

# Contexto

Revista Anual de Estudios Literarios | vol. 27 - n.º 29  
e-ISSN: 2610-7902 | e-Depósito Legal: Me2018000066



Erasmo Sayago / *Laberinto* / 2021/ tiza y gouache sobre cartulina / 100 x 70 cm

## Artículos

## Ciudad y resentimiento: sobre la novela venezolana de fin de siglo (XIX-XX)

## City and Resentment: about the Venezuelan novel at the end of the century (XIX-XX)

## Cidade e ressentimento: Sobre o romance venezuelano do final do século (XIX-XX)

Recibido 15-11-22

Aceptado 15-12-22

Álvaro Contreras<sup>1</sup>

Universidad de Los Andes, Venezuela

[alconber@gmail.com](mailto:alconber@gmail.com)

**Resumen:** Este trabajo plantea estudiar, tomando como objeto central de análisis la novela *Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo, el debate sobre las diversas figuraciones de la ciudad y del resentimiento en la novela venezolana de finales del siglo XIX; en otras palabras, cómo el discurso novelístico examinaba, a través de su horizonte verbal, histórico y social, la conducta y la conciencia de los personajes, poniendo un especial énfasis en las relaciones entre estilo de vida y cualidades personales. Para narrar ese mundo finisecular de cambios y de intrigas, la novela de Pardo apelaba a los modelos narrativos de la sátira y lo grotesco, modelos que permitían trazar una relación explícita entre el cuerpo, la educación y la conciencia de los personajes. Gracias a ese procedimiento, es decir, gracias a esa suerte de explicación psicológica que justificaba un estilo narrativo, las visiones grotescas y decadentes de la ciudad fueron pensadas como un universo de palabras inadecuadas, como un tipo de escritura que perturbaba la visibilidad de las cosas y alteraba la forma de los signos, como un mecanismo narrativo derivado de las pasiones del intelectual resentido.

**Palabras clave:** Ciudad; resentimiento; novela venezolana; siglo XIX.

1. Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Valencia (España). Profesor jubilado de Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela). Ha publicado: *Un crimen provisional: Relatos policiales de vanguardia* (2006), *Escenas del siglo XIX: De la ciudad letrada al museo silvestre* (2006), *Estilos de mirar: Ensayo sobre el archivo criollista venezolano* (2012); *El poeta y la revolución: César Vallejo en el país de Stalin* (2020). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8668-7576>.



**Abstract:** In this article, I study the debate on Venezuelan novels' city and resentment figurations at the end of the 19th century, taking the novel *Todo un pueblo*, by Miguel Eduardo Pardo, as the central object of my analysis. I examine how the novelistic discourse analyses the behavior and the characters' conscience from a verbal, historical, and social horizon and emphasizes the relationships between lifestyle and personal qualities. I argue that *Todo un pueblo* appealed to satirical and grotesque narrative models, which allowed drawing a direct relationship between body, education, and the characters' conscience. This method makes it possible to represent the *fin-de-siècle*'s world of changes and intrigues. According to this sort of psychological explanation that justified a narrative style, the city's grotesque and decadent visions were thought like a universe of inappropriate words, as in a kind of writing that disrupts the visibility of the things and changes the shape of the signs, as a narrative mechanism derived from the resentful intellectual's passions.

**Keywords:** City; resentment; Venezuelan novel; 19th century.

**Resumo:** Este trabalho propõe estudar, tendo como objeto central de análise o romance *Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo, o debate sobre as diversas figurações da cidade e do ressentimento na novela venezuelana do final do século XIX, em outras palavras, como o discurso novelístico examinava, através de seu horizonte verbal, histórico e social, a conduta e a consciência dos personagens, colocando uma ênfase especial nas relações entre estilo de vida e qualidades pessoais. Para narrar esse mundo finisecular de mudanças e de intrigas, a novela *Todo un pueblo* apelava aos modelos narrativos da sátira e o grotesco, modelos que permitiam traçar uma relação explícita entre o corpo, a educação e a consciência dos personagens. Graças a esse procedimento, ou seja, graças a essa espécie de explicação psicológica que justificava um estilo narrativo, as visões grotescas e decadentes da cidade foram pensadas como um universo de palavras inadequadas, como um tipo de escrita que perturbava a visibilidade das coisas e alterava a forma dos sinais, como um mecanismo narrativo derivado das paixões do intelectual ressentido.

**Palavras-chave:** Cidade; ressentimento; romance venezuelano; século XIX.

## 1. Inventar la ciudad

Hacia finales del siglo XIX, el escritor venezolano Miguel Eduardo Pardo inventa una ciudad, traza sus modos de vida, las pautas de su organización social, dibujando así, en el imaginario de la literatura finisecular, el espacio urbano como el escenario de los conflictos políticos y morales, de las oportunidades de ascenso social, el lugar donde los pícaros y los astutos se ganan la vida, donde todo tiene un precio: un cargo público, un asunto familiar o un secreto de alcoba:



Desigual, empinada, locamente retorcida sobre la falda de un cerro; rota a trechos por espontáneos borbotones de fronda, pudiendo apenas sostenerse sobre los estribos de sus puentes; caldeada por un irritante y eterno sol de verano; sacudida a temporadas por espantosos temblores de tierra; castigada por lluvias torrenciales, por inundaciones inclementes; bullanguera, revolucionaria y engreída, era Villabrava una ciudad original, con puntas y ribetes de pueblo europeo, a pesar de sus calles estrechas y de sus casas rechonchas, llenas de flores y de moho (Pardo, p. 70).

Había una iglesia de moda y una Asociación de Padres de familia como las de Madrid; un Jockey Club como el de Londres; un Bazar de Caridad como el de París; una noche de moda como en La Habana y un teatro curiosísimo que no tenía rival ni precedente, al cual teatro llamaban Coliseo y no tenía más que una fila de palcos, un piso de butacas y una cosa que sabe Dios por qué apellidaban paraíso; donde el humanísimo rebaño villabravense, en lo mejor y más serio de una representación –dejando paso franco a sus instintos– chillaba, silbaba, relinchaba y coceaba indistintamente, para aplaudir o protestar según su leal saber y entender. Dijérase que en Villabrava el bufante populacho tomaba a empeño vengarse de su triste condición de rebaño pateando desde arriba a la aristocracia pseudo-ilustre que ostentaba en los antepechos de los palcos sus riquezas y sus nombres. Mas, como decía Julián Hidalgo, si la titulada aristocracia villabravense era una aristocracia de guardarropía sin génesis conocido, el populacho era digno del análisis de un sociólogo despiadado.

Y léase bien que donde hemos escrito populacho no decimos pueblo (pp. 85-86).

Villabrava, más que un nombre, parece un apodo; su carácter figurado no alude al espíritu guerrero de una ciudad, sino al estado belicoso y grotesco de un pueblo. La ciudad de Pardo evoca, a primera vista, otras ciudades imaginadas por la narrativa venezolana de la época: la ciudad de los *Ídolos rotos* de Manuel Díaz Rodríguez, o la ciudad mercantilista e impotente (por falta de *hierro*) de Rufino Blanco Fombona. Sin embargo, también conviene recordar su afinidad con la ciudad satírica y cómica dibujada en revistas humorísticas, en cuadros costumbristas (*Guasa pura*, 1895, de Rafael Bolívar; *Chanzas y verdades*, 1896, de Eugenio Méndez y Mendoza). Así pues, la ciudad, en este sentido específico, toma su lugar como experimento social en ese cruce de ideas y temas con el que el siglo XIX trataba de explorar la cuestión del ascenso y la movilidad social, y expresar su sorpresa ante lo que esta movilidad incluía: la equivalencia de valores, una sociedad de intercambio donde todo se negocia y todos pactan, donde los actos y acontecimientos tienen un precio moral y económico; la imagen de unos personajes dispuestos a gozar de los bienes que brinda la modernización, urgidos de transformar sus formas exteriores

en objetos ideales y, para ello, decididos a apropiarse de lo *ajeno*: palabras, poses, modas; una manera secreta de percibir los excesos en la incómoda oposición holgazanes/honrados, de captar formas otras de sociabilidad como indisciplinas, y hacer del que ve, un mirón; del que siente, un sensiblero; del que oye y habla, un chismoso.

Creo que uno de los modos de entender la ciudad como un “conglomerado heterogéneo y confuso” (Romero, p. 311), está en los temas enumerados anteriormente y, en particular, en la oposición entre la conciencia del narrador y los personajes. Es una oposición no muy diferente de la que subyace en varias novelas de la época, fundada en la incompatibilidad de valores: por un lado, la imagen *científica* del escritor médico que diagnostica el clima físico y moral de la sociedad y, por el otro, la experiencia de unos personajes grotescos, carentes de *sanas* normas de sociabilidad. Este narrador finisecular tiene la certeza de pertenecer a otra escala axiológica, pero una escala que identifica prejuiciadamente enfermedad con ausencia de norma, que llama desorden a las diferencias, e iguala la idea de cambio social con ese fantasma liberal del caos social. Sin embargo, la evidencia de estas polaridades no podía seguir expresándose en una prosa bella, breve, exquisita, pensada en relación con los refinamientos del arte y de la vida: la narración de un nuevo estilo de vida apelaba a un modo de escritura que, sin abandonar el tono moralizante, fuera capaz de captar la heterogeneidad social e histórica de la ciudad. Las formas narrativas de esta ciudad fijarían los términos de una visión narrativa y social aprendida en el ejercicio del periodismo y, sobre todo, de una transformación de las estrategias descriptivas a partir de aquellas otras derivadas del costumbrismo, de la literatura satírica, y ligadas estrechamente a la mirada burlesca de los espacios sociales, a un vistazo del mundo social desde la lengua del chisme y la caricatura, a una percepción temporal de la vida nacional desde la práctica de un realismo grotesco. De este modo, la novela de la ciudad no se detiene solo en aquellos tonos que materializan una teoría moral de la escritura, sino que también da lugar, con la incorporación de la imagen grotesca, del chisme, de las máscaras del deseo, a formas narrativas que van más allá de lo decible y lo visible, que permiten la visibilidad de nuevas identidades en un mundo *caótico*.

La historia de la ciudad sería entonces la historia de un signo amorfo en tiempos modernos; señala el lugar de unos elementos, sociales e históricos, en su etapa de descomposición. Para contar esta historia, Pardo invoca términos como *retorcida*, *desigual*, *rota*, *caldeada*, *bullanguera*; solo así puede entender la formación de esta realidad y considerar por qué tal situación se prolonga como normal. La terminología del enroscamiento y de la contorsión sugiere el análisis de ese desarrollo desigual, en el que las características de la ciudad resultan atribuibles a los personajes. Esta estrategia de presentación permite, tanto a Pardo como a otros

novelistas, imponer una distancia paródica e irónica respecto al mundo representado; autoriza, además, a desarrollar una perspectiva crítica respecto a la organización de los espacios de sociabilidad, trátase del club, del café, del teatro, de las fiestas familiares. A todo lo largo de la novela encontramos la mirada obsesiva del narrador por transformar estos espacios en lugares de actuación del populacho. Hasta aquí, Pardo hace poco más que reformular la tradición venezolana de representar estos espacios, no como lugares de aprendizaje, donde se exhibía buena conducta y corregían malos hábitos (este era el ideal que postulaban los manuales de urbanidad), sino como lugares donde estaba excluido cualquier principio de civilidad.

En realidad, esta estrategia moralizante forma parte de la construcción del punto de vista sobre la ciudad que Pardo compartía hasta cierto límite con los escritores costumbristas; sin embargo, también opera como medida histórica para contrastar los ideales políticos y literarios de dos generaciones: aquella a la cual pertenece el propio Pardo, Luis López Méndez, César Zumeta, Lisandro Alvarado, y que José Gil Fortoul retrató en su novela *Pasiones* (1895), y la generación finisecular villabravense. Gil Fortoul expresa en su novela, siempre de manera utópica, lo que podríamos llamar el programa de vida intelectual de la generación de 1888: jóvenes que leen en francés, alemán e inglés, visten de manera tradicional, acostumbrados a las discusiones públicas (plaza Bolívar, cafés), rebeldes en sus ideas, no bohemios; jóvenes-imágenes de una sociedad organizada en sus valores sociales y culturales, opuesta a las tiranías. Así comienza la novela de Gil Fortoul:

Muy jóvenes, muy amigos, unidos por la recíproca atracción de sus inteligencias, por más que se dedicaran a carreras y ocupaciones distintas; los unos, cursantes de Derecho o de Medicina en la Universidad Central; los otros, empleados de comercio, habían establecido una especie de círculo nocturno en la Plaza Bolívar, donde comentaban los sucesos del día, formaban proyectos literarios, hablaban del Gobierno y discutían los problemas políticos de la actualidad, antes de marcharse cada cual al teatro, al club del Ávila, a la sociedad de “Amigos de la Ciencia”, a un baile, a hacer visitas o a dormir (Gil Fortoul, p. 157).

¿Qué sucede en los cafés y plazas de Villabrava? Veamos:

Bajando unos peldaños más en la escala social, se encontraban los cafés, con salones para señoras: En los salones de “hombres solos” la asamblea, es claro, era híbrida, deliciosa, igual a todas horas, igual el barullo de copas, de carcajadas, de rodar de dados de póker, igual las conversaciones, igual todo...

En un grupo de políticos se mataban por si un general tenía o no tenía el bigote a lo Víctor Manuel; y en una reunión de escritores de al lado, los que no se despellejaban se hacían la barba, por no hacerse otra cosa menos digna. —¡Oh!, ¡la nueva generación —decían— un prodigio, una verdadera cosecha de artistas, de pensadores, de vates laureados; un arca de Noé tripulada de genios de toda especie!

[...]

Así como el café Indiano era el refugio obligado de toda aquella dorada, afeitada y empolvada juventud, la Plaza Central fue por muchos años el baluarte inexpugnable de todo lo famélico, desocupado e inútil de la indolente capital. Y de la misma guisa que fueron arrojadas ignominiosamente las recusadas de la sociedad, fueron saliendo de allí los sablistas de oficio, los músicos ambulantes, los periodistas inservibles, etc., quedando posesionados de la invicta Plaza los políticos “influyentes”, los banqueros, la falange adinerada del comercio que no conocía otro idioma que el del “alza y baja del bacalao”, y a quien Luis Acosta bautizó con el apodo de “Mantecaje adinerado”; los escritores jóvenes aspirantes a cónsules y los cónsules aspirantes a ministros; algunas criadas de servir de casas ricas y los siete sabios de Villabrava: venerados y venerables sujetos que formaban corro aparte para “deliberar”, arreglar el país y cebarse ferozmente en el goce de una charla augusta, patriarcal... y académica (Pardo, pp. 83-85).

Lo que estos párrafos subrayan es cómo el problema moral, individual o grupal, se ha transformado en un modo social de comportamiento. Este es uno de los planteamientos centrales de la novela y quizás lo más difícil de capturar. Ya hacía muchas décadas que el pensamiento ilustrado había planteado el mismo problema con más claridad. Me refiero al ensayo de Cecilio Acosta “Lo que debe entenderse por pueblo”, de 1847. La claridad del planteamiento no se refiere a su percepción, sino a las herramientas de análisis utilizadas, a esa división en bloques rígidos entre lo ilustrado y lo popular, en otras palabras, el que dirige la nación y el que obedece la autoridad pública. La posición de Acosta puede situarse históricamente de mejor modo si entendemos su defensa del uso legítimo de la palabra *pueblo* como una crítica al concepto de pueblo como *voluntad* política manejado por los *facciosos* liberales (Acosta, pp. 56-72); la perspectiva ilustrada de Acosta manifiesta entender la imagen del pueblo como categoría moral, apoyándose para ello en las correspondencias de opinión pública y tranquilidad social. Esos bloques rígidos entre pueblo y populacho fueron los que vieron resquebrajarse los cuadros de costumbres finiseculares de Francisco de Sales Pérez (*Ratos perdidos*, 1876), y que Pardo asedió desde el interior en su novela mediante largas digresiones donde salía siempre el fantasma teológico de la condena al lujo y a la disipación. En cualquier caso, este carácter digresivo de la novela, que la emparenta con la tradición novelística hispanoamericana, no era un defecto de

estructura narrativa sino el modo de articular y expresar la necesidad de un cambio político y moral de la sociedad. Y en esta medida, la crítica de las sociabilidades no hacía más que inscribirse en una práctica exegética que había comenzado, por lo menos para el ámbito venezolano, hacia 1840 con los textos costumbristas de Fermín Toro, Juan Manuel Cagigal y Daniel Mendoza (Contreras y Sandoval, pp. 11-28). Pero, en relación con este momento fundacional, se puede decir que la narrativa de Pardo se mueve en otra red social: la de las preocupaciones de una burguesía finisecular obsesionada por el origen (del dinero y de las familias) y por exhibir los signos de riqueza, esas dos típicas ideologías de la “mentalidad burguesa” señaladas por José Luis Romero: “éxito económico” y “ascenso social” (p. 375). Aquí lo decisivo es la manera como Pardo observa los signos de este nuevo linaje, la forma como mira los usos de esos signos, los cuadros que compone cada vez que espía la genealogía del *mantecaje adinerado*. Tanto para las escenas familiares como para las ciudadanas, la elección del narrador queda circunscrita: puede hablar de los intereses de los personajes distintos a los suyos, pues no son iguales y no hay igualdad posible; puede hablar de la avidez de los otros y de sus propias contenciones, pues el mundo del narrador no tiene equivalencias; allí nada se negocia. En fin, puede postular un orden y unos principios ideales en nombre de la civilización, y en nombre de estos principios relacionar enfermedad con exceso, desorden con diferencia; puede igualmente postular la imagen del letrado-médico que cuestiona la metáfora de la cohesión social, y buscar las fuentes explicativas del *mal* en el ambiente moral, en la naturaleza de las instituciones urbanas. Es entonces en la insistencia sobre la doctrina de la regeneración social donde se vuelve complejo el diagnóstico del narrador del *caos* social como impase de la racionalidad, y su inquietud por la pureza, la rectitud, la limpieza, en términos higiénicos y morales.

Veamos con más precisión algunos de estos aspectos en la novela de Pardo. Desde un principio, *Todo un pueblo* fue leída como el producto de un acto de venganza del autor contra la sociedad. Para Gonzalo Picón Febres, ese “gesto iracundo de desprecio” (*La literatura venezolana*, p. 396) era, al igual que para muchos de sus contemporáneos, la señal comprensible a través de la cual Pardo se relacionaba con la sociedad caraqueña. Tanto odio falsificaba la realidad y, sin embargo, “cuánta miseria que es verdad” (p. 398); en su conjunto no deja de ser “una de las novelas satírico-sociales más sobresalientes que se han escrito en la América Española” (p. 396). Para la crítica literaria del momento se trataba, más allá de la valoración del estilo y de la verosimilitud de las acciones de los personajes, de comprobar los grados de realidad de la novela en relación con ciertos patrones



retóricos y ciertas pautas psicológicas del autor<sup>2</sup>. Refiriéndose al estilo de la novela, aclara Picón Febres: “es brusco, precipitado y fuerte como un bronce; pero en medio de esa brusquedad y fortaleza, que son el sello distintivo del temperamento luchador del novelista, abunda en elocuencia y en adjetivación lujosa” (p. 399). Así como en la naturaleza del estilo era posible rastrear una teoría de la sensibilidad del artista, de igual manera era posible identificar el universo de la voz narrativa con el dominio de la voz autoral, de donde derivaban, por un lado, las equivalencias entre la calidad del trabajo literario y la materialidad de un modo de vida y, por otro, los reclamos sobre la responsabilidad social del escritor. En la base de esta identificación, hay un reconocimiento del doble nivel de la forma literaria. Por un lado, estaba la valoración del lenguaje artístico, que implicaba unas reflexiones precisas sobre lo bello y lo vulgar, lo elevado y lo bajo del arte, en correspondencia con el mundo jerarquizado de la representación; por otro, la valoración ética de las imágenes derivadas de esta representación, que mostraban los grados de responsabilidad social del escritor y consagraban su autoridad enunciativa. A partir de esto podemos entender que aquello que legitimaba al escritor como autoridad social era tanto el uso racional de unas reglas retóricas y gramaticales ajustadas a la representación de lo “bello”, como el carácter ético de esta representación.

No es de extrañar, entonces, que el mismo elemento de venganza señalado por Picón Febres se vuelva, treinta años después, el fundamento central esgrimido por Angarita Arvelo a la hora de evaluar la obra de Pardo. Luego de señalar la pobreza de “estilo” y de “arte” de *Todo un pueblo*, agrega: “Deduzco que Pardo fue un hombre al margen de la sociedad capitalina, del círculo llamado 'mundo social', antaño delimitado a las claras por clases. Perteneció quizás a la clase media inferior. Acaso tuvo contratiempos originados de su condición” (p. 47)<sup>3</sup>. Lo que emerge entre las “amarguras personales” de Pardo y el “mundo social” es una escritura vengativa,

2. En *Sensaciones de París y Madrid*, Gómez Carrillo habla de su encuentro en la capital francesa con Pedro Emilio Coll, “el único español que escribe en francés sobre cosas españolas” (p. 52). Se refiere a las crónicas publicadas por el escritor venezolano en el *Mercure de France* y tituladas, no como señala Gómez Carrillo, *Lettres d'Amérique*, sino *Lettres Latino-Américaines*. En algún momento de la conversación, Coll le habla de la novela recién publicada por Pardo en Madrid: “Es una verdadera obra de combate —me dice— en la cual la frase palpita y sufre como un organismo humano. Léela, chico. Todas las vehemencias, todas las pasiones, todas las desesperanzas y todas las tristezas de Pardo, están allí. Y en medio de todo eso, una mirada azul, una mirada femenina, tierna, doliente y sensual, vaga cual una sombra de Ofelia endulzando la violencia del cuadro... Te gustará, chico...” (citado por Gómez Carrillo, p. 52).

3. Dos años después de Angarita Arvelo, en 1940, Picón Salas seguía cuestionando el estilo “chabacano” de Pardo: “había sabido recoger con firmes trazos realistas y picante mordacidad algunos aspectos de la vida de las ciudades criollas, pero, ¡qué chabacano y pobre resulta el estilo de Pardo cuando se le compara con el de Díaz Rodríguez” (Picón Salas, p. 150). Es clásico el desliz de Picón Salas al atribuirle a Pardo la autoría de dos novelas: *Villa brava* y *Todo un pueblo*. Para José Antonio Castro, “[e]videntemente, Don Mariano no había leído la novela en cuestión”. Castro le reprocha, además, el que siga repitiendo aquel estereotipo del novelista “resentido, chabacano, desaliñado, violento” (Castro, p. 12).

dirigida “a desacreditar e impugnar la vida y costumbres de una clase social superior a la suya, aludida con rencor y con odio” (p. 48). Que haya procurado indicar con más precisión que Picón Febres el origen del odio de Pardo contra la sociedad caraqueña, que tuviera la osadía de darle a la condición social de Pardo un carácter central en su crítica literaria, no se opone al hecho de que Angarita Arvelo intentara, mediante unas reflexiones deterministas, darle a dicha condición social una valoración negativa. Aquí el crítico propone dos compromisos: identificar como modelo de referencia el mundo delimitado de un grupo social, y marcar con una advertencia moral las relaciones entre clases sociales. Lo que suprime la perspectiva de estos compromisos es el juego de representaciones entre lo personal y lo social, confundiendo el estudio de las relaciones sociales con una evaluación de la conducta personal. La venganza solo sugiere así un triste acuerdo: su atracción está limitada a la carencia de unos principios morales. De allí que la responsabilidad social incluya la exigencia, para el caso de Pardo, del pacto entre buena conducta y mejoramiento social. Angarita Arvelo evita el riesgo de nombrar las cosas por su nombre. Lo que él llama vivir al margen del mundo social se funda en la sólida creencia, difundida hacia finales del siglo, de considerar ese mundo y sus circuitos editoriales como medios de legitimación artística, y de imaginar el concepto de clase como totalidad homogénea. En otras palabras, ese mundo representaría un recinto delimitado por jerarquías educativas, sociales e incluso raciales; lo demás, aquello que Angarita llama margen, constituía el amplio terreno donde la mayoría de los escritores finiseculares negociaban su profesión literaria. A esta esfera, densa y compleja, Ángel Rama dio el nombre de “cultura democratizada” (p. 41). Pero ¿cómo hacer visible la experiencia de estos escritores de la cultura democratizada? El análisis lleva a Rama a proponer la revisión de varios aspectos de esta experiencia: explorar “con atención” sus biografías, poner “los ojos en de qué vivían”, examinar “los empleos que alcanzaron y el círculo en que gracias a ellos se integraron”: solo así podría recuperarse “ese hirviente demos que la democratización impulsaba, cuyas energías, cuyas ambiciones de ascenso social, cuyo oportunismo, cuyos modelos extraídos del catálogo epocal importado, compartieron fehacientemente” (p. 50).

Esta cuestión vuelve a ser planteada por Rafael Di Prisco, añadiendo casi nada a lo precedente. Para este crítico, *Todo un pueblo* se caracteriza por “un realismo simple, de pobre o escasa elaboración literaria, con una estructura novelesca basada en personajes de un marcado aunque falso intelectualismo” (p. 102). En el ámbito de este ejercicio crítico, la literatura obedecía a motivaciones psicológicas o sociales, lo que significaba el privilegio de la figura del escritor solo para afirmar el hecho de que dicha figura estaba insertada en un cuadro de pasiones o frustraciones sociales. *Todo un pueblo*, continúa Di Prisco, forma parte de la

corriente pesimista en la novela venezolana, tendencia que “se confunde a menudo con un sentimiento de frustración que acompaña a los personajes, y que es consecuencia de la disposición emocional del escritor” (p. 110); esta frustración “debe buscarse preferentemente en el mundo que rodea al creador y no solo en la interpretación deformada de ese mundo” (p. 111). La novela se transforma así en un pretexto “para que el escritor deje salir su contenida vehemencia” (p. 116). El crítico hace desaparecer la venganza para transformarla elegantemente en “irrefrenable emocionalidad del escritor” (p. 117)<sup>4</sup>.

Quizás debe verse aquí, en la valoración que ha realizado la institución literaria de la vida y obra de Pardo, la intensidad de una pregunta solapada que, formulada en el plano político y cultural, aparece con más insistencia hacia finales de siglo XIX: ¿cuál es el origen del resentimiento? Muchas cosas —relaciones sociales, tensiones entre sociedad y Estado— quisieron explicarse con esta pregunta. Se trata de una suerte de búsqueda de los males nacionales a través de un *otro* definido como anomalía, bien por causas políticas, sociales o biológicas.

Dentro de ese círculo de asociaciones entre rebeldía y resentimiento, *Todo un pueblo* constituye para la crítica literaria un notable ejemplo. La ciudad de Villabrava se convertiría en el mejor escenario para detectar aquellos agentes que permitían una rápida movilidad social. Allí, las palabras, las acciones, los gestos de las personas tenían un espesor más social; se observaban los choques directos entre las nuevas fuerzas sociales: abogados, comerciantes, políticos, escritores: todos, desde sus respectivos lugares, intentaban tejer nuevas y acomodaticias relaciones con la sociedad y el Estado. En este sentido, las observaciones de Pardo repiten las advertencias ya planteadas por Francisco Tosta García (*Don Secundino en París*, 1895) y que, de manera puntual, se formularon como condición de la nueva sociedad. A través de su personaje don Secundino Becerra, hijo de un rico hacendado llamado Primitivo Becerra, a quien la guerra Federal deja casi en la ruina por estar en un bando neutral, Tosta García nos presenta, en un tono narrativo deliberadamente irónico y jocoso, la historia de un personaje para quien la ciudad se ha convertido en un lugar de comercio y oportunidades políticas, un escenario de

---

4. Juan Darío Parra hace una observación análoga. Según él, la novela modernista venezolana (Manuel Romero García, Gonzalo Picón Febres, Manuel Díaz Rodríguez, Rufino Blanco Fombona) está “movida de frustración, derrotismo y sobre todo de un angustioso nihilismo” (p. 110). Como consecuencia de esta afirmación, señala con alguna solemnidad que *Todo un pueblo* es una novela “llena de angustia y de odio” (p. 133). Domingo Miliani resume todas estas posiciones respecto a Pardo de la siguiente manera: “La crítica no perdonó a Miguel Eduardo Pardo la valentía de autopsiar toda una sociedad. Se dijo que *Todo un pueblo* era obra de un resentido social, producto de un complejo de inferioridad por mestizaje. Pese a tales afirmaciones, fue la primera novela urbana por su materia, escrita con excelente prosa de sátira” (p. 53).

poderes, de peleas entre grupos con apariencia de partidos políticos. Este es el legado paterno que recibe Secundino: la ciudad como un lugar de aventuras para hombres “sin olor, sin color y sin sabor” (Tosta García, p. 179), un lugar que requiere de comportamientos sociales osados, audaces, sin escrúpulos, donde la política se vive como fuerza y picardía.

Este es el mundo que describe Pardo en calidad de testigo hacia finales del siglo, pero su descripción se complica aún más debido a esa perspectiva familiar con que refiere los hechos. Si el énfasis en esa perspectiva distanciada e irónica le permitía a Tosta García trazar la imagen del típico político de provincia que, con astucia y dinero, logra alcanzar relevancia en los asuntos públicos, evitando por este medio confrontar las valoraciones en torno a la idea de resentimiento, la prosa de Pardo no da tregua a las imágenes de hostilidad que cruzan las relaciones sociales. Hay algo más que una diferencia de perspectiva y de tono entre Tosta García y Pardo. A esa manera cercana de observar el mundo villabravense, por los reclamos hechos a una sociedad por su falta de correspondencia entre clase y moralidad, a esa preocupación por situar los personajes en la escena social por su conducta y su habla, fueron estos modos de mirar y nombrar la sociedad existente los que la crítica literaria no tardó en agrupar bajo la ideología del resentimiento. Este cambio, en la visión de los procesos sociales, más cercana y, por lo tanto, más complicada, fue acompañado de un cambio de tono en el lenguaje narrativo. Fue a esta manera de mirar las relaciones sociales en el espacio urbano, acompañado de un lenguaje que, según los literatos, era chabacano y vulgar, lo que la tradición historiográfica calificó de resentimiento. Ahora bien, ¿qué idea de la vida social tienen aquellos que concibieron la novela de Pardo como una venganza del autor contra la sociedad caraqueña? La idea de resentimiento se entendió entonces como el reclamo del *otro* dirigido a un *yo* cohesionado por las ideas de clase y raza. En el reclamo que hace el resentido, ese yo central ve una marca de su origen y de su lugar social. Ese origen aludiría tanto a un lugar de enunciación, con sus tonos y modulaciones, como a una condición social y racial (e incluso sexual). De manera que serán las marcas presentes en ese origen las que legitimen o no los reclamos del resentido, e incluso las que señalen la oposición entre la visión del rebelde y la del simple inconforme.

La crítica literaria supo extraer esta idea de resentimiento del prólogo de Pardo a su propia novela. Allí el autor cuenta la experiencia del regreso a “mis lares” luego de una estadía en Europa, y el consecuente abandono del oficio literario “por la política”: “salí por casualidad diputado al Congreso, y me apedrearon en la vía pública” (p. ix). Toma la decisión entonces de encerrarse en su despacho, “y como no tenía nada que hacer y la funesta manía de borronear papeles es ya en mí un mal que



no tiene cura, escribí *sin querer* el presente librejo” (p. IX). Desde ese momento, las cosas cambiaron para el autor. Un día, mientras caminaba por las calles caraqueñas, le ocurrió lo siguiente:

- [...] un señor, muy respetable por cierto, se me vino encima gritándome:  
—¡Pero, hombre de Dios, cuándo sentará usted cabeza! ¿Es verdad lo que me han dicho?  
—¿Qué le han dicho, amigo mío? —le pregunté asustado.  
—Que ha escrito usted un libro espantoso, horrible contra la sociedad.  
—¿?... (p. IX).

El libro, según confiesa el mismo Pardo, supuso la ruptura de los compromisos personales con su comunidad, un cambio en la forma de relacionarse con el medio intelectual, un distanciamiento físico y moral de “aquellos mundos”; en fin, una expulsión de “mis lares” que fue interpretada como alegoría de las relaciones del intelectual con la sociedad, relaciones mediadas por una condición de clase y raza. Sin embargo, la respuesta por su expulsión está igualmente en los signos grotescos que percibe en la realidad. Habiendo elegido el modo narrativo grotesco entre todos los posibles, atribuye esa elección a la sociedad misma, y ve en ese estilo de narrar un rasgo inequívoco de la realidad misma. ¿Cómo es la mirada que interroga el mundo de Villabrava? La mirada que dirige el resentido al exterior descifra agresiones que solo estarían destinadas a él, descubre hostilidad en las palabras, acciones y gestos de los otros. Ahora bien, en el punto más alto de esa asociación entre rebeldía y resentimiento, cómo escucha la sociedad esa voz del resentido, cómo detecta su voz: por qué el medio social —es la lamentación central de Pardo— ve y oye “en cualquier cosa que yo escribo reflejos del odio extinguido ya en mi espíritu” (p. XII). Venganza, odio, rebeldía, constituyen ideas que fueron identificadas en su momento con ese modo de narrar expuesto en su novela. El intelectual resentido<sup>5</sup>, fundada su posición extrema en una especie de enajenación del cuerpo social, era así visto como producto de ese acento especial que colocaba en la conducta y en la conciencia de los personajes, como resultado de esa manera formal con que ponía en contacto el estilo de vida con las cualidades de las personas, así como las relaciones entre lo que son o dicen ser los personajes y lo que hacen. Para narrar este mundo de cambios, de intrigas y chismorreos, Pardo apela a

5. Jameson estudia el tema del resentimiento como parte del horizonte de luchas de clases en el siglo XIX, dentro de las “figuras arquetípicas del Otro” (p. 93). Para el estudio del resentido, “la cuestión esencial que debe señalarse no es tanto que se le teme porque es malo, sino más bien que es malo porque es Otro” (Jameson, p. 93). Según Hayden White, Jameson “atribuye a la novela un papel crucial para la comprensión de los intentos del escritor burgués para hacer frente y trascender la condición de *ressentiment* que considera como el 'ideologema' o la 'fantasía de clase' de la burguesía general” (White, p. 73). Agrega: “Lo que la literatura occidental moderna consigue en el curso de su desarrollo a partir del romanticismo es una sublimación del *ressentiment*, dotándola de una forma tan perfecta como para convertirla en objeto de deseo. El escritor modernista no solo escribe o refleja *ressentiment*, sino que positivamente lo quiere, pretende y celebra —y, además, lo hace vaciando toda representación de la vida de cualquier contenido concreto” (White, p. 174). Ver además los trabajos de Michael André Bernstein; Stefano Tomelleri, pp. 259-276, y Patrick. Lang, pp. 55-70.

los modelos narrativos de la sátira y lo grotesco, modelos que permitían trazar una relación explícita entre el cuerpo, la educación y la conciencia de los personajes. Pero ¿cómo hace Pardo para narrar ese mundo finisecular tan movedizo socialmente, atravesado de deseos personales, aspiraciones sociales y *falta* de moralidad? La prosa de Pardo tiene que valerse de las estrategias narrativas del realismo grotesco, no como modo narrativo de contención sino de deformación, transformando los personajes en representaciones de un mundo de excesos. Gracias a ese procedimiento, es decir, gracias a esa suerte de explicación psicológica que justificaba un estilo narrativo, la visión grotesca fue pensada como un universo de palabras inadecuadas, como un tipo de escritura que perturba la visibilidad de las cosas y altera la forma de los signos, como un mecanismo narrativo derivado de las pasiones del resentido. El resentimiento explicaría entonces las bajas pasiones de Julián Hidalgo (protagonista de la novela), y “la prosa confianzuda” (Pardo, p. vii) del autor. Sus contemporáneos también entendieron dos cosas fundamentales: 1) lo que hacía que el resentimiento no fuera una simple crítica justa era el tono del reclamo, como si ese tono altisonante y pasional hubiera alterado la visión de la realidad, y 2) el resentimiento aludía a un tipo de conducta, la de aquellos intelectuales fracasados y amargados que hacían de sus frustraciones personales una vocación revolucionaria. No es de extrañar que estas ideas conduzcan a la construcción estereotipada del intelectual resentido. En este fin de siglo, la institución literaria imaginó el relato del resentido como aquel relato que impugna la legitimidad de las nociones de linaje y moralidad, que cuestiona la autoridad de un grupo social y económico, sacando a la luz sus prejuicios clasistas y racistas.

## 2. Ni original ni desequilibrado

Este ha sido el camino de los estudios críticos acerca de Pardo y su novela: el de la concepción de una escritura que hacía visible su condición social. Al tratar de ubicar este relato de venganza en el marco narrativo de su obra, se vieron obligados o bien a recurrir a la explicación del carácter de Pardo, o bien a la descripción grotesca de los personajes de *Todo un pueblo*. Esta argumentación se apoya básicamente en la presentación que el autor hace de sí y de su obra en el prólogo de su novela. Aquí se revela, al igual que en sus crónicas, como un espectador quisquilloso de la vida privada y social, aunque, a diferencia de autores como Francisco Tosta García o Manuel Díaz Rodríguez, para la comprensión de estos modos de vida deba recurrir al tono grotesco. Es en *Todo un pueblo*, más que en *Don Secundino en París* (1895) o *Ídolos rotos* (1901), donde la comprensión del mundo social se muestra menos compasiva y más abiertamente polémica. Pardo introduce

un elemento importante que sigue siendo significativo: marca con un gesto político su lugar, social e institucional, como escritor; señala aquellas formas de actividad que determinan su lugar como intelectual. Recordemos algunos comentarios de Pardo en su prólogo:

No soy el protagonista de mi novela —aunque esto también es de uso corriente y permitido— porque mi protagonista es algo así como un alucinado que suspira y sueña y toma por el lado serio empresas que el mundo no permite realizar. Yo lo sacrifico todo al dolor de la verdad; no deseo ser como él, un batallador, para no ser una víctima.

Entre ese protagonista atormentado, que ansía una revolución gigantesca en medio de una sociedad podrida; y un Luis Acosta, personaje secundario, que ahí se mueve a su modo y quiere arreglarlo todo a puñetazos, prefiero ser esto. Un puñetazo formidable no es una razón, lo sé; pero es una realidad aplastante.

[...]

En cuanto a Villabrava, debían evitarme los maliciosos asegurar de una vez por todas, que es sencillamente una ciudad indeterminada, supuesta. Quizás por esto, y sin quizás, Villabrava no pertenezca al surtido ordinario y sea de las que entran pocas en libra. Las ciudades creadas resultan casi siempre milagrosas. Tengo, no obstante, la vehementísima sospecha, por no decir la seguridad absoluta, de que aquellos mismos suspicaces, mal pensados y clarividentes seres que me echaron a volar el libro «inédito», van a echar a volar también nuevas ofensivas mentiras a propósito de Villabrava creyendo encontrar analogías entre ésta y cualquiera otra ciudad de las muchas que se ofrecen ellas solas a la censura literaria.

[...]

Sí; mi libro es todo eso y mucho más. Sin embargo, no puedo afirmar en absoluto que él constituya la historia de un pueblo entero, sino el reflejo de una época (Pardo, pp. XII-XIV).

En términos generales, esta era la manera como el escritor finisecular sin un linaje patricio desafiaba la cultura intelectual institucionalizada; el modo de intervenir un campo intelectual resguardado por la autoridad de la ciencia e instituciones de prestigio como la Academia de la Lengua; la forma como el escritor finisecular presentaba sus credenciales artísticas: una presentación de contrastes entre su vida andariega, siempre en apuros económicos y el oficio de cronista, tres maneras de vivir que marcaban una experiencia común. Esta experiencia se mueve dentro de una situación real, como es la aceptación y problematización de su lugar dentro de los espacios institucionales de la época. Como si previniese los juicios de muchos de sus contemporáneos, Pardo presenta su defensa alegando que ha escrito ese *librejo* sin odios: escribe el prólogo para referir las condiciones sociales y económicas de su escritura, y para protestar contra aquellas representaciones de lo literario basadas en una circunstancia social que legitimaba dicho modo de

escritura. Y es en este punto donde tenemos que considerar lo que se llamó rebeldía o venganza. En contraposición a la fama de buen estilista que se hizo acreedor Manuel Díaz Rodríguez con sus obras *Sensaciones de viaje* (1896) y *Confidencias de Psiquis* (1896), Pardo insiste en incluir un pacto de veracidad en la lectura de su obra. El objetivo de este pacto era menos incorporar unas vivencias que introducir esa fuerza modeladora de su rebeldía, poner de relieve esta identidad rebelde como producto de una representación de sí mismo dissociada del medio. El mismo Rubén Darío dejó constancia de cómo fue leída la obra de estos dos escritores: Pardo, “autor de una buena novela venezolana”, de un “temperamento de luchador”, escribe en el periódico madrileño *El Heraldo* “generalmente sobre asuntos políticos sudamericanos, y en especial sobre los sucesos de su patria, Venezuela, en donde, dado su carácter, no será difícil verle ocupar un puesto público” (*La caravana pasa*, p. 171). La segunda parte de este bosquejo inscribe la figura de Pardo en el panorama de los escritores oportunistas. La crítica no reparó en que esta doctrina del oportunismo conducía a una correlación explícita entre visibilidad pública y jerarquización del trabajo literario. De este problema planteado por Darío entre los asuntos literarios y los temas políticos, de donde derivan con cierta certeza las promesas de una carrera no intelectual sino política, estaría exenta la figura de Díaz Rodríguez, “espíritu de excepción”, integrante de la “aristocracia mental de nuestra América”, “entendimiento serio y reflexivo”, alejado de las “bulliciosas tentativas de un arte de moda”; “Desde su primer libro, la nobleza de su pensamiento y la distinción de su estilo le colocaron en un lugar aparte en nuestra literatura” (*La caravana pasa*, p. 171).

Darío interpreta a Díaz Rodríguez desde un espacio intelectual, un espacio mítico que él mismo, más que asignarle una validez local, representa con su obra en la literatura hispanoamericana: la idea de un estilo y un espíritu de excepción, la proposición de una prosa reflexiva cuyo mérito consiste en el hecho de trabajar por su ennoblecimiento y su vocación universalista. Es claro que este mito moderno de la *aristocracia mental* es una categoría estética proyectada sobre un fenómeno histórico: en el modernismo esta categoría se sostiene gracias a una jerarquización social del trabajo literario.

Así, Gonzalo Picón Febres, en un artículo sobre Díaz Rodríguez, señalaba que las diferencias entre *Sensaciones de viaje* y las crónicas de Pardo (*Viajeras*, 1892; *Al trote*, 1894; *Volanderas*, 1895), formaban parte de un catálogo de oposiciones que iban desde la evaluación del estilo (mágico, original, subyugante, en uno; vehemente y animado, en otro), hasta las formas de representación de la realidad y sus transformaciones en un valor estético y social: mientras uno, con su “talento extraordinario”, posa la mirada en el “conjunto excelso, en la síntesis suprema”



(“A Manuel Díaz Rodríguez”, p. 702), el otro se detiene en los detalles de la realidad; el uno, más poético; el otro, más realista; en el primero hay “belleza literaria, más cariño hacia la forma limpia, más arte, en suma”; en el segundo domina la verdad y la realidad exacta; en Díaz Rodríguez, Picón Febres encuentra “lo que quisiera hallar en Pardo con mayor claridad y precisión: conocimiento del idioma, y gentileza y distinción y señorío en su manejo” (p. 703). Una lectura atenta de las palabras y expresiones que arman este juego formal de oposiciones, revelaría las conexiones del lenguaje de la crítica con las convenciones sociales del momento: “gentileza y distinción” aluden a una educación especial, a unas relaciones jerárquicas e idealizadas, a unas normas de escritura transferidas al mundo moral y cultural del escritor. Parece justo decir que estos eran los modos como se configuraban los campos de batallas en la vida intelectual de la época, y cómo se interceptaban en esos campos normas estéticas y prioridades personales, relaciones sociales e ideas sobre literatura, prestigios artísticos y expectativas publicitarias, en fin, las maneras como se negociaban las relaciones literarias y personales entre los distintos grupos intelectuales de la época.

Fue esta nueva visión de la ciudad la que le permitió a Pardo reflexionar sobre el lenguaje de la novela y su rol como escritor, sobre su deseo de escribir en formas expresivas irregulares y su temor a ser recordado “como ente original y desequilibrado”. Ese lenguaje tosco y osado de Pardo, como diría Bajtín, “huele” entonces a un contexto específico (Bajtín, p. 225). Es en este contexto donde se plantea el problema, específicamente de la novela, de las jerarquías literarias fundadas en la concepción de un estilo elevado, y la respuesta de Pardo a esta concepción, atacando lo moral como criterio que fundamenta dichas jerarquías. Este era el horizonte verbal y social del estilo *tosco* de Pardo, un horizonte donde la proyección de su autoimagen de rebelde y marginado serviría como estrategia para redefinir su inserción en otro lugar cultural. Su imposibilidad de simular una prosa repujada, adornada, nos lleva a pensar que lo brusco y desenfadado remiten no solo al campo estilístico sino también al político, es decir, a un debate sobre las figuraciones de la ciudad en el campo letrado de la época.

Las razones que hacen de Hidalgo un rebelde son las mismas que incitan a Villabrava a comportarse como una ciudad semicivilizada. ¿No se trata acaso de dos aspectos del mismo problema? Cuando Hidalgo explica en su famosa conferencia (reléase el capítulo x de la novela) el origen histórico de Villabrava, el principio racial es invocado para dilucidar el “estado sociológico” (Pardo, p. 95); ese principio racial toma el valor de una justificación superior de mayor actuación que las reglas sociales ordinarias. La elección de un pasado se vuelve entonces una opción política, pues, a la vez, se reordenan los relatos que conforman la historia de ese pasado, el punto de origen de una trama y de una descendencia. Precisamente, la

elección de ese pasado es la que crea la identificación del intelectual liberal con el mito positivista de la regeneración. Aquí la clave no es tanto la apelación al discurso providencial del positivismo, cuanto la noción determinista que, en ese enfoque pesimista de la historia nacional, poco a poco se iría convirtiendo en el signo de una cultura escrita y explicada bajo impulsos pasionales. En efecto, ese núcleo determinista de una psicología social haría posible, desde el punto de vista de Hidalgo, una interpretación modernizada de la colonia y la conquista, permitiría pensar las tramas sociológicas y biologicistas que intervienen en la constitución de un sujeto colectivo revoltoso e insensible; igualmente haría posible, como apunta Oscar Terán, la identificación de un tipo de narrativa histórica no interesada en “alcobas y batallas” sino en las “fuerzas” que pululan en las profundidades de la sociedad (Terán, p. 102).

En Villabrava, en ese mundo de hibridez racial conformado por “una sociedad risible y deliciosamente dividida en castas; una sociedad sin génesis bien esclarecido, que tuvo, como las sociedades europeas, su aristocracia, su clase media y su plebe” (Pardo, p. 98), se verá conjugarse la invención de falsos árboles genealógicos y la generación de una “prole” “heterogénea, mestiza, fatal” (p. 99). Lo que se llama igualdad define en Villabrava no una institución social sino un ajuste de cuentas entre clases, los límites de una sociabilidad en cuyo interior viven todos los villabravenses con plena satisfacción de sus rencores y sus farsas. El problema está en el argumento biológico e historicista en que se apoya Pardo para considerar los acontecimientos sociales como caos y no como una dinámica propia de la modernización social. Obsérvese hasta qué punto en el diagnóstico del problema era común adoptar las tesis del pensamiento positivista. José Gil Fortoul, por ejemplo, identifica los elementos raciales y climáticos como responsables de la “inferioridad orgánica”, proponiendo como recetas para curar este mal medidas higiénicas e inmigración de hombres “robustos y emprendedores” (“Cartas a Pascual”, p. 223). Manuel Díaz Rodríguez, al aludir a los procesos de movilidad social de fin de siglo, hablará en *Ídolos rotos* de “una democracia organizada para los peores” (p. 156), una democracia hecha a la medida del populacho: “enferma desde su origen” (p. 258), “andrajosa” (p. 160) y “corrompida” (p. 285).

Ahora bien, Pardo parece estar dispuesto a aceptar el diagnóstico del positivismo con la condición de que sea posible fijar la cuestión no tanto en términos orgánicos o políticos como de sociabilidad. No se trata de negar en la argumentación de Hidalgo la presencia de las razones hereditarias como explicación de los desequilibrios sociales, sino de observar el acento especial que Pardo pone en el tema de las reformas de las sociabilidades, de la conducta, de la

educación y los usos del lenguaje<sup>6</sup>. Cuando Julián Hidalgo exclama: “La democracia es mentira” (Pardo, 99), lleva la discusión sobre el “estado sociológico” al terreno de la carencia de vínculos familiares y societarios, instala el problema social en una dimensión donde volverían a articularse *conciencia pública y deberes ciudadanos*, desafiando así el posterior pesimismo médico de Díaz Rodríguez<sup>7</sup>.

Hay una diferencia crucial entre analizar el problema social como enfermedad y como mentira. La enfermedad sobre la que se articula el argumento de Díaz Rodríguez es producto de la corrupción de unos valores puros y abstractos como la patria; tiene un significado negativo relacionado con la remodelación de ese pedestal cultural desde el cual el intelectual ilustrado fijaba un sentido oscuro a los procesos de movilidad social. La mentira en Pardo alude a esas articulaciones contradictorias de lo social capturadas por un ojo materialista, típico de aquellos intelectuales incorporados a la cultura democratizada finisecular<sup>8</sup>.

Pardo ve no una ciudad moderna, cosmopolita, sino el desorden de sus proporciones, esos dos lados de lo grotesco señalados por Kayser: lo deforme y lo cómico, lo horrible y lo bufonesco (Kayser, p. 78); mira además los juegos de comicidad entre lo que representa o cree representar un personaje y lo que dice, piensa, o su vestuario; observa cómo las nuevas clases sociales cubren con trapos su arribismo; ve, escucha y ridiculiza los usos sociales y académicos de la lengua, los usos duales del lenguaje: el oral cotidiano, lleno de expresiones vulgares, y el escrito público, castizo, elevado, como si los personajes habitaran dos mundos discursivos; escucha esas palabras profanas que vienen de la calle, entran por las ventanas, desvelando y ridiculizando los esplendores del mundo interior burgués; critica los rituales de consagración literaria, los usos de ese lenguaje florido que ilumina la fisonomía de algunos círculos intelectuales, pues como reconoce Gutiérrez Girardot, la crítica a “la persona y a las instituciones” era una “crítica 'ilustrada' a las

6. Véase la lectura acertada que realiza Miguel Ángel Campos del capítulo X de la novela de Pardo. El objeto de los juicios de Pardo, según Campos, “es el discurrir de los ciudadanos en un plano ceñible y real de lo colectivo, los vicios engendrados en el lento quehacer de lo acumulado y bajo las tensiones de la disolución del sentido de la herencia común” (Campos, p. 178). Sobre la causa de los desequilibrios del medio social, agrega: “A ratos pareciera ir hacia la comodidad de las condenas lombrosianas, pero a tiempo percibe la autonomía de lo irregular, da con fuentes más reales y así pone al final de una lista de carencias aquella de *la conciencia pública sin articulaciones*. Toda una categoría societaria en manos de un avezado Briceño Iragorry cincuenta años después. El desamparo de lo ciudadano, el espejismo de lo urbano como amontonamiento de edificios, las ‘silbas canallescas’ que ofenden a las damas, y todo un largo repertorio de hacer torvos denuncian la existencia de lo amorfo, el simulacro de civilidad” (Campos, p. 179).

7. La cuestión del fracaso del “pensamiento democrático-liberal-burgués, de sus correlatos sociales y culturales (positivismo, optimismo, igualitarismo, laicismo, realismo) y de sus valores de sostén (Razón, Progreso, Libertad, Ciencia, Democracia)” en la novela de Pardo, ya fue expuesta con anterioridad por Beatriz González Stephan (pp. 251-272).

8. Ángel Rama asigna una marca histórica, clave dentro del modernismo, a los “intelectuales de la *cultura ilustrada*” y los “escritores de la *cultura democratizada*” (p. 102).

visiones del mundo y a las situaciones sociales y políticas que se cristalizaron en ellas” (p. 70). En este sentido, Pardo se diferencia de los escritores contemporáneos al ofrecer la imagen de la ciudad moderna como un laboratorio de lo grotesco, productora de esperpentos. Trata de elegir aquellas escenas donde es notoria la ausencia de normatividad, señalando esas combinaciones risibles entre ser y parecer, acudiendo a la exageración como el lenguaje que hace visible la enfermedad de Villabrava. En este modo de leer la ciudad resalta la tipificación de grupos sociales, la caricaturización de personajes y sus lenguajes, los retratos grotescos, el recurso a la sátira como medio de análisis político, social y moral<sup>9</sup>.

El libre juego entre deformación fisonómica y descomposición social está sostenido por esa saturación de deseo que recorre el relato, y permite al narrador una abierta distancia respecto a ese mundo ridículo (pero no frágil) de Villabrava, un claro desacuerdo entre sus deseos y los de los personajes. Es esta organización de los deseos de los personajes en un relato de ambiciones la que produce, no el humor de novelas como *Don Secundino en París*, sino la risa grotesca, ese tono burlesco que transforma la novela en una caricatura de costumbres y a los personajes en bufones. Y es que, más allá de lo visible, la ciudad revela el funcionamiento de varios planos del deseo: deseo de parecer, de posar, de fisgonear la vida privada en la superficie material de las cosas que, al decir de Rama, “contagió la totalidad de las operaciones que conformaban la cosmovisión social” (p. 86). Es necesario apoyarse en estas maneras de operar del deseo para percibir, por un lado, la naturaleza de las pasiones en el relato y, por otro, aquellas fuerzas ausentes en el texto que domesticarían el desenfreno pasional. Si tenemos en cuenta los resultados de estas operaciones que configuran el mundo social, se comprende cómo la representación de las pasiones (odios, celos, amor) postula un orden moral en el relato y hace inteligible el deseo mismo como deformidad; cómo la imagen del deseo, en tanto contagio que se expande por todos los espacios de la ciudad, elimina cualquier modo de complicidad entre esos personajes, ávidos de nuevos estilos de vida, de inventarse un linaje, y un narrador contenido, austero, sosteniendo el valor ético de su figura en medio de un mundo de imposturas. Y dado que estamos en un ambiente de relajo, las consecuencias sociales de esta investidura moral del narrador son varias. Legitima las ideas pedagógicas de su discurso, autoriza sus diatribas contra

---

9. Este carácter satírico no pasó desapercibido para Picón Febres: *Todo un pueblo* “es una de las novelas satírico-sociales más sobresalientes que se han escrito en la América Española” (*La literatura venezolana*, p. 396). Rubén Darío, por su parte, descubre en la novela de Pardo no el retrato de una ciudad sino el de “*South America*”: “*Todo un pueblo* debería ser todo un continente” (*España contemporánea*, p. 338); seguidamente afirma su carácter sociológico: “Es la lucha del espíritu de civilización con un estado moral casi primitivo... En este libro de literato hay el pensamiento de un sociólogo” (p. 338).



el bochinche ciudadano, le permite sugerir unos valores paralelos que no aparecen en el texto (el pueblo honrado, la familia virtuosa, el trabajo decente), pero que adquieren desde esa misma ausencia el significado de domesticadores del deseo; hace de la *renuncia* un espejo sin manchas, desvíos o caídas, que le devuelve su propia imagen purificada.

### Referencias

- Acosta, Cecilio. "Lo que debe entenderse por pueblo." *Obras completas*, La Casa de Bello, 1982, tomo 1, pp. 56-72.
- Angarita Arvelo, Rafael. *Historia y crítica de la novela en Venezuela*. Berlín, Imprenta de August Pries Leipzig, 1938.
- Bajtín, Mijail. "La palabra en la novela." *Problemas literarios y estéticos*. La Habana, Arte y Literatura, 1986, pp. 83-268.
- Bernstein, Michael André. *Bitter Carnival: Ressentiment and the Abject Hero*. Princeton University Press, 1992.
- Campos, Miguel Ángel. "La literatura cruel." *Mirar las grietas: Diálogos interculturales en la Venezuela contemporánea*. Compilación y Prólogo Carmen Díaz, Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones Literarias, 2005, pp. 177-187.
- Castro, José Antonio. "Miguel Eduardo Pardo y el club de los odiantes." *Revista de Literatura Hispanoamericana*, No. 11, 1976, pp. 11-16.
- Contreras, Álvaro, y Carlos Sandoval. Prologo. *Costumbrismo venezolano (antología particular)*, selección y notas de A. Contreras y C. Sandoval, Caracas, Fundavag Ediciones, 2018, pp. 11-28.
- Darío, Rubén. *España contemporánea*. París, Garnier Hermanos, 1907.
- Darío, Rubén. *La caravana pasa*. Madrid, Mundo Latino, 1917. Publicado originalmente en 1902.
- Di Prisco, Rafael. *Acerca de los orígenes de la novela en Venezuela*. Universidad Central de Venezuela, 1969.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Ídolos rotos*. Madrid, Ediciones América, 1919.
- Gil Fortoul, José. "Cartas a Pascual." *La doctrina positivista*. Caracas, Ediciones del Congreso de la República, 1983, tomo 1, pp. 221-231. Publicado originalmente en 1898.
- Gil Fortoul, José. *Pasiones. Obras completas*, Caracas, Ministerio de Educación, 1956, vol. 6, pp. 19-88.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Sensaciones de París y Madrid*. París, Garnier Hermanos, 1900.

- González Stephan, Beatriz. "Todo un pueblo: modernismo/modernidad: La crisis finisecular en Venezuela." *Escritura*, No. 16, 1983, pp. 251-272.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX". *El intelectual y la historia*. La Nave Va, 2001, pp. 57-106.
- Jameson, Fredric. *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Visor, 1989.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: Su configuración en pintura y literatura*. Ediciones Nova, 1964.
- Lang, Patrick. "Max Scheller's Analysis of *Ressentiment* in Modern Democracies." *On Resentment*, edición a cargo de Bernardino Fantini, Dolores Martín Moruno y Javier Moscoso, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 55-70.
- Miliani, Domingo. *Tríptico venezolano*. Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.
- Pardo, Miguel Eduardo. *Todo un pueblo*. Madrid, Imprenta de La Vida Literaria, 1899.
- Parra, Juan Darío. *Orígenes de la novela venezolana*. Maracaibo, Universidad del Zulia, 1973.
- Picón Febres, Gonzalo. "A Manuel Díaz Rodríguez." *El Cojo Ilustrado*, No. 164, 1898, pp. 702-704.
- Picón Febres, Gonzalo. *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*. Caracas, Empresa El Cojo, 1906.
- Picón Salas, Mariano. *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Monte Ávila, 1984.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, 1985.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Medellín, Universidad de Antioquia, 1999.
- Terán, Oscar. *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Tomelleri, Stefano. "The Sociology of Resentment." *On Resentment*. Edición a cargo de Bernardino Fantini, Dolores Martín Moruno y Javier Moscoso. Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013, pp. 259-276.
- Tosta García, Francisco. *Don Secundino en París*. Caracas/Madrid, Artes Gráficas Helénica, 1957. Publicado originalmente en 1895.
- White, Hayden. *El contenido de la forma*. Paidós, 1992.