural registro emotivo y semántico que configura al personaje.

Será Teresa de la Parra la primera novelista venezolana y una de las primeras en Latinoamérica que asuma un tratamiento moderno con respecto a esta cuestión del proceso y crisis de la identidad femenina, hoy en día profusamente ficcionalizado en el contexto de lo que se ha denominado la novela femenina latinoamericana. *Ifigenia* es entonces la primera novela de formación femenina que en Venezuela propone un modo de composición auténticamente crítico, en relación a la manera como ésta se había planteado literariamente la sensibilidad femenina. Su **escritura** narrativa que se estructura en la tensión de diversas formas y modalidades discursivas (novela que finge ser carta, diario, comedia, tragedia) es profundamente renovadora.

En su primera parte, escrita en forma de epístola y por lo tanto en el tono de confesión que ésta involucra, María Eugenia Alonso narra a su amiga Cristina, suerte de alter ego, su pasaje o transformación de la condición de niña a la condición de adulta. Narración por supuesto en la que se hace evidente la ironía y la actitud paródica con respecto a las novelas románticas y en particular, en relación al rol que ha ejercido en su formación la lectura de estas novelas románticas.

Se destaca así el espíritu crítico y de rebelión como eje rector en el proceso de auto-conocimiento de María Eugenia Alonso, lo que la lleva a un permanente enfrentamiento con la abuelita y la tía Clara, quienes simbolizan la autoridad paterna. Por otra parte este enfrentamiento significa también la oposición entre dos modelos de conocimiento y/o aprendizaje: de un lado el espíritu crítico y de deseo de la libertad de María Eugenia es el espíritu de la modernidad que ella ha conocido en París, que se funda en el presente, mientras de otro lado la abuelita y la tía Clara proponen un modelo de aprendizaje colonial, que mira y se funda en el pasado. El cuarto de María Eugenia es el espacio de su intimidad, espacio también de goce narcisista de su cuerpo frente al espejo y frente a la lectura y escritura que conduce su búsqueda de autoformación¹³.

La escritura y la lectura se constituyen así en vías de auto-conocimiento y de liberación del dolor que causa el encierro, el fastidio, el silencio opresivo que impone la pretendida reeducación a la que quieren someterla la abuelita y la tía Clara. Si ya en *Ifigenia* nos encontramos la imagen del Colegio como institución represora y de algún modo inhibidora, esta imagen se reitera y expande en su segunda y última novela: *Las Memorias de Mamá Blanca*. Para

13 “La larga carta a la amiga a comienzos de la novela y luego el diario íntimo se van internando en el conflictivo proceso de este “Bildungsroman” cuyos extremos se desplazan del “leo cuanto quiero” al “no leo novelas” (Zanetti, 2004: 198)

Teresa de la Parra el auténtico conocimiento de sí y del mundo parece ser ajeno a la escuela, en tanto se le considera a ésta institución formal y normativa. En *Las Memorias...* las protagonistas son también unas niñas que viven sus infancias como período dorado de sus vidas en una amplísima Hacienda (“Piedra Azul”) pero que experimentan un severo revés cuando tienen que trasladarse a Caracas y comenzar su período de escuela porque según la autoridad del padre “Hay que pensar además en la educación de las niñas”: “¡Ah!, la educación de las niñas” Tenías razón, Papá: ya era hora de penetrar por alguna puerta dentro del Valle de Lágrimas...” (132)

En este sentido en *Las Memorias...* se produce un cuestionamiento del esquema civilización/barbarie. Teresa de la Parra desconfía ya de un concepto de formación identificada con las nociones de “progreso”, “desarrollo”, “modernización”. Frente a la Caracas que despunta a la modernización y frente a la escuela que las “civilizará”, sabemos que las niñas hubieran optado por el espacio de libertad que significó para ellas el campo (La Hacienda Piedra Azul).

En *Las Memorias de Mamá Blanca* el auténtico conocimiento, los saberes y por lo tanto la formación están inextricablemente ligados a la vida y no a las instituciones. En este sentido el saber oral y rural de un personaje como Vicente Cochocho respiran la autenticidad de la cultura oral y popular opuestas al saber institucional y a la autoridad modernizante, “civilizadora” del padre.

Hemos hablado, pues de algunos de los autores y novelas que consideramos fundamentales en el proceso de configuración de nuestra modernidad narrativa. Ellos son también referencia inequívoca en el proceso de elaboración de la novela de formación. Podemos observar entonces como esta modalidad narrativa acompaña e incluso, es inherente al proceso de formación de la novela moderna venezolana. Hemos considerado novelas y tendencias iniciales de nuestra modernidad literaria como el modernismo a través de los cuales esta forma discursiva, la novela de formación, comienza a diseñarse hasta alcanzar un cierto grado de complejidad en el postmodernismo. A partir de entonces la pregunta por la identidad personal, narrativa, que este tipo de novela propone, se torna también interrogación de las transformaciones sociales que trae consigo la modernización económica, social e histórico-cultural del país.

La novela de formación seguirá por supuesto entretrejiéndose en los diversos, plurales rostros o modalidades estéticas que asume la novela moderna venezolana; alcanzará diseños particularmente complejos en el devenir de nuestra modernidad literaria como el que plantea Guillermo Meneses (1911-1978) en su *El Falso Cuaderno de Narciso Espejo* (1952), texto en el que tanto la forma novelesca como la modalidad que ésta adopta, de novela de formación, se replantea, se desdobra crítica y especularmente, para continuar avanzando dialécticamente luego de esta crucial puesta en cuestión.

Bibliografía

AIZENBERG, Edna .1985. “El bildungsroman fracasado en Latinoamérica: el caso de Ifigenia de Teresa de la Parra”. En *Revista Iberoamericana*.

- Nº 132-133. Julio-Diciembre. U.S.A, Universidad de Pittsburg.
- BAJTIN, Mijail. 1982. *Estética de la Creación Verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI.
- .1989. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Elena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid, Taurus.
- DE LA PARRA, Teresa. 1982. *Obra (narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- DEMORAND, Nicolás. 1995. *Premières leçons sur le roman d'apprentissage*. París, Presses Universitaires de France.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel. 1972. *Sangre Patricia*. Caracas, Monte Ávila.
- .1996. *Idolos Rotos*. Caracas, Panapo.
- GADAMER, Hans-George. 1996. *Verdad y Método. Fundamento de una hermenéutica filosófica*. Trad. Ana Aparicio y Rafael Agapito. Salamanca, Sígueme.
- GALLEGOS, Rómulo. 1977a. *Doña Bárbara*. Caracas, Monte Ávila.
- . 1977b. *Una posición en la vida*. II Tomo. Caracas, Centauro.
- . 1979. *Reinaldo Solar*. Barcelona, Los Libros de Plon.
- . 1999. *La Trepadora*. Caracas, Panapo
- GIL FORTOUL, José. 1956. *Tres Novelas*. Caracas, Ministerio de Educación.
- LARROSA, Jorge. 1998. *La Experiencia de la Lectura. Estudios sobre Literatura y Formación*. 2ª ed. Barcelona, Laertes.
- LASARTE, Javier. 1995. *Juego y Nación (Postmodernismo y vanguardia en Venezuela)*. Caracas, Fundarte.
- LISCANO, Juan. 1961. *Rómulo Gallegos y su tiempo*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- RICOEUR, Paul. 1987. *Tiempo y Narración*. Tomo II. Trad. Agustín Neira. Madrid, Cristiandad.
- MILLIANI, Domingo. 1985. *Tríptico Venezolano*. Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- RODRÍGUEZ FONTELLA, María de Los Ángeles. 1996. *Poética da novela de autoformación o bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico*. Santiago de Compostela, Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias "Ramón Piñeiro". Xunta de Galicia.
- SALMERÓN, Miguel. 2002. *La novela de formación y peripecia*. Madrid, Antonio Machado Libros.
- ZANETTI, Susana. 2004. *Leer en América Latina*. Mérida Venezuela, El otro el mismo.