



## Capítulo III

### Las grandes formas y estructuras



La serie de grandes temas que en definitiva caracterizan a las novelas del petróleo en Venezuela se expresan –y sobre todo logran su efecto– a través de formas y estructuras dominantes que aparecen en distintas oportunidades, hasta constituir un cuerpo principal de recursos y procedimientos típicos. A veces están determinados por el enfoque total que la obra hace del problema petrolero, pero en otras ocasiones se trata de técnicas parciales y hasta incidentales; resultando en ambos casos de igual importancia y eficacia en cuanto a construcción de la novela y sus partes se refiere. Son algo así como los instrumentos utilizados para edificar la realidad viva que se ha querido transmitir por la vía novelesca, y los caminos recorridos para llegar al objetivo ideológico –vale decir mensaje central– perseguido. Por consiguiente, la consideración de esas grandes formas y estructuras tiene precisa significación clarificadora en el estudio de las novelas petroleras y su arquitectura general.

A continuación se hará referencia a los principales de esos factores y procesos de creación novelesca en los campos del estilo y la estructura. De modo semejante al caso de los grandes temas, ahora se destacarán los elementos más notables y reiterados, pero sin seguir un orden jerárquico, sino más bien de acuerdo a una distribución que agrupa los relativos a personajes y ambiente, los de mayor carácter estilístico y luego los de más decidida índole estructural.

## El personaje

Aun cuando pueda pensarse, con bastante fundamento, que las novelas del petróleo se dirigen esencialmente a la capacitación de un ambiente y a la presentación de una problemática humana, social y política, en ellas los personajes tienden a destacarse como factores de verdadera importancia, sobre todo en cuanto a la propia construcción novelesca se refiere. Esta figuración se produce por diversos cauces, de condición e importancia variables, como se verá de seguidas.

**a) El personaje central:** El peso abrumador del ambiente y de la serie de problemas y planteamientos vitales que lo integran hace, sin duda, que rara vez recaiga sobre un personaje central la responsabilidad del soporte del hilo argumental. En la generalidad de los casos la función toca a la pintura global de una situación, sus bases históricas y sus derivaciones económicas y espirituales sobre la colectividad.

*El señor Rasvel*, de Miguel Toro Ramírez, ofrece un primer personaje central que da unidad temática y estructural: el aventurero Rasvel. Es más, se trata, en última instancia, de un proceso extenso de creación de un personaje. Sólo que, como ya se ha apuntado, no es el caso de una novela petrolera propiamente dicha, y su capacidad representativa en el tema general que nos ocupa es reducida. En cambio, significación especial como elemento constitutivo posee el doctor Gustavo Echegorri de *Mancha de aceite*, de César Uribe Piedrahita. No solamente se le da carácter de personaje central, sino que surge como elemento afianzador de la unidad estructural de la obra y hasta como vía clarificadora de su sentido ideológico. Poco se sabe de las características físicas del personaje; se sospecha apenas su pensamiento previo a la llegada a la petrolera, al igual que su impreciso pasado. En verdad interesa su desarrollo dentro de la trama novelesca y en ello concentra su atención el autor. Se ve así el desenvolvimiento de una conducta y de un proceso de reafirmaciones ideológicas que conducen a una acción final, imponiendo una firme continuidad temática y estructural a la novela.

Otros casos de personajes centrales de sólida importancia en lo tocante a la construcción de las novelas en que viven, son Tochito de *Gua-chimanes*, de Gabriel Bracho Montiel y José Ubert de *Cassandra*, de Ramón

Díaz Sánchez. Pero si bien Tochito da cohesión a la trama —hasta el punto de conceder carácter de novela a lo que su autor presenta como “agua-fuertes” del petróleo—, José Ubert apenas puede considerarse como un elemento teóricamente unificador; ya que por su condición tan endeble como personaje es sobrepasado por el conjunto de los tipos secundarios. Algo semejante a lo que ocurre con el joven Ubert se advierte en *Oficina N.º 1*, si bien allí es más propio hablar no de un personaje central sino de dos: Carmen Rosa y Matías Carvajal, ambos a fin de cuentas desplazados por la sugerida personalidad del conjunto de los presentados como secundarios.

**b) El personaje símbolo:** La condición simbólica de los personajes novelescos es siempre materia relativa. En un sentido muy extenso toda criatura de ficción adquiere proyecciones de símbolo que abarca a todos sus semejantes o cercanos, considerando que, se lo proponga o no el autor, las identificaciones representativas se producen de manera casi inevitable en el lector que ve en cada individuo literario la expresión de la voluntad de su creador. En cambio, en un sentido muy preciso y específico cada personaje implicaría la categoría de *caso*, singular en forma absoluta, ya que parece prácticamente imposible que todas sus grandes y pequeñas circunstancias se repitan de un modo exacto. Sólo quedaría entonces, de manera indiscutible, la condición de personaje símbolo para aquellos creados como tales por su autor; y cuya proyección típica es evidente, al menos como reflejo de una intención. A esta última clase de personaje se hará referencia en este caso.

Fuera de los “petroleros”, cuyo número justifica un aparte especial, los personajes de carácter simbólico son más bien reducidos. Sin duda interviene en este hecho la decidida actitud realista de los novelistas, que les lleva más a la captación concreta de un fragmento de vida con sus pobladores precisos que al establecimiento de proyecciones representativas por la vía indirecta —y siempre incierta— del símbolo. De otra parte, estará presente en todo momento la dificultad ya apuntada en cuanto a la clara determinación de los sentidos simbólicos en un personaje. Sin embargo, por ejemplo, parece evidente el carácter de símbolo —enfaticado por el autor— de José Ubert, el entreguista corrompido por las ansias de riquezas, en *Mene*, de Ramón Díaz Sánchez. Pero frente a este José Ubert “acicalado como un figurín entre los *musiúes* desmesurados” (p. 27), se levanta la señal de una esperanza en Joseíto, el hijo del vendedor de su pro-

pia tierra, que parte en busca de mejor vida y cuyo aspecto es el de la verdadera realidad, como los paisajes desnudos del lugar: “un muchacho encanijado y negro, con los calzones arrollados y los pies cuajados de tierra roja” (p. 132). Iguales alcances simbólicos pueden advertirse en personajes como Don Salusiano —el tradicional dueño de tierras obligado a vender a la Compañía— y Ferino —el propietario rebelde que no se doblega ante los petroleros— en *Remolino*, de Ramón Carrera Obando; y como Vicente Ribera —el entreguista de alto nivel y grandes componendas políticas— en *Los Riberas*, de Mario Briceño-Iragorry. Pero es en *Casandra*, de la novela del mismo nombre, donde el símbolo se realiza plenamente, al menos en cuanto al propósito del autor de lograr una representación total, desvinculada de la circunstancia misma del personaje y referida al abstracto del petróleo y sus males. Independientemente de su muy limitada eficacia, *Casandra* es un símbolo: la locura del petróleo, la “lluvia negra”, la muerte repentina y horrible. Este sentido simbólico se subraya al final de la obra con el cuadro que representa a la loca con su inseparable niño desnudo de la mano, en un énfasis redundante de parte del autor:

c) El “petrolero”: Es tal vez el personaje más frecuente como creación cuidadosa e intencionada. En la mayoría de las oportunidades es de carácter incidental y sólo sirve para completar un ambiente, para rematar una galería de tipos, para servir de puente a la presentación de una idea. Pero, en numerosos casos se destaca como personaje de vida propia, que ocupa un sitio concreto y sobresaliente en la novela. La repetición del “petrolero” —sin duda como *tipo* es el más abundante en las novelas— podría explicarse por su condición muy definida y asentada como muestra de una fuerza, de un grupo, de un bando. Así se ofrece al novelista como una vía directa y activa de poner a vivir el conjunto de actitudes e ideas que conforman la Compañía. Además, dado el sentido crítico general de las obras, la pintura del “petrolero” ya es de por sí un modo de viva denuncia, a pesar de las excepciones que surgen en ciertas oportunidades. A fin de cuentas, salvo casos especiales, como Charles en *Guachimanes* y Reynolds y Roberts en *Oficina N° 1*, el personaje del “petrolero” puede tenerse por elemento de refuerzo ideológico, ya que poco se desarrolla como figura en sí mismo, dentro de la creación de caracteres.

Los personajes “petroleros” —altos y medianos empleados extranjeros de la Compañía— se reparten en dos grandes grupos basados en el papel que ellos juegan como representantes o negadores del espíritu de

la empresa: los “petroleros” perros de presa del capital que los nutre y les moldea hasta el pensamiento; y los “petroleros buenos”, sorprendentes excepciones, que si bien no son simples ratificaciones de la regla anterior; tampoco llegan a constituir un símbolo, pues carecen de proyección colectiva dadas sus características demasiado singulares y específicas.

El “petrolero”, engranaje e instrumento de la Compañía es el más frecuente, y ya surge en la segunda novela de nuestro itinerario, *Elvia* de Daniel Rojas, con el genérico nombre de Mr. Smith y en las funciones, también genéricas, del timo y la compra fraudulenta de tierras para la explotación petrolera. Reaparece en forma innominada en *La bella y la fiera*, de Rufino Blanco Fombona: “tres hombres pelirrojos, con cascos de corcho, vestidos de blanco” (p. 838); y en *Odisea de tierra firme*, de Mariano Picón-Salas: “yanquis que se reparten por el interior de Venezuela con sus trajes kaki, sus revólveres Colt y sus encendedores automáticos” (p. 145). Se personaliza de nuevo en el absurdo Mr. Watson de *El señor Rasvel*, y adquiere características definidoras de toda una especie en el bestial y despótico Mr. Mc Gunn de *Mancha de aceite*. Afina sus sutilezas de corrompido donjuanesco en el Mr. Tom de *Remolino* y se convierte en el fatal yanqui de toda transacción petrolera en el Mr. Curtis de *La casa de los Abila*, de José Rafael Pocaterra. Finalmente adquiere categoría más definida de personaje dinámico, no sólo volcado hacia el exterior como representante despótico de la Compañía, sino también visto adentro en su drama interior; en Charles Reynolds de *Oficina N° 1*.

La visión del “petrolero bueno” ya tratada como uno de los grandes temas pertenece a un corto número de novelas y se basa en una actitud idealista, más teórica y artificial que práctica y sincera. Como se ha dicho, se trata de un propósito de dar impresión de equilibrio, de responder a una posibilidad que al menos como principio no puede negarse, y de tomar una excepción remota como representativa de algo que realmente no representa por su esencia insólita. Ese es el carácter del ficticio Mr. Hardman de *Sobre la misma tierra*, de Rómulo Gallegos<sup>1</sup>; del más convincente Mr. Charles de *Guachimanes*; del misterioso y fabricado Mr. Walter de *Casandra*; y del titubeante Mr. Roberts de *Oficina N° 1*.

**d) El proletario:** Así como abunda el personaje “petrolero”, es escaso el proletario. Sin duda no se trata de un hecho casual. En la medida en que el “petrolero” se destaca de modo definido como encarnación de un sistema, el proletario se presenta —en especial en toda la primera época de

la explotación— en plena estructuración como una conciencia y una acción; es un personaje que deviene, que se gesta cada día en muestras menudas pero progresivas. Así para ver al proletario hay que saber identificarlo y casi concretarlo. Además es necesario querer *decirlo*. Y para *decirlo* hay que asumir posiciones comprometedoras. Razones suficientes para explicar la escasez.

El personaje petrolero de carácter secundario, a veces sólo como un complemento de aparición instantánea que llena una escena o integra una situación, es frecuente. No podría ser de otra manera en novelas que reflejan zonas y sitios de trabajo petrolero. Puede decirse que en todas las que describen campos o instalaciones del petróleo surge este personaje como un elemento de fondo. Hay oportunidades —ya se precisarán en el punto siguiente— en que se muestra la masa de los trabajadores, del pueblo todo, activa como un personaje colectivo, de múltiple unidad. Pero las novelas donde proletarios alcanzan condición de protagonistas de verdadera importancia son reducidas, en número casi singular. En dos de ellas sobresalen personajes proletarios secundarios que logran abrirse paso entre los demás habitantes de la obra y penetrar la sensibilidad del lector: No responden a una expresa voluntad del autor, pero el resultado es evidente: poseen mayor fuerza de atracción y son superior muestra de acierto que los personajes teóricamente principales. Tal es el caso de Philibert, condenado por la “lista negra”, y de Teófilo Aldana, comido por una rebeldía espontánea y desorientada, en *Mene*. Del sereno y activo Juan Moreno y del todavía rebelde y desorientado Teófilo Aldana, en *Cassandra*. Del dinámico Luciano Millán y del revolucionario Clímaco Guevara, en *Oficina N° 1*.

Solamente en *Guachimanes* se da el proletario como personaje central, base de la obra y unificador de sus partes. En efecto, la atención no se reduce a la captación del ambiente y de las circunstancias políticas, sino que se reparte por igual hacia el proceso vital y espiritual del obrero Tochito, llevado por la práctica y la evolución ideológica hacia una activa conciencia de clase, y por la situación represiva a convertirse en bodeguero. Tochito se realiza como personaje e impone sus propias alternativas como puntos de desarrollo para toda la obra.

**e) El personaje colectivo:** Uno de los modos de presentación del personaje proletario en las novelas consideradas es bajo la forma colectiva de la masa. Pero no es ya el caso del grupo masivo de segundo plano, que se mueve a través de individualidades eventuales, que surge, desaparece y se

conserva como un hecho dado, como un paisaje humano que está allí, señalado, una vez y ya establecido como un trasfondo convencional que no hace falta enfatizar. Se trata aquí de la masa activa, de la fuerza colectiva de los trabajadores, del pueblo, unificada y viva en la acción. En unas pocas novelas se ve moverse esa masa.

En cuanto al personaje colectivo debe distinguirse entre el conjunto masivo que se refiere de modo especial a los trabajadores del petróleo y el que incluye elementos humanos de diversa procedencia —esa totalidad que se llama *pueblo*— unidos también como masa por objetivos que no son exclusivos del medio petrolero. El primer caso, la masa de hombres del petróleo, aparece en vigorosa actuación en la huelga descrita en *La bella y la fiera*, bajo la bandera reivindicativa de un aumento de salario y bajo la represión artera de las balas de fusil (p. 838); y surge en la protesta abierta presentada en *Mancha de aceite*, también al impulso de reivindicaciones laborales y del mismo modo reprimida por la metralla (p. 136). La segunda circunstancia va unida a la reacción popular, donde se incluyen los trabajadores petroleros con motivo de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. Tal acontece con las iracundas y vengativas masas que se mueven por los campamentos y zonas del petróleo en el momento de la desaparición del déspota, en *Guachimanes* y *Cassandra*; y con el grupo más reducido que se agita, fallido en sus deseos de venganza, en el mismo momento histórico, en *Oficina N<sup>o</sup> 1*.

### Las descripciones ambientadoras

Es evidente que para la captación de los ambientes petroleros a que se refieren, las novelas deben incorporar descripciones destinadas a dar solidez y concreción a la atmósfera en que se mueven los personajes y acontecen los hechos. Sin embargo, a pesar de la evidencia, parece de interés para enfatizar este aspecto de la creación novelesca, ofrecer algunos ejemplos significativos de tal recurso. La sucesión documental de los pasajes escogidos permite destacar de la manera más objetiva la realidad de ese propósito, da fe de su eficacia y por añadidura es muestra del cuidado estilístico que siempre caracteriza a estas descripciones ambientadoras. Los ejemplos seleccionados tipifican los aspectos más frecuentemente introducidos con aspiraciones de ambientación.

**a) Paisajes:** Cielo azul de metal recalentado, y tierra en ascuas. Ondeaba el paisaje monótono y se rizaba, titilando estremecido por el torrente de fuego que manaba del sol y la resaca de lava que corría por la tierra. Las líneas sin contraste se borraban en el aire cargado de luz y de fiebre. No había sombra. Todo era luminoso y caldeado. Escasos matorrales espinosos, cactus como pétreos candelabros hebreos y piedras erizadas de cristales se perdían abrasados por la llama del mediodía.

(Campos de la Península de Paraguaná en *Mancha de aceite*, p. 83).

**b) Poblaciones típicas:** El pueblo de Lagunillas era un cencerro. Una colmena enloquecida. Casas, casitas fabricadas a la diablo. Casitas de tablas, esquemáticas, sucias, grasientas, hacinadas a ambos lados de un callejón que de pronto se trocaba en puente de tablones negros suspendidos sobre columnas de mapora por encima del lago. La *planchada*. Esta plataforma prolongada sobre las aguas como un dedo estirado para apreciar la temperatura lacustre, temblaba medrosamente bajo el peso de una muchedumbre histérica y transpirada, compuesta de mujerzuelas y quídames. A ambos lados de la planchada, apretadas como en una almáciga de ostras, las casas iban hacia el lago, atestadas de aquella gentuza escandalosa. Muestras comerciales exhibían su presunción en las fachadas: *Restaurant Barber Shop, Laundry, Cine*. Debajo del hacinamiento humano, el agua lacustre se cuajaba inmóvil, cubierta por espesa capa oleaginosa y negra. Vibraba la atmósfera azotada por desenfrenado entrevero de músicas. Música de pianolas, de gramolas... Música infernal.

(*Mene*, p. 91).

**c) Ambiente de ruidos y confusión:** El pueblo todo, de un confín a otro, estremecíase por un trueno constante. Vibraban las sirenas, repercutían los martillos de aire comprimido, zumbaban los motores de los balancines. Cada taladro tiene un balancín que succiona el óleo negro de la tierra; cada balancín tiene una caldera que regurgita como una monstruosa arteria rota. Además de esto, en el recinto de "El Hijo de la Noche" había mil bocas que gritaban y reían; dos mil plantas que zapateaban, una orquesta ruin que chillaba desesperadamente destrozando un paso doble. Mil puños golpeaban las puertas, los tableros de las mesas y las sillas de hierro. De la calle subían los rugidos de las cometas de los automóviles y el herido grito de los gramófonos.



(Mene, p. 59).

**d) Accidentes:** —¡Fuego! Se estremeció toda la población, se echó fuera de las viviendas de tablas y trapos y las “planchadas” retemblaron bajo el pánico en carrera. Pero aquello estaba hecho para las llamas, y esa noche, además se alzaba sobre combustible flotante sobre el agua y el incendio se lo apoderó deprisa. Se hundió la “planchada” que comunicaba con tierra y la población lacustre quedó a la merced del fuego en la isla de tablas.

Ardieron las casas, tabla y trapo, ardieron las pasarelas, se inflamó el petróleo derramado sobre el agua, acaso por mano culpable y se alzó en la noche el resplandeciente horror:

—¡Misericordia petróleo!

(Comienzo de la descripción del incendio de Lagunillas. *Sobre la misma tierra*, p. 85).

**e) Campos petroleros:** En otra región, distante, gris, calcinada, bajo un sol tórrido se levantan tiendas, barracas, casucas provisionales; y allá, a lo lejos, un puebluco miserable, dominado por dos torres de dos iglesias católicas. Es una región de petróleo...

(*La bella y la fiera*, p. 838).

La tienda de Roso Morales demoraba a la entrada del caserío. Frente a ella, orgullosamente aislada de toda vecindad enojosa se alzaba la oficina del Campo. Por su parte trasera se extendía la *Salineta*, ancho pantano bordeado por una vegetación espinosa cuyos tallos mojaban las aguas del lago; y más allá, hasta los confines del horizonte, una naturaleza monstruosa y, en parte, arbórea que coronaba un rosicler de hogueras gesticulantes. Había también una rala llanura, conocida por la *Sabanita* que limitaba un pequeño bosque y un tortuoso camino que se perdía en la maleza. Rodeado de cabrias y tanques negros, Campo Escondido era como un aneurisma en las arterias del litoral petrolero.

(*Cassandra*, p. 34).

Se entra a San Tomé rozando necesariamente la acerada piel de unos tubos tendidos horizontalmente sobre un foso. Práctica manera de indicarle al ganado —y a la gente también— que allí termina la sabana y comienza el campo petrolero.

Sorprende en primer lugar la uniformidad de las viviendas. La Compañía dispone su forma y su color: Las destinadas a los solteros son idénticas las unas a las otras. Las destinadas a los casados, también.

(*Campo Sur*, p. 8).

Para aquellos días no eran más de ocho los ranchos de palma de moriche plantados sobre la sabana. El más importante era el de Nemesio Arismendi, el comisario, un vendedor ambulante que llegó al lugar con las limitadas aspiraciones de liquidar una carga de cerveza.

(*Oficina N° 1*, p. 25).

**f) Reventón de petróleo:** Bramó la tierra y se estremeció hasta sus axilas. Retembló el suelo y con pujidos estruendosos, silbos y estertores, vomitó a lo largo de los tubos, contra la torre y hasta el cielo, el eructo negro que arrastró consigo el martinete, los cables, las traviesas, vigas y armazones retorcidos de la torre gigante y erizó sus costados de herrajes, alambres y planchas rotas. Parecía que hasta el sol llegaban las escupas del aceite asfáltico. Crecía el desorden entre las masas humanas aterradas que huyeron contra los alambres barbelados, saltando o arrastrándose por entre la red de tubos, los ejércitos de torres y las líneas de tanques panzudos. Se oían gritos en inglés: "¡A las calderas! ¡Apagar los hogares!"

Siguió zumbando el aire y roncando la tierra bajo la lluvia espesa y pestilente del aceite maldito, que cubrió el paisaje, marchitó las hojas, ahogó los árboles y sumió, bajo su masa glutinosa y adherente los millares de insectos, gusanos y sabandijas que poblaban el suelo.

(*Mancha de aceite*, p. 29).

**g) Énfasis sobre el cambio:** La tierra dulce, la que granaba todos los años en cosecha de pan; la que endulza la múcura de la piña; y da el albo bocado de la yuca; la que florece en abril, mientras el arrendajo cuelga la manga de su nido y saluda con el lírico capullo de su trino la orgía luminosa del nuevo día; la de los ricos frijoles de Doña Lucía y la azucarada panela de Don Sallustiano; la bravía de Ferino que sabe defenderla; y claudicante de Gallito, el gendarme y espaldero de los tiranuelos; ésa se iría pronto entre los dientes de los "Caterpillar" y los "Robsbilders"; para dar cabida a la otra, a la del hombre de la camisa de kaki, a la de la victrola ofrecida por Salomón; y a la que se doblega diplomáticamente ante el cheque azul del alto empleado; y en el brindis espirituoso de la Sal Molía, y en el barato precio del "guachimán", matador de su hermano, mientras el extranjero le azuza al oído la primera palabra de la nueva conquista...

(*Remolino*, p. 106).

Se volvieron doradas las monedas de níquel y amanecieron con precio de arenas diamantíferas las tierras yermas de allá dentro, habitadas por cactus y *cabimas*, los suelos salobres de la costa bordeada de cocoteros, la *sipa* del fondo del lago y el *cascajal* del cerro pelado cuya altura enana había servido sólo para que los niños colmaran el ansia de ver su lago como lo ven los pajaritos. Y amanecieron también con precio la conciencia y la inocencia, el hogar y el sexo, porque como planta parásita sobre el añejo tronco de las tradiciones comenzó a trepar el soborno con sus flores de vicio.

(*Guachimanes*, p. 52).

Otras descripciones ambientadoras de carácter menos frecuente, a veces singulares, sólo presentes en una obra, son: los barrios obreros (*Mancha de aceite*, p. 99), los campos petroleros extranjeros (*Campo Sur*, p. 9), los cabaretuchos de los campos (*Oficina N° 1*, p. 171), los depósitos de desechos y basureros (*Cassandra*, p. 109).

### La atmósfera ambiental

En las obras más plenamente relacionadas al tema petrolero o circunscritas a él —*Mancha de aceite*, *Mene*, *Remolino*, *Sobre la misma tierra*, *Guachimanes*, *Cassandra*, *Campo Sur*, *Oficina N° 1*— la totalidad del ambiente se cohesionan como un poderoso elemento constitutivo que sostiene en buena parte la estructura general. No se trata ya de ocasionales descripciones ambientadoras que sólo apuntan detalles que refuerzan el clima del conjunto novelesco. Es la densidad plena, palpable, sólo despreñada de las obras que de manera sostenida y profunda penetran en el mundo petrolero, sus pobladores y sus vicisitudes.

Del mismo modo esa atmósfera ambiental lograda en estos libros clarifica y vigoriza el contenido esencial, la carga ideológica fundamental, ya que la sola presentación de un fragmento de vida bajo el peso del petróleo es una forma de exponer juicios y hacer planteamientos al respecto. Aun teóricas búsquedas de objetividad —como *Sobre la misma tierra*, *Cassandra* y *Oficina N° 1*— con la sola transmisión de la realidad hacen un enfoque activo de la cuestión. El carácter dinámico y polémico de los hechos

exige a fuerzas una posición: se expresa la dramática realidad o se le oculta. Y de esa manera, ya el reflejo de la realidad es una actitud tomada.

En tales condiciones, no es de extrañar que estas novelas reposen básicamente en el reflejo global de la atmósfera ambiental, sea éste o no su propósito expreso. A ese clima total añaden, según el caso, valores especiales que enriquecen la significación de la obra —como el vigor revolucionario de *Mancha de aceite*; la eficacia documental de *Mene*; el planteamiento progresista de *Sobre la misma tierra*; el dinamismo rebelde de *Guachimanes*—; pero siempre queda en el lector, por encima de todo, una experiencia de vida vista, de atmósfera general percibida y escrutada. Es más, para ciertas novelas la imagen, aun fragmentaria, que logran ofrecer de esa totalidad ambiental es su factor de salvación, al menos parcial, en cuanto a una visión crítica de ellas que busque destacar algún evidente valor. Tal es el caso de *Casandra* y de *Oficina N<sup>o</sup> 1*; aunque sus autores tuvieran, como parece evidente, mayores aspiraciones en la pintura de caracteres y el enfoque ideológico del problema. En particular es representativa al respecto *Casandra*: fallido el personaje del joven José; desmirriado el símbolo de *Casandra*; insoportable la carga erudita; irregular y deprimido el estilo; sólo resta la parte de atmósfera ambiental sugerida con eventuales aciertos como único logro recordable por el lector.

### Lo trágico

El mundo del petróleo es un mundo trágico. Así lo caracterizan los reflejos novelescos. Y difícilmente podría ser distinto en un sistema industrial nacido y desarrollado de la violencia, el desafuero y la explotación. Adquisición fraudulenta de tierras, discriminación, despotismo, corrupción moral, negociaciones turbias, forman una cadena de modos de operación cuyo balance funesto no permite dudas.

En la transmisión de este mundo trágico —general en todas las obras— hay que diferenciar entre los elementos de vínculo directo con el petróleo y los que guardan con él una relación que podría considerarse indirecta. En los primeros sobresalen como más importantes y frecuentes: a) el accidente, destacado en *Mancha de aceite*, *Mene*, *Remolino*, *Campo Sur*, *Oficina N<sup>o</sup> 1*; b) la discriminación racial, sobre todo en *Mancha de aceite*, *Mene*, *Guachimanes*, *Casandra*; c) la discriminación laboral —expresada sin subterfugios en la “lista negra”—, especialmente en *Mene*, *Guachimanes*,

*Sobre la misma tierra*; d) la represión, en particular en *La bella y la fiera*, *Mancha de aceite*, *Oficina N° 1*. Entre los segundos, de relación indirecta con el petróleo, que no pertenecen al campo mismo del funcionamiento de la maquinaria petrolera, están: a) el desajuste moral; enfatizado en *Mancha de aceite*, *Remolino*, *Sobre la misma tierra*, *Cassandra*, *Los Riberas*; b) el desplazamiento de grupos humanos la emigración y –la inmigración pro-

vocada por el petróleo–, de modo especial en *Mancha de aceite*, *Mene*, *Remolino*, *Sobre la misma tierra*, *Guachimanes*, *Cassandra*, *Los Riberas*; c) el delito y el vicio –derivaciones legítimas del desajuste vital por el petróleo–, puestos en primer plano en *Mancha de aceite*, *Mene*, *Remolino*, *Guachimanes*, *Oficina N° 1*.

Tales elementos –sólo se apuntan los más destacados–, presentes en la base misma del mundo petrolero son suficientes para demostrar que en estas obras no se produce una *visión trágica* del petróleo, respondiendo a una voluntad expresa o una sensibilidad determinada del autor. Ya se ha dicho: no sería posible reflejar el orden petrolero sin fundarlo en su esencia trágica. De manera que sería más propio hablar de una *visión realista*, que implica lo trágico como su sangre y su definición.

### Símbolo y expresión directa

Fuera de los personajes de proyecciones simbólicas, se advierte en las novelas consideradas la búsqueda de símbolos que se contraponen –¿complementan?– a la predominante expresión directa, abierta e inmediata. Se trata de lograr la trascendencia y la riqueza de sentidos inherentes al símbolo, sin duda no sólo por una tentación literaria ocasional y en aprovechamiento de fértiles oportunidades al efecto surgidas en la construcción novelesca, sino además y principalmente con el propósito de lograr representaciones eminentes y duraderas del vasto problema petrolero.

Esta coexistencia del símbolo y la expresión directa se produce generalmente en pasajes distanciados en el desarrollo de la trama. Así acontece, por ejemplo, en la contraposición que puede establecerse en *Mancha de aceite* entre la pintura cruda y franca de los barrios obreros (p. 99) y el potente símbolo final del fuego incontenible que, después de la represión asesina, devora la “*Mancha de Aceite*” (p. 137-138); en *Mene*, al comparar la fuerza realista de la descripción del incendio de Lagunillas (p.

98) y de los ambientes de prostitución y crimen (p. 77), con la vaguedad simbólica de la partida de José en compañía de Narciso Reinoso (p. 136); en *Guachimanes*, al oponer la fuerza convincente de la descripción de las torturas aplicadas a Tochito (p. 90-92), a las exaltaciones líricas y retóricas del autor que aspiran a imponer símbolos de la rebeldía ante la explotación del país por los petroleros yanquis (p. 107); en *Casandra*, al enfrentar el acierto realista, vivo y vigoroso a veces, que anima la pintura de las manifestaciones populares ocurridas a la muerte de Gómez (p. 370, por ejemplo), y el símbolo confuso, fallidamente ambicioso de la muerte de Casandra (p. 417) y de todo el culto que en torno a ella imagina José (p. 200); en *Los Riberas*, al contrastar la esencia viva, palpable, de los diálogos sobre asuntos petroleros (p. 293, por ejemplo) con los símbolos sutiles del doctor Solórzano al referir la verdadera situación del país petrolero (p. 415). Pero hay ocasiones en que símbolo y expresión directa toman lugar en una misma incidencia y hasta en un mismo pasaje, como ocurre con la descripción del incendio de Lagunillas en *Sobre la misma tierra* (p. 85-86), donde se contraponen, por total reafirmación del autor, la verdad cercana de las casas de tablas y trapos que se consumen en el fuego y las torres de los taladros que siguen en pie como un símbolo de la opresión entronizada para largo tiempo (p. 86).

De manera más imprecisa podría determinarse la presencia de un símbolo en el asunto general de ciertas novelas, en consideración de la conclusión final que aparece como evidente ante el lector. Así podría verse el planteamiento total del inevitable ascenso revolucionario de los trabajadores en *Mancha de aceite*, o la implacable venganza del pueblo y los trabajadores oprimidos y humillados en *Guachimanes*. Pero tal vez donde esta determinación simbólica global se muestra de modo más concreto y efectivo es en *Sobre la misma tierra*. El propio título apunta el símbolo que la novela desarrolla y enriquece: sobre la misma tierra, la miseria propia y la riqueza ajena. Todo se dirige a la consolidación de esta idea que compendia una realidad. Y su dominio llega a ser tal como eje de la obra que cada planteamiento sobre el petróleo sólo adquiere sentido pleno después de ser incorporado a su simbología central.

### El apoyo expresivo

Es axiomático que los recursos estilísticos constituyen la base de

la transmisión viva y eficaz de un asunto determinado. En tal sentido resulta obvio que en toda producción literaria hay un fundamento estilístico que le es esencial. Pero en el caso de obras tan dominadas por un tema y tan inmersas en un ambiente como las novelas petroleras, el problema adquiere características distintas, dignas de ser señaladas para la mejor comprensión de los procesos creativos evidenciados en ellas.

En esta ocasión se habla de apoyo expresivo porque ese tema y ese ambiente necesitan de un apoyo que le ofrece la expresión, el cuidado del estilo, y que se advierte en mayor o menor grado según la obra. Tal vez la circunstancia toma ese sentido por la fuerza misma del asunto y de la atmósfera captada. El vigor de ese mundo peculiar es suficiente como para sostener una narración directa y escueta, espontánea en la captación de una realidad. Y seguramente a ello se debe la tendencia, irrefrenable a veces, de los novelistas a derivar momentáneamente hacia el reportaje. De otra parte, se encuentra también presente la voluntad de estilo, que es más señalada en unos autores que en otros, proyectada de modo revelador en la intensidad y frecuencia de ese *apoyo*.

De lo anterior puede deducirse que en las novelas petroleras los recursos estilísticos –desenvueltos con atención especial y distribuidos con oportunidad intencionada– forman un complemento esencial, valga la paradoja. Y en la medida en que los autores han comprendido esto y han sabido llevarlo a la práctica, sus obras han ganado en valores estéticos y temáticos mismos, ya que, como se ha dicho, la eficacia del tema depende de la eficacia del estilo.

Para mejor clarificación de lo que deseamos señalar, cabe insistir en que entendemos, en este caso, por *apoyo expresivo* la atención brindada por los novelistas al despliegue de recursos de estilo, la capacidad de sugerencia manifiesta y el acierto propiamente alcanzado. Y en tal sentido se establece una diferencia palpable entre las novelas cuyo *apoyo expresivo* se advierte como sobrepuesto y esporádico –introducido de modo no natural y en ocasiones dispersas–, y aquellas que hacen de él un procedimiento permanente, sin afectaciones momentáneas, inherente a la forma de expresión del autor.

Ese *apoyo expresivo* es constante en obras como *Mancha de aceite*, con particular poder sugerente y modernidad; *Sobre la misma tierra*, con el acostumbrado equilibrio sostenido de Gallegos; *Campo Sur*, con capacidad insinuada extraordinaria para la brevedad de las páginas; *Oficina N<sup>o</sup> 1*, con verdadera agilidad novelesca. En ellas el estilo es un elemento

de unidad, un refuerzo de homogeneidad que afirma su valor general. No es el despliegue eventual de cuidado expresivo, de refinamiento sorpresivo siempre negativo por el violento contraste que establece, que se convierte en mera salida de tono; sino la atención permanente que se corresponde con un modo de escribir, con una concepción de la creación literaria. Es la continuidad que se establece en el paso de la narración a la descripción, al diálogo, a la pintura de ambientes o caracteres, sin que se adviertan diferencias estilísticas de importancia.

•Por ejemplo:

El automóvil que había salido de los puertos de Altigracia no podía escapar a la voracidad del calor primitivo y fundente del desierto de Falcón. Bramaban las chumaceras luchando con la arena sutil y movediza. Hervían las entrañas del motor y el radiador soplaba un vapor invisible que hacía danzar los horizontes, cambiaba el sentido de las líneas intangibles y hacía girar los telones diáfanos de aquel escenario de infierno. Disloque de perspectivas, contradicción de distancias, inversión de valores.

Las últimas reservas de agua de las cantimploras se evaporaron al contacto del radiador. El Ford, decrepito y retorcido, continuó luchando sediento con las dunas y las asperezas de la llanura de arcilla resquebrajada en adoquines poligonales.

—Oiga doc. Estas tierras inútiles huelen a petróleo. Yo vengo de Arizona y no puedo dejar de pensar en mi país cuando atravieso este infierno. Hace algunos meses vi en el aire un buque de vela... buque enorme, fantasma, con las velas hacia abajo... Un buque de aire.

(*Mancha de aceite*, p. 83).

... Olegario amasó y levantó las paredes de su casa y tejó las palmas del techo con sus propias manos.

Ahora estaba tendido a sus pies, rígido, muerto. Y la muerte le dispersó sobre la frente las greñas grises, le ahondó los surcos de las arrugas, le desdibujó la raya de los labios, le aguzó los huesos de los pómulos, lo cubrió de una tez cansada y triste que ella nunca le vio cuando estaba vivo.

Alrededor de la casa revoloteaban las hermanas Maíta murmurando oraciones y lamentos. Después llegaron muchos otros: Secundino Silva con los ojos enrojecidos por el alcohol y el traspaso, el caporal Luciano Millán con la mano vendada, el jefe civil Gualberto Cova con sus cuatro policías infatiga-



bles, míster Charles Reynolds, silencioso y unos cuantos obreros del taladro. —¿Quién lo habrá matado? —gemía doña Carmelita cuando las lágrimas le permitían hablar—. ¡Dios mío!, ¿quién lo habrá matado?

Carmen Rosa, que también lloraba, sabía quién lo había matado. Pero no dijo nada.

(Oficina N<sup>o</sup> 1, p. 114-115).

En cambio el *apoyo expresivo* es irregular, discontinuo, marcado en pasajes que se contraponen al resto de la obra, en un esfuerzo de “embelecimiento” estilístico disparejo, regado a lo largo de las páginas como elementos ocasionales de sostén artístico, pero que sólo producen caídas y choques en el tono general, en novelas como *El señor Rasvel*, con aciertos en la descripción de personajes; *Remolino*, con acentuación del cuidado expresivo en las pinturas de la naturaleza; *Guachimanes*, con desbordadas exaltaciones lírico-políticas; *Cassandra*, con notables deslices hacia el mal gusto y el lugar común del peor periodismo. Estos cortes o cambios repentinos resaltan inevitablemente y lesionan el valor total de la creación novelesca.

•Por ejemplo:

¡Petróleo! ¡Zumos negro de la entraña escondida! ¡Saliva de los gnomos del Tío Sam! ¡Lubricante para los goznes de la puerta de los palacios y de las arcas de Rockefeller y Mellon! ¡Sustento de Wall Street! ¡Tortura de mil Tochitos! ¡Supiste un día ser el símbolo del alma venezolana! ¡Como ella tuviste hondo el yacimiento, tumultuoso el escape, ardiente la expresión, inexorable el fallo!

¡Frente a tus mismos explotadores, pusiste a bailar la trágica danza de la muerte a sus cómplices!

¡Tú viviste escondido bajo los pies del cacique y del ibero, seguro de que en tu sombra estaba el brillo del Dorado, como en la noche las estrellas; pero no sospechaste nunca que lo que no se llevaban las Carabelas de la conquista, se lo llevarían los Buques Cisternas de los futuros invasores! ¡Por eso te vengaste ahora en esta mezcla de carnes malsanas, color de indio, voz de Fernando y alma de gánsteres!

Cambula llevaba el pánico de todas sus víctimas pintado en la faz; lloriqueaba, gemía, como perro asustado. ¡Bien sabía él cómo es de sordo el verdugo y sin embargo imploraba con la misma voz que tanto escuchó de otros labios!

—¡Yo no tengo la culpa! ¡Eran órdenes de ellos! ¡Ellos me mandaban!

—Y señalaba inseguramente, no se sabe si hacia la jefatura o hacia la Compañía.

(*Guachimanes*, p. 107-108).

Lo de volver a la Plaza no pareció interesar a estas gentes, razón por la cual en vez de dirigirse a la cabecera del Municipio lo hicieron hacia las aldeas cercanas: hacia La Montañita y La Rosa.

Poseídos de una embriaguez dionisiaca, el fuego celeste les hacía transpirar y el polvo de los caminos se pegaba a sus carnes. Mientras tanto las botellas de *miche* circulaban de mano en mano. En cierto momento alguien observó que se hallaban cerca del *Casino* y hacia allá orientaron sus pasos. Poco después las mesas forradas de hule, la estantería llena de botellas, las sillas y cuantos muebles fueron hallados a mano quedaron despedazados. Pero cuando se lanzaban contra la ruleta de animalitos, un chiquillo saltó y la protegió con su cuerpo:

—¡No me la rompan! ¡No me la rompan! Déjenmela para jugar en casa.

Y fue así como aquel artilugio salvó la existencia. Vista allí, en el extremo de la gran masa poblada de caballitos, de elefantitos, de patitos y de pececillos multicolores, la ruleta era como el Arca simbólica salvada del diluvio patriótico.

Bajo el tinglado de zinc, en el fondo del desmañado *Casino*, estaba la pista de baile ocupada en aquel momento por una gallina con su poblada...

(*Cassandra*, p. 373).

El caso de *Mene* es particular porque en ella no puede hablarse de un apoyo expresivo constante —y eficaz en su constancia—, pero tampoco decididamente de chocante irregularidad. Da la impresión de que el autor sí tuvo presente todo el tiempo, la necesidad esencial de ese apoyo; sólo que fracasa a veces al intentar hacerlo realidad. No se da el descuido o la indiferencia, sino la ineficacia. Además los momentos de verdadero acierto son tan numerosos que llevan a hacer olvidar muchos de los pasajes y detalles desatinados. En el fondo *Mene* —ya se ha dicho antes— ha tenido mala suerte con la crítica. Todo se ha confabulado en su contra: es la primera novela de su autor; éste mismo le reconoce deficiencias; su tema es desconcertante por novedoso; y por último es evidente que tiene fallas apreciables. Y se ha olvidado la fuerza y modernidad que animan la mejor parte de su campo expresivo. Alguna excepción puede apuntarse, sin embargo, entre los críticos.<sup>2</sup> Mientras la verdad seguirá siendo que el de *Mene* es un estilo con rasgos dinámicos y vivos, caracterizado

tal como lo hace José Fabbiani Ruiz con respecto al Díaz Sánchez cuentista: “Como podrá verse, Díaz Sánchez se inclina hacia el señalamiento directo de las cosas. No obstante, bueno es advertirlo, no se trata de una descripción fría, sino de una visión sensual de la naturaleza, con evidente aprehensión de sensaciones cromáticas y odoríficas”.<sup>3</sup> Y a fin de cuentas, se lamenta en la novela una disparidad estilística que permite la coexistencia de pasajes tan disímiles —de gran acierto el primero y torpe y desaliñado el segundo—, en páginas contiguas, como los siguientes:

Cesan de voltejear las hélices y los buques negros vomitan sobre la tierra febril su cargamento de hombres y de hierros. Hombres rubios, duros, ágiles. Maquinarias fornidas, saturadas diríase, de un espíritu de odio contra todo lo verde.

Comenzaron aquellas ruedas dentelladas y aquellas cuchillas relucientes una tarea feroz. El monte fue cayendo, como la barba bajo el filo de la navaja. El indígena miraba absorto la avalancha. Pronto fue sumado él mismo al diapasón elemental, y se sintió nuevo, descubierto en partes propias que hasta entonces ignorara. Descubrió que sus manos eran aptas para poner en marcha los devastadores artilugios. Pero aun así, cada mañana le traía una nueva maravilla. Las tractoras, las aplanadoras, las hoces no sólo servían para arrasar el monte sino también para nivelar la tierra y hacerla llana y firme. (p. 34).

Sólo una vez descansa sobre blanco la mirada del aventurero: es frente a Santa Rita, el pueblo cándido que ha despreciado la seducción de *Puerto Escondido* y muestra la torrecilla aguda de su iglesia con una audacia en que hay también la discreción de un dedo blanco sobre el moreno labio del horizonte. Esta torrecilla dice al viajero: “Ven, pero no me despiertes”.

—Es —explica el cicerone— La Rita, capital del Distrito Bolívar.

Luego viene una suite de picatos y suspiros de oboe. Costa, costa, costa... Las proas de hierro siguen desgarrando el tul lacustre. Siempre una visión de costa ante los ojos acerados que comienzan a titilar. Por el poniente, en una difumación de lejanías, se columbra la ceja azul de Perijá. (p. 33).

### La alusión incidental

Para las novelas que incidentalmente tocan el tema del petróleo —en mayor o menor grado—, este contacto no pasa de ser un comple-

mento ocasional que no determina alteraciones en la estructura general de la obra, dispuesta sobre otras bases argumentales. Tal acontece con las rápidas alusiones petroleras de *Lilia* de Ramón Ayala, donde la trama amorosa y las vicisitudes históricas conservan su dominio; y de *Odisea de tierra firme*, centrada siempre en la construcción de cuadros de historia viva de Venezuela. Igualmente con las páginas referidas al tópico en *Tierra del sol amada*, de José Rafael Pocaterra, atenta a la pintura humana y social de Maracaibo; en *Cubagua*, de Enrique Bernardo Núñez, inmersa en su poético mundo de paralelismos históricos; en *Clamor campesino*, de Julián Padrón, enmarcada por el hombre y la tierra de la zona de Monagas; en *Talud derrumbado*, de Arturo Croce, sustentada por la captación de ambientes y realidades históricas de los Andes tachirenses. Aun sucede otro tanto con *La bella y la fiera*, donde el petróleo ocupa una significativa sección de capítulo. Solamente en *La casa de los Abila* la alusión incidental a la circunstancia petrolera forma parte de una cadena de hechos que conducen la trama argumental en forma significativa: se descubre petróleo en las tierras de Juan, y la perspectiva de su venta refuerza la recuperación económica del personaje, dentro de un proceso que determina la transformación de su destino y del desarrollo general de la acción.

De las novelas que no son *petroleras* propiamente dichas, aquella donde circunstancias relativas al petróleo ocupan sitio de mayor efecto sobre la estructura del conjunto es *Elvia*. En este caso no puede hablarse de una mera alusión incidental. Si bien la obra se fundamenta, a semejanza de *Lilia*, en una situación de carácter amoroso —el noviazgo de Enrique y Elvia— y en la captación de un momento político de la vida del país, complementado con descripciones de Caracas y advertencias sobre los planes imperialistas yanquis para apoderarse de Latinoamérica; el hallazgo de petróleo en la hacienda Ilanera de Enrique, la compra fraudulenta de esas ricas tierras que hace Mr. Smith y las derivaciones políticas nacidas de calumniosas acusaciones que los yanquis petroleros lanzan sobre Enrique, conducen al exilio de éste y a la total alteración del camino inicialmente tomado por la trama general. El petróleo no significa en *Elvia* un mero accidente o caprichosa digresión sino un elemento activo desde el punto de vista estructural, que ya al comienzo dispone un enrumbamiento del tema global y fija en sus consecuencias el centro dinámico decisivo.

## El hilo argumental

En novelas tan poderosamente determinadas por el tema como las *petroleras*, el *hilo argumental* significa un factor básico en la naturaleza de la estructura. Según que este *hilo* tenga un desarrollo continuo o un desenvolvimiento fragmentado, el orden esencial varía, y con él la técnica novelesca aplicada y hasta el sentido total de la obra.<sup>4</sup>

a) **El proceso continuado:** Se observa esta continuidad en un número mayoritario de novelas, como un claro fundamento generador de cohesión estructural y temática. proviene de *El señor Rasvel* seguimiento constante de un personaje, Rasvel, en pos de su caracterización –en parte bien lograda–, de su ubicación en el centro de la atención temática y del desenlace de los intrincamientos provocados por su conducta. *Mancha de aceite* asienta su continuidad en la creación de un personaje central –el doctor Gustavo Echegorri–, la captación progresiva de un ambiente –la atmósfera interna de los campos petroleros– y el trazado de la gestación y desarrollo de una conciencia colectiva, donde va implícita la conciencia individual del protagonista. En *Remolino*, sin olvidar que se trata de una novela inconclusa, se advierte una sucesión encadenada de hechos y situaciones a partir de las contingencias temáticas y sobre todo del énfasis puesto en destacar las transformaciones ocurridas en el ambiente tradicional. En *Guachimanes* el proceso continuado es relativo y proviene de la unidad que establece el personaje central, ya que las captaciones ambientales tienden más a ajustarse al procedimiento estructural del *cuadro*. De su parte, *Cassandra* deriva su orden consecuente de la presencia de un *personaje base*<sup>5</sup> –el joven José, a la postre convertido en José Ubert– y de los variados aspectos del medio petrolero concreto en que ocurre la acción y que se integran en un intento de pintura ambiental. Por último, *Oficina N<sup>o</sup> 1* afirma su continuidad en el desenvolvimiento temático –referido colectivamente a la historia del campo petrolero que da título a la novela– y en el conjunto ambiental captado y sugerido.

b) **Los cuadros:** El desenvolvimiento fragmentado es menos frecuente, tal vez por las dificultades estructurales que implica, ya que no se cuenta en tal caso con el elemento unificador de la sucesión continuada

del asunto y es necesario originar los esenciales factores de cohesión de fuentes más evasivas: tema reiterado, símbolos, presencia de un *leit-motif* dominante, tesis final. El primer exponente –y el más acabado– de creación novelesca a través de *cuadros* es al mismo tiempo la inicial novela petrolera, propiamente dicha, de autor venezolano: *Mene*. Se trata de una interesante pintura mural distribuida en partes de sugerentes títulos: “Blanco”, “Rojo”, “Negro”, “Azul”. Son grandes zonas del fresco total, caracterizadas por motivos temáticos distintos, atmósferas opuestas, espíritu y sentido humano diverso. A su vez cada sector incluye estampas y escenas –algunas de vida propia– que multiplican sus alcances. Pero todo se integra a la sombra de un tema vital y unificante: el petróleo y su mundo. Mientras marginalmente se va desplegando un símbolo final: la Venezuela transformada y violentada por el admirable maleficio de la explotación petrolera busca su destino –en los pies pequeños y ásperos del niño José– por otros caminos y otras tierras distantes del imperio del aceite alucinante. También en *Sobre la misma tierra*, aunque no se trata de una *novela petrolera* en rigor, se observa la técnica de *cuadros* para la captación de los ambientes y situaciones relativas al petróleo: campos de explotación; poblaciones típicas; maquinarias en funcionamiento; los abogados serviles en acción; el incendio de Lagunillas; las zonas residenciales de los extranjeros; el símbolo de las torres petroleras como una advertencia de propiedad ajena y señal de dominio permanente. Estos cuadros no forman un solo bloque; se dispersan en la segunda y la tercera parte de la obra. La unidad de la novela no se resiente por esta diseminación ya que sus elementos cohesivos son otros: personajes centrales, tesis básicas, equilibrio estilístico. *Guachimanes*, ya señalada como relativamente caracterizada por un proceso continuado, también comporta recursos del sistema de confección de *cuadros*<sup>6</sup>: el primer capítulo de la *novela*, que va numerado como segundo en el libro, es en sí un cuadro individualizado, y en general se percibe la tendencia a desarrollar y cerrar los capítulos como relatos de vida propia. Sin embargo, ya se ha dicho, el personaje principal –el obrero Tochito– y la acción desenvuelta a su alrededor unifican el conjunto. Del mismo modo se advierte la tendencia a la técnica de cuadros en *Campo Sur*, sin olvidar que se trata de un esbozo de novela<sup>7</sup>: el portón de la Compañía donde se agrupan solicitantes de trabajo; el campo petrolero y las opuestas zonas residenciales; el vehículo que atraviesa la sabana; los caminos que conducen a la prostitución; el peligro mortal en el trabajo; el ambiente de la población típica; el símbolo del niño repudiado y abandonado, que muere pronto como una breve esperanza en el mundo del pe-

tróleo.

### Los núcleos estructurales

En la creación novelística se observa en forma general la presencia de un *núcleo estructural* dominante, especie de fuerza centralizadora que unifica y dinamiza la obra. A veces ese núcleo es plural o un compuesto dual indivisible. Pero, en rigor, por lo común es posible determinar un punto esencial que aparece como base final —o primaria, si se toma a la inversa— del conjunto creado. Y en la medida en que se precise la naturaleza de ese eje estructural se estará en la mejor vía para la más acabada comprensión de la producción novelesca y su proceso constitutivo, y para juzgar de sus logros particulares y aciertos generales. Sólo que hay casos en que la evidente intención del autor —demostrada por el palpable intento fallido— es traicionada por el resultado, y entonces el núcleo del ordenamiento estructural se fija en una zona distinta a la perseguida teóricamente y se evidencia la frustración de un propósito literario. En las novelas petroleras consideradas los núcleos estructurales varían sensiblemente, y se da más de un caso de objetivos malogrados.

**a) El personaje central:** Alrededor del protagonista, visto de cerca y en forma activa en su devenir, se estructura *El señor Rasvel, Mancha de Aceite y Guachimanes*. En ellas, Rasvel, Gustavo Echegorri y Tochito constituyen un punto de partida y de sostén del conjunto arquitectónico. Pero no sólo estos personajes son columnas centrales en la construcción de las obras a que pertenecen, sino que se realizan ellos mismos en su condición de *casos* específicos y en las siempre relativas proyecciones simbólicas que se quieran atribuir a los dos últimos. Y en ambos sentidos constituyen resultados exitosos, en cuanto son logros de un definido propósito.

Distinto es el caso de *Cassandra*. Allí teóricamente el núcleo estructural es el protagonista, el divagante José. Y no cabe duda de que la secuencia novelesca se ve apuntalada por la presencia constante de este personaje. Pero esa base se va desintegrando a causa de las fallas esenciales de José como *caracterización*, hasta el extremo de perderse en sus limitaciones y absurdos, y ceder el sitio de elemento cohesivo central a la captación general del ambiente, que, no por casualidad, es lo más valioso

de la obra.

**b) Los personajes centrales:** Esto atañe particularmente a *Oficina N<sup>o</sup> 1*, donde no hay un solo personaje central sino dos: Carmen Rosa y Matías Carvajal. En efecto, con todo y ser Carmen Rosa personaje de pre-*via* figuración en otra novela del autor<sup>8</sup>, esa antigua pobladora del decaído Ortiz de los llanos del Guárico y ahora bodeguera de un campamento petrolero en los llanos de Anzoátegui, encuentra en la novela otro habitante de igual figuración e importancia para el desarrollo de la trama que ella: Matías Carvajal, el maestro fortuito del lugar. Pero lo que debía ser acabada creación de caracteres se convierte apenas en débil y caprichoso bosquejo. La cuidadosa pintura que hacía esperar la atención puesta a cuanto rodea a la artificial pareja, se desvanece en la inconsecuencia y en una apresurada cadena final de actitudes y reflexiones impropias a la índole inicial de los individuos creados. (Este fracaso es reconocido tácitamente en comentarios críticos de decidido sentido elogioso sobre esta novela<sup>9</sup>. Y a fin de cuentas se desplaza el interés hacia atractivos personajes secundarios —en su mayoría acertados, en una representativa galería multiforme— y el núcleo estructural hacia lo que en definitiva sostiene los valores que pueden señalarse en la obra: el reflejo de un ambiente petrolero, a través de la dinámica del proceso de formación de un campamento y un poblado en medio de la sabana. Como en *Cassandra*, se hacen palpables un núcleo estructural teórico y otro efectivo.

**c) El ambiente:** Es el elemento decisivo en el sostén del conjunto creado por *Cassandra* y *Oficina N<sup>o</sup> 1*, a pesar de la existencia supuesta en esas novelas de un núcleo fijado en los personajes de mayor importancia. En ambos casos se trata de la totalidad ambiental, del reflejo final que logran sus páginas de la atmósfera petrolera, sus pobladores y circunstancias definidoras. Es, además, lo que queda como valor concreto de dichas obras.

Igual núcleo referido al ambiente se observa en *Campo Sur*, allí sí en correspondencia con un propósito del autor; evidenciado en la oposición manifiesta entre la reducida atención prestada a la creación de un personaje, al desenvolvimiento de un tema o al despliegue de un enfoque ideológico, y el especial énfasis en hacer convincente, denso y palpable el



ambiente.

**d) Una particularidad ambiental:** Los capítulos conocidos de *Remolino* permiten destacar como núcleo estructural no ya el ambiente en general, sino un aspecto o hecho particular: el cambio, la transformación. Sin duda es lo que más impresiona al autor y lo que desea transmitir por encima de todo. Choca la imagen de la máquina de ruedas dentadas que hienden —como un escarnecimiento— la tierra donde antes se alzaba el frutibrillante o cuajaba la raíz comestible. Del mismo modo escuece la angustia del antiguo campesino desplazado de su parcela, el desajuste del pueblo alejado de sus mejores y más apacibles costumbres. Y allí se fija el esfuerzo comunicativo y sugerente de la obra, en lo que es su más evidente logro.

**e) El tema:** Si es cierto que *Mene* se compone de una serie de cuadros dedicados a transmitir —a veces con rigor documental— ambientes petroleros, es igualmente exacto que esas sucesivas visiones se integran y adquieren un sentido trascendente en función del gran tema: el petróleo y su mundo. El hecho ha sido aproximadamente señalado en algún texto crítico<sup>10</sup>. Más que cada ambiente en particular; más que la captación global de esa atmósfera, adquiere significación el tema esencial: el mundo del petróleo es un mundo trágico, engañoso, deshumanizado, que no puede ser marco fecundo para el futuro de Venezuela. Como en ninguna otra novela petrolera se adquiere en *Mene* una experiencia viva, sangrienta y torturada, del petróleo asesino, corruptor, disolvente. Allí se centra la dinámica esencial del libro, se articula su núcleo estructural y nacen sus principales proyecciones como visión original y activa del complejo medio petrolero de los comienzos de la explotación.

**f) Un planteamiento:** Es el caso de una idea o tesis central que se convierte en sustento decisivo, determinando el sentido y la razón de ser de la obra. Como sucede, de manera particularmente efectiva, en *Sobre la misma tierra*; novela de hecho articulada sobre el planteamiento que el propio título ya insinúa<sup>11</sup>. Todo en ella gira alrededor de la tesis básica: sobre la misma tierra viven en sitios contiguos la miseria propia y la riqueza ajena. La fuerza de este núcleo estructural es total: no sólo afecta a la *parte* petrolera del libro, sino al conjunto integral. La otra *parte*, por decirlo así, de la novela, referida a la comunidad guajira, sus pobladores y sus problemas, constituye justamente la base de la mitad del planteamiento cen-

tral que prácticamente genera la novela: la miseria propia la representan, en el lugar; los guajiros y su bajo nivel de vida; la riqueza ajena es la explotación petrolera. La expresión de esa totalidad ideológica es el objetivo fundamental —plenamente cumplido— de la novela.

### Realidad histórica y realidad literaria

El fundamento histórico de las novelas petroleras es evidente y en gran parte de una extraordinaria fidelidad. Dos fuentes principales proporcionan el alto nivel de correspondencia con una realidad: la investigación y documentación históricas y la propia experiencia personal. Sobre todo en las obras basadas en vivencias del autor esa fidelidad llega a tener valor documental: *Mancha de aceite*, *Mene*, *Guachimanes*, *Cassandra*, *Campo Sur*.

Pero, además, hay que tomar en cuenta que se trata de un tema cercano y de gran significación para todo el país, bastante conocido en muchos de sus pormenores y de poderoso interés colectivo. Circunstancias, sin duda, que obligan aún más a un sólido cimiento histórico y a un marcado esfuerzo de captación realista. Cualquier obra que aspire a *convencer* en este campo temático, tiene que fundarse no sólo en lo *verosímil*, sino en lo *verdadero* o en su equivalente dentro de las exigencias y las libertades naturales de la creación literaria. Sin ese sustento histórico sería imposible lograr efectividad y trascendencia.

Otro es el problema de la visión de la realidad, de la penetración sutil en sus sucesivas capas y de las posibilidades de captación aguda, desentrañadora de sentidos ocultos, de cada autor: Es problema distinto porque se relaciona con las posiciones ideológicas, con los enfoques dirigidos y provistos de los instrumentos profundizadores adecuados que sería necesario hacer para llegar a las bases reales y los significados finales. En este caso, cuando se habla de *base histórica* y de *veracidad* se alude solamente a los hechos que determinan el curso evolutivo de la explotación petrolera en la sucesión más objetiva y notable en sus manifestaciones externas. Es decir lo estrictamente histórico, lo más cercano a la crónica de los acontecimientos. Porque, colocados en una posición de búsqueda de penetraciones hondas y reveladoras de ocultos y esenciales estados de cosas, encontraremos que, no por casualidad, las novelas que más profundamente descubren la verdad petrolera son aquellas de autores más avanzados en su ideología social: *Mancha de aceite* y *Guachimanes*. En

otros casos se hallará un señalamiento parcial de esos sentidos velados y latentes: El señor Rasvel, *Sobre la misma tierra*, *Los Riberas*. Y en los demás esa relatividad resultará aun más pronunciada: *Mene*, *Remolino*, *Cassandra*, *Campo Sur*, *Oficina N° 1*. Aunque, a fin de cuentas, es fácil observarlo, todas estas obras andan en el camino de la verdad esencial, sólo que varía la profundidad de las capas penetradas.

Esa *realidad histórica* requiere determinados procesos creadores para hacerse *realidad literaria*. Debe sufrir la aplicación de adecuados instrumentos, aceptar la incorporación de esenciales ingredientes y seguir oportunas vías de desarrollo; hasta conformar un nuevo orden que no traiciona las bases del primero, pero que impone necesariamente sus propias reglas técnicas y sus peculiares objetivos estéticos.

En el conjunto de las novelas petroleras resalta de inmediato que para lograr esa *realidad literaria* se ha tratado de permanecer lo más efectivamente *realista* posible. Desde el punto de vista de la sucesión de los movimientos literarios esto no resulta muy sorprendente ya que casi todas las obras citadas, aun las precursoras, pertenecen a períodos parcial o plenamente realistas después del Modernismo. Y las más propiamente petroleras son ya del realismo de los últimos treinta años. Pero, fuera de las clasificaciones de tendencias, interesa comprobar la presencia en los procesos de creación de elementos que acentúan el realismo y la ausencia o reducción de aquellos que lo atenúan y lo desvían. Es así como el humorismo y la sátira encuentran escasa o ninguna participación de importancia en estas obras. No más de algún detalle en *La bella y la fiera*, en *Mene*, en *Oficina N° 1*. En cambio lo dramático y sobre todo lo trágico son factores generalizados como afirmadores de una realidad. Del mismo modo se impone el personaje concreto y específico por encima del simbólico. La significativa excepción del "petrolero bueno" sólo incluye a *Sobre la misma tierra*, *Guachimanes* y *Oficina N° 1*. De otra parte, las intervenciones incontraladas del autor (por ejemplo: *Mene*, *Sobre la misma tierra*, *Los Riberas*) para enfatizar los rasgos de la realidad, dominan sobre los impulsos retóricos de forzados señalamientos acusadores que dan artificio y no realismo (*Guachimanes*). Y la incorporación dinámica y original de fragmentos de cartas, de artículos y de documentos para robustecer y definir más una realidad (*Mancha de aceite*), adquiere mayor dignidad literaria que los tediosos discursos sabios y técnicos de una lamentable artificialidad (*Cassandra*). Un gran ausente, para beneficio manifiesto: el pintoresquismo. Una

gran preocupación presente, base de muchos aciertos logrados: la búsqueda de una expresión directa y vigorosa.

En suma, a la realidad histórica se corresponde una realidad literaria que aspira a ser digna de esa base primaria, pero aun más *real* por convincente y dinámica.

La visión general de las grandes formas y estructuras completa el panorama analítico de las novelas petroleras, destacando sus elementos y procesos de creación, es decir su propia esencia constitutiva. Este complejo podría resumirse así: a) personajes específicos, con predominio del "petrolero"; b) escasez del personaje simbólico propiamente dicho, así como del proletario; c) interesante presencia del personajemasa; d) descripciones ambientadoras y captación de una atmósfera ambiental total como factores no sólo integrales sino hasta decisivos en el sentido de algunas novelas; e) lo trágico como una forma de subrayar lo real; f) predominio de la expresión directa por encima del símbolo; g) el *apoyo expresivo* acertado como un factor valorativo de gran importancia; h) la alusión incidental al petróleo como complemento temático en las novelas no petroleras; i) la índole del *hilo argumental* como base de un proceso estructural continuado o de la técnica de cuadros; j) los *núcleos estructurales* como reales puntos de partida para el sostén del conjunto y la valoración en cuanto a objetivos alcanzados, de las obras; k) la *realidad histórica* se corresponde con una viva *realidad literaria* que persigue aun mayor expresividad que su fundamento.

## Notas:

- <sup>1</sup> Aquí se alude al carácter ficticio del personaje como “petrolero bueno”, no como yanqui, categoría ésta en la cual se dan por satisfechos los propios coterráneos de Hardman, y algunos de modo tan ingenuo como Lowell Dunham, quien ve en el *driller* “esa extraña mezcla de candidez, humor cordial y tozudez práctica que caracteriza al yanqui”. (*Rómulo Gallegos. Vida y obra*. México. Ediciones de Andrea. 1957. p. 275).
- <sup>2</sup> Ángel Mancera Galetti caracteriza el estilo de Díaz Sánchez de “directo, rápido, fluido”, y destaca cómo *Mene* “capta admirablemente la escena para transmitirla al lector en cuadros que tienen la virtud de comunicar hechos, circunstancias y conclusiones con acierto”. (*Quiénes narran y cuentan en Venezuela*. Caracas-México. Ediciones Caribe. 1958. p. 79).
- <sup>3</sup> *Cuentos y cuentistas*. Caracas. Edición de la librería Cruz del Sur. 1951. p. 99.
- <sup>4</sup> Se advierte en las novelas de desarrollo continuo el propósito de lograr una *visión total*, unificada y coherente, de los ambientes petroleros; y en las de desenvolvimiento fragmentado el de producir *visiones diversificadas*, selectas y sugerentes, como las más notables para el reflejo de esos mismos ambientes.
- <sup>5</sup> Podría discutírsele a José verdadera condición de *persona central*, como se verá en el aparte siguiente. En particular parece endeble su efectividad cohesiva con respecto a la totalidad de la obra. En cambio surge la evidencia de su categoría de *personaje base*, al menos como punto de partida dentro de las aspiraciones y los propósitos del autor.
- <sup>6</sup> Esto, independientemente del primer capítulo del libro, “Uno menos”, verdadero relato separado, sin conexión directa con respecto al cuerpo de la novela. Y sin dejarnos arrastrar por la catalogación de “aguafuertes” y de “crónicas” que el autor impone a los capítulos de su obra.
- <sup>7</sup> En este caso se trata de un esbozo de novela o “apuntes para una novela”, como la subtitula su autor. Por eso se habla de una *tendencia* al cuadro, y no como algo definitivo. A fin de cuentas a pesar de la relatividad de todo juicio sobre un esbozo de una obra más amplia, nos ha parecido de interés incluir *Campo Sur* de Efraín Subero en nuestras apreciaciones para completar plenamente el itinerario fijado desde el comienzo de este estudio.
- <sup>8</sup> Carmen Rosa es uno de los personajes principales de la anterior novela de Miguel Otero Silva: *Casas muertas* (Buenos Aires, 1955), suerte de crónica expresiva de la decadencia del pueblo llanero de Ortiz y del aniquilamiento y éxodo de sus habitantes. Éxodo del cual forma parte Carmen Rosa.

<sup>9</sup> Pedro Díaz Seijas afirma que los personajes secundarios de *Oficina N<sup>o</sup> 1* "constituyen un todo indivisible, una sociedad nueva, que es, en síntesis, la razón de ser de la novela. Por eso, Carmen Rosa, no es un personaje propiamente protagonista. El nuevo pueblo, la rudimentaria comunidad que se transforma constantemente, es en la novela de Miguel Otero Silva, lo que el personaje central representaba en la novela clásica". ("Un pueblo sobre las sabanas de Guanipa". En: *Apuntes y aproximaciones*. Caracas. Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos. 1962. p. 54).

Juan Manuel González, al destacar el carácter esencial de la novela, no se detiene en los personajes centrales, sino que asienta: "Esta novela tiene, como el mismo pueblo que en ella nace, crece y se multiplica, un pozo petrolero como célula inicial". Y luego: "En *Oficina N<sup>o</sup> 1* se palpa el crecimiento de un pueblo más como humanidad que como paisaje" sin duda aludiendo a los personajes secundarios. ("Miguel Otero Silva, *Oficina N<sup>o</sup> 1*" (Reseña). *Revista Nacional de Cultura* N<sup>o</sup> 150. Caracas, enero-febrero de 1962. p. 196).

<sup>10</sup> Pedro Pablo Barnola apunta a propósito de *Mene*: "El asunto lo constituye la rápida transformación y las dolorosas experiencias que tienen lugar al compás de la industrialización y explotación de aquella zona. Y puede decirse que sólo esta idea general, sugeridora del desarrollo de la novela dentro del mencionado escenario, es lo que establece cierta trabazón entre las partes y capítulos del libro. No existe propiamente un argumento humano, uniforme, en torno a idénticos personajes". ("Ramón Díaz Sánchez. Sus primeras obras". En: *Estudios críticoliterarios*. Segunda serie. Caracas. Ediciones SIC. Lib. y Tip. La Torre. 1953. p. 91).

<sup>11</sup> Orlando Araujo ya ha expresado, de hecho, esta circunstancia: "Pero no es *Sobre la misma tierra* la novela del petróleo y no creemos que el autor se hubiera propuesto que lo fuera. Se limitó a escribir una novela que él había concebido según su técnica de armonías y contrastes en conjunto simétrico, para expresar con su sinceridad de gran artista, el dolor que le causaba el espectáculo de una raza decadente y el drama de una tierra que es sobrada riqueza para unos e injusto infortunio para otro". (*Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*. 2<sup>a</sup> Ed. Caracas. Ediciones del Ministerio de Educación Biblioteca Popular Venezolana. 1962. p. 186).