

Representación de los/as intelectuales venezolanos/as en la década de los cincuenta: una lectura de *Guillermo Mendoza* (1952), de Narcisca Bruzual

Mariana Libertad Suárez / marisuarez@usb.ve

Universidad Simón Bolívar
Caracas - Venezuela



Recibido: 22-01-2009 • Aceptado: 17-03-2009

Resumen

Pese a las dificultades que afrontó la emergencia de la mujer intelectual durante la cuarta década del siglo XX, resulta innegable que entre 1936 y 1947, se produjeron enormes desplazamientos imaginarios en Venezuela. Movimientos que permitieron la creación de diversos lugares de enunciativos para “la ciudadana venezolana”, como nueva identidad; sin embargo, desde 1948, con el ascenso abrupto del perezjimenismo, se intentó detener o, cuando menos, reencauzar el recorrido que habían llevado a cabo escritoras, políticas y periodistas venezolanas dentro del campo cultural de su época. Surgieron una serie de gestos represivos que conllevaron el nacimiento de escrituras subversivas donde las mujeres narradoras no sólo reflexionaban acerca del lugar que ellas debían ocupar en la Venezuela naciente, sino que además, proponían formas de interacción y territorios de intercambio con sus pares masculinos. Estos hechos sirven de marco para plantear un acercamiento a la novela *Guillermo Mendoza* (1952), de Narcisca Bruzual, una obra donde se diseña -para el futuro inmediato a la edición de la misma- un intelectual rearticulado, humanizado e inscrito en la cotidianidad, como consecuencia del reconocimiento y posterior intercambio con subjetividades femeninas alternativas. Un nuevo individuo letrado que no necesariamente debía estar marcado por la masculinidad.

Palabras claves: narrativa venezolana, intelectualidad, subjetividad femenina, perezjimenismo

Representation of Venezuelan intellectuals in the fifties: a Reading of William Mendoza (1952), by Bruzual Narcisca.

Among 1936 and 1947, big symbolic displacements were produced in Venezuela. Movements that reverberated in the emergence of the intellectual woman. In these years many spaces were created for the pronouncement of the “Venezuelan women citizen”, provided that she was representing a new identity. In spite of it, from the year 1948, when Marcos Pérez Jiménez assumes the government, the State tried to detain or to re-prosecute the tour that there had carried out the women writers, policies and journalists, inside the cultural field of her epoch. Then there arose a series of repressive gestures that brought as consequence the appearance of subversive narratives. Texts where the narrating women were thinking she brings over of the place that they had to occupy in the nascent Venezuela and, at the same time, they to propose forms of interaction and territories of exchange with her masculine colleagues. Because of it, I raise a reading of the novel *Guillermo Mendoza* (1952), by Narcisca Bruzual. In this book, the authoress designs the profile of intellectually re-articulated, humanized and new recruit in the commonness. The intellectual one that has changed as consequence of the recognition and exchange with feminine alternative subjectivities. A new learned individual who not necessarily must be marked by the masculinity.

Keywords: Venezuelan narrative, intellectuality, feminine subjectivity, decade of the fifties

Abstract

Para tratar de comprender las tensiones entre el y la intelectual venezolanos del perezjimenismo, representadas en la novela *Guillermo Mendoza* (1952), de Narcisa Bruzual, sin duda constituye un punto de partida interesante pensar en la resistencia que estableció esta autora hacia las demandas del campo cultural a lo largo de su trayectoria literaria. A este respecto, vale la pena recordar el empleo que hizo Bruzual de las relaciones estilo/anécdota en su escritura, para -desde una aparente sumisión a las demandas sociales dirigidas a los sujetos femeninos-, cuestionar, desestabilizar y, aunque sólo por excepción, sugerir alternativas a los proyectos nacionales vigentes en el momento de edición de sus libros.

Esta tensión productiva se evidencia desde su primera novela, *Bettina Sierra. Historia de una provinciana* (1945), texto aclamado por críticos como Bernardo Uribe Muñoz o Juvenal, quienes -en una lectura plana de la anécdota- recalcaron cierta continuidad de la tradición melodramática instaurada por Teresa de la Parra. No ocurre algo muy diferente al momento de editar *La leyenda del estanque* (1948)¹, una novela que, pese al gesto de autorrepresentación llevado a cabo por la autora y de todas las señas subversivas del ideal desarrollista que contiene esta expresión, fue criticada fundamentalmente a partir de su cercanía con *Memorias de mamá Blanca*.

Pese a ello, al tratar de leer las dos novelas anteriores a *Guillermo Mendoza* (1952) desde la distancia histórica, se ponen en evidencia una variedad de recursos estilísticos que acaban por desestabilizar tanto la tradición regionalista, como la representación estereotípica que por entonces se hacía de las mujeres venezolanas en la literatura, el arte y los medios de comunicación masivos:

Por ejemplo, la ironía empleada al momento de designar a las protagonistas de las dos obras -una apellido "Sierra", lo que torna "el nombre del padre" en una marca de origen insalvable frente al afán de urbanización acelerado, y la otra llamada "Segunda", pues no tiene opción de decidir ninguno de los aspectos de su vida-; el hecho de reescribir escenas clásicas del regionalismo -como la doma o la iniciación la lectura-, pero al hacerlo, desechar la opción de diseñar una nación y dedicarse en la construcción de una nueva subjetividad; o bien, la inversión de los roles de heroísmo y villanía, al momento de evaluar a los sujetos del conocimiento como los médicos, las autoridades políticas o las mujeres tradicionales, son tan solo algunos de los recursos con los que Bruzual se legitima como sujeto social y consigue posicionarse frente a los discursos emanados desde el poder estatal.

Pero si bien estas estrategias le resultaron útiles para enfrentar el pensamiento canónico venezolano dominante hasta 1948, al momento de leer *Guillermo Mendoza*, es imprescindible tener en

cuenta que para el año 1952, la labor de los intelectuales venezolanos y su relación con el Estado se había modificado altamente. La propuesta perezjimenista de “hacer crecer” y “modernizar” el espacio urbano, desembocó en una pérdida del poder simbólico por parte del sujeto letrado y, a la vez, supuso una revaluación de los ingenieros y los arquitectos como sujetos modélicos del saber. Como bien establece Raquel Rivas Rojas en el capítulo titulado “Una nueva función”, incluido en el texto *Narrar en dictadura: Renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista* (2006):

En el caso de la literatura venezolana de finales de los años cuarenta y principio de los cincuenta del siglo XX, dos operaciones se hacen necesarias: por un lado, superar la tarea asfixiante que se impuso el intelectual populista, propulsor del proyecto regionalista, de representar un sujeto popular y sus lugares de ingreso al imaginario local; por otro, mostrar el territorio despejado para dejar ingresar a los nuevos relatos identitarios, focalizados en el proceso de formación y ascenso de un nuevo tipo de sujeto: el intelectual de la clase media (Rivas Rojas, 2006: 4).

Ciertamente, al tratar de leer este fenómeno en la figura de una “mujer intelectual”, los dos movimientos descritos por Rivas Rojas se complejizan, no sólo porque la intrusión de “la mujer autora” al campo cultural venezolano hubiera estado determinada por trayectorias muy disímiles, desde finales del siglo XIX², sino porque además, a partir de 1948, el aparato estatal intentó operar un cambio dentro del imaginario venezolano que reinscribiera al sujeto femenino en el interior del hogar.

A este respecto, es importante recordar que desde los primeros meses del año 1936, la ubicación del sujeto femenino en el espacio público venezolano había sufrido un desplazamiento considerable. Un movimiento permanente que permitió la consolidación de “la mujer política” en medios de comunicación, expresiones artísticas y, fundamentalmente, en la literatura. Hecho que no sólo se constata en la consecución del derecho al voto por parte de las mujeres para el año 1947, sino que también se pue-

de percibir en el *Debate Parlamentario* que dio lugar a la consolidación de este derecho. En poco más de diez años, las mismas fracciones políticas que habían caricaturizado y rechazado de plano el reconocimiento de los derechos civiles de las mujeres, incluyeron nombres femeninos entre sus candidatos a la Asamblea Nacional constituyente. De igual forma, defendieron ante otros senadores la importancia de la opinión de las mujeres al momento de tomar las decisiones fundamentales del país. Podría decirse entonces, sin temor a equivocarse, que para diciembre de 1948, cuando se inicia el gobierno de Marcos Pérez Jiménez, “la mujer ciudadana” constituía una figura mediática si bien inestable, irrefutable. Un constructo que recibía críticas o cuestionamientos permanentes desde diversos territorios discursivos, porque –para sus detractores- resultaba imposible de omitir³. Por eso mismo, la intelectualidad orgánica del perezjimenismo –al momento de idear un sujeto femenino útil para su proyecto desarrollista- se vio en la necesidad de conciliar, en un solo cuerpo, a esa “mujer ciudadana” y a la “madre criolla”, que –en su papel de guardiana de la tradición- fungiría como garante de los valores nacionalistas y pro-modernización que soportaban la lógica de ese proyecto político. La prensa escrita, por ejemplo, en sus variados registros, resultó un terreno estupendo para exponer esta diatriba.

En el mismo año 1952, cuando Narcisca Bruzual publicaba *Guillermo Mendoza*, dentro de la revista *Élite*, N° 1379, apareció una página que resumía muchas de las aristas de este conflicto. Estaba dedicada al “Premio nacional de periodismo” que, por primera vez, consideraría entre los premiados a humoristas y caricaturistas. La escena relatada y dibujada trata de reproducir en clave de humor la reunión que habían llevado a cabo los miembros del jurado: Rafael Clemente Arráiz, Alberto Sanabria, Pedro José Vargas, José Ratto Ciarlo, Lourdes Morales, El Bachiller Mujiquita “Víctor”, Carlos Galindo “Sancho” y Otaño, quien se define como autor de la nota. En el texto escrito se expone:

El premio Nacional del Periodismo/ esta vez se acordó del humorista/ e incluyó de los premios en la lista/ dos billetes para el humorismo.

o, mejor, para el caricaturista,/ en muñecos agudo periodista./ Y, hete aquí al tribunal deliberando./Pues Liborio asegura que “tal cosa”/ no es del caso, como ni el verso es prosa,/ y menos si el muñeco no está hablando.

Ceñudo el gesto, Alberto nos susurra/ Que es difícil saber cual de los modos / se llevará la gloria con los “bolos”,/ Rafael “A-raíz” de tal cordura/ Juzga que no hay arreglo pues “clemente”/ Ve que al no haber más premios sobra gente,/ papel y más papel a la basura./ José aprovecha el “Ratto” y sólo dice/ “el premio “comer-Ciarlo” nos desdice”/ Y opta por dar el voto decisivo / Al criterio de Lourdes que en MoraLes / modelo de virtud; ahora está al vivo/ el problema que aquellas tres beldades/a París plantearan, invertido

esta vez, pero el caso es complicado/ ya que Lourdes adora a Mujiquita/ y el bigote de Sancho, es bien sabido,/ no es un grano de anís bien recortado./Tenorios ambos dos y pretendientes./ detrás, un “portugués” su margarita/ deshoja contemplando la manzana/ agua en la boca y afilados los dientes/ es-perando el dictamen de mañana (Otaño, 1952: 37).

Pese a que el centro de la nota parece ser la redefinición de los límites entre la alta cultura y la cultura popular, no deja de ser interesante dentro de este texto el papel otorgado a la “mujer intelectual”. En la caricatura se representa a Lourdes Morales, escritora venezolana y única mujer integrante del jurado del Premio Nacional de Periodismo. Es decir, pese al tono cuestionador de su discurso, Otaño se ve obligado a reconocer la existencia de un sujeto femenino letrado y con capital simbólico suficiente para juzgar el trabajo de sus pares masculinos; no obstante, en la misma medida en que acusa de conservadores a algunos periodistas incapaces de comprender el papel del humor en la prensa, recuerda la “coquetería” de la mujer de letras y hace referencia irónica a la “inversión” —evidentemente sexual— de esta escritora.

Cabe comentar que este hecho se torna particularmente divertido en el caso de Lourdes Morales, dado que esta autora había puesto en evidencia y, posteriormente, criticado en diversos relatos incluidos en *Delta en la soledad* (1946), la tendencia de la crítica literaria venezolana a asociar con el libertinaje y la homosexualidad, el posicionamiento político de las

mujeres intelectuales. Asimismo, resulta interesante constatar que para 1952, cuando Morales ya se ha aliado políticamente con otras intelectuales y, además, ha obtenido una serie de reconocimientos literarios —tales como dos menciones honoríficas en el concurso anual de cuentos del diario “El Nacional”—, la revista *Élite*, que en 1949 la había propuesto como “Reina de la prensa”, reproduzca una imagen donde se caricaturizan sus rasgos faciales hasta reducirlos a lo grotesco.

Aún más, la “Sección Interamericana de Lucila Palacios”, también incluida en *Élite*, continuaba legitimando la voz de la narradora como la de una autoridad nacional; sin embargo, para los años cincuenta, sus textos aparecían rodeados de anuncios publicitarios dirigidos a mujeres siempre bellas, encargadas casi de manera exclusiva de las labores del hogar o bien convencidas de que el matrimonio era una recompensa vital. Expresiones publicitarias donde se recuperaban los estereotipos decimonónicos de la “mujer-flor” o la heroína melodramática y, como consecuencia de ello, se reactivaba la idea de que el espacio público era peligroso para las mujeres virtuosas.

Por ejemplo, en el número 1.387 de la revista *Élite*, editado el 3 de mayo de 1952, Lucila Palacios criticaba dentro de su columna dos importantes obras literarias en el imaginario chileno: el texto decimonónico *La Araucana*, y la épica fundacional el *Arauco domado*. Estas referencias, sin duda, reforzaban la investidura intelectual de esta narradora; no obstante, justo al lado de su columna, en la página siguiente se puede apreciar a tres mujeres que visten a la moda y exhiben, lo que el erudito redactor llama, “el acetato francés”. Con lo cual, se establece un paralelismo gráfico y simbólico entre la producción intelectual y la vestimenta femenina.

De igual forma, en esta revista, la conocida sección “Ojos de mujer”, a partir de la llegada de Marcos Pérez Jiménez a la presidencia, había perdido su dimensión política y había sido sustituida por “Para ellas”, apartado donde se daban consejos de belleza y datos útiles para la crianza de los niños, donde las reflexiones acerca del derecho al voto fueron reemplazadas por recetas para preparar arroz. Ciertamen-

te, el tono “didáctico” que definió esta columna desde sus orígenes se había mantenido; no obstante, la modificación del objeto del discurso, de algún modo, obligó a la modificación del individuo receptor.

En este marco discursivo se produce *Guillermo Mendoza* (1952), la única novela de Narcisa Bruzual que gira en torno a un personaje masculino. Un hombre que, además, se jacta de tener una gran sensibilidad, ser un conocedor probado de música, literatura y artes plásticas. En uno de los comentarios críticos sin firma conocida, que aparecieron a propósito de la publicación de la novela se afirma: “En este libro [Narcisa Bruzual] trata de ahondar en un espíritu masculino. Es complicado este Guillermo Mendoza aunque no tanto como para descubrir en él a un tipo corriente en nuestro medio, donde el hombre tiene cabida para una amplia acción amorosa” (En: *Élite*, 1952: 6). Es decir, según la crítica inmediata del texto, Narcisa Bruzual no sólo alude en su novela a un intelectual venezolano, sino que —además— trata de comprenderlo, explicarlo y —en un gesto que emula al referente más directo de su personaje— perfilarlo para la nueva sociedad naciente.

Este texto, además, se presenta como una secuela de *La leyenda del estanque* (1948), obra donde Narcisa Bruzual relata cómo una mujer piadosa, nacida en el siglo XIX —en alianza con su marido y el obstetra que atiende el parto de su hija soltera— secuestra y da en adopción a su nieto, para salvaguardar el honor de su familia. La obra cierra sin que la protagonista, ni el lector se enteren del paradero de aquel niño. Cuatro años más tarde, Bruzual publica *Guillermo Mendoza* (1952). Aquí la voz narrativa, en medio de todas las consideraciones que establece en torno al intelectual venezolano, presenta al protagonista y epónimo de la novela, como este hijo bastardo, concebido por dos personajes simbólicamente llamados “Plácido” y “Segunda”, dado en adopción a unos padres que fallecen en un accidente y criado por una tía solterona. Así pues, ya desde la presentación del personaje, la ruptura con el linaje y la arbitrariedad de su poderío se hacen evidentes.

Pese a que esta información aparece ya avanzada la novela, desde el prefacio de la misma, Bruzual anuncia que este sujeto, ubicado en un estrado del

imaginario venezolano de los cincuenta, descenderá de las alturas para convertirse en un ciudadano común. Literalmente afirma:

Guillermo Mendoza, Historia de un Hombre Atormentado, es la vida inquieta de un personaje venezolano, de alta esfera social. Su pedestal histórico ha sido modelado en piedra, pero también han entrado en su composición materias menos sólidas que aligeran el ambiente (Bruzual, 1952: 5).

Resulta paradójico entonces que el capítulo donde se inicia la descripción de este personaje lleve por nombre “Un tipo extraordinario”. Ahora bien, esta aparente tensión se resuelve cuando la voz narrativa cuestiona desde el comienzo hasta el fin de su descripción, el carácter excepcional del protagonista. Al hacerlo, deja claro que quienes se acercan a este individuo, indefectiblemente, sufren o enferman. Y, lo que resulta aún más curioso, la autora plantea que las razones de esta rareza definidora de su identidad, están más cercanas a las conductas tradicionalmente comprendidas como femeninas dentro del imaginario venezolano, que a la grandeza de su pensamiento.

Mendoza no se encuentra solo por la imposibilidad de comunicarse con quienes no detentan un pensamiento positivista, sino aislado porque le angustia no saber quién es su verdadera madre, porque —al mejor estilo de Desdémona— no tolera los celos de sus potenciales parejas o porque sólo consigue “mujeres insípidas y vacías” (36), en lugar de su ideal femenino —o, lo que es lo mismo, en lugar de su princesa azul—. En otras palabras, el carácter distintivo del personaje pasa más por su feminización que por sus conocimientos y el poder que debía desprenderse de los mismos.

Paralelamente, la autora se encarga de diversificar a los personajes femeninos en el relato, rompe con la visión homogénea de las mujeres venezolanas que se incluía en la prensa de los cincuenta y, con ello, el personaje central pierde por completo el carácter preformativo de sus acciones. Ya desde el primer apartado, aparecen dentro del hogar del protagonista

dos mujeres, la tía Isabel, quien nunca ha tenido hijos y se encarga de la crianza de Guillermo; y Camila, quien abandonó a sus hijos por irse a la capital al servicio de la casa de los Mendoza. Caracteres que sirven para cuestionar la naturalización de las relaciones entre la maternidad y la mujer venezolana.

Asimismo, los personajes femeninos con quienes se involucra sentimentalmente el protagonista se multiplican y divergen a lo largo de toda la historia. Por un lado se encuentra Elisa, quien decide divorciarse del padre de su hija para sostener una relación con Mendoza. Angelina, “la niña caprichosa” que sueña con casarse y hace todo lo que esté a su alcance para ser merecedora del amor del hombre intelectual —aunque no comprenda sus intereses, ni los discursos que éste consume—. Y, finalmente, Sibila, una prima de Angelina, casada con un hombre que vive fuera del país, de quien se siente decepcionada porque no quiere tener hijos con ella, ¿qué dice la autora entonces acerca de la dicotomía sujeto-objeto del deseo?, ¿rompe o no la asociación automática que se hace de estos dos polos con la masculinidad y feminidad, respectivamente? Ciertamente, en estos personajes se presentan una serie de repeticiones y/o reproducciones de actos preformativos aceptados de forma más o menos complacientes dentro del imaginario venezolano de los cincuenta. Sin ir demasiado lejos, la voz narrativa siempre los define a partir de su aceptación o resistencia al matrimonio; no obstante, la mayoría de estos estereotipos se muestran en clave caricaturesca, casi carnavalesca. Por ello, más que lucir complacientes, funcionan como un mecanismo develador del carácter imitativo de las funciones y sus consecuentes jerarquías de género. En otras palabras, la sobrefeminización de estos caracteres, de muchas formas, pone en entredicho el carácter originario de los roles sociales atribuidos a hombres y mujeres, incluso, llega a parodiar el simulacro contenido en la construcción identitaria.

Por ejemplo, en la descripción del personaje de Sibila cuando llega a Caracas, coexisten la ironía, lo paródico y el pastiche. Al presentarla, la voz narrativa expone:

Sibila, la prima de Angelina, era una mujer hermosa. Sus ojos, de expresión vivaz, revelaban temperamento sensual. Contaba entonces veinticinco años. Rebosaba en ella cierta travesura juvenil, que ponía de manifiesto la agudeza de su ingenio, muy femenino. Su voz alegre, era de timbre emocional. En su risa franca traía siempre el entusiasmo de sus sentimientos. La risa de Sibila sonaba a cascabel y, a veces, a castañuelas. Tenía estatura de mujer corriente, ni esbelta, ni pequeña. En sus movimientos había gracioso además de provocadoras carnes, que atraía la atención de sus admiradores (Bruzual, 1952: 83).

Las referencias a los patrones estéticos de la prensa y los medios audiovisuales de los cincuenta son más que obvias, pese a ello, los símiles empleados por la autora dejan ver la intención de estetizar esta mujer fabricada dentro y para la cultura popular, al extremo de darle cierto matiz político. Al respecto, no parece ser casual que el capítulo donde se lleva a cabo esta presentación se llame “La prima de Angelina”, pues si bien, el personaje es presentado —como era común en las crónicas sociales de la época— desde la heterodesignación y no desde la intersubjetividad, no se establece de qué hombre es hija, hermana o esposa, sino que el parentesco elegido es en segundo grado y, por añadidura, Angelina, una mujer cuyo perfil parece calcado al de las protagonistas de melodramas decimonónicos, funciona como referente primero.

Igualmente, el uso de frases como “travesura juvenil” o bien “ingenio femenino”, llaman a la revisión de las representaciones, muy frecuentes en prensa desde 1949, de las reinas de belleza venezolanas. Pese a ello, la manipulación intertextual del discurso mediático dentro de esta novela se expone de manera más franca cuando se caracteriza la risa del personaje. Las menciones a un ruido de cascabel o de castañuela adquieren tales niveles de artificio, que logran resignificar las asociaciones de melodía y feminidad comunes en los discursos normativos de

esos años. Con lo cual, estos breves guiños podrían ser asumidos –de alguna forma- como tentativas de intervención del discurso performativo.

Ahora bien, pese a que el resto de los personajes femeninos los rasgos sobredramatizados suelen ser otros -en Elisa, la paciencia y la sumisión; en Camila, el servilismo; y en Angelina, el deseo de ser amada- la intención paródica y el gesto político también se manifiestan en su proceso de construcción. Por ello, se puede afirmar que en casi cualquier nivel de lectura de *Guillermo Mendoza*, la visión de la mujer venezolana ya no constituye una masa informe, sino que comienza a parcelar cada uno de sus rasgos, hasta llevarlos al extremo del absurdo. Cabría entonces preguntarse ¿Cómo consigue la autora edificar al protagonista de la novela, un intelectual deseable y deseado por campo cultural venezolano, como un *tipo* que -extraordinario o no- resulta incapaz de delimitar el área de acción de las mujeres?, ¿por qué Bruzual le atribuye tal nivel de incompetencia discursiva?

Ciertamente, durante la primera mitad de la novela, Guillermo Mendoza guía el destino de todos los personajes femeninos, pese a la individuación que todos han demostrado: todos esperan su llegada y actúan según él lo desea. Él establece qué días y a qué hora visitará a Elisa, le ordena –más que pedirle- a Isabel que se case con él y fija la fecha de la boda sin importar lo que ella opine; elige el lugar donde se encontrará con Sibila para sostener relaciones amorosas y rehúsa las invitaciones de ella cuando se producen en momentos inconvenientes. El poder de persuasión y la capacidad organizativa del espacio social lucen intactos para este sujeto letrado; sin embargo, desde el momento mismo en que decide “contraer nupcias” con Angelina, porque está enamorado de otra mujer, su subjetividad comienza a trastocarse.

El desborde identitario que sufre el personaje y que lo incapacita para regir al resto de las subjetividades que lo circundan, se inicia en la “Despedida de soltero” que celebran en su honor. Se trata de una reunión de amigos de diferentes tendencias, que sirve para exponer ante el lector tanto los perfiles intelectuales reconocidos por Bruzual en su entorno

inmediato, como el porvenir que proyecta para cada uno de ellos. En principio, la voz narrativa muestra al humorista quien presenta una estructura de pensamiento llamativamente cercana a la de ciertos intelectuales de los cuarenta tales como Aquiles Nazoa, Leoncio Martínez o Medo.

Ciertamente, se trata de pensadores progresistas, antimilitaristas y, paradójicamente, contrarios a lo que sería años más tarde el ideal de nación de Marcos Pérez Jiménez; sin embargo, que estos autores no siempre se mostraron a favor del reconocimiento de la mujer como ciudadana. Cabe recordar que en la lucha por el voto femenino –desarrollada entre 1936 y 1947-, semanarios de la talla de *Fantoches* y *El Morrocoy Azul*, se dieron a la tarea de caricaturizar las solicitudes de participación política de las venezolanas y llevarlas al extremo del ridículo, hecho aludido de forma más que obvia en este capítulo de *Guillermo Mendoza*.

Cuando Mario Gaspar, el humorista de Bruzual, toma la palabra, narra cómo un hombre casado consideraba a la Venus de Milo la esposa ideal, porque “*además de ser muda es incapaz de revisar [sus] bolsillos*” (254). Una muestra clara de que el perfil intelectual encarnado por este personaje comenzaba a rearticularse en el imaginario, está en la diversidad de reacciones que relata la voz narrativa: “*Todos rieron. Muchos comentaron que aquel chiste carecía de gracia*”, hasta que otro de los presentes indicó: “*El chiste no es malo ¡Solo que no es original! Ha sido robado a don Santiago Ramón y Cajal!*” (254).

Al leer el discurso misógino como una repetición mecánica o una expresión anacrónica, la obra desenmascara la función normativa perseguida por ciertos registros mediáticos, tales como las caricaturas o “las columnas ocurrentes”. De igual forma, le imprime cierto aire de puerilidad al sujeto que enuncia y al enunciado mismo. Así pues, no es demasiado arriesgado pensar que el comentario y la posterior censura constituyen un mecanismo de Bruzual para situar estos esfuerzos excluyentes de la intelectualidad progresista, fuera del orden del discurso. Guiño que se ve reforzado cuando el personaje que ha desacreditado la chanza recibe comentarios elogiosos de sus pares.

Para recargar de ironía la escena, el humorista es seguido por “un hombre sincero” que confiesa no poder hablar de política, porque en esta área del conocimiento es necesario decir mentiras. Luego, continúa un historiador, con quien el protagonista sostiene uno de los diálogos más iluminadores del apartado:

Mendoza, con aspecto irónico, manifestó a los presentes:

- Señores, dada la imprudencia de mi pregunta, quiero ahora entrar en otro asunto menos escabroso que la política. Esta pregunta va dirigida a Federico Centeno, por tratarse de historia ¿Crees, realmente, Centeno, en la verdad de la Historia?

- No, y de ahí proviene, precisamente, mi interés por la historia. Si ésta se ciñera, estrictamente, a la verdad, los historiadores no tendríamos que hacer. Por más que el diccionario la defina como la narración verdadera de los sucesos públicos y políticos de los pueblos, esto no pasa de ser una forma de expresión. La verdad de la historia está, justamente, en descubrir cuales son los hombres capaces de decir una verdad histórica (Bruzual, 1952: 255).

Sin duda, desde el momento en que Bruzual interviene la historiografía y establece que no es más ni menos que un proceso de construcción de sentidos, pone en entredicho los absolutos que se derivan de esta ciencia. Entonces, no sólo dudará de los estereotipos de género manejados por los intelectuales inscritos en su obra, sino que también desestabilizará a partir de ese momento, las referencias al pasado que soportaban el proyecto desarrollista. Al mismo tiempo, el discurso científico social y el literario adquirirán un valor semejante dentro de la constitución del nuevo mapa subjetivo del país, lo que atribuirá un nuevo significado al hecho de que la autora haya optado –al menos en apariencia- por una perspectiva masculina para estructurar su relato.

La particularidad de que la novela se llame *Guillermo Mendoza*, que haya sido escrita por una mujer y que gire en torno a la representación de un intelectual venezolano, pone en el escenario tres miradas

simultáneas. Por un lado, Bruzual mira a Mendoza, quien –a su vez- examina y/o diseña a las mujeres que le circundan y, en el único gesto de reciprocidad que se evidencia en la novela, contempla y es contemplado por sus pares intelectuales. Si se parte de una concepción positivista del saber, el discurso de Bruzual no pasaría de un hecho creativo o poético, frente al cual el saber analítico de un historiador reafirmaría su superioridad. Por ello, la intervención de un poeta en la diatriba resulta por demás explicativa:

Una vez fui invitado por unos amigos, quienes querían demostrar cual de todos los poetas venezolanos era capaz de improvisar con más facilidad. Al llegar al sitio de la invitación me miré a la solapa y me di cuenta de que no tenía la insignia. Todos gritaban: “¡El poeta Flores que improvise!” Y yo, fuera de mí, no tuve valor para complacer a mis amigos, quienes se quedaron perplejos viendo mi timidez. Y uno de ellos me interrogó: “¿Qué te pasa, Serafín?” Y yo ahogándome de emoción, le contesté: “¡Qué no llevo el Erato!” “¿Y quién es Erato?”, me preguntó alguien del público, a lo que yo respondí acobardado: “Mi inspiración.” Los gritos de burla a los que se sumaban las frases de: “¡Está loco!” “¡Llévenlo a un manicomio!”, despertó en mi temperamento artístico una lamentable reacción (Bruzual, 1952: 257).

La ironía con la que la autora escinde la subjetividad que enuncia y el discurso enunciado no parece ser casual. Distanciar la experiencia y la responsabilidad de los autores, del origen de sus pronunciamientos, hubiera podido servirle a Narcisa Bruzual como una máscara de ingenuidad que cubriera las ansias desestabilizadoras contenidas en su narrativa. Pero –tal como ella lo vaticina en la escena antes citada- este gesto nunca consigue evadir la censura, sino que, por el contrario, llega a generar una serie de tensiones dentro del proceso de representación del intelectual venezolano. En el momento mismo en que se deslegitima la ciencia histórica como saber absoluto y se asume el carácter productivo de la literatura, las tres miradas que constituyen la novela –la

autoral, la del protagonista y la de los intelectuales representados- adquieren un dominio y una capacidad de control equivalentes.

A partir de este momento, se abre en la novela un nuevo espacio imaginario, que sin estar previamente definido en los medios de comunicación social, ni otros espacios reguladores avalados por el perezjimenismo, autoriza un proceso de apropiación del individuo representado, seguido de la generación de una mirada y una subjetividad alternativas. Por eso, no deja de ser interesante que la reunión de intelectuales concluya con un proceso de interpelación derivado de un objeto inanimado:

El pintor Antonio Peña, enemigo de estas expansiones espirituales, se levantó y se dirigió hacia la galería de cuadros famosos. Se detuvo ante el cuadro de Whistler "Retrato de mi madre". En el rostro del joven pintor apareció una nube de dolor. Recordó a su viejecita, el único amor de su vida. Y pensó: "He de hacerle un retrato, para que cuando ella muera, mis ojos no pierdan su fisonomía ¡Qué solo quedaré cuando se vaya ella!" Mendoza, quien venía hacia donde estaba Peña, le interrogó:

- ¿Te gusta la pintura inglesa, Antonio?

- Sí. Pero ahora no se trata de la pintura, sino del motivo- y los ojos de Peña volvieron a fijarse, con interés, en el cuadro de Whistler (Bruzual, 1952: 259).

La relación contenido-forma entra nuevamente en juego para reconducir a la subjetividad que la enuncia. En el momento mismo en que el pintor, conocedor de las artes y acreditado por los representantes de otras tantas disciplinas depone el saber a favor de la emotividad y, lo que quizás resulta aún más subversivo, en el momento en que lo hace para dar paso al sentimiento maternal, asoma esa sensibilidad alternativa que forjará al nuevo intelectual venezolano. En otras palabras, este capítulo de *Guillermo Mendoza*, donde la autora agrupa visiones y representaciones de los diferentes conocimientos legitimantes y fundantes de la intelectualidad orgánica venezolana, consigue remover las redes de significado sobre las

que se encuentran no sólo la identidad de los varones encargados de diseñar la nación, sino también la de las subalternidades que debieron haber sido diseñadas por ellos.

Pero lo que resulta aún más interesante en medio de este texto es que tras la reubicación del intelectual, y su acercamiento a una figura y un sentimiento tradicionalmente entendidos como "de mujer", también los arquetipos femeninos se harán múltiples y prolíferos. "La madre", por ejemplo, es uno de los primeros constructos en ramificarse. Se hablará de la madre dulce y amada del pintor, de la madre ausente del protagonista, de Sibila como la portadora de un hijo clandestino de Guillermo Mendoza. De igual manera, se introducirá la madre de Sibila como la portadora de la tradición, capaz de censurar a su hija si descubre que está embarazada y a la madre ideal que, por cierto, nunca llega a materializarse. Por el contrario permanece representada como un deseo identitario de Angelina.

Esta diversidad nuevamente obligará al protagonista a preguntarse por su lugar en el mundo y, más que nada, por los límites de su entendimiento. La insuficiencia del discurso llevará a Mendoza –casi de manera literal- a reubicarse dentro de la urbe para tratar, sin resultados aparentes como se verá más adelante, de mantener su capital simbólico. La maternidad en todas sus expresiones hará que este intelectual ingrese en un conflicto permanente donde ninguna de las herramientas con las que cuenta para comprenderse y edificar el mapa social, le resultarán útiles.

La escena donde se concreta este giro presenta algunos rasgos propios de la estética folletinesca, hecho que carga de ironía el título del apartado: "En la oficina". El lugar donde Mendoza trabaja, piensa y produce discursos será el elegido por la autora para inscribir el episodio de la novela más cercano al melodrama. Con lo cual, no sólo las subjetividades, sino también el espacio físico acaba por afectivizarse. Tras varios meses de haber contraído matrimonio con Angelina y una vez que, a escondidas de toda la familia, ha nacido el hijo de Guillermo Mendoza y Sibila, la esposa del protagonista comienza a mostrarse suspicaz. Intenta, infructuosamente, acercarse

a su marido para dialogar, pues éste la rechaza sin darle ninguna explicación.

Por eso, una mañana, Angelina sigue a Mendoza sin ser vista y descubre que ha tenido un hijo con su prima, que ella viajará a Colombia y que, mientras tanto, el niño permanecerá escondido a buen resguardo:

- *¿A qué has venido aquí, Angelina?*
- *Eso deberías preguntárselo a Sibila. Yo he venido a cerciorarme sólo de esto. Y le dio una mirada despectiva a Sibila.*
- *¿Qué quieres decir con “esto”? – volvió a interrogar Mendoza.*
- *Que esa mujer es una traidora, una cínica y... quién sabe cuántas cosas más (...)*
- *Regresa a tu casa Angelina ¿Quieres transformar un hecho natural en un drama vulgar?*
- *Guillermo, esto es humillante para mí. Lo que tú llamas hecho natural, es la traición de la esposa al marido y la vergüenza de dar al mundo un hijo adulterino.*
- *Pero, ¿qué estás diciendo? No corresponde a tu decencia tales injurias. Regresa a tu casa, Angelina.*
- *Antes he de matarla a ella – y sacó el revólver, que había sacado en su casa de una de las gavetas del escritorio de Guillermo, apuntó y disparó en dirección a Sibila.*
- *Guillermo, al intervenir para evitar el disparo, recibió una herida en el pecho con abundante hemorragia, lo que le obligó a sentarse en la silla cerca del escritorio (...)*
- *¿Qué has hecho, Angelina?- murmuró Sibila llorosa.*
- *Por ti ha sido todo. Tú eres la culpable (Bruzual, 1952: 335- 336).*

Quizás lo primero que salta a la vista en este fragmento, sea la cercanía de Angelina a uno de los estereotipos femeninos presentados frecuentemente en la prensa de los cincuenta. La irracionalidad de este personaje lo desborda, al extremo que se encuentra incapacitado para reconocer con claridad el objeto de su ira y, como consecuencia inmediata, el de su

disparo. Con el comportamiento de este personaje se refuerza que la calle es un espacio peligroso para los sujetos femeninos, pues tiende a criminalizarlos; que la pasión de las mujeres las inhabilita para desarrollar actividades que requieran concentración, pues son dispersas y pasionales; y que el amor del hombre es el premio más codiciado por cualquier mujer. Pese a ello, se presenta una sucesión de quiebres en esta subjetividad, que cruzará el imaginario desde el mismo momento en que Angelina deviene una entidad telenovelesca, hasta que –como podía esperarse- se suicida.

Por un lado, el discurso de Guillermo Mendoza, cuando trata de controlar los impulsos de su esposa, se vuelve inútil. Las medidas disciplinadoras del intelectual no sirven de nada y, pese a que los dos personajes femeninos que tiene frente a sí constituyen sendas demandas de su legitimidad, en la escena crucial, los dos constructos lo desbordan. En segundo lugar, se devela la poca inocencia y el carácter destructivo de esta “dama de sociedad” tan bien definida dentro del pensamiento perezjimenista. La mujer de su hogar, casada y fiel a su marido, si bien puede salvaguardar los valores que soporten el proyecto nacional de los cincuenta, también tiene la posibilidad de destruir a sus artífices. Con lo cual, su deseabilidad se relativiza.

Resulta entonces interesante ver cómo, una vez que le ha disparado a su marido, que ha subvertido las jerarquías en la familia, que se quebrado el ideal de la pareja como espacio de felicidad femenina, Angelina se suicida o, lo que es lo mismo, admite su imposibilidad de seguir viviendo con el semblante que le ha sido impuesto. Paralelamente, Sibila se casa por segunda vez con otro de los “sujetos letrados” amigos del protagonista y Mendoza decide convivir con Elisa, la mujer intelectual, conocedora de música, lectora, divorciada, sin grandes ansias matrimoniales, productiva y, no por casualidad, encargada de la crianza del hijo de Guillermo y otra mujer.

En esta novela el intelectual masculino no sólo se carga de emocionalidad, se trastoca a partir de la maternidad, se ve obligado a admitir el corto alcance de su discurso y la importancia de los saberes no analíticos, sino que además, ve desaparecer a los ideales

femeninos arquetipales que circulaban por entonces en prensa, al tiempo que elige como pareja a uno de sus pares sociales: una subjetividad emergente, que podría haber representado una amenaza para su ca-

pital simbólico. En otras palabras, Bruzual representa en el futuro inmediato a un perfil intelectual rearticulado, humanizado y cotidiano, que no necesariamente debe estar marcado por la masculinidad.

Notas

1 En el libro *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana* (2009), intento aproximarme con detenimiento a la labor de autoescritura llevada a cabo por Bruzual en sus dos primeras obras. Una de las particularidades más llamativas de este proceso es la reiteración por parte de la autora de que sus libros no llegan a ser novelas, de que ella no ha alcanzado la condición de escritora y de que sus personajes femeninos no son del todo ciudadanas. Este juego de decir y negar le permitió a Bruzual la elaboración una crítica más frontal a todos los proyectos políticos que rodearon la edición de sus escrituras y la mantuvo a salvo de la censura que recayó sobre escritoras con posiciones autorales más sólidas como Lucila Palacios o Lourdes Morales.

2 En los últimos años han surgido una serie de trabajos de investigación en torno a la mujer intelectual que describen bien las particularidades de los procesos de producción, recepción y canonización (o expulsión), vividos por las narradoras venezolanas y sus escrituras desde la independencia nacional hasta las últimas décadas del siglo XX. Por ejemplo, la tesis doctoral de Dunia Galindo, presentada en la Universidad Simón Bolívar (Valle de Sartenejas- Venezuela): *En el borde de encaje: Dos sociedades culturales de mujeres en el siglo XIX. Coro 1890-1895* (2006), resulta útil para comprender toda una gama de estrategias de ingreso al campo cultural, que serán planteadas y /o refutadas por las autoras venezolanas en las décadas subsiguientes. Otro texto interesante lo constituye la introducción de la antología crítica *El hilo de la voz* (2003), elaborada por Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres. Asimismo, existen una serie de artículos como: "Proceso de modernización en Venezuela a través de tres protagonistas femeninas" (2003), de Laura Antillano, editado en el número 46, de la *Revista de literatura hispanoamericana*, de la Universidad del Zulia, o bien "El mar caribe en dos escritoras venezolanas" (2007), de Bettina Pacheco Oropeza (*Argos*, #24, Universidad Simón Bolívar), que permiten leer la apropiación —en el segundo tercio del siglo XX— de las propuestas de autolegitimación, ideadas por las intelectuales decimonónicas.

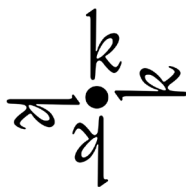
3 Un artículo muy ilustrador acerca el tránsito de las intelectuales venezolanas desde el interior del hogar, hasta la consecución del voto lo constituye "Madres y ciudadanas (la lucha por el sufragio femenino en Venezuela)" (2001), de Inés Quintero. Ahí se evidencia cómo la figura de Rómulo Betancourt —quien para los años treinta consideró que las venezolanas no debían tener derecho al voto pues resultaban manipulables por el clero—, en los cuarenta se erigió como un defensor de los derechos políticos de las mujeres. Asimismo, en el libro *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y auto-representaciones de la intelectual venezolana (1936- 1948)* (2009), intento explorar cómo estas modificaciones del espacio político, se reprodujeron en el simbólico. Por ejemplo, rastreo cómo en el discurso de Andrés Eloy Blanco, las mujeres dejaron de ser "la compañera ideal de Juan Bimba" para erigirse como voces fundamentales en la toma de decisiones políticas.

4 En el cuento que da título al libro, "Delta en la soledad" (1946), Morales construye a una intelectual venezolana llamada Isabel Teresa. Cuando su editor le reclama que ella no escribe como una mujer y, por eso, todos la cuestionan, el personaje femenino responde: *Pues mira, te voy a confesar algo a ti, que eres mi mejor amigo, según unos, y mi amante, según otros. Es verdad. Los que piensan eso, no están del todo desacertados porque si no las he vivido en la vida real, muchas de esas historias, en mi imaginación calenturienta (como dices tú), sí las he vivido. Y ahí tienes material para una larga noche de tertulia. A ver tú que eres tan buen escritor, cómo les presentas a los otros, ésa, mi confesión. Porque yo quiero que vayas a contárselo; para eso te lo he dicho. Me gusta que me crean perversa, y sáfica y tortuosa. Así se venden mejor mis libros que eso es lo que más me interesa después de todo* (Morales, 1946: 100). Obviamente, la caricaturización de Otaño no sólo había sido predicha por la autora, sino también, reducida a un espacio donde perdía toda posibilidad de agredir.

5 A este respecto, es importante recordar la definición propuesta por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* (2000). Para estos autores, un calco no es más que la reproducción de puntos muertos, de los puntos de estructuración de un rizoma. Por ello, más que afirmar que Bruzual "calca" a la heroína, se sugiere que su personaje "parece un calco", pues a medida que avanza la trama, Angelina funge como una superficie que reconecta el discurso melodramático con expresiones mediáticas contemporáneas y, al hacerlo, llena de sarcasmo esta tipología.

6 *Sobrarían los ejemplos para ilustrar esta afirmación; sin embargo, podrían recordarse como emblemáticas aquellas reseñas que se hicieron en el Morrocoy Azul en el año 1940 acerca de las reuniones preparatorias del congreso de mujeres venezolanas, donde se presentaba a un grupo de “intelectuales” trepadas sobre la mesa, gritando porque habían visto un ratón en la sala donde debatían el futuro del país; o bien las referencias a las manifestaciones frente al Congreso de la República, ilustradas con fotos reales de la concentración, pero con las pancartas alteradas, pues donde antes decía “Queremos votar”, ahora se indicaba “Queremos precios justos en las peluquerías”.*

7 *A este respecto, quizás resulte importante recordar a Felicitas López Portillo, cuando –en su libro *El perezjimenismo: génesis de las dictaduras desarrollistas* (1986)- afirma que: Pérez Jiménez aprovechó en su favor el clima de la guerra fría (...) La Venezuela de la época era un país rico, con cuantiosos ingresos fiscales derivados de la explotación petrolera, por lo que la institución armada se sintió llamada a orientar el país hacia el progreso y la modernidad, en una reedición del positivismo decimonónico (López Portillo, 1986: 8), es decir, para el momento de publicación de la novela de Bruzual, la corriente positivista decimonónica no sólo existía de manera residual dentro del pensamiento venezolano, sino que además, el aparato estatal intentaba establecerla como única forma válida de conocimiento.*



Referencias Bibliográficas

- Antillano, Laura (2003) “Proceso de modernización en Venezuela a través de tres protagonistas femeninas”, *Revista de literatura hispanoamericana* (año 33- No. 46), p.p 80-91
- Bruzual, Narcisa (1945) *Bettina Sierra. Historia de una provinciana*. Caracas, Editorial Bibliotecas Cervantes.
- Bruzual, Narcisa (1948) *La leyenda del estanque*. Buenos Aires, Editorial Herbi.
- Bruzual, Narcisa (1952) *Guillermo Mendoza. Historia de un hombre atormentado*. Barcelona, Talleres tipográficos Ariet.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (2000) *Mil mesetas*. Valencia, España, Editorial Pre-textos.
- Galindo, Dunia (2006) *En el borde de encaje: Dos sociedades culturales de mujeres en el siglo XIX. Coro 1890-1895*. Tesis de grado para optar al título de Doctora en Letras. Universidad Simón Bolívar- Valle de Sartenejas, Inédito.
- López Portillo, Felicitas (1986) *El perezjimenismo: génesis de las dictaduras desarrollistas*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos.
- Morales, Lourdes (1946) *Delta en la soledad*. Caracas, Ediciones Grupo Orión.
- Pacheco Oropeza, Bettina (2007) “El mar caribe en dos escritoras venezolanas”, *Argos* (Vol. 24- Nº 47), p.p 42-50
- Pantín, Yolanda y Torres, Ana Teresa (2003) *El hilo de la voz: Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas, Fundación Polar – Angria Ediciones.
- Quintero, Inés (2001) “Madres y ciudadanas. La lucha por el sufragio femenino en Venezuela”. *Cuadernos del Cendes*, (año 18- Nº 46), p.p. 53-71
- Rivas Rojas, Raquel (2006) *Renovación estética y fábulas de identidad en la Venezuela perezjimenista*. Trabajo de ascenso para optar a la categoría de Profesor Titular. Universidad Simón Bolívar, Inédito.
- Suárez, Mariana Libertad (2009) *Sin cadenas, ni misterios: representaciones y autorrepresentaciones de la intelectual venezolana (1936- 1948)*. Caracas, Fundación CELARG

Hemerografía:

- Otaño, (1952) “Galería Elite”, *Elite*, (año 27- Nº 1379), P. 37
- S/A (1952) “Rincón literario. Libros”. En: *Elite*, (año 27- Nº 1398), P. 6