

Peonía o la búsqueda de una lengua nacional

Peonía or the search for a national language

DIEGO ROJAS AJMAD

Universidad Católica Andrés Bello. Sede Guayana, Ciudad Guayana (Venezuela).

Dirección de correo electrónico: drojasaj@ucab.edu.ve.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5601-2383>.

Recibido/Received: 16-1-2024. Aceptado/Accepted: 11-5-2024.

Cómo citar/How to cite: Rojas Ajmad, Diego (2024). “*Peonía* o la búsqueda de una lengua nacional”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 15, pp. 698-713. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.15.2024.698-713>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: *Peonía* (1890), de Manuel Vicente Romerogarcía (1864-1917), ha sido leída por la crítica venezolana como la novela que inauguró el criollismo en ese país. Más allá de ese valor de primicia, la obra se ha juzgado con criterios muy disímiles, que van desde el rechazo acérrimo por considerarla como una obra de pocos méritos, a ser una pieza fundamental de las letras nacionales. Aquí se intenta mostrar ese supuesto estilo desprolijo y de discursos heterogéneos, que abarcan el melodrama, la sociología y el periodismo, entre otros, como una estrategia consciente que emplea el autor en su necesidad de representar la “realidad” venezolana.

Palabras clave: Peonía; criollismo; representación; siglo XIX; Venezuela.

Abstract: *Peonía* (1890), by Manuel Vicente Romerogarcía (1864-1917), has been read by Venezuelan critics as the novel that inaugurated Creoleism in that country. Beyond this scoop value, the work has been judged with very different criteria, ranging from staunch rejection for considering it as a work of little merit, to being a fundamental piece of national literature. Here we try to show this supposed sloppy style and heterogeneous discourses, which cover melodrama, sociology and journalism, among others, as a conscious strategy that the author uses in his need to represent Venezuelan “reality.”

Keywords: Peonía; creolism; representation; XIX century; Venezuela.

INTRODUCCIÓN

Publicada en 1890 por la imprenta caraqueña El Pueblo, en libro de 20 centímetros y 367 páginas, *Peonía* de Manuel Vicente Romerogarcía¹

¹ Variados han sido los registros del apellido del autor de *Peonía*. Los estudios críticos, diccionarios y ediciones de la novela no han logrado hacerse de un criterio único al

(1864-1917) ha corrido con la fortuna de ser, para bien o para mal, una de las novelas más polémicas en la historia de la literatura venezolana. Los diversos comentarios sobre la obra, que surgen desde los primeros años de publicación y se mantienen con incansable vigor hasta mediados del siglo XX, han abarcado el amplio espectro que va de la afable reseña y la crítica entusiasta al desdén y el juicio que le niega todo mérito. Este “asombroso desconcierto”, como llamó Edoardo Crema (s/f, p. 97) a la impresión generada por las contradictorias críticas, llegó a comprender polémicas en torno a su valor estético, a sus modos de representación de lo nacional, a la corriente literaria de adscripción y a la primacía histórica de ser o no la primera novela de nuestro país, entre otras, que alimentaron los discursos críticos alrededor de ella y terminaron por convertirla en la obra que supo agitar con ímpetu las aguas del campo literario venezolano.

Este ambivalente forcejeo de la crítica puede apreciarse en dos comentarios que, de por sí, constituyen paradigmas de la gama de juicios que ha surgido a lo largo de los años. El primero, publicado inicialmente por el Fondo de Cultura Económica en 1948, en un recuento que Arturo Úslar Pietri hace sobre la historia de la novela venezolana, dice que *Peonía* es

un libro improvisado, que brota de las manos de un semiletrado, a ratos periodista, guerrillero y político, que se llama Manuel Vicente Romerogarcía. Esta obra, que casi no es una novela, estaba destinada a tener una inmensa influencia en el desarrollo y en la fijación de lo más valioso y permanente de la novela venezolana. Este libro deshilvanado, desigual, a ratos incoherente, empedrado de filosofía barata, pobre de técnica, con frecuentes faltas de gusto, es, sin embargo, el que fija la que por mucho tiempo va a ser la fórmula de la novela venezolana. (Úslar Pietri, 1995, p. 230).

Rafael Angarita Arvelo, por su parte, en su *Historia y crítica de la novela venezolana*, publicada en Berlín en 1938, afirma extasiado, como

respecto y han usado indistintamente “Romero García”, “Romero-García” y “Romerogarcía”. Decidimos optar por esta última, que es la usada por el mismo autor en su firma autógrafa y que aparece en la antología elaborada por la Academia Venezolana de la Lengua (1966). Lo mismo ha sucedido con su año de nacimiento. Decidimos el año de 1864 por un comentario del mismo Romerogarcía: “La edición venezolana de *Peonía* se hizo en 1890: contaba entonces veinte y seis años de edad”. (Romerogarcía, 1974, pp. 7-8).

si hablara de otra obra diametralmente distinta a la cuestionada por Úslar Pietri:

Peonía es el heraldo y es la realidad de la novela efectivamente nacional. No es de calco su estructura. Su texto encierra gran parte del alma vernácula. Viven y expresan sus personajes una vida venezolana corriente e integral. Su conjunto, habida cuenta siempre de la época en que fue escrita, lo conceptúo de hoy para ayer como magnífico. (Angarita Arvelo, 2007, p. 63).

Juicios tan numerosos y contradictorios acerca de una misma obra plantean la necesidad de una lectura de contextos de producción, de concepciones de lo literario, de intereses y de discursos de poder que permitan entender el significado de *Peonía* y el juego de choques y reacomodos que la crítica asumió con respecto a esta polémica novela venezolana del siglo XIX. La obra de Romerogarcía es la invitación perfecta para ese estudio.

1. LA REPRESENTACIÓN DE LO PROPIO

Peonía cuenta la historia de Carlos, un joven ingeniero de clase media que vive en Caracas y es solicitado por su tío Pedro para fijar los lindes que separan su hacienda “Peonía” de la de su hermano Nicolás, “La Fundación”, para con ello terminar un viejo pleito familiar. Al llegar a “Peonía”, luego de un transido y significativo viaje, Carlos se reencontrará con su prima Luisa después de muchos años y entre ellos nacerá una tortuosa y vacilante historia de amor. Esos dos grandes relatos, que se van trenzando a lo largo de la historia, son los ejes narrativos de la novela: por un lado Pedro y Nicolás, los tíos de Carlos, representan los modelos de barbarie y civilización que contrastan dos modelos antagónicos de desarrollo social, económico y cultural, tema tan caro para la literatura venezolana posterior y que tendrá como cumbre a *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos (1884-1969); por otro, el idilio de Carlos y Luisa, que engarza la obra con la corriente romántica impulsada por el colombiano Jorge Isaacs (1837-1895) a través de su novela *María* (1867) y a quien Romerogarcía dedica su texto en un sentido y revelador exordio.

Será precisamente en la dedicatoria de *Peonía* donde se resuman las intenciones del autor. Dice en ella Romerogarcía:

Amigo mío: pongo a *Peonía* bajo a los auspicios del ilustre autor de *María*.

No tienen mis páginas el mérito literario de las vuestras, porque yo escribo en la candente arena del debate político. Sin embargo, acaso encontraréis en ellas ese sabor de la tierra que debe caracterizar las obras americanas.

Peonía tiende a fotografiar un estado social de mi patria: he querido que la Venezuela que sale del despotismo de Guzmán Blanco, quede en perfil, siquiera para enseñanza de las generaciones nuevas. (AVL, 1966, p. 3).

Romero García enarbola su propuesta estética con la exigencia de una representación “fiel” de la realidad, “fotográfica”, que incluya lo popular como parte integrante de la nación, para así lograr una literatura que exhiba “ese sabor de la tierra” desde el tono punzante de la diatriba política. A lo largo de la novela se presentan varios ejemplos de esta búsqueda. En el capítulo XLIX, Carlos canta a Luisa una canción de abundantes imágenes del llano, en la cual el símil entre la naturaleza y la amada es lo predominante. Al llegar a oídos de su tío Pedro, este inquiera:

—(...) ¿Y por qué todos nuestros poetas no escriben versos así?

—Porque no hemos constituido todavía la literatura nacional: nuestros escritores y poetas, sin criterio ni tendencia, se han dedicado a copiar modelos extranjeros; y han dejado una hojarasca sin sabor y sin color venezolanos; algo así como esas parásitas amarillentas que el viento de la montaña pone en los ramos de los bucares. (AVL, 1966, XLIX, p. 91).

Este criterio de fundar una literatura nacional exigía la inclusión de sujetos y temas propiamente venezolanos, con las salvedades y recortes ideológicos que ello implicaba. Sabemos que la idea de nación es una convención, un constructo cultural que varía al vaivén de las épocas y de los intereses de las clases dominantes, capaces de formular relatos homogeneizantes que sirven de cobijo identitario a la comunidad. Una nación es una “comunidad imaginada” (Anderson, 2000) que se forma con los finos hilos de una representación sinecdótica de partes asumida como un todo. Así, la construcción de una identidad nacional, la selección de sujetos y prácticas del variopinto universo de la nación, será la razón por la cual se valore la “fotografía del estado social” como fundamento de lo literario.

En este sentido es esclarecedor el comentario que el mismo Romerogarcía da acerca del elemento nacional en la valoración de la literatura, publicado en la revista caraqueña *Ciencia y Letras* del 30 de noviembre de 1894:

Volviendo a *Peonía*, contaré cómo nació ella.

Una noche —bien triste por cierto— de 1887 departíamos Diógenes Arrieta, Juan de Dios Uribe y yo sobre literatura venezolana; ellos —por mi parte lo agradezco—, muy enamorados de nuestras cosas afirmaban que existía en Venezuela la novela nacional, y yo (...) negué rotundamente.

—Y *Zárate* —me preguntaron—, y *Débora* y *Julián*, ¿no son venezolanas?

—No —les contesté—; son obras de autores venezolanos; pero no son obras nacionales porque ninguna noticia nos dan del país; *Zárate* nos pinta un pedacito de Venezuela al salir de la guerra de la Independencia, pero nos hace un bandido demasiado clásico, demasiado épico; *Débora* es una mala aplicación de las teorías de Girardin sobre matrimonio, divorcio y emancipación de la mujer; teorías tan mal digeridas por el autor, que tuvo que llevarse los personajes al Brasil; y respecto a *Julián*, valga —primero que nada— el entusiasmo que me inspira Gil Fortoul, y luego sépase que yo creo que *Julián* habría estado mejor en Tocuyo o Caracas que en Europa.

Propúseme entonces escribir un libro venezolano por el argumento, por la trama, por el lenguaje, y hasta por la edición —que es muy mala, por cierto—, y salió *Peonía*. (Contreras, 2012, pp. 140-141).

Las jerarquías, redes de filiaciones y oposiciones del sistema literario que propone Romerogarcía con las novelas venezolanas de su época están fundadas en valores de representación de lo nacional. A mayor presencia de sujetos y contextos connacionales, mayor será el grado de venezolanidad de la literatura. Sin embargo, el argumento y la trama no son los únicos elementos por considerar en este juego de saldos y balances de la literatura. Como en una especie de aserto de la filosofía del lenguaje, Romerogarcía apelará por nuevos enunciados que permitan nombrar nuevos sujetos y territorios: nuevos odres lingüísticos y formales para los nuevos vinos del contenido venezolano. El lenguaje culto, académico, clásico o extranjerizante no podía, según esta lógica, mostrar el anhelado “sabor de la tierra” y por ello opta por una reformulación de la representación literaria y un distanciamiento de las pautas retóricas tradicionales. En este sentido Carlos, al ser interrogado acerca de la calidad de un cantor popular, afirmará sin ambages:

—Este tiene más sentimiento que los del otro día; en rigor crítico, hay poesía en sus versos.

—Sí la hay; es una lástima que este muchacho no hubiera tenido cultivo.

—No lo creas; sus versos tienen ese sabor de tomillo, ese olor de malvas y albahacas, porque no ha ido a nuestras cátedras de literatura; si cae en poder de esos viejos roedores de papel, verdaderos ratones de biblioteca, pierde el colorido nacional. (AVL, 1966, LXXVII, p. 140).

La búsqueda de una lengua nacional, que lograra traducir los nuevos contextos y sujetos de la patria, debía ir a contravía de los discursos modelizantes y normativos de la lengua culta y académica. Al respecto señalará Contreras:

la ‘fundación’ de la novela nacional pasaba, según el autor de *Peonía*, por una radical reformulación del lenguaje literario, de las bases conceptuales que sostenían las representaciones artísticas de los académicos, la estricta jerarquización estilística de la realidad. Es decir, la captación de la realidad nacional —sus costumbres, vicios, problemas, sus elementos populares, la heterogeneidad del ‘pueblo’ venezolano— requería forzosamente la mutación del concepto de representación literaria y la disolución de las categorías absolutas que le daban base, categorías que por otra parte negaban el acceso a lo ‘popular’ si no era mostrado bajo la forma de lo ‘vulgar’. Este cambio de concepción partía de una nueva postura social del escritor, de su fuerte conexión con los acontecimientos políticos y literarios de la época. (2006, p. 135).

Esta “radical reformulación del lenguaje literario” representa entonces la apuesta de Romerogarcía por una novela —o “semi-novela”, como se subtitula en la primera edición y que será sustituida luego de la muerte del autor por la frase “novela de costumbres venezolanas”— que implicaba una trasgresión del género mismo, al igual que a los modos de representación de sujetos, argumentos, tramas y lenguajes. Intuimos que la denominación de “semi-novela” dada por el autor a *Peonía*, más que un simple gesto de modestia², insinúa en realidad una desviación deliberada y consciente del género con la inclusión de registros del periodismo, del

² “Y no crean los que van a leer esto, que en la declaración que precede le está metida doña modestia; usted sabe que yo la conozco de vista solamente, lo cual quiere decir que faltan las circunstancias de trato y comunicación”. “Carta al general P. Obregón Silva, 22 de octubre de 1884”. (AVL, 1966, p. 347).

ensayo, de la denuncia social, del folletín y de la trasgresión de discursos como el que puede encontrarse en el glosario al final de la obra, lista de provincialismos que intentan “traducir” los venezolanismos a lectores nacionales e internacionales. En la mayoría de los casos este glosario es un añadido de los editores; sin embargo, una de las entradas del glosario nos hace pensar que el mismo Romerogarcía elaboró las definiciones como parte integrante de la novela. En la entrada “Incondicionales” (glosario que no se incluye en la edición de la Academia Venezolana de la Lengua, pero que es parte de la novela desde su primera edición de 1890) hace uso de la ironía y de la denuncia punzante al decir: “Diéronse este nombre —en la ceguedad del servilismo— los amigos e instrumentos de Guzmán Blanco. Hoy se denomina así a las mujeres públicas de la más baja clase”. (Romerogarcía, 2001, p. 186). Esta desviación de las tipologías del discurso, este recurso de la ironía en el espacio objetivo de un glosario, al igual que los burlescos llamados al lector³ y la inusual puesta en abismo que se relata en el capítulo XXXII (AVL, 1966, p. 57), nos ofrecen pistas de un juego textual que es recurrente a lo largo de esa “semi-novela” llamada *Peonía*.

2. EL JUEGO INTERTEXTUAL EN *PEONÍA*

Peonía vendría a ser el resultado de una confluencia de costumbrismo, romanticismo y positivismo. Del costumbrismo hereda los sujetos populares, una lengua adornada con onomatopeyas, interjecciones y otros recursos del pintoresquismo y la necesidad de representación del paisaje y de los contrastes del poder, la ironía y la denuncia social. Resalta su influencia a través del abundante repertorio de datos sobre el folclore, las referencias sobre gastronomía, flora, fauna, creencias, coplas y bailes populares que sirven de estrategia al narrador para consolidar una idea de lo nacional (ver capítulos VI, LXXVIII, LXXXI, entre otros). El personaje de Segunda, “que es la médica de aquí, y cura más barato” (AVL, 1966, LVIII, p. 105), es el más logrado y el que condensa con mayor destreza narrativa la vena costumbrista de la novela.

La historia entre Luisa y Carlos, por su parte, asume el eje romántico de la obra. El tono nostálgico y en primera persona con el cual Carlos inicia

³ “Supongo que mis lectores querrán saber lo que me dice el tío Pedro; y para complacerles, ahí va la carta íntegra, con todas sus bellezas de ortografía” (AVL, 1966, II, p. 6).

la novela para describir la pérdida de Luisa encauza el discurso en un narrador que rememora los flirteos y vaivenes de una relación que terminará fatídicamente con la muerte de la amada. *Peonía* tomará del romanticismo, más que tramas y argumentos, el apóstrofe lastimero y reflexivo del protagonista, el pesimismo, la derrota en los desenlaces y una retórica del amor y el suspiro:

Y bajó sus hermosos ojos, ladeó blandamente la cabeza, como atraída por algo misterioso que tuviera yo. Tomé su blanca mano y la besé; dejé correr el brazo alrededor de su talle, y, jadeante, como si la pasión me abrumara, tembloroso, cual si tuviese miedo, la contemplé un instante, y posé mis convulsos labios en su frente virginal, y la oprimí tanto, tanto, que casi perturbaba su agitada respiración y cortaba los suspiros que brotaban del fondo de su pecho. Así permanecemos algunos instantes. Sentí que mis pulmones no tenían aire; mis nervios se mecían al vaivén de aquel soplo voluptuoso; y ya faltaba luz a mis pupilas, cuando Luisa despertó de su abandono y con ternura infinita murmuró a mi oído, quizás para despertarme también.

—¡Te amo tanto!...

—¿Sí?

—Sí.

—¿Mucho?

Y torné a posar mis labios, resecos y ardientes, sobre aquellas mejillas encendidas por los golpes vertiginosos de la sangre, próxima a extasiarse en sus estrechos vasos. ¡Benditos instantes corridos al calor de una pasión! (AVL, 1966, LXXIII, p. 132).

Esta maraña de emociones, adjetivos y ritmos entrecortados, manifestación del juego de seducción entre Luisa y Carlos, no verá un final feliz y se verá obstaculizado por la censura moral de la madre de Carlos en contra del núcleo familiar de Luisa. La custodia del honor de la familia está por encima del amor:

A medida que avanzaba en mi relato, palidecía mi madre, se desbordaba su orgullo, había dejado de ser madre; era mujer. Cuando concluí se puso en pie; estaba lívida y estrujaba entre sus dedos la última receta del médico.

Con voz entrecortada por la cólera, y con un ademán que revelaba la suprema expresión de una voluntad irrevocable, me dijo:

—¡Pues bien, no será! Pedro, inocente o culpable, ha arrojado un padrón de infamia sobre todos nosotros, y tú no debes pensar ni por un momento en que Luisa, hermana de una vagabunda como Andrea, e hijastra de una

vagabunda como Carmelita, pueda ser tu esposa. Antes que todo, el honor de la familia; ya lo sabes; entre nosotros jamás ha habido prostitutas; y ya que la fatalidad ha querido que las haya, no hemos de contribuir nosotros, y menos tú, que debes dar lustre a nuestro nombre, a semejante infamia.

—Pero madre, ¿qué culpa tiene Luisa en los deslices de su hermana y madrastra? Por el contrario, es digna de recompensa su virtud, pues ha podido seguir el ejemplo que ha tenido tan cerca.

—No, hijo mío, no; puede ella ser la misma honradez en persona; pero... no, de ninguna manera. Mañana todos dirían, señalándote con el dedo: este está casado con una hermana de aquella meretriz... Vivimos en una sociedad respetable y debemos respetarla. (AVL, 1966, LXXXIV, pp. 154-155).

Leer *Peonía* en clave de filosofía moral supone entrever la valoración acerca de linajes y clases sociales como fronteras que permiten sostener a la civilización. Así como la ética es una reflexión sobre el bien común e individual, demarcando límites en las relaciones humanas, en el mismo sentido Carlos va al campo con su teodolito a medir y deslindar terrenos y lazos familiares, y en esas prácticas pueden leerse también alegorías de la reconstrucción y definición de los orígenes. Así, refundar la patria pasa por señalar los límites de nuestro pasado.

Aunque *Peonía* bebió del romanticismo, varios son los indicios y registros que hacen desviar la novela de este género. Luisa no será la sufrida protagonista impoluta y ajena a los deleites de la carne, y su sensualidad activa y acechante hará mantener precavido a Carlos⁴; además, el persistente tono egocéntrico e irónico de Carlos lo convierte en un personaje inusual para el romanticismo. Carlos está enamorado de sí mismo, además de que su aséptica y moralizante relación con los demás y con el entorno le muestran más como un *deus ex machina* que baja de los cielos dispuesto a resolver los nudos ajenos a los intereses de su trama:

—¡Tú no me quieres!...

—¿Por qué, hija mía?

—Porque esta tarde te sorprendí guiñándole el ojo a la cocinera.

—¡Vaya! ¿Y por eso te vas a morir?

—Sí... me estoy muriendo...

—¡Pobrecita! Pero recuerda que si te mueres, hija...

⁴ “En dos o tres ocasiones tuve que huir de Luisa: ella se me entregaba, y yo temía que una debilidad mía la manchara. En otras circunstancias; ¡quién sabe! En aquellas era preciso hacer un papel, si no de Casto José, al menos de algo parecido” (AVL, 1966, LXXXV, p. 134).

- ¿Te mueres tú también?
- No, niña, ¿cómo se va a extinguir la familia por completo?
- ¿Y qué harías tú si yo me muriera de tristeza?
- Escribirte una buena necrología (AVL, 1966, LVII, p. 99).

La burla y la rebeldía ante las “mojigaterías sentimentales” (AVL, 1966, LVII, p. 98), constantes a lo largo de la novela, hacen de Carlos un personaje ambiguo que va de la razón, la justicia y la moral a la locura amorosa, la pasión por lo folclórico y la discriminación étnica. Pasa de la defensa del pasado indígena y de la libertad política al rechazo por la mezcla racial y social. Aun con sus contradicciones, Carlos es el representante del ingeniero, un nuevo sujeto que desde principios del siglo XIX se insertará en las dinámicas políticas y económicas, asumiendo el papel del demiurgo, del intelectual que con sus nuevas ideas de orden y progreso conducirá a la sociedad a su ansiado bienestar:

En este grupo profesional, que creció constantemente en el curso del siglo XIX tanto en número como en conciencia de su propia valía, se concentraban las energías creativas de la época (...). El ingeniero fue considerado, junto con el naturalista, el prototipo de hombre del progreso cuya principal motivación era la innovación permanente y que utilizaba para ello los medios de la investigación moderna y la experimentación (Frevert y otros, 2001, p. 14).

El ingeniero Carlos, y el teodolito como símbolo de su poder —mancillado en la novela por una inquieta marrana que intenta destrozarse el instrumento (AVL, 1966, XXVII, p. 48)—, alimentarán la imaginación técnica y del progreso que en la sociedad venezolana del ochocientos venía alentada por el discurso positivista. En ese sentido *Peonía* puede ser vista también como una vitrina que exhibe los asertos del positivismo difundidos en Venezuela por el alemán Adolfo Ernst (1832-1899) y el venezolano Rafael Villavicencio (1838-1920), quienes desde mediados del siglo XIX formaron varias generaciones en esta corriente filosófica que fundaba su razón de ser en el conocimiento científico, en el orden socioeconómico y en el quiebre de lo metafísico. Los discursos críticos acerca del catolicismo y la Iglesia⁵, las consideraciones acerca de la

⁵ “Nido del fanatismo” (AVL, 1966, XXXIX, p. 67) y “religión parásita” (AVL, 1966, LXV, p. 117).

educación⁶, la economía⁷, la defensa del divorcio⁸ y el rechazo a las tradiciones hispánicas⁹, incluyen esta novela en el corpus de obras venezolanas influidas por el positivismo, corpus al que podemos añadir autores como Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1873-1937), Jesús Semprum (1882-1931), Rómulo Gallegos (1884-1969), entre otros (Cappelletti, 1994). En esa línea positivista, la mujer es presentada como un sujeto custodio de la moral y base de la sociedad toda:

— (...) la mujer no sirve más que para la cama y para remendar la ropa, cuidar de sus hijos, si los tiene, y rezar. ¿No lo crees así?

—No, tío —le respondí sonriendo tristemente—; no es esa la misión de la mujer en nuestros días.

—¿Y no son así todas las nuestras?

—Por desgracia, así es la mayoría de nuestras mujeres; pero eso no quiere decir que no debemos aspirar a mejorar su condición. La mujer venezolana, tío, es el único tesoro que hemos salvado en el naufragio de nuestras virtudes, y duele verlas arrastrando esa existencia miserable a que las condena una educación que les cierra todos los caminos. Si se tratara de formar monjas, muy buenas estaría; pero para madres de familia, dejan mucho que desear, porque una madre es la más alta concepción humana, como que moldea el ser moral de sus hijos, después de haber moldeado su materia...

—Cállate niño, no seas mentecato. ¿A quién has oído eso? Déjalas que recen, que pilen y muelan, que remienden la ropa y hagan un buen sancocho...

—No, tío, ese es el origen de todos nuestros males; no tenemos hogar, mal podemos tener patria. (AVL, 1966, XXXVIII, p. 66).

Por otra parte, la pareja de opuestos que representan Tío Pedro y Tío Nicolás son los símbolos del atraso precapitalista y el futuro liberal,

⁶ “En vano haremos constituciones políticas si no educamos ciudadanos altivos” (AVL, 1966, XXX, p. 54).

⁷ “Los agricultores no pueden salir de su mala situación económica mientras no haya bancos en buenas condiciones” (AVL, 1966, X, p. 21).

⁸ “Así como Blohm y Valentiner, por ejemplo, se han asociado a trabajar en el comercio, un hombre y una mujer se asocian para cumplir una ley natural que rige la especie humana; y así como aquellos señores pueden terminar su contrato cuando mejor les plazca, los cónyuges pueden dar por caduco el suyo a voluntad” (AVL, 1966, XXXIV, p. 60).

⁹ “Los resabios del despotismo español, de esa civilización que arrancó de los fúnebres cerebros inquisitoriales, han echado profundas raíces aquí” (AVL, 1966, XXX, p. 52).

respectivamente. Es el esquema maniqueísta barbarie y civilización que calará hondo en la narrativa venezolana posterior a *Peonía* y que servirá de almacén argumental para exponer, en la relación de los temas de familia, campo y ciudad, la alegoría de los problemas nacionales. De esta manera, la hacienda “Peonía” puede entenderse como la patria, y el costumbrismo, el romanticismo y el positivismo serán las líneas discursivas que construyan una peculiar representación de lo nacional, dando inicio así a la que será conocida como la novela criollista en Venezuela, en el llamado ciclo de *Peonía* que puede abarcar, *grosso modo* y según la crítica, el lapso de medio siglo que va de 1890 a 1940.

Argumento, trama y lenguaje debían afinarse entonces en clave local para determinar una auténtica literatura venezolana y estos vendrían a estar señalados por su posición en el juego de reacomodos que podían permitir los modelos discursivos de la literariedad en el campo cultural de la Venezuela de Romerogarcía. En el último tercio del siglo XIX y principios del XX las concepciones de lo literario en Venezuela estaban soportadas en el trípode de los modelos criollista, conservador y cosmopolita (Moré, 2002). Cada uno de estos modelos exigía un modo particular de temas, sujetos y lenguajes de la representación que deslindaban las manifestaciones de lo literario y agrupaban las distintas facciones del campo cultural, sin ser por ello cada modelo un tipo discursivo formalizado y diferenciado con nitidez. El modelo criollista aspiraba dotar a la literatura venezolana de una originalidad que lograra diferenciarla de otras literaturas nacionales del continente y el mundo. Podía ser entendido como una continuación de la búsqueda de la independencia lograda en el ámbito político a principios del siglo XIX y ahora exigida en el literario y cultural. Ello implicaba romper vínculos con la tradición española y con cualquier corriente artística venida de otros lares, sin menospreciar por ello la literatura originada en el ámbito del americanismo por la cercanía de su historia política y el destino común de subalternidad. Para representar lo auténticamente venezolano, el modelo criollista asumía la inclusión de temas y sujetos de lo popular como símbolos de autoctonía y como depositarios de la originalidad que identificara a nuestra nación. Estas ideas estaban en sintonía con los proyectos de construcción de lo popular en la Venezuela de finales del siglo XIX y principios del XX como las investigaciones sobre el folclore venezolano del alemán Adolfo Ernst (1832-1899), los curiosos registros de Gerónimo Pompa (1810-1880) acerca de la farmacopea indígena y rural, los estudios indigenistas de Aristides Rojas (1826-1894), Telasco MacPherson (1817-1896) y la

construcción de un sistema de diccionarios regionales que dieran cuenta de las tradiciones del país, la confección de glosarios que registraran el habla popular como *Libro Raro*, de Gonzalo Picón Febres (1860-1918), o la compilación de coplas populares elaborada por José Eustaquio Machado (1868-1933), entre otros. Una suerte de fervor por lo popular daba por sentado que la identidad venezolana se refugiaba en los rústicos caminos del campo y por lo tanto hacia allá debía dirigirse la mirada escrutadora de nuestro ser.

Este modelo criollista, en el cual se inserta *Peonía*, estará en oposición a los modelos conservador y cosmopolita. El modelo conservador sustentaba el criterio valorativo realidad-literatura desde la semejanza y no desde la diferencia, desde el vínculo con la tradición hispánica y no desde la novedad nacional, y para ello ampliaba el contexto de representación al ámbito hispánico, poniendo el énfasis en el lazo de la nación como hija de la “madre patria” española. El objetivo de la literatura, para este modelo, consistía en la preservación de la herencia espiritual hispánica, simbolizada en la lengua, las costumbres y la religión venidas del antiguo imperio español. Al respecto, Moré resume los criterios de valoración literaria según la norma del modelo conservador:

Si en Venezuela se hablaba la lengua de Castilla, la literatura nacional debía hacer uso de esa lengua de manera que su pureza no se viese amenazada. Si la religión del pueblo venezolano era la católica, las ideas expuestas en los textos no debían traicionar las verdades de la fe. Si el componente racial que, en último término, definía la nacionalidad era el hispano, la literatura debía dar cuenta del espíritu de esa raza. Si las costumbres nacionales preservaban un grado de pureza opuesto a las ‘corrientes corruptoras’ de la moral universal que acompañaban a la modernización, la literatura debía contribuir a la conservación de esas costumbres. (Moré, 2002, p. 128).

Así pensada, la literatura venezolana era subsidiaria de la literatura española, un epígono que debía asumir como modelos dignos de imitación a Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Benito Pérez Galdós (1843-1920), Juan Valera (1824-1905) y toda la tradición novelística española que sirviera de resguardo al arte y a la moral y de muro de contención a las transgresiones de los modelos criollista y cosmopolita.

A ese movedizo campo de límites y filiaciones entre los modelos criollista y conservador se sumó el cosmopolita. El modelo cosmopolita

apostaba por el predominio del valor estético sin relación con el contexto de representación. Proclamaban la búsqueda de una literatura universal, a la manera de la *Weltliteratur* de Goethe (1749-1832), que fuera vínculo ecuménico con el mundo y lograra alimentar los avances del espíritu, dado en las capitales de las grandes naciones europeas, y que sirviera de vehículo para la modernización de nuestras letras. La discusión por una literatura venezolana fundada en la representación de sujetos y tramas propios, vertidos en una lengua nacional, era irrelevante para el modelo cosmopolita. A mayor universalismo, a menor conexión con la inmediatez y el contexto, el valor literario de las obras aumentaba en igual medida. Este cruce de valoraciones criollista, conservadora y cosmopolita de la obra literaria en la Venezuela de finales del siglo XIX y principios del XX, puede explicar el significado y la conflictiva recepción que tuvo *Peonía* como propuesta estética que representaba la búsqueda de una literatura “nacional”.

Decíamos que *Peonía* ha sido una de las novelas venezolanas que mayor cantidad de polémicas y juicios encontrados ha hecho surgir en la crítica de nuestro país. El rechazo por ser una simple imitación de la novela colombiana *María*, relación que más allá de la dedicatoria no está explícita ni demostrada, solo apreciada en la débil coincidencia del argumento de un joven que va a una hacienda y se enamora, ha sido una de las evidencias para enjuiciar negativamente su valor estético. Además, el señalarle una supuesta falta de armonía, un pobre uso de recursos literarios, una presencia de sujetos y tramas inmorales, la inclusión de disertaciones sociológicas, políticas y de crítica literaria que desvían de la historia y la pertinencia o no de catalogarla como la primera novela venezolana, discusión atizada por Pedro Barnola en su tesis doctoral de 1954 *Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana* (Barnola, 1963), han hecho que *Peonía* se haya mantenido en el repertorio discursivo de la crítica y la hayan convertido en referencia insoslayable de la historia literaria.

CONCLUSIONES

Peonía es hoy parte fundamental del canon de la literatura nacional. Sus aportes, esbozados en estas páginas, se resumen en el hecho de haber fungido como iniciadora de la corriente criollista en nuestra novelística, en haber instaurado el llano como recurrente escenario de idilios y refriegas, en la inclusión de personajes populares con una mayor profundidad, más allá de la curiosa mirada del etnógrafo, y en el uso de una lengua sin

formalismos ni rigores academicistas, que le podrían convertir en antecedente de una larga tradición de obras que apuestan por la búsqueda de nuevas maneras de contar.

Aunque la lectura de *Peonía* fue alentada por el sistema educativo venezolano del siglo XX como parte de las obligaciones escolares, ya el interés por esta novela pareciera haber sido desplazado del espectro de las preferencias y gustos de las comunidades lectoras contemporáneas. La realidad que deseaba fotografiar Manuel Vicente Romerogarcía ha cambiado y el campo es un contexto ajeno a las preocupaciones ciudadanas de hoy. Aquel aserto de Orlando Araujo (1984), expresado en el lamento “¿Hasta cuándo *Peonía*?”, parece ser ya lugar común de la institución canónica contemporánea. Quizás un leve recuerdo de lo que fue.

La *Peonía* de Romerogarcía constituye para la historia de la literatura venezolana una nueva forma de narrar, caracterizada por la confluencia de lenguajes periodísticos, ensayísticos y literarios que logrará representar la realidad del país desde otros ángulos y matices. La búsqueda de una lengua nacional, más viva, del lado del hablante real y alejada de academicismos, será uno de los grandes aportes de esta novela que dará inicio a una tradición de la literatura procaz y combativa y que tendrá por epígonos a Miguel Eduardo Pardo (1868-1905), Pío Gil (1865-1918), Rufino Blanco Fombona (1874-1944), Argenis Rodríguez (1935-2002), entre otros.

Tradición de un género y de una lengua vernácula y de combate político que *Peonía* supo inscribir de forma indeleble en la historia de la novela venezolana.

BIBLIOGRAFÍA

Academia Venezolana de la Lengua (1966). *Manuel Vicente Romero García*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua (Colección Clásicos Venezolanos de la Academia Venezolana de la Lengua; 13).

Anderson, Benedict (2000). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Angarita Arvelo, Rafael (2007). *Historia y crítica de la novela en Venezuela y otros textos*. Mérida: Vicerrectorado Académico de la Universidad de Los Andes. (Clásicos del Pensamiento Andino).

- Araujo, Orlando (1984). “¿Hasta cuándo *Peonía*?”, en: *Lengua y creación en la obra de Rómulo Gallegos*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Barnola, Pedro (1963). *Eduardo Blanco, creador de la novela venezolana*. Caracas: Biblioteca Venezolana de Cultura.
- Cappelletti, Ángel (1994). *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- Contreras, Álvaro (2006). *Escenas del siglo XIX. De la ciudad letrada al museo silvestre*. Mérida: Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres, CDCHT, Universidad de Los Andes.
- Contreras, Álvaro (2012). *Estilos de mirar. Ensayo sobre el archivo criollista venezolano*. Caracas: Equinoccio.
- Crema, Edoardo (s/f). *Interpretaciones críticas de literatura venezolana*. Caracas: Instituto de Estudios Hispanoamericanos, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Frevert, Ute y otros (2001). *El hombre del siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- Moré, Belford (2002). *Saberes y autoridades. Institución de la literatura venezolana (1890-1910)*. Caracas: La Nave Va.
- Romerogarcía, Manuel Vicente (1974). “Prólogo”. En: Aguilera, Delfín (1974) *Venezuela 1900*. Caracas: Ediciones del Congreso de la República.
- Romerogarcía, Manuel Vicente (2001). *Peonía*. Caracas: Eduven. (Colección La Palma Viajera; 17).
- Úslar Pietri, Arturo (1995). *Letras y hombres de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.