



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 59, Julio-Diciembre, 2009: 45 - 64
ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

La naturaleza del patriotismo en el discurso ensayístico y ficcional de Tulio Febres Cordero

Laura Uzcátegui Moncada

*Universidad de los Andes, Venezuela
Escuela de Letras
E-mail: laura_uzcategui@hotmail.com*

Resumen

Esta investigación tiene por objeto develar la naturaleza de la “intención patriótica” de Tulio Febres Cordero a partir de la revisión de su novela *Don Quijote en América*, de los prólogos que la anteceden y de los textos ensayísticos publicados entre 1895 y 1930 que tratan el tema de lo “patriótico” en la literatura. Esto con el fin de comprender la profundidad del pensamiento de este autor y de establecer una filiación entre su propuesta “patriótica” de “venezolanizar la cultura”, la propuesta hispanista y la criollista anunciada por Luis Manuel Urbaneja Achelphol en *Cosmópolis*. A esta conclusión se llegará mediante los siguientes procedimientos metodológicos: recopilación, revisión y sistematización de la información bibliográfica y hemerográfica, puntualización de las ideas y posiciones estéticas contenidas en la obra narrativa y ensayística del autor, análisis de cada una de ellas y de las características fundamentales del discurso del narrador de la obra y fijación de las correspondencias entre los conceptos expuestos por el autor en el corpus señalado.

Palabras clave: Literatura venezolana s. XIX, tradicionismo, discurso patriótico.

Recibido: 29-09-09 • Aceptado: 16-11-09

The nature of patriotism in the essay and fictional discourse Tulio Febres Cordero

Abstract

The aim of this research is to reveal the nature of the “patriotic intention” that is found in three sources: the novel *Don Quijote in America* written by Tulio Febres Cordero, the prologues of the above novel and some essays published between 1895 and 1930 that deal with the theme of “patriotism” in the literature. By accomplishing this goal, we look forward to understand the keenness of Febres Cordero’s thought and to establish a relationship among his patriotic proposal about creating a genuine Venezuelan culture, the Hispanic proposal and the proposal announced by the criollista writer Luís Manuel Achelphol Urbaneja in *Cosmópolis*. The founding of this research was obtained through the following methodological steps: collection, review and systematization of bibliographic information; clarification of the ideas and the aesthetic point of view contained in the narrative work of Tulio Febres Cordero; analysis of his writings and of the discourse characteristics of the author and, finally, determination of the relationship among the concepts that are presented in the corpus.

Key words: Venezuelan literature XIX C., traditions, patriotic discourse.

Febres Cordero redonda en sus prólogos y ensayos al desarrollar las mismas ideas sobre la reprochable “imitación” literaria y la “necesidad de crear una cultura propia y auténtica”. Dejar en claro su intención, glorificar el idioma de Castilla, defender la religión católica, la moral, la tradición y las costumbres, idealizar el pasado colonial hispano y la vida bucólica, muestran la tendencia de su pensamiento contrario a la rápida introducción y aceptación de las invenciones de la modernidad.

De sus escritos puede deducirse el sistema de valores investidos por los tradicionalistas. Su constante alusión a la realización de una literatura “patriótica” tiene sus antecedentes en la concepción romántica hispanista de finales del siglo XIX que tuvo por modelo los discursos, tratados, escritos literarios, diarios y epístolas producidos desde la Independencia.

En su llamado, la creación de una literatura “verdaderamente” representativa de lo criollo, se posicionó

frente a las corrientes estéticas de su actualidad, específicamente contra la llamada “decadentista”. Esta corriente, tanto por su manera de representar la naturaleza y los sentimientos como por el lenguaje empleado para ello, era el opuesto del ideal estético de la corriente conservadora defendida por Febres Cordero. Según él, un “arte por el arte”, nacido de un interés de belleza pura, era superficial. El arte debía tener una función más allá de la estética, debía ser educativo, didáctico, por tanto, “patriótico”. Los enfrentamientos entre estas dos concepciones literarias se ilustran en la relación de los textos de este escritor con las antítesis recibidas por parte de críticos de autoridad literaria como Pedro Fortoul Hurtado, Jesús Semprum, Maximiliano Grillo y Gonzalo Picón Febres. La polémica que surgió a raíz de la publicación de la novela *Don Quijote en América* (1905) y de su discurso sobre *Pancrionismo* (1917), ejemplifican la diversidad de criterios literarios, filosóficos y morales del entresiglo seguidos al crear o valorar una obra de arte.

Este artículo se compone de tres partes. Cada una de ellas comprende el análisis de la idea de “patriotismo” en el discurso ensayístico y ficcional de Tulio Febres Cordero. En la primera parte, según la revisión

de los prólogos a la novela *Don Quijote en América*, se disponen los principios estéticos de representación con que el autor defiende su obra de la crítica. En la segunda, se amplía esta visión estética con las ideas propuestas en sus ensayos, para finalmente comprobar, en la última, que su novela, *Don Quijote en América*, es la materialización literaria de su matriz ideológica hispanista: vincular a Hispanoamérica con España por medio de ciertos símbolos para hacer frente a la “degeneración” del espíritu criollo debido a la continua influencia de filosofías extranjeras transgresoras, como el positivismo y el decadentismo.

I. La “intención patriótica” en prólogos a la novela *Don Quijote en América*

Las ediciones de 1905, 1906 y 1930 de *Don Quijote en América* fueron precedidas, cada una, de un prólogo diferente. En el primero, titulado “Advertencia de la primera edición”, el autor presentó la novela, la situó en el contexto histórico de su producción, advirtió sobre su contenido y sobre la transmutación sufrida por su personaje principal; señaló la “intención patriótica” que lo había movido a su escritura y apeló a la indulgencia del público lector a la hora de juzgar su título y los errores de estilo probablemente

cometidos dentro del discurso. El segundo y tercer prólogo fueron la continuación, aclaración y desarrollo de esas mismas ideas, en estímulo a la discusión que originó la primera edición: “desde que aparecieron sucesivamente los juicios críticos de los distinguidos escritores Semprúm, en *El Cojo Ilustrado*, Max Grillo, en el *Correo Nacional de Bogotá*, y Picón Febres, en su *Historia crítica de la literatura venezolana en el siglo XIX*” (Febres Cordero, 2005: 29).

Existe entre estos tres prólogos un principio común a partir del que se desprenden los elementos constitutivos de la novela. Éste es “la sana y patriótica intención con que ha sido escrita” (Ibíd.: 44). Sobre ella impera su contenido y no la forma, por tanto no debía calificársele de “atrevido y presuntuoso” por haber “prestado” los personajes cervantinos.

Debido a la disonante valoración crítica hecha inmediatamente después de la publicación de la novela y no habiendo sido considerado este principio durante su lectura, para la segunda edición, el autor elaboró una “Aclaración”. Ésta respondía a las acusaciones recibidas y reiteraba su “intención patriótica”, a la que estaba subordinado su estilo, el “realismo honesto” utilizado en la representación del paisaje “criollo” y de las costumbres de la gente, el len-

guaje castizo y la acción moralizante del narrador:

D. Quijote en América no ha nacido de un vano deseo de gloria ni de renombre, sino de un acto sincero de buena voluntad (...) es la aplicación del legendario Quijote como correctivo del mal que nos aflige, muy generalizado en Hispano-América, que consiste en el menosprecio de lo criollo y la servil imitación de lo extranjero (Ibíd.: 41).

La novela fue para la crítica, por su título y por su lenguaje, la continuación de la de Cervantes. Los juicios negativos publicados entre 1905 y 1906, siete de un total de cincuenta y nueve, tuvieron en esta “Aclaración” una explicación sobre el plan del texto, su principio creativo y su finalidad didáctica. Expresó Febres Cordero que lejos de su pensamiento estuvo la intención de imitar el genio de Cervantes, ni mucho menos la de continuar su obra, por ello, un juicio fundado en este principio estaba “fuera de razón y [era] hasta risible”. Su historia, como ya lo había anunciado en el prólogo de 1905, era la representación de la realidad histórica de su sociedad “en cuadros de costumbres descritos al natural” (Ibíd.: 43), valiéndose del personaje del Quijote para concretar un fin “no tanto literario, sino moral y patriótico” (Ibíd.: 41). La caracterización del don Quijote era el instrumento para la realización de una

novela de “realismo honesto, muy diferente a ese otro realismo que [...] más sirve para despertar o enardecer las pasiones, que para reprimirlas o moderarlas” (p. 43) con la finalidad de “aplicar” la “ley y doctrina” cervantina como “correctivo de vicios y preocupaciones reinantes en el lugar y época determinados” (Ibíd.: 41).

El fin correctivo de la obra refirió a la incursión de la juventud, durante la última década del XIX en el estilo modernista, sobre todo en su variante decadentista. Esta estética “dañina” debía ser combatida por su naturaleza enferma y superficial. El decadentismo no reflejaba el “alma sencilla” del criollo, y se valía, en la literatura, de “adornos” y “flores exóticas” para elaborar un estilo “artificial”. Representaba, bajo la perspectiva de Febres Cordero, el “mal funesto, que se apodera de la juventud y cunde en el pueblo, tanto más perjudicial porque seduce y cautiva con brillantes apariencias” (Ibíd.: 41). Este mal, continúa el autor, “necesita un remedio popular y heroico: necesita aplicarle el cauterio del Quijote.” (Ibíd.). Por tanto, la actitud estética del ojo crítico sobre la novela debía “dirigirse” a

“este punto, antes que andarse por las ramas, dando motivo para creer, en este caso, que no obedece la pluma a las reglas del arte, sino al refrán que dice: quien se quema, sopla” (Ibíd.: 42).

En este prólogo, expresamente dirigido a los críticos que valoraron negativamente la novela¹, el autor hizo mención a la acogida de su primera edición por parte del público lector lego y por personas “doctas”, “autorizadas”, “muy competentes en ciencias y letras.” Los juicios de dichas personas², aun cuando no fueron anexados a la “Aclaración” por falsa modestia, sí fueron transcritos en el tercer prólogo.

En 1907, Febres Cordero escribió una carta en respuesta a la enviada por Fortoul Hurtado ese mismo año. Estas cartas, completadas por el autor con citas de juicios sobre la novela, constituyeron el prólogo de la tercera edición impresa en 1930, y evidenciaron “el debate crítico que provocó la obra. Ambas cartas reincidieron en la discusión de temas como la “imitación” y “profanación” de la obra de Cervantes, el estilo del autor, entre otros ya puestos en claro en el prólogo de la segunda edición. En las car-

1 Jesús Semprun, Max Grillo, Juan de Dios Méndez, Gonzalo Picón Febres, Fernández Bremón y Pedro Fortoul Hurtado.

2 José Gil Fortoul, Miguel de Unamuno, Pedro Bustillos, Soledad Acosta Samper, Jenaro Cardona, Miguel Antonio Caro, Francisco Pimentel, entre otros.

tas se contrapuso, a las valoraciones negativas hechas por los críticos de “autoridad” citados por Hurtado, las positivas de “críticos de igual autoridad” citados por Febres Cordero; se resaltó la “intención patriótica” de la novela, y el “mal” causado por el modernismo dentro de la juventud lectora y escritora.

De las respuestas del autor a las acusaciones hechas por Hurtado destaca su concepción de la obra de Cervantes. Este concepto amplía la visión ofrecida en la “Aclaración” sobre el préstamo del personaje, y aunque largo, debe citarse:

La obra de Cervantes tiene varias luminosísimas faces: tanto es la pintura admirable de una época y un libro encantador por su estilo y su lenguaje, como un gran cuadro de costumbres, permanentemente y universal, porque penetra a fondo en la condición humana, mostrándonos a lo vivo y con rara habilidad los altos y bajos de la vida, el continuo subir a las más altas ilusiones, y el continuo despeñarse por los barrancos de la dura realidad; pero por encima de estos méritos, está el mayor de todos, el haber sido el Quijote para el arte de la crítica lo que la pólvora al arte militar (...) un arma de combate de que todos pueden hacer uso, sin que el poco o ningún acierto de los tiradores pueda tomarse como burla u ofensa a su célebre inventor (Ibíd.: 31).

El prólogo concluyó con citas de cartas que elogiaron la novela. Entre

estas últimas, una de Max Grillo, escrita el 25 de mayo de 1907. En dicha carta, expresó su “favorable impresión” sobre la “Aclaración” del autor y se disculpó por el juicio “acre” publicado en *El Correo Nacional* (1905), diciendo: “si desacerté en mis opiniones, no puse mala fe en lo escrito. Me encuentro, pues, en el deber de dar a U. mi agradecimiento, porque no me conserva ninguna mala voluntad” (Grillo, 2005: 38).

El autor, satisfecho de la polémica mantenida sobre su obra durante tres años seguidos y alargada hasta 1930, terminó reconociendo la imperfección de su estilo, pues si “la crítica literaria, que halla agarradero aun en libros muy bien lustrados y pulidos, con doble motivo ha de hallarlo en los que, como el presente, carecen de ese lustre y pulimento” (Febres Cordero, 2005: 39). Finalmente, se “consuela” en que su intención haya sido reconocida por la mayoría de los jueces literarios de “autoridad” y por los lectores legos porque, aun cuando unos rechazaron su método, acertaron todos, a excepción de Semprum, en lo “necesario”, “urgente”, “saludable” de su enseñanza, “medicina implorada no solo en Venezuela, sino desde Méjico hasta Buenos Aires por muchos pueblos enfermos, obra de verdadera trascendencia social, intelectual y moral (...)” (Ibíd.: 26).

II. La “intención patriótica” en los ensayos

La idea de Tulio Febres Cordero de hacer una novela con “intención patriótica” fue la expresión, en el plano literario, de un discurso ya expuesto en ensayos. Existen textos de data anterior a 1905 que trataron el tema como “El Patriotismo en la literatura”, de 1895; y “Emancipación literaria de Hispano América”, de 1898. Escritos durante la última década del siglo XIX, tiempo en que también se escribió la novela, estos dos ensayos iban dirigidos a la juventud iniciada en las letras y tienen un contenido de denuncia. En ellos se llamó a la creación de una estética “criolla” que expresara el sentimiento “verdadero” y el carácter “real” de la tierra representada. En “El patriotismo en la literatura”, Febres Cordero se situó contra las escuelas literarias europeas, sobre todo, contra el *decadentismo*: “estamos por creer, de buena fe, que la manía de las escuelas y la consiguiente invención de *ismos* está acabando con la buena literatura” (Ibíd., 1997: 238). Consciente de la deuda cultural con Europa, admitió el estudio de los clásicos y obras modernas, mas rechazó abiertamente la “imitación extravagante” de “escuelas o géneros literarios opuestos en un todo al espíritu que nos anima y a los elementos de vida que

nos rodean en lo moral y material” (Ibíd.: 239).

Europa sólo podía servir de “guía”, no de modelo. La proliferación en América de las escuelas europeas del siglo XIX era nociva para la juventud creadora, pues ellas socavaban la “originalidad”, la “llama pura y ardorosa de un espíritu literario que debe ser nuevo (...) nuevo por los dones espléndidos con que la Providencia ha enriquecido los reinos de la naturaleza”, diferente por la “raza”, la forma de vida, las “tradiciones indígenas”, “costumbres”, y por las “condiciones particulares de su historia” y de sus instituciones públicas y privadas (Ibíd.: 1997).

Contrario a una producción literaria que explorara todos estos recursos únicos, había surgido una “moda” de “imitación” que, parecida a la seguida en la forma de vestir y en las maneras de comportamiento, se aplicaba cabalmente como “códigos del buen gusto”. Así, todo lo derivado de Europa, en especial de Francia, era adoptado “fervorosamente” en América sin ser siquiera transformado y adaptado a la necesidad del contexto cultural; cuando la “verdad” era que todo genio legítimo nacía de “un profundo patriotismo”.

Patriotas han sido, literalmente hablando, los mayores ingenios del mundo. Patriotas fueron Homero, Virgilio, el Dante, Osián, Ariosto, y Camoens, que tomaron del nativo suelo el oro para moldear sus

obras inmortales. Leed a Goethe, Schiller y Heine, y hallaréis en el fondo de sus obras el espíritu que anima la literatura del Norte, (...). Y tanto se muestra en Cervantes la España hidalga, sentimental y caballeresca de su tiempo, como aparece en Víctor Hugo sublimado el genio de la Francia magnánima (...). Patriota fue el príncipe de nuestros poetas, el patricio Bello (...). Y para sellar estos ejemplos, podríamos citar a uno de los mayores ingenios de fama entre nosotros como novelista, Jorge Isaac (...) (Ibíd.: 239).

En “Emancipación literaria de Hispano América”, hizo un llamado más enérgico a la juventud. El manifiesto de la *Gaceta Literaria*, revista presentada en su primer número por lo que llamó un “prólogo de una obra apenas concebida, como portada de un libro en blanco” (Ibíd.: 240), plantea el distanciamiento de la literatura criolla de la escuela europea para “erigir un monumento literario”, para trazar un camino a seguir, “rumbo nuevo en el campo de la actividad intelectual para la juventud de Venezuela” (Ibíd.). Los jóvenes llamados a la tarea de romper con el lazo del “gusto y genio europeos”, a cambiar el “destino Hispanoamericano de vivir como una esfinge”, debían dar respuesta al “clamor” de la tierra en una “tercera emancipación”:

Hace cuatro siglos que Colón y los conquistadores nos emanciparon del salvajis-

mo y la barbarie.

Y no hace todavía cien años que tuvimos otra emancipación gloriosísima: la emancipación política.

A vosotros toca ¡jóvenes pensadores de la época! Combatir gallardamente por una tercera emancipación: la emancipación literaria de Hispano América (Ibíd.: 241).

Esta “tercera emancipación” de Febres Cordero se diferenciaba de la propuesta por los modernistas de la última década del XIX, en particular por el criollista Luis Manuel Urbaneja Achelphol, en tanto que visualizaba la literatura criolla como expresión de una identidad mayor a la nacional. Su discurso, encausado por la crítica dentro de la estética tradicionalista, concebía a Venezuela como parte constitutiva de un todo mayor. Los países hispanoamericanos, unidos por el mismo origen y la misma “madre”, tenían en común “la altivez legendaria” del carácter, la lengua y la religión “sacrosanta”, y debían mostrarse ante el mundo, “necesariamente”, como una masa compacta para poder enfrentar la “irrupción” del espíritu “civilizador y progresista” que cundía la literatura y mellaba el carácter natural de la gente. Este espíritu, mejor representado en el decadentismo, debía ser exterminado según la petición de Febres Cordero: “cese ya esta carnavalesca de las letras, en que nos han metido los decadentes, y presentémonos en la mañana del siglo XX

con nuestra propia fisonomía (...)” (Ibíd.: 241) para poder lograr una independencia total.

Otros ensayos y producciones literarias, posteriores a 1905, continuaron y terminaron de desarrollar el tema patriótico en la literatura. Entre estos escritos se pueden nombrar los siguientes:

En el discurso titulado “Pancriollismo”, leído el 12 de octubre de 1917 en un acto de la Universidad de Los Andes con motivo de la celebración de “La Fiesta de la Raza”, amplió la idea de la literatura hispanoamericana como un todo unificado. Si bien Febres Cordero consintió las diferencias “etnográficas” existentes entre las varias regiones del continente y comprendió la ilusoria idea de crear una literatura homogénea, propuso un programa al que llamó “pancristianismo”. Este concepto “étnico”, usado para diferenciar la “obra y tendencia exclusivas de la América española” de la inglesa, sustituye el de *americano* “a fin de prevenir confusiones y embolismos”. El programa era “la ingenua expresión del alma criolla, (...) con lo genial y psicológico heredado de España” (Ibíd.: 244), “maestra e iniciadora de nuestras artes e industrias” (Ibíd.), “la que aventó en nuestro fértil suelo los primeros granos de civilización, y abrió a nuestros ojos el libro santo e incomparable del Evangelio” (Ibíd.).

La visión pancristiana, planteaba la “rehispanización de Hispano-América”, para “volver a nosotros mismos”. El “alejamiento de España”, incentivado por los criollos que “se dieron a imitar la vida europea (extra española, se entiende) hasta en sus más mínimas manifestaciones”, favoreció la aparición de un sentimiento blasfemo de rechazo contra la “madre”. Esta “renegación de nosotros mismos” podía “desnaturalizar” por completo a las sociedades criollas. Por tanto, la juventud debía ser advertida y “apartada” de las corrientes “modernizadoras” a donde “inocentemente” la llevaban “poderosos y falaces atractivos” de doble trasfondo. Hispanoamérica, representaba para las “altas potencias un campo “virgen”, “rico” y “vasto” por explorar. De ahí las “continuas corrientes de aproximación de las ideas y costumbres que de ellas emanan, corrientes que profusamente se difunden en libros y periódicos, cuando no en congresos y conferencias internacionales, perfumadas con algún propósito civilizador” (Ibíd.: 244).

Sin embargo, el “pancristianismo” no fue una idea unánimemente aceptada. El ensayo titulado “En pro y en contra del pancristianismo”, publicado por Febres Cordero un año después de su discurso de 1917, dio fe de la oposición que le hicieron “hombres de reconocida ilustración” como Je-

sús Semprún, para quien resulta una “*absurda* propaganda”. Esta crítica, “acogida” por el *Figaro* de Maracaibo es “reforzada”, pues se asume como “una amenaza para las jóvenes colectividades de América” (Ibíd.: 247).

Semprum había declarado su horror ante la sola idea de rehispanizar Hispanoamérica, “porque a su juicio la España actual es una *ruina*, y la del siglo de oro, un *cadáver*” (Ibíd.: 248). Contestó Febres Cordero que bien sería para los países hispanoamericanos, más españoles “en el cuerpo y en el alma” que indios o africanos; restaurar el “magnífico cadáver” de la “Madre Patria” para “gozar” y sacar “provecho” de su “vida” y “grandiosidad”. Igualmente aclaró a esa “persona de fuste en crítica y letras” que el “pancriollismo” no tiene a España “como arsenal único y exclusivo”, sino pretende nutrirse y “asimilar” todo lo “excelente que abunda en Francia, en Inglaterra, en Alemania y en los Estados Unidos” (Ibíd.), siempre y cuando no se caiga en la “imitación”.

El “pancriollismo”, “absurdo” para Semprum, era una idea admitida por “muchos venezolanos inteligentes”. Para Febres Cordero el término “criollizarse” era sinónimo al de “venezolanizarse” pues ambos proponían “hacer vida propia, poner más atención a lo nativo que a lo extranjero, y en una palabra, propender a

crear y producir, antes que a copiar o a imitar a secas; a fin de adquirir psicológicamente verdadero señorío nacional” (Ibíd.: 249). Este discurso, tan estilado durante el entresiglo, fue proclamado y llamado con nombres diferentes según el parecer de cada intelectual. Su objetivo fue la configuración de una estética criolla a partir de elementos criollos. En Tulio Febres Cordero ésta se resumía en la formación de: “Una fisonomía tópica que nos distinga y caracterice [como pueblo], lo que no se consigue con arreboles ni galas exóticas, por brillantes que sean, sino imprimiéndole a todos los actos de nuestra vida el sello de una cultura típica y original” (Ibíd.: 249).

Sin embargo, la “criollización” o “venezolanización” no debía remitirse únicamente al plano literario, al contrario, debía hallar refuerzo en el desarrollo de una industria independiente de la extranjera, en incentivar el amor por lo propio, por la preferencia de los productos nacionales ante los importados, por la valorización de la comida tradicional, de los oficios de la casa y del campo, de las manifestaciones artísticas, y sobre todo, de la lengua. Entre los ensayos de Febres Cordero que tratan el primero de los puntos señalados está el titulado “Sobre Criollismo. Artes e industrias que fueron”. Este artículo presenta unos “apuntamientos sobre artes e industrias criollas al

presente [1918] extinguidas” (Ibíd.: 250) y tiene sus antecedentes en un escrito titulado “Criollismo” del Obispo de Mérida Antonio Ramón Silva, y del prelado en la parroquia de Pregonero Elías Valera. Según Febres Cordero, la apertura comercial, “el libre trato y la comunicación con los centros productores del mundo” fue uno de los primeros logros de la independencia. Pero esta ventaja tuvo un efecto contraproducente en la economía del país:

Al llegar a nuestros mercados lo productos extranjeros, de mejor apariencia que los criollos y a precios relativamente más baratos, sucedió lo que era en realidad inevitable: que aquellos fueron preferidos a estos, con evidente prejuicio de las artes e industrias ya establecidas en el país, realmente imperfectas, pero aptas desde su origen para cobrar mayor fuerza y servir de base al desenvolvimiento económico de la República, cuanto a su vida propia (Ibíd.: 250).

La aplicación de las múltiples teorías que sustentaron el desarrollo industrial y el principio del “autoabastecimiento” desaparecieron “como meras nubecillas” (Ibíd.: 250). Las industrias previas a la apertura extranjera se abandonaron, las sobrevivientes “quedaron en un estado de lamentable decadencia”. En vez de impulsarse la actividad industrial y comercial, el “fomento y perfección de los ramos existentes

de riqueza particular, y por ende de la pública”, el desarrollo económico se volcó a la monoproducción, todos sus esfuerzos “se dirigieron al cultivo del café, como fruto exclusivo para la exportación” (Ibíd.: 251), y como un segundo “Dorado”, los agricultores se restringieron al cultivo del grano que tanto valía por unidad como una moneda.

Limitarse a producir un solo rubro agrícola para la exportación era “entrar en una casi esclavitud económica” (Ibíd.: 251). El estado de desarrollo industrial del país y el perfeccionamiento de la producción manufacturera no podían improvisarse. Sólo podían ser “obra del tiempo” y resultado del “esfuerzo” de generaciones sucesivas (Ibíd.) Pero éstas últimas se veían destinadas, en un futuro próximo, a labores más pragmáticas como el comercio, cargos públicos o estudios superiores que les permitieran “salir de su terruño lo más pronto posible” (Ibíd.: 256). La vida tradicional del campo era poco atractiva tanto para los “jóvenes” como para las “muchachas” de esta generación, incluso para aquellos nacidos en zonas rurales. Describe Febres Cordero en “Desdén de la juventud por las labores agrícolas” que “en el mismo campo, los zagales que ya saben leer y escribir y visitan las villas y ciudades, acarician la tenaz idea de cambiar su condición de campesinos por

obreros urbanos” y dedicarse a la “albañilería”, la “buhonería”, montar una “pulpería” o estudiar en colegios y liceos “a costa de sus padres”. Esto significaría una pérdida irreparable “de brazos” para el trabajo agrícola. “La lozana muchacha del campo”, por su parte, no se dedica más a las actividades del hogar de antaño, “la asalta ahora la tristeza y el hastío” y “sueña con el zapatico de goma, el traje de moda y los pasatiempos urbanos. La pérfida ciudad la seduce, la atrae como un imán (...)” (Ibíd.: 265).

Los productos nacionales eran “menospreciados” por los consumidores, señala Febres Cordero en “Cosas criollas. En torno de la arepa”, que los platos criollos eran frecuentemente cambiados de nombre y “disfrazados” al francés en caso de ser servidos durante una comida de “gala”; y la arepa, alimento tradicional, común y diario de todo venezolano de cualquier estrato social, era poco citado por los poetas al escribir sobre manjares. Esta actitud de los venezolanos es descrita de la siguiente manera:

Cuando nos ponemos de tiros largos, nos parece vulgaridad llamar las cosas por sus nombres: sancocho de gallina, carne mechada, pavo horneado, ensalada de aguacate, hayacas (...) platos que hacen chupar los dedos al más exigente, pero que, por no figurar en los *menú* extranjeros, los consideramos desde luego indig-

nos de un convite aristocrático, sin duda por su intenso sabor a terruño, que es la patria! (Ibíd.: 257).

Un comportamiento así iba en detrimento de la “independencia” lo-grada y debía remediarse para poder alcanzar el “progreso real”. Esta idea, fija en Febres Cordero, es recalcada en otros textos:

En “Liga protectora del lenguaje nacional” de 1925, criticó el uso frecuente y deliberado de modismos y extranjerismos, en todo registro y bajo cualquier circunstancia, como muestra aparente de “progreso”. El idioma castellano “bello, sonoro y rico”, “carácter de nuestra nacionalidad” estaba siendo “violentado” desde dentro. La invasión de extranjerismos lo había “desnaturalizado cada día más, al grado de convertirlo a veces, de palabra y por escrito, en una pepitoria hispano-anglofónica, que ya pasa de castaño oscuro” (Ibíd.: 260). La adopción de términos foráneos se hacía sin discriminación. Contra este esnobismo de los hispanoamericanos, Febres Cordero proponía la creación de una “Liga protectora del lenguaje nacional, que cuente en su seno, como principales elementos de acción, a los órganos de la prensa, grandes y chicos, mancomunados en la obra patriótica de defender el castellano” (Ibíd.). Así mismo aclaró que esta institución se encargaría de defender la lengua castellana, “sin piedad al-

guna”, de todo “uso caprichoso e innecesario” de términos, pero teniendo en cuenta su carácter mutable y aceptando la implantación de “neologismos de forzosa adopción (...) provenientes de novísimas invenciones y descubrimientos, términos que son bien conocidos” (Ibíd.: 260.261).

En “Necesidad de cultura que neutralice la extranjera” de 1926, Febres Cordero reiteró la importancia de desprenderse del canon europeo para orientar el país hacia la formación de un sistema de valores culturales propios. La ciencia, “conocimiento metódico de la verdad”, debía ser aplicada por los propios venezolanos, pues para ello solo era necesario la “observación y estudio de la naturaleza”, trabajo que podía hacerse “directamente y con ventaja en el mundo de portentos” caracterizado en el país y en su excelente condición geográfica. (Ibíd.: 262). El arte, “expresión de la belleza”, no era “patrimonio” exclusivo de ningún país o “raza”, “está en todas partes, al alcance de quien tenga aptitudes para concebirla y exteriorizarla.” (Ibíd.), por tanto, la “imitación sistemática” de los modelos y del estilo europeo era innecesaria. Las costumbres, “modalidades consagradas con el tiempo, hijas del carácter étnico, de preocupaciones ancestrales, de condiciones climatéricas y de otros factores tópicos del medio en que se vive”, diferentes de un país a otro,

sumadas a la historia y a la psicología, eran las bases fundamentales para la formación de una “cultura permanente y trascendental”, derivada de una “honda y sagrada raigambre de la nacionalidad”. Con este análisis, Febres Cordero propuso la continuación de la cultura “híbrida”, “hispano-colonial” (Ibíd.), formada antes de la independencia y olvidada luego de ésta; e insistió en la apertura del país hacia las innovaciones de todo tipo que se diesen en el extranjero: “Santo y bueno es que mantenemos abiertas a los cuatro vientos las puertas del país para todo elemento moral y material de progreso y para inmigraciones selectas y beneficiosas a los intereses nacionales” (Ibíd.: 263).

En “Venezolanización de nuestra cultura” de 1928, el discurso gira en torno de las mismas preocupaciones. Se repite con inquietud e insistencia la carencia de una estética, la pérdida de la “propia fisonomía”, del “carácter típico”, y del “yo nacional”. Con un tono pesimista, se advierten los errores de un cosmopolitismo “mal entendido y peor aplicado” y se propone, para contrarrestar esta realidad, “venezolanizar” la cultura haciendo uso de “elementos psicológicos y étnicos” que enarbolan al “tipo venezolano oculto en la penumbra de la Colonia”, germen de los héroes militares de la independencia.

Toda obra de Febres Cordero hace eco de su preocupación por advertir la “desnaturalización” de “ser nacional”. Él, quien se consideraba a sí mismo “Chapado a la antigua” (Ibíd.: 268) insistía en la importancia de hacer prevalecer los principios de la vida espiritual frente a la material. La vida “hogareña” y “sencilla”, la rutina de las faenas de la tierra y de la casa, el rol desempeñado por el hombre y la mujer dentro de la familia; eran los modelos por continuar y difundir entre la juventud. Los principios de la doctrina católica “debían regir” todo comportamiento. La moral dictaba los parámetros de la vida social e íntima y la justicia se desprendía del ejercicio de ésta. La vida en general, según él, debía basarse en tres fundamentos: Dios, “que preside nuestros destinos e inculca en la conciencia los principios de la moral y de la justicia” (Ibíd. 269); la Patria, “que inspira acciones heroicas y sublimes y nos exige que la sirvamos no con la mirada del lucro sino por el honor y el deber de servirla” (Ibíd.); y la Dama, imagen de “la familia y los afectos más tiernos del alma, y reina en la sociedad con el triple poder de la virtud, el amor y la belleza”. (Ibíd.) Estos eran los ideales caballerescos e hidalgos que debían estar presentes en cualquier acto literario y ensayístico para “engrandecer y

hermosear el alma”. Bajo tal argumento, se cimenta su novela *Don Quijote en América*, obra, como insistentemente repite, de “intención patriótica”.

III. La “intención patriótica” en la novela *Don Quijote en América*

La clave del desarrollo de la “intención patriótica” en *Don Quijote en América* se halla en el discurso de su narrador homodiegético. La novela, por su característica monológica permitió al narrador el manejo amplio y absoluto de la historia y de los personajes simbólicos que la conforman. El discurso de este narrador realista no es objetivo y su función sobrepasa lo meramente descriptivo. En diversos capítulos su presencia discursiva es más extensa, aparecen juicios y comentarios sobre lo narrado y se diserta, abiertamente, sobre temas que entran en el marco de la “intención patriótica” del autor. Estos temas pueden clasificarse en tres órdenes: el tradicionalista, el moralizante y el paródico. Cada uno de estos forma parte del discurso total de la novela y cumple una función didáctica.

El tradicionalista aparece a partir del capítulo XIV, titulado “Del desembarco de D. Quijote en Tierra Firme, y primer negocio que en ella hizo Sancho”. En este capítulo, el narrador diferencia las dos formas

de vida de los hispanoamericanos “contemporáneos”: “a lo criollo y a lo extranjero” (Febres Cordero, 2005: 145). La primera forma, representaba, por antonomasia, “la natural y verdadera”. Lo criollo es “lo puramente patrio, lo que por tradición y naturaleza sirve de base a nuestro carácter nacional, así en ideas como en costumbres” (Ibíd.: 146). La segunda, importada de Europa y de “Yanquilandia”, aunque “postiza y artificial”, se vivía y “representaba” como una “comedia”, se “imitaba a maravilla” y se lucía “con bombos y platillos, a la faz del mundo entero” (Ibíd.: 145).

Definiéndose “criollo”, el narrador se revela como un paisano más, defensor de la tradición. Contrario al comportamiento de aquellos que renegaban de la raíz natural, describe este fenómeno de extranjerización como el resultado de una “enfermedad”, “un ciego y fanático respeto por la palabra del día, a la palabra mágica del Progreso” (Ibíd.) mal entendido, en cuyo nombre se desplegaba una política interesada:

En nombre del progreso se invierte el orden natural de las cosas, y se atropella hasta lo más sagrado; porque entendemos por progreso la revolución permanente, el continuo vaivén de las cosas, la diaria importación de novedades y hasta vejezes, a condición de que procedan de allende los mares, que vengan de París, Londres, Berlín o Nueva York, confór-

mense o no con nuestra naturaleza y medios de vida (...) (Ibíd.: 145-146).

El juicio del narrador sobre la “xenomanía” de sus coterráneos era radical. Un país no podía “progresar” de súbito, requería antes de un “sentimiento nacional” fundado en las tradiciones, la historia, la vinculación con la tierra y la lengua. Esto permitiría el desarrollo “psicológico” del pueblo para la aplicación de un plan de “progreso real”. Empezando por la “conservación de todo lo bueno”, debía hacerse “mejorando” las instituciones existentes. Luego, en la medida de las necesidades, estaba permitido abrirse al mundo y aprehender de él lo necesario para “pulir y ornamentar” la estructura fortificada. Este ideal no era aplicado. Los países hispanoamericanos “obraban en orden inverso”, se entregaban con devota credibilidad a todo lo extranjero, inspirados por corrientes filosóficas como el positivismo y políticas como el “mercantilismo”. Primero se hacían “jardines, paseos, teatros, hipódromos, se erigían costosos monumentos y palacios de apariencia para herosear las ciudades”, que obras de “primera necesidad o utilidad efectiva” (Ibíd.). Bajo este criterio “progresista” los “más altos sentimientos de patriotismo” quedaban a un lado, y a su paso, eran sustituidos por “antivalores” traídos en el “voluminoso carro de la industria y del comercio,

portador de una gloria efectiva, consistente en billetes de banco” (Ibíd.: 147).

Los “antivalores” de la “modernidad” están representados, dentro de la novela, en personajes como Policarpo, Lola, Doña Ángela y Don Manuel. Estos son enfrentados por el narrador con los personajes que representan los “valores” criollos ideales: Santiago, el Vicario, Romualda, Don Gaspar, María y Macario. De esta manera, Lola, “yanquizada” y superficial, “levantada en una vida de ociosidad, contemplación y engreimiento”, es la antípoda de María, joven de su misma edad, “criada en las constantes faenas del hogar [...], trabajos que son el más honesto y provechoso gimnasio en la educación física y moral de la mujer” (Ibíd.: 119). Policarpo, quien luego de haber vivido en Nueva York “no podía avenirse con la vida de su terruño, vida salvaje, como la llamaba” (Ibíd.: 173), es el antónimo de Santiago, mozo “de varonil continente y agraciado semblante” (Ibíd.: 74). Doña Ángela que, junto a Don Manuel, crió y consintió a Lola en todo capricho, es el contrario de Romualda, personaje que crió a Santiago, junto al Vicario, en medio del calor del hogar y de las enseñanzas de la moral católica. Don Gaspar, “consumado filósofo, no metafísico, sino rigurosamente práctico” (Ibíd.: 130), es un personaje

cardinal en la historia para el logro de la “intención patriótica”, imagen del intelectual criollo ideal de finales del siglo XIX: Sus viajes por “Europa y los Estados Unidos del Norte” fueron “más de estudio que de recreo” (Ibíd.).

La acción moralizante del narrador se hace más aguda al finalizar la historia. Los hechos y decisiones de los personajes repercuten en el fin que cada uno tiene. La llegada y partida de los personajes cervantinos a la región produce un cambio: Policarpo, “cansado de esperar la vuelta de Dr. Quix (...) resolvió, en noche de nostalgia y de absintio, abandonar su patria (...), para volverse con su fardo de ideas a vivir entre los civilizados habitantes del Norte” (Ibíd.: 251); Lola, “cambió por completo de carácter e ideas, volviendo a las sencillas costumbres de su pueblo” (Ibíd.); María, entendida del amor de Santiago, profesa el suyo, escondido hasta ese momento; Santiago, desengañado del amor de Lola, se fija en María, más elevada en “virtudes”; Don Gaspar, artífice del carnaval “modernizador” de la villa confiesa una “inexplicable satisfacción” al recibir el título ilusorio de “Primer jefe del Cuerpo de Bomberos” de Mapiche. (Ibíd.) Posteriormente, el narrador concluye esta comedia de equívocos con la siguiente moraleja: “Esto nos comprueba, querido lector, que el mal es

contagioso; de donde resulta que en estos tiempos de evolución y cosmopolitismo, todos, cual más cual menos, profesamos y seguimos, como el Quijote moderno, la orden Caballeresca del Progreso Onomástico” (Ibíd.).

El carnaval, descrito por Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, “se elabora de una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, un nuevo modo de relacionarse entre la gente que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana” (Bajtín, 1979: 173) En *Don Quijote en América*, los personajes cervantinos despertaron de un sueño de tres siglos, salieron de la cueva de Montesinos y emprendieron el viaje a América que les estaba destinado. Don Quijote, consciente del cambio del tiempo, del “progreso” en la forma de vida, conocedor de las teorías positivistas y “civilizadoras”, decide jugar a ser Dr. Quix, “caballero del progreso” venido de Manchester, y Sancho, irremediamente a su lado, acepta el nombre de Señor D’Argamasilla en promesa de ser “instruido” para lograr “el cargo de gobernador o ministro de Estado” en una de las nuevas “repúblicas democráticas” (Febres Cordero, 2005: 69). El juego, definido por Harold Bloom como “una actividad voluntaria, contrariamente a la locura o a la necesidad” (1994: 144), y caracte-

rizado por Huizinga en “la libertad, indiferencia, exclusión o límite y reglas” (cit. por Ibíd.), es constante entre Don Quijote y Sancho, desde que el primero lo inicia y el segundo consiente en seguirlo. Conscientemente, Don Quijote elabora una realidad alterna, “se eleva a un tiempo y a un lugar ideales, y se mantiene fiel a su propia libertad, a su indiferencia y apartamiento, y a sus límites” (Ibíd.: 144). Esta característica fue aprovechada por el narrador para aplicar, valiéndose de la parodia, su “medicina sana y patriótica”, “denunciar” y “corregir” los males de la sociedad del entresiglo.

La puesta en acción del propósito correctivo se inicia llegada a América la pareja excéntrica y se fortalece entre los capítulos XXI y XXIV. En su juego entran los demás personajes de la historia, inocentemente, por convicción o mera diversión. Entonces, el ambiente carnavalesco se intensifica porque desaparece “toda distancia entre las personas”, permitiendo “el contacto libre y familiar entre la gente” (Bajtín, 1979: 173). Todos entran a jugar un papel en el carnaval “progresista” y “transformador” de la villa ahora “cosmopolita”. Comienza el “cambio onomástico” de los sitios, las comidas, bebidas, costumbres y tradiciones: “la posada del Fraile” pasa a ser el “Hotel Cosmopolita”; la imprenta del maestro Toribio se vuelve la “Em-

presa Editorial Manzanares & Ca.” (Febres Cordero, 2005: 234); la hacienda de Don Luis cambia al “chaleto de L’Orquette”, nombre “más chic” que el original; el cuarto de costura de María es el “Boudoir”; el licor de “cocuy”, “bautizado por D. Gaspar en la pila de extranjerismos, para darles más en la vena del gusto al dr. Quix y a Policarpo” (Ibíd.: 219) recibe el nombre de “Whisky”; el “ron añejo” cambia a “Brandy”; el aguacate a “*persea gratisima*”, el sancocho a “consommé”, las arepas de maíz pilón a “galletas de trigo de Turquía”; la pelea de gallos a “cook fight”, el baile del bambuco a “polka zapateada” o “Boston”, entre otras cosas. El narrador también aprovecha para parodiar el estilo literario modernista cuando en el capítulo XXII, los mozos, en medio de la danza, deciden recitar una copla “a lo criollo” para “piropear” a sus parejas. Policarpo, quien hacía parte del baile, a su turno, recita la siguiente estrofa, desconcertante para el público que, al no entenderlo, guarda silencio: *Al niveo alcázar del albo sueño / Ideal palacio do imperas tú/ En raudo giro, nimbada asciende,/ Palidecente, mi estrofa azul* (Ibíd.).

Las cosas adquieren un nombre artificial dictado por la ley “del progreso” y la villa provinciana se “igualan” momentáneamente a cualquier ciudad “civilizada” del mun-

do. Los espíritus acordes con este aire modernizador como el Dr. Quix y Policarpo se ven satisfechos, mientras, los ajenos a este pensamiento, permanecen indiferentes a “los cambios” porque los disfrutan o porque no los entienden. De esta manera el narrador establece en su discurso un paralelo entre la realidad cotidiana de la villa y la realidad disfrazada ante la llegada de la pareja cervantina, dejando escapar un tono sugestivo para indicar al lector la correspondencia entre su historia ficticia y la realidad social del entresiglo.

La parodia del modo de vida “a lo extranjero” sirve para poner en relieve el discurso tradicionalista del autor y dentro de éste el lector ideal puede reconocerse e identificarse. La crítica del narrador al cosmopolitismo toma forma con Don Quijote y Sancho y se despliega contra aquellos personajes desarraigados. Todas las líneas de la novela convergen en un punto, en la revalorización de lo criollo. La intención del autor de hacer una obra realista para expresar “honestamente”, con palabras sencillas, en puro castellano, los sentimientos sublimes y las costumbres humildes del carácter hispanoamericano, “grande” por naturaleza e “hidalgo” por herencia, fue otra modalidad (la ficcional) para hacer llegar al público lector su discurso “patriótico”. *Don Quijote en Améri-*

ca fue la puesta en práctica, en escena, de su visión estética de la vida, del arte, la sociedad y la cultura, de cómo debía ser la literatura nacional, bajo cuáles aspectos debía fundamentarse, qué debía representar y qué discriminar, en fin, de las ideas discutidas en sus textos ensayísticos anteriores a 1905 y reiteradas hasta 1930.

Bibliografía

Bibliohemerografía directa:

- FEBRES CORDERO, T. (2005). *Don Quijote en América I o sea la cuarta salida del ingenioso hidalgo de La Mancha*. Mérida: Universidad de Los Andes. Vicerrectorado Académico. Publicaciones. pp. 24-251
- ___ (2005). *Clave histórica de Mérida*. Mérida: Universidad de Los Andes. Vicerrectorado Académico. Publicaciones. pp. 70-162.
- ___ (1960) *Colección de cuentos. Vida provinciana. Memorias de un muchacho. Tomo VI*. Mérida: ed. conmemorativa del Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Sala Tulio Febres Cordero y el Consejo de Publicaciones de La Universidad de Los Andes. pp. 113-115.
- ___ (1985) *El Lápiz*. Mérida: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Sala Tulio Febres Cordero y el Consejo de Publicaciones de La Universidad de Los Andes. pp. I-XX.

Bibliografía indirecta:

- ARAQUE, B. (2005). *Don Quijote en América II. Recuento crítico de una novela centenaria*. Mérida: Universidad de Los Andes. Vicerrectorado Académico. Publicaciones. 83-174.
- ARAQUE, B. (1997). *Obras Completas. Archivo de historia y variedades tomo III*. Segunda edición, Mérida: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional, Sala Tulio Febres Cordero y el Consejo de Publicaciones de La Universidad de Los Andes. pp. 239-269.
- BAJTÍN, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 15-70.
- BLOOM, H. (1994). "Cervantes. El juego del mundo". En: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama. pp. 139-157.
- BRAVO, V. (1987). "La producción de lo fantástico y la puesta en escena de lo narrativo". En: *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila Editores. pp. 33-63.

- GRILLO, M. (2005). "Libros leídas" En: Araque, B. *Don Quijote en América II. Recuento crítico de una novela centenaria*. Mérida: Universidad de Los Andes. Vicerrectorado Académico. Publicaciones. pp. 73-76.
- HUIZINGA, J. (1972). *Homo ludens*. Buenos Aires: Alianza/Emecé. pp. 11-95.
- SEMPRUM, J. (2007). "Tulio Febres Cordero. *Don Quijote en América*." En: *Crítica, visiones y diálogos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. pp. 130-132.
- PICÓN FEBRES, G. (1947). "Juicio crítico a Don Quijote en América". *La literatura venezolana del siglo XIX*. En: Araque, B. *Don Quijote en América II. Recuento crítico de una novela centenaria*. Mérida: Universidad de Los Andes. Vicerrectorado Académico. Publicaciones. pp. 81-85.