

MARTÍN FRECHILLA, Juan José. *Planes, planos y proyectos para Venezuela: 1908-1958* (Apuntes para una historia de la construcción del país) Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1994, 446 p.

MARTÍN FRECHILLA, J.J. *Cartas a Guzmán Blanco 1864-1887* (Intelectuales ante el poder en Venezuela) Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1999, 230 p.

La historia que se ha investigado y escrito en el país ha sido predominantemente la de los ámbitos político y militar. Más recientemente ha aumentado la preocupación por lo económico-social, las ideas, las mentalidades y la cultura. Otra área poco estudiada de nuestro devenir, ha sido la historia social del territorio y los fenómenos urbanos. Juan José Martín Frechilla arquitecto, profesor e investigador adscrito a la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela, nos introduce en esta temática.

Martín Frechilla, basándose en la revisión de una parte del Archivo del General Antonio Guzmán Blanco (la localizada en la Fundación John Boulton) y otras fuentes documentales, reconstruye las relaciones del Autócrata Civilizador y los intelectuales que lo apoyaron en sus empeños progresistas. El historiador-arquitecto selecciona un conjunto de actores y de situaciones para matizar las versiones oficiales de sus vidas y obras. A la vez pone en evidencia sus vínculos con el Omnímodo Poder Ejecutivo de los tiempos guzmancistas. Martín Frechilla mediante la lectura y el análisis de las cartas escritas al Iustre Americano por Jesús Muñoz Tébar, Fausto Teodoro de Aldrey, Andrés Aurelio Level, Isaac J. Pardo, Vicente Coronado, Adolfo Ernst, César Zumeta, entre otros, expone la firme intención gubernamental de concretar el proyecto liberal modernizador de la Venezuela de finales del siglo XIX.

Guzmán Blanco, principalmente en el Septenio, acometió la tarea de transformar un país tradicional, atrasado, en una nación moderna. Primero que nada alcanzó a cimentar la paz. Un sociego público relativo, frágil, pero que existió e hizo posible atender otros asuntos que los de la guerra. En los 18 años de paz guzmancista se mantuvo el orden público, se organizó la administración nacional, se estimuló la instrucción popular, se construyeron importantes obras a lo largo y ancho del país que remozaron el derruido rostro de las ciudades y pueblos de Venezuela. Guzmán Blanco fomentó la inmigración, logró atraer inversionistas extranjeros al ramo ferroviario y apoyó la formación de muchos venezolanos en el exterior para apuntalar la civilización y el progreso patrios.

Por supuesto, todo no es color de rosa. Guzmán Blanco megalómano, ególatra, corrupto, no entendía otra forma de relación con nadie en Venezuela que no fuera la de la sumisión y la incondicionalidad. Es lastimoso leer testimonios de venezolanos inteligentes e industriosos que escriben con tantos miramientos a quien no acepta con facilidad contradicciones a sus designios.

También se matiza en las *Cartas...* esa imagen inmaculada construida en torno a algunas de estas figuras intelectuales de la Venezuela del siglo XIX. Jesús Muñoz Tébar, el ingeniero incansable y gran constructor, nos luce pusilánime, abrumado por labores que en manos de otros salieron adelante. César Zumeta el demócrata, el liberal, quien aún en el servicio a Gómez demostró un expediente de ejecutorias ejemplares como empleado público, es denunciado –por su propia madre adoptiva (fue niño expósito)– como una persona egoísta, malagradecida y cruel. Así entre el relato de historias personales, los proyectos de Guzmán Blanco y su dificultosa implementación, se desenvuelve esta obra que en momentos es divertida, tragicómica y hasta dolorosamente venezolana.

Martín Frechilla en *Planes, planos y proyectos para Venezuela ...* nos muestra la continuidad del proyecto modernizador nacional en otras circunstancias históricas. Esta vez, y luego de varios años sumergido entre los papeles del Archivo Histórico de Miraflores, reconstruye los discursos y las ejecutorias del desarrollo nacional. Expone que más allá de las formas de gobierno, democracia o dictadura, es evidente la firme voluntad de transformar física y espiritualmente al país. Se legisla y llevan a la práctica planes de inmigración y colonización, se construyen puentes, carreteras, establecimientos docentes, represas y se lleva el agua y la electricidad a todos los confines del territorio. Todo para acoger a la consentida modernidad. Finalmente luego de escribir varios capítulos, de antología, sobre la historia patria (a partir de 1900 hasta 1958) se concentra en el proceso urbanizador de Caracas durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

Fundamentación en innumerables documentos, elegancia en el estilo, prosa no exenta de una corrosiva ironía, hacen de esta obra –y de la anteriormente comentada– clásicos de la historiografía nacional contemporánea. Vino nuevo, en odre nuevo.

David Ruiz Chataing

MIRANDA BASTIDAS, Haydée y David Ruiz Chataing (Compiladores). 2001. *Hojas sueltas venezolanas del siglo XIX*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Comisión de Estudios de Postgrado.

A Pedro Cova lo tenía harto José María Vargas. Tal vez el buen médico y mejor rector de la Universidad Central de Venezuela jamás oyó hablar de Cova hasta ese momento. O tal vez lo trató eventualmente en Cumaná, ya unos cuantos años atrás. Pero su candidatura lo había hecho un hombre singularmente público, susceptible de la malquerencia y de las habladurías de los demás. No obstante para el vitriólico Cova malhablado no era, ni remotamente, él, sino los que apoyan la candidatura, en apariencia de triunfo irreversible, como en efecto lo fue, del galeno. Son unos charlatanes, afirma, quienes lo presentan como un sabio, como la suma de la ponderación, la honestidad, el civismo... en fin, ¿es que no se dan cuenta?, brama Cova, ¿dónde pasó ese hombre la guerra de Independencia mientras largábamos el pellejo peleando contra España? ¡Pues en Puerto Rico! ¿Cuál es su postura ante los preceptos del liberalismo? ¡Que la monarquía constitucional es mejor! ¿De dónde, entonces, pueden sacar esos caraqueños –porque son ellos los del empeño con Vargas– que hay que votar por él y no por Santiago Mariño?

Hoy Cova mandaría una carta al periódico; se desahogaría llamando a un programa de radio o mandaría un encendido *forward* por internet. Pero en 1834 no contaba con tales medios de comunicación. Si no tenía acceso directo a la prensa, sólo le quedaba otro recurso, a más del siempre riesgoso de pararse en una plaza a gritar: las hoy llamadas *hojas sueltas*, pasquines que se pegaban en las paredes o eran leídos en sitios públicos. La que imprimió en Cumaná ese año tiene un título que deja espacio a pocas dudas: “A los habladores de Caracas”, y es una serie de invectivas contra Vargas, porque “No hay duda que son los tales *habladores* de Caracas” los que ponderan el, a su juicio, disparate de elegir al rector.

Como se sabe, Vargas fue finalmente electo sólo para que Mariño terminara propinándole un golpe de Estado, que si bien fracasó aparatosamente, dejó herida de muerte a la institucionalidad venezolana. De Cova no tenemos, al menos quien escribe, más noticias. Y el pasquín hubiera corrido la suerte del resto de los de su género, si alguna mano providencialmente no se hubiera tomado la molestia de guardarlo para que, quién sabe tras cuántos avatares, llegara a alguna biblioteca actual. De sus anaqueles –es una lástima que no se diga de cuáles, si de los de la Dirección de Libros Raros de la Biblioteca Nacional, o del Archivo de la Academia Nacional de la Historia,

fondos de donde se sacaron los documentos del libro que se reseña— fue rescatado por la acuciosidad de David Ruiz Chataing y Haydée Miranda.

En un esfuerzo de años, revisaron, compilaron y clasificaron un sinnúmero de papeles, hasta hacer una selección de los que consideraron más llamativos, poniendo así al servicio de los historiadores y demás interesados uno de los tipos de fuente histórica más interesantes como difíciles de ubicar e, incluso, de clasificar. Bien dice Ruíz Chataing en el prólogo que: “Las hojas sueltas son un tipo muy singular de impresos [recomendaríamos mejor decir de *medios de comunicación* que, además, como las viejas gacetas y no pocos periódicos venezolanos hasta principios del siglo XX, no eran siempre impresos; nota T.S.]. Se fijaban en las paredes, se leían en algunos sitios —muy concurridos— de las ciudades y pueblos de Venezuela. Eran repartidas, a veces clandestinamente, y su posesión podía costarle la libertad, o hasta la vida, a su accidental propietario. La intemperie, la mano traviesa de los muchachos o alguna expresa providencia gubernamental, podían acabar con su desechable existencia” (p. 11).

Pero ellas representaron un vehículo formidable de ideas. Eran el mecanismo idóneo para la propaganda política o para el debate público. No sustituían a la prensa, la complementaban. A veces, incluso, se reproducían mutuamente. Era una forma más barata de publicación, precisamente la más idónea para atacar las eventualidades. Imprimir una hoja, generalmente con una sola cara, y repartirla como panfleto, como volante o pegarla en la pared, hacer que el cura la diga después de misa, o que un pregonero la lea en la plaza del mercado, resultaba relativamente fácil. Así, a todos los que hemos trabajado con ellas, nos resulta impresionante el cúmulo de cosas, sobre todo las pequeñas, las locales, la suerte de nimiedades —para nosotros— que encontramos en sus únicas páginas; cómo todo lo que por su dimensión trascendía en su escándalo al simple rumor pero no llegaba hasta el periódico, se debatía en ellas, ahítas de acusaciones y desmentidos parroquiales sobre situaciones y personajes que el historiador normalmente no conoce. Se criticaba lo que pasó antes en misa, se desmentía lo que ciertos habladores dicen por ahí, se dejaba colar alguna inconfesable confesión. En fin, “ellas reflejan lo momentáneo, lo circunstancial y lo súbito”, como dice Ruiz Chataing (p. 11).

Por eso es tan difícil su conservación. Si la prensa tiende a ser botada, qué decir de unas hojas, de por sí impresas en papel barato, que con la lluvia o el barrendero van rápidamente a la basura. Cuántas veces uno mismo no ha recibido un volante, no sólo publicitario sino político, en protestas o mítines, lo que hace suponer una cierta identificación con lo que allí dice, e inmediatamente lo lanza al cesto. Que algunas colecciones documentales las hayan preservado es, entonces, digno de celebración. En las distintas colec-

ciones que reposan en el Archivo de la Academia Nacional de la Historia y en la Biblioteca Nacional, ambos en Caracas, hurgaron David Ruiz y Haydée Miranda, y pudieron seleccionar un número representativo, que dividen en las ocho partes del libro, organizadas bajo los siguientes capítulos: De la fidelidad a la rebelión, 1800-1830; Venezuela independiente entre el orden y el caos, 1830-1847; De la Oligarquía goda a la liberal, 1847-1858; La Guerra Larga, 1858-1863; Anarquía caudillesca, 1865-1870; Autocracia Guzmancista, 1870-1888; Entre doctores y caudillos, 1889-1899.

Esta clasificación, completamente tributaria de la historia política, nos anuncia claramente el tipo de hoja suelta que se reproduce. Se tratan, casi unánimemente, de proclamas políticas. Es una lástima que no hayan puesto al menos un breve elenco de las de la pequeña historia, pero éstas suelen resultar aún más difíciles de encontrar y, sobre todo, de explicar. Revisando las que presentan Ruiz y Miranda, llama la atención hasta qué punto ellas, en cuanto medios, reflejan su realidad; cómo la propaganda —porque ese es el destino general de las presentadas— es una expresión de la forma general de hacer política; cómo la violencia de nuestro siglo XIX se permeó a ellas y las redujo, en muchos casos, a simples arengas militares.

Claro, no es que no haya habido otro tipo de debates (David Ruiz mismo ha demostrado lo contrario en multitud de trabajos) pero es que la hoja suelta no fue, no podía ni debía ser nunca un espacio para el debate sesudo. Era un mecanismo de propaganda y agitación inmediatos; algo aún más barato que la presa tabloide y amarillista; un, como se dijo, pasquín, un panfleto brevísimo y exaltado, muy al tono de Cova contra Vargas. Pero es probable que en un pueblo analfabeta y muy pobre, resultara su fuente fundamental de formación ideológica, después de lo que francamente le decían, de viva voz, los caudillos en las plazas y en los campamentos, o de lo que decía el cura en misa. No en vano vemos cómo caudillos, algunos tan importantes como Crespo, u hombres del talante de Guzmán Blanco, no despreciaban este medio: así sería su capacidad de difusión y penetración.

David Ruiz Chataing tiene una larga experiencia en la investigación de la historia política y de la historiografía venezolanas. Es de esos ratones de archivo que con paciencia benedictina se regocijan revisando y revisando folios, fichando legajos, leyendo incunables. Es fácil encontrarlo en estas lides en cualquier archivo o biblioteca caraqueña, releyendo un clásico o analizando una novedad, próximo blanco de alguna reseña suya. Pero no es sólo un consecuente comentador de libros en la prensa de gran tiraje, así como en la especializada, o un compilador de documentos, sino que además ya ha hecho unos cuantos aportes monográficos en el área: *Investigaciones de historia política* (Caracas, IPASME, 1999) y *La controversia federalismo-centralismo en la prensa venezolana del siglo XIX: 1864-1899* (Caracas,

UPEL, 2001), dan fe de ello. Hoy, además, se desempeña como docente en el Pedagógico de Caracas y en la UCV.

Con Haydée Miranda Bastidas constituyó una extraordinaria dupla de trabajo, parecida a la de esos compositores (¿será impropio pensar en Lennon y McCartney; Jagger y Richards, Gardel y Le Pera?) que juntos desarrollan una química que sólo conduce a éxitos; compartieron así numerosos proyectos de investigación, casi todos consistentes en vastas compilaciones documentales. Pero, a diferencia que con los compositores, la ruptura no acabó con el proyecto intelectual. Ya en 1999 habían publicado, junto al hijo de Haydée, Hasdrúbal Becerra, unos *Documentos fundamentales de la historia de Venezuela (1770-1993)*, pensados para el gran público y editados por los Libros de El Nacional, que se vendieron bastante bien. Antes habían editado otra compilación, ésta sí de más valor académico, *Ideas de la federación en Venezuela* (Caracas, Monte Ávila, 1995), que también ha corrido con buena suerte.

Tomás Straka.

NORIEGA, Simón. *Venezuela en sus artes visuales*. Mérida, 2001.

En nuestra historiografía artística viene ya siendo común el que autores especializados, con obra reconocida –pero también autores noveles–, publiquen en algún momento de sus vidas una visión panorámica sobre el desarrollo del arte en nuestro país en cualquiera de sus manifestaciones. Sea a solicitud de ediciones oficiales de carácter divulgativo, sea como intervención en enciclopedias o en reseñas generales del campo cultural, dichos autores se ven precisados a hacer a un lado sus preferencias del momento para echar una mirada a la historia, señalando los momentos, las escuelas, los artistas que han marcado el desarrollo de una particular manifestación artística. Así en teatro podemos conseguir a Monasterios y a Chocrón, en música a Lira Espejo y a Plaza, en cine a Izaguirre *e así vía*.

En el campo específico de las artes plásticas –o artes visuales como se estila ahora–, la serie la inicia en el siglo XX Semprum y la siguen Planchart, Picón Salas, Meneses, Boulton, Calzadilla, Arroyo. Algunos más contemporáneos se han ocupado de reseñar o una sólo época, v.gr. el siglo XIX (Quintana Castillo) o los movimientos de vanguardia (Erminy, Calzadilla, Montero Castro) o, de preferencia un género artístico como la escultura

(Duarte, Briceño, Calzadilla, Rodríguez), o el grabado (Calzadilla). La aparición de sucesivas enciclopedias, desde el pionero *Primer Libro Venezolano...* de 1896 —con la reproducción de textos de de la Plaza, entonces fallecido—, o diccionarios (Hispánica, de Venezuela, Juvenil, Polar) ha dado cabida también a otros autores como Palacios, Aranguren, Robles, Salvador, Benko, Urdaneta, Niño, Scannone, Figarella, Dorronsoro, Esteva. Una característica de todos estos textos divulgativos ha sido la de despojarse de un léxico técnico y la de soslayar cualquier uso de aparato crítico, aunque sí pueden incluir una mínima bibliografía.

Sin embargo, carecemos todavía de un manual destinado al uso de escolares o bachilleres, concebido didácticamente, con un diseño apropiado en que las imágenes sean lo suficientemente agradables y representativas, acompañadas de un texto de valor tanto histórico como crítico, fundamentado en una amplia bibliografía. Los limitados conatos se identifican con la educación artística y sólo incluyen las referencias históricas a las artes visuales venezolanas a título de ejemplo. De manera que la aparición de un libro como el de Simón Noriega, *Venezuela en sus artes visuales* (ed. del autor, Mérida, 2001) viene en cierta forma a subsanar esa carencia, con la desventaja de no corresponder con ninguna asignatura específica del bachillerato aunque sea ciertamente de utilidad para los estudiantes de arte de las diversas universidades donde se examina la historia del arte venezolano (ULA, UCV, USR, URU) y quizá en las escuelas de formación artística diseminadas por el país. Lo malo es que la edición es del autor, lo cual implica ya un problema de distribución, y no cuenta con el aval del Ministerio de Educación. Bueno, esto es lo de menos pues, como dijimos, la asignatura no existe en los estudios secundarios como tal. Lo primero, en cambio es una seria limitación. Añádase que, al no contar con el apoyo de una fuerte editorial que hubiese sufragado el gasto, el libro se nos ofrece como un texto corrido sin imágenes, salvo la de la portada. Si bien es cierto que una primera edición del año 2000, con el título *Las artes visuales en Venezuela desde la colonia hasta el siglo XX* —a cargo del Vicerrectorado Académico de la Universidad de los Andes— incluyó unas treinta y seis imágenes en blanco y negro, resultó tan escandalosamente llena de errores de imprenta que motivó al autor a reeditar la obra por su cuenta. Aún así, la nueva edición no apareció completamente limpia de lo mismo, cuando hubiera podido ser resuelto con una corrección profesional.

Simón Noriega es profesor titular —ya jubilado— de esa universidad, donde se doctoró en historia luego de haberse especializado en arte en Roma y Pisa, junto a Argan y Brandi ; ha publicado varios libros sobre materias como la crítica de arte en Venezuela, la obra de Héctor Poleo, el realismo social, las ideas estéticas en el siglo XIX, y en trabajos inéditos se ha ocupado del manierismo, de la historiografía de la arquitectura colonial y de Reverón.

Precisamente, este nuevo libro responde a su deseo de ofrecer, ahora por escrito, el contenido de muchas horas de clases en Mérida, animadas a veces por incursiones hacia la capital para examinar de cerca exposiciones, salones, museos y monumentos arquitectónicos. Llama la atención la frescura y agilidad crítica con que el autor expone todo el arte del último tercio del siglo XX, con un manejo de primera mano tanto de la información de prensa o de catálogos, como de las obras expuestas y discutidas. Evidentemente, el sacar a los alumnos del tradicional método de disertaciones orales y proyección de diapositivas, para confrontar las obras y los monumentos *in situ*, ha debido resultar muy reconfortante y aleccionador en la labor pedagógica. En este sentido el libro –por lo menos en esta parte– se convierte en un testimonio valiosísimo de cómo debe y puede enseñarse a apreciar críticamente el arte contemporáneo. El principio didáctico está implícito: para entender y disfrutar del arte contemporáneo es imprescindible frecuentar las galerías, los salones y las exposiciones museísticas.

Otra marcada diferencia distingue a este texto y es que resulta el primer autor venezolano que abarca tanto la pintura y la escultura como la arquitectura. Nuestra tradición historiográfica ha llevado cual estigma, la separación tajante y nunca explicada de esas especialidades críticas: son Gasparini (colonia y siglo XIX), Zawisza (siglo XIX), Posani y Niño (siglo XX) los únicos, al parecer, que se atreven por su formación profesional a escribir sobre el fenómeno arquitectónico y urbanístico, absteniéndose, a su vez, de inmiscuirse en las otras artes plásticas. Y viceversa. Ciertamente, llegado el momento de la Ciudad Universitaria, nuestros más conocidos historiadores y críticos asoman algún interés por el funcionalismo y su relación con el abstraccionismo geométrico. Pero no más. Por lo menos ya Pérez Oramas está reintegrando las partes. En todo caso, en la totalidad de las visiones panorámicas hasta Noriega, la pintura y la escultura era tarea de unos y la arquitectura de otros. Dos campos especializados sin vasos comunicantes en nuestra tradición historiográfica, aparecen pues uno junto al otro en el libro de Noriega.

Otra de las novedades es el lugar concedido a la fotografía, desde su llegada al país a fines de 1839. Igualmente, podemos señalar como una de las más resaltantes cualidades de este texto el modesto y puntual aparato crítico, con citas oportunas de autores clásicos o de críticos o curadores recientes, así como la constante referencia al desarrollo institucional, especialmente el papel desempeñado por museos, galerías, salones y premios en el apuntalamiento de las nuevas modalidades artísticas y su validación pública. Noriega se revela así como un seguidor de un principio historiográfico postulado por Lionello Venturi, para quien la historia del arte no era sino que la historia de la crítica del arte. La atención que nuestro autor presta a las valoraciones, positivas o negativas, de la época, se muestran particularmente

eficaces en la tercera parte del libro, casi la mitad del mismo, dedicada al arte del siglo XX: la crítica despectiva o en todo caso reservada de parte de la izquierda contra el abstraccionismo geométrico y el cinetismo, vistos como un arte deshumanizado y tecnológico, y hasta contra el *pop art*, considerado una enajenación del consumismo; también en su análisis de la pintura académica decimonónica, corrige perspectivas adocenadas. En Rojas no habría que ver un émulo de Courbet pues una obra como *El violinista enfermo* "no iba dirigida provocar la protesta social, sino la compasión". Ya Boulton había apelado al epistolario familiar de Rojas para rebatir esa imagen mitificada de denunciador de miserias humanas; no por casualidad el Salón fundado por el Instituto Venezolano-Soviético de la Amistad de tiempos de Medina Angarita, estaba dedicado al supuesto iniciador de la pintura social venezolana. A Herrera Toro, casi siempre colocado en segundo o tercer lugar entre los pintores guzmancistas, le da su justo valor como artista decorador; y al mismo Michelena, el pintor estrella de ese período, lo pone a vibrar junto a la literatura modernista de un Díaz Rodríguez o un Dominici. También Picón Salas había establecido esta relación. Y si retrocedemos a la primera mitad del siglo XIX, complace constatar la superación del centralismo caraqueño, dispuesto a reconocer los valores de un Lovera, pero mezquino ante los no muy inferiores de un artista de provincia como Pedro Castillo. A tal efecto se suma al concepto de "artclásico" expuesto por Da Antonio.

De regreso al siglo XX, con el surgimiento del paisajismo, resulta admirable el análisis de la influencia del rumano Mutzner sobre Reverón, Alcántara, Monasterios y A.E. Monsanto; así mismo el cotejo permanente de la crítica periodística de época que daba cuenta del grado de aceptación o rechazo a las innovaciones. Se detiene en la poco estudiada influencia italiana en la obra de Centeno Vallenilla y en la lección cezanneana de Marcos Castillo.

Por el limitado espacio concedido al tiempo colonial y al siglo XIX —ambos adolecen de un tratamiento más escolar y esquemático—, lo más valioso y personal del libro en cuestión viene a ser, pues, su tercera parte correspondiente al siglo XX, sin que las primeras desmerezcan su lectura. No cabe duda de que nos seguimos sintiendo más remecidos por el arte del —ahora— pasado siglo quizá porque todavía se proyecta en nuestra memoria sensible. Como investigador cuya formación inicial fue la historia, Noriega hace gala de sus conocimientos para presentar, de forma sucinta, el entorno político, social, económico y hasta cultural de cada época. Hábilmente combina una periodización centrada en las grandes figuras de la política (Guzmán, Castro, Gómez) cuando todo dependía de ellas, para pasar luego a categorías más culturales como "El comienzo de la modernidad" (1935-1948), "Los tiempos modernos" (1950-1960), "Más acá de la modernidad" (1960-1980) y "El agotamiento de la modernidad" (1980-2000).

Inevitablemente, a medida que se acerca a nuestros días, al autor le cuesta más seguir la trayectoria individual de innumerables artistas en plena producción y por ello cae en el necesario y antipático catálogo de nombres. Uno esperaría una mínima caracterización de casi todos, pero debemos aceptar que la extensión no sería entonces la misma y las preferencias actuales quedarían evidenciadas. De acuerdo al prólogo del autor, se comprometía a escribir "un panorama de la vida venezolana a través de sus manifestaciones artísticas más sobresalientes", y ha cumplido. Pero como ninguna obra humana es perfecta, bueno es señalar de qué se resiente ese panorama, sin por ello dejar de ser una lectura provechosa no sólo por la soltura del lenguaje sino por la madurez y serenidad crítica con que están escritas estas páginas.

En la parte dedicada a la colonia, tanto la casa de hacienda con sus corredores exteriores y las fortificaciones militares, así como los conventos y hospitales pudieron haber completado la tipología arquitectónica, que sólo se reduce a la casa urbana y al templo. En cuanto a la escultura, habría convenido realizar breves indicaciones técnicas (santos de vestir, estofado) o describir la integración de oficios artesanales y artísticos (tallista, carpintero, pintor, dorador) en la producción del mueble religioso por excelencia, el retablo. Extraña no encontrar ninguna mención a una de las artesanías artísticas más valiosas como fue la platería, fuese de culto o profana. Durante el siglo XIX, junto a la fotografía con la que los retratistas al óleo deberán competir o asimilarse, merecía alguna mención el desarrollo de la litografía gracias a la prensa ilustrada, por la cual el dibujo alcanzó un nuevo valor comunicativo. También, aunque fuese en menor grado, la acuarela.

Algunos asertos resultan sorprendentes, como debidos al diablillo de la desatención, como cuando el autor considera a Lovera, en 1811, "entonces joven pintor" cifrando los treinta y dos años. Hoy día sí que lo sería, pero en ese tiempo el autor no ignorará que la ancianidad llegaba casi a los cincuenta. O cuando considera a Cagigal el modelo científico para la obra de Carmelo Fernández, sin tomar en cuenta el prestigio y la divulgación que ya tenía Humboldt y su fisonomía del paisaje, la misma que, en la segunda mitad del siglo, alcanza a Bolet, artista, por cierto, ausente en este panorama. Noriega, a pesar de haber ya indicado el cuadro colonial de Ntra. Sra. de Caracas —atribuido a uno de los Landaeta—, como primera muestra de paisaje urbano de Caracas, en su entusiasmo por Rojas otorga a los *Techos de París* (1889) la condición de "primer antecedente del paisaje urbano en Venezuela". Si aceptamos la visión colonial como topográfica y no paisajística en el sentido moderno, serían quizá las imágenes de Bolet en todo caso mejores antecedentes, aun cuando muchas de ellas provinieran de la fotografía. Pero si queremos valorar a Rojas como paisajista, su mejor antecedente sería su

Ruinas del convento de la Merced (1882); claro que al situarnos en el terreno de los juicios, todo resulta relativo. Ya tratando del paisajismo del Círculo de Bellas Artes, identifica el autor a Tito Salas como asiduo de las tertulias, cuando el exitoso –y entonces admirado– artista se encontraba en París y sólo enviaba sus pequeños cuadros o dibujos a los Salones Independientes. En tanto que la figura de ruso Ferdinandov, tan importante en lo personal como en lo artístico en Reverón, no ocupa lugar en este panorama.

El diablillo tiende al autor una trampa demasiado irritante cuando atribuye a un arquitecto el proyecto de otro, y para empeorar las cosas, insiste luego en el error: luego de una magnífica presentación del plan Rotival-Lambert para Caracas y destacar la obra de varios arquitectos que introducen la modernidad funcionalista junto al nuevo historicismo –ahora resucitando formas coloniales hispánicas– por dos veces atribuye a Luis Malaussena el proyecto no realizado pero triunfador, de la basílica de Santa Rosa de Lima en Lima, Perú. Cuando lo cierto es que el autor fue Manuel Mujica Millán, que luego aprovecha para su remodelación de la catedral de Mérida con motivo del cuatricentenario de la ciudad en 1958. ¡Un *lapsus calami*? Es posible pues venía tratando a ambos arquitectos. En “el panorama de la pintura de los años treinta” el autor sostiene que “el paisajismo ... se había impuesto en el gusto de los venezolanos desde aproximadamente 1912” y de inmediato sostiene que “fue en la década del treinta el género dominante de la pintura venezolana”. Esa contradicción habría podido resolverse cambiando “impuesto” por “introducido” y “venezolanos” por “caraqueños”. Con motivo de la creación del Taller Libre de Arte (1948-1952), refiere como importante antecedente la Exposición Panamericana de Pintura, y uno espera algún señalamiento al Festival Folklórico con que se celebrara la llegada a la presidencia de la República Rómulo Gallegos, un espectáculo que no sólo a muchos artistas jóvenes afectó en su captación de lo popular. No es casual el que sea a partir de ese año que comience –como él mismo lo reconoce– la valoración y estímulo de pintores y escultores “del común”, entre los cuales Salvador Valero merecía algunas palabras.

La muy buena descripción del surgimiento del abstraccionismo geométrico en los años cincuenta y su tardío reconocimiento –a pesar de figurar ampliamente en la obra máxima de la época, la Ciudad Universitaria–, queda coja al faltarle la imprescindible polémica de los Otero en 1957, por la cual se vencen las reversas de la izquierda tradicional. Uno de los temas atractivos del libro es el “nuevo paisaje” que tiene sus pioneros en Manaure y Vásquez Brito y sus mejores exponentes en Pacheco Rivas, “Pájaro”, Hernández Guerra, Pujol, Quintero, Campos Biscardi ... y Quilici, artista olvidado. Aquí es donde el texto se resiente de la mera enumeración, sin una frase que distinga el lenguaje de uno y otro, salvo en el caso de Campos Biscardi y esto

más debido al interés ferviente de Noriega en el *pop art*. En este filón presta atención a Bellorín, a J.A. Dávila y a Marisol, aun cuando la producción de ella “se inscribe más bien dentro de la historia del arte estadounidense”. Un juicio que habría que relativizar, como todo juicio en el arte. Lo mismo valdría para uno de los proyectos arquitectónicos realizados en los ochenta con el “afán de dignificar los espacios de la ciudad”: el *Foro Libertador* (1977-1983) de José Tomás Sanabria. Los otros serían, sin discusión, el *Complejo Cultural Teresa Carreño* (1983 de Tomás Lugo y José Sandoval, y el *Parque Vargas* de Gómez de Llarena y Moisés Benacerraf. El argumento oficial de erradicar un sector de viviendas –degradadas, marginales o ¿populares?– alrededor del Panteón Nacional, y de ordenar el tránsito urbano en la zona es menos atendible que la imperiosa necesidad de otorgarle a la Biblioteca y Hemeroteca Nacionales un edificio digno que pusiera fin al penoso peregrinar de sus colecciones y de sus lectores. Pero la escogencia es lo cuestionable pues se destruyó un tejido urbano residencial originario de fines del siglo XIX y principios del XX, con su tradicional plaza arbolada y vida vecinal. Para desgracia de los residentes, sus casas, según la óptica oficial y bolivariana del momento, “deshonraban” la cercanía de los célebres restos del héroe. Y se agredió el lugar, no tanto desplazando –previa expropiación– la gente del entorno, cuanto inventando una plaza nivelada para espectáculos, caracterizada por unas tribunas a espaldas de la ciudad y la circulación del contrahecho paseo peatonal.

Para finalizar, así como hemos indicado la inclusión de la fotografía artística como un aporte significativo en este panorama, lamentamos que igual tratamiento no haya recibido la gráfica artística. Sólo quisiéramos completar con algunos nombres los mencionados en la parte fotográfica: como fotógrafo a Paolo Gasparini, y como críticos y curadores a Mariana Figarella (ya fallecida) y al cubano-venezolano José Antonio Navarrete.

Obviando estos reparos –que no son tan graves–, podemos concluir que el libro de Noriega, *Venezuela en sus artes visuales*, es un buen ejemplo de la divulgación histórica y crítica de las artes desde un ámbito académico, alejado de las veleidades de la crítica de arte periodística.

Roldán Esteva-Grillet

RAMOS GUÉDEZ, José Marcial. 2001. *Contribución a la historia de las culturas negras en Venezuela Colonial*. Caracas: Alcaldía de Caracas, Instituto Municipal de Publicaciones.

Esta obra es fruto de muchos años de intensas investigaciones, que culminaron en la tesis de doctorado en 1993 en la UCV. El autor se sirvió, aparte de sus propios estudios en archivos y en el campo, de casi la totalidad de la literatura etno-histórica sobre las culturas afrovenezolanas publicadas hasta finales de los años ochenta. Los primeros capítulos se refieren a la formación histórica del territorio venezolano, la población negra, su economía y el aporte a la agricultura y a la artesanía. Luego habla de rebeliones y la lucha por su libertad. Un capítulo está dedicado también a las tradiciones religiosas, etnomédicas, culinarias y lingüísticas y aportes a la música venezolana. Otro capítulo se refiere a un número de investigadores de los aportes africanos a la cultura y la literatura nacional.

El mayor mérito de esta obra es la publicación de 74 documentos y 23 testimonios que se refieren a todos los aspectos de la vida, la cultura y la historia de los afrovenezolanos durante la época colonial hasta la abolición de la esclavitud. Los documentos, en su mayoría, nunca antes publicados, abarcan toda clase de temas tales como, la trata de esclavos, la fundación de haciendas, la compra y venta de esclavos, reales cédulas referentes a la esclavitud, cimarronaje y manumisión, el matrimonio de esclavos, procedencia de esclavos, el comercio de cacao, el alimento y la educación de los esclavos, bailes de tambor y fiestas y diversas sublevaciones. Los testimonios se refieren a la insurrección del negro Miguel en 1552, a grupos étnicos, clases y castas en la Venezuela colonial, subastas de esclavos, a un pueblo de cimarrones en Guayana en 1800 y a la manumisión en 1858. Otros testimonios provienen de publicaciones de diversos estudiosos de la cultura, afrovenezolana, por ejemplo de Depons o de Ramón y Rivera.

Esta obra no debe faltar en ninguna biblioteca.

Angelina Pollak-Eltz

Las traducciones en español del conjunto de edictos de Asoka que el profesor Rodríguez Adrados lleva a cabo en este libro nos acercan de forma mucho más diáfana a uno de los períodos emblemáticos de la historia de la antigüedad india: el reino maurya de Asoka. Aunque a muchos puede sorprender la desenvoltura en lenguas indias arcaicas de este eminente filólogo clásico, no debemos dejar de señalar el carácter indoeuropeo que prevalece en la lingüística india así como en la griega, lo cual, indudablemente, hace más comprensible esta aportación, por demás no la primera en este campo, del profesor Adrados. No olvidemos, también, que G. Dumézil demostró, desde un punto de vista sociológico, que las mitologías iránias, indias, griegas y latinas presentan rasgos estructurales comunes y reflejan y testimonian las características de las antiguas sociedades indoeuropeas en su trifuncionalidad.

El reino Maurya, heredero directo de las lujosas cortes de los raja indios, se instaura cuando Chandragupta releva la dinastía Nanda de Magadha. La conversión al budismo del principal rey de esta corte, caracterizada por el lujo y un evidente gusto por lo griego y lo persa, se produce, como parece constatarse por los edictos, tras la conquista de Kalinga, en la región de Orissa, costa oriental india, hacia 260 a.C. La desmedida destrucción fruto de la operación militar, y un aparente sincero arrepentimiento, motivó en el monarca un reiterado abrazo al renunciamiento, al amor y la Ley Sagrada budista, el *Dharma*. Desde ese instante, a través de embajadores, funcionarios, peregrinos y ciertas festividades de corte plenamente budista, se convierte en el principal protector y propagador de esa fe. Haciendo un uso generalizado de inscripciones en forma de edictos en rocas y pilares, la mayoría ubicados en lugares sacros del budismo, Asoka propaga el contenido ético de esta religión, que le servirá como fundamento moral para su imperio, como medio de control social de sus súbditos. A pesar de los elogios que en los edictos se hacen a la meditación, la tolerancia religiosa y el necesario autocontrol, un más que probable uso interesado de la doctrina budista por el soberano pone en tela de juicio el pretendido carácter de reformador religioso que el profesor Adrados le confiere. En algún sentido, su actuación, sin desconocer o relegar los resortes de mando, se ha comparado, quizá anacrónicamente, con la de un déspota ilustrado o un monarca helenístico.

Se ha puesto en duda razonable, por lo tanto, el auténtico carácter patrocinador de la fe budista de parte de Asoka, asumiendo que pudo haberla usado como salvaguarda para pacificar su conciencia y como instrumento de

cohesión imperial. El budismo pudo haber sido para él más una manera de solventar una crisis de conciencia motivada por su actuación militar previa y sus consecuencias, que un convencimiento repentino o una conversión súbita. No obstante, para ser justos en nuestra apreciación histórica, debemos darle una oportunidad: el recurso a los componentes ético-morales del budismo y su interés en levantar y mantener dagabas o stupas en honor del Buda, le conceden el beneficio de, interesadamente o no, haber ayudado a la consolidación y propagación de una fe ya claramente tendente al universalismo (en su versión mahayana) y a propiciar la salvación de todos los seres humanos.

En definitiva, por lo tanto, las inscripciones en rocas y pilares, de fuerte influjo greco-persa en su estructura, no sólo se interpretan como un medio de propagar el *dharmā*, sino también como elementos de propaganda política, según la cual el soporte ideológico del budismo, que inflama el poder, procura una mayor prosperidad al reino y sus súbditos.

Julio López

TRUJILLO, Antonio. 2001. *Testimonios de la niebla. Voces de los altos mirandinos*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello.

Ágrafos y sabios, los llama Antonio Trujillo. Sus lares, Alto de las Yeguas, Vuelta de Los Mangos, Vuelta del Capuchino, El Amarillo, eran los caminos por donde las recuas bajaban el café y los braceros subían con sus cantos, por donde más de un aparecido se amparó al conjuro de la noche y los caudillos dejaron oír la voz de sus sablazos. Sus cuentos, recogidos y editados ahora por el poeta de San Antonio de los Altos, representan una nueva frontera de la memoria que atrae al historiador pero que pertenece a la poesía.

Por allí pasó Crespo y derrotaron a Noberto Borges, el famoso *Pica-y-juye* que no quiso someterse a Gómez. Por allí Casimiro Monroy, que también se alzó por la defensa de su heredad, y *Cabullita*, el hombre más bravo que se haya visto por esos parajes jamás, aquél que dejó la estela de sus poderes, como ese de recoger las balas que le disparaban con su sombrero, y por el cual hasta el mismísimo General Gómez lo mandó a llamar. Eran aquellos sanantóñeros hombres de faena. Su café, sus "hoyos de carbón", sus

gladiolas. Descendían de las cuarenta familias de colonos canarios a las que el Marqués de Mijares les otorgó las tierras de Gulima, como las llamaron antes los caribes, en 1683, no en propiedad individual sino comunal: eran, pues, los *comuneros*. Perdidos por aquellas montañas de lluvia y de niebla, fundaron un pueblo, San Antonio de los Altos, y hasta las primeras décadas del siglo XX vivieron así, con su Junta Comunera administrando las tierras, con sus recuas, con sus siembras y con sus cantos.

Pero llegó el siglo XX con la fuerza de un tractor. Empezaron a *redimir* las tierras, a liberarlas de su condición de comuneras para venderlas. Primero a los hacendados, que las ocuparon, las compraron, se las agarraron, que como fuera se metieron tras la riqueza del café. Luego a los urbanizadores de una Caracas que empezó a reclamarlas para su vorágine urbana y así, ya rodeados de avenidas y centros comerciales, aquellos hombres, “ágrafos y sabios”, se vieron de pronto extraños en su propio pueblo. Hacia 1980 del viejo San Antonio sólo quedaba el recuerdo, pero Antonio Trujillo los empezó a recoger. Era entonces el umbral de la memoria, ese punto donde casi empieza el olvido. Sólo los viejos mantenían sus vegas y el resto vendía sus tierras en pos de una bonanza efímera, y Antonio, el carpintero del pueblo, que leía poemas y pronto los empezó a escribir, deviniendo en poeta y luego cronista, entendió lo que el cambio representaba, el peligro que siempre encierra la desmemoria, y se puso a recopilar los testimonios de su lugar.

Nació Antonio Trujillo en San Antonio en 1954, y sintió como pocas las desgarraduras que zarpazo a zarpazo las urbanizadoras le fueron haciendo a las tierras comuneras. En ese mismo 1980 inicia un bello proyecto editorial, la revista *Trapos y helechos*, que de entonces a esta fecha lleva ya diecinueve números, y donde plumas consagradas y noveles se han combinado en una publicación de primera calidad. Así, al lado de enjundiosos ensayos de Marcelino Bisbal, de artículos de Manuel Bermúdez, Luis Britto García, Igor Barreto y Efraín Subero, Antonio Trujillo empezó a plasmar los testimonios de aquellos viejos que aún conservaban el recuerdo del viejo San Antonio.

Con pasión de historiador o de antropólogo, los entrevistó, les grabó los recuerdos; pero con sentimiento de poeta entendió que ante aquel lenguaje honesto, castizo y musical, más valía callar su voz y dejarlos hablar solos. De ese modo las voces de Gulima, tragadas por el tráfico y los nuevos residentes, empezaron a sonar otra vez. Los caminos, las haciendas, los muertos, los héroes volvieron a emerger del pasado perdido. Cada número de *Trapos y Helechos* se abre con uno de estos testimonios. Fueron, además, el material emotivo para los poemas que publicó en *De cuando vivían los pájaros y otros poemas*, su primer poemario (Los Teques, 1994), y el espíritu con el que inició una de las pocas revistas de historia regional exitosas del país, *Crónicas de*

San Antonio de los Altos. Sus cuentos e imágenes (gran recopilador de fotografías es Trujillo) se vertieron en su cuaderno *San Antonio de los Altos*. *Gulima*. Pero hay más. En todos ellos se percibe algo que se fue anunciando poco a poco en cada entrega, y que ahora, ya con una obra consolidada (su segundo poemario, *Taller de Cedro*, aparecido en 1998, lo terminó de consagrar como una de las voces poéticas del país), se manifiesta en toda su extensión cuando los recopiló en un volumen: *Testimonios de la niebla*. *Voces de los altos mirandinos* (Caracas, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2001).

Se trata de veintitrés testimonios recogidos en San Antonio y San Diego de los Altos. En conjunto, son el texto plural, casi pudiera decirse una polifonía, que narra el devenir de un pueblo con una fuerza vital que va mucho más allá de eso que asépticamente llamamos discurso histórico. Más que simples recuerdos, representan una evocación por el plano emotivo que los envuelve. Aunque hay datos que los historiadores habremos de utilizar y sabremos agradecer, hay otra cosa que vale por sí sola, encima de su carácter de fuente documental: se trata de la voz de los que normalmente nunca hablan en la historia, desplazados por los historiadores que no siempre sabemos decir las cosas mejor; la voz, también, de los muertos que hablan a través de ellos y que tanta vida conservan cuando se les oye de verdad.

Por eso el aporte de Antonio Trujillo es ineludible. A su pueblo, le rescató su historia, pero a la lengua –que es el vehículo de toda historia– le rescató toda una dimensión de su existir. Las imágenes de los lirios que brotaban de las calles de San Antonio cuando llovía; Juan Luis Gómez cuando asegura que “yo siempre dije: algún día los brujos, los campesinos, los indios, les van a demostrar a la ciencia que saben más que ellos”; los cuentos de Cabullita, acaso el gran personaje de esta suerte de novela testimonial; la gallina que voló detrás de un gavilán; la lógica de quien habla del caballo “de las tres patas blancas, y la otra también”; el recuerdo de un hombre de la estatura de Caupolicán Ovalles que al hablar de su pueblo es un “indiecito” más; o los aguinaldos y fulías con las que se le cantaba a Dios:

Yo sembré mi hierba buena
en agua que no corría
y también puse mi amor
donde no lo merecía.

Todo eso queda ahora rescatado para quienes no conocimos aquellos años y para todo el porvenir que no lo conocerá. Aquellos hombres lograron entrar en esa suerte trascendencia por la magia de sus palabras, de *la Palabra*, y que es acaso la única forma real de trascender. Y así, gracias a Antonio

Trujillo, el carpintero del pueblo que un día se puso a escribir poemas, podemos saber que sí, efectivamente, en "Gulima/ Aquí el agua es más alta/ casi conversa con el cielo/ también es un río sagrado/ hacia las casa del hombre...": que Gulima es así, como escribió en un poema que ya anunciaba, años atrás, el talante de aquellos hombres, "ágrafos y sabios", que ahora vuelven a cantar.

Tomás Straka

VILA, Marco Aurelio. 1998. *La Venezuela que conoció Juan de Castellanos. Siglo XVI. (Notas geográficas)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia (Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Serie Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, 238).

Este libro de Marco Aurelio Vila (*1908 - +2002) nos acerca al contenido geográfico, relativo a la actual Venezuela, de una de las fuentes históricas más importantes del siglo XVI. Se trata de la obra de Juan de Castellanos (*Alanís, cerca de Sevilla, España, 1522 - + Tunja, Colombia, 1607), *Elegías de varones ilustres de Indias*, escrita en versos octosílabos y publicada en forma parcial por primera vez en 1589.

Da inicio al libro una nota introductoria (pp. 9-12) del Dr. Ramón J. Velásquez, Individuo de Número de la Academia Nacional de la Historia, quien ocupó en forma interina la Presidente de la República entre 1993 y 1994. En dicha nota el autor hace una panegírico de Vila y pondera su inmensa capacidad de trabajo y su vocación por los estudios geográficos e históricos. Señala asimismo el Dr. Velásquez que esta obra Vila "tiene como argumento la parte de las "Elegías de varones ilustres de Indias" referida a las regiones naturales de Venezuela, con el propósito de señalar los dramáticos cambios operados en sus estructuras humanas y sociales desde los comienzos coloniales" (p. 12).

La estructura discursiva de la obra de Castellanos, adaptada a los requerimientos de la versificación, hace muy compleja su lectura. No sólo la lengua antigua en la que está escrita, sino los recursos literarios utilizados por el autor para cumplir con los requerimientos del verso (hipérbaton, arcaísmos, etc.), dificultan su consulta. Adicionalmente no se cuenta hasta ahora con una edición crítica definitiva, no obstante los grandes méritos de la edición de Gerardo Rivas Moreno (Castellanos, Juan de. 1997 [1589]. *Elegías de varones ilustres de Indias*. Bucaramanga: Gerardo Rivas Moreno Editor), que incluye varios índices temáticos (onomástico, toponímico y de

nombres indígenas). Sin embargo, ante la carencia de una edición con índices exhaustivos, la lectura y consulta de la obra de Castellanos implican para el investigador una enorme inversión de tiempo.

En este sentido, la obra de Vila, con sus extraordinarios conocimientos tanto de la geografía como de la historia de Venezuela, acerca y guía al lector al contenido geográfico de la obra de Castellanos relativo a la actual Venezuela.

Este contenido tiene un inmenso valor historiográfico debido a que se trata de una fuente primaria, en gran parte derivada de la propia experiencia de Castellanos en el terreno. Como apunta Vila: "las fuentes a la [sic] que hubo de recurrir Juan de Castellanos para documentarse durante la redacción de su obra fueron, por una parte, sus propias experiencias memorializadas que adquirió sobre el terreno; por otra parte, sus contactos directos con protagonistas de los hechos que expone; o sea, con testigos con pleno conocimiento de causa. También se cartegó con personas que habían vivido situaciones dignas de mencionarse. Es muy probable pero no del todo seguro, que leyó [sic, tanto la puntuación como la voz verbal] material de Pedro de Aguado" (p. 19).

En cuanto a la edición de Castellanos utilizada por Vila, como señala el mismo autor, "se ha utilizado en este ensayo la edición de *Elegías de varones ilustres de Indias* de la Biblioteca de Autores Españoles dirigida por Bonaventura Carles Aribau (1786-1872), e impresa en Madrid a cargo de Manuel Rivadeneyra (1805-1872), el año 1847" (p. 17). En las citas textuales, Vila ha respetado la ortografía de la edición empleada, aunque en sus propios comentarios ha utilizado las versiones modernas de los topónimos y designaciones onomásticas para facilitar la lectura y comprensión.

Vila resalta no sólo la información referida a la geografía física presente en la obra de castellanos, sino que también reseña las actividades productivas introducidas por los europeos: "la estructura económica de Venezuela y su misma organización social a partir de fines del siglo XVII, no se puede conocer en sus orígenes sin tomar en cuenta el impacto de las explotaciones pecuarias por un lado; y por otro, la exportación de vegetales útiles fuesen del tipo doméstico cuyo cultivo estaba [²¹] relacionado con el conuco, o bien de los que alcanzaron características de alto comercio a partir de las haciendas como unidades de explotación. Este tipo de unidades se repartieron por gran parte del país de acuerdo con el clima y el tipo de suelos locales, Un ejemplo de cultivo muy relacionado con los suelos fue y es, el del cocotero (*Cocos nucifera* L.) sembrado en las playas marinas y que fue introducido en Venezuela durante los primeros tiempos de la Colonia. Sospechamos que fue traído al istmo de Panamá adonde había llegado

transportado por corrientes marítimas y a través del Pacífico, de la Polinesia” (pp. 20-21).

Una valoración bastante justa y precisa de la obra de Castellanos, la hace Vila al señalar que “Juan de Castellanos nos pone en contacto con una Venezuela anterior a la Venezuela postcolombina y al propio tiempo con una Venezuela en dramático cambio en sus estructuras humanas y económicas. La Colonia fue el resultado de convertir el país en una Venezuela económica, social y eminentemente agropecuaria” (p. 21). A veces este último cambio se interpreta sólo como la imposición de determinados recursos culturales europeos, cuando en realidad es el producto de un complejo sincretismo cultural. Los aportes de los indígenas no sólo se redujeron a su ya de por sí importante mano de obra, sino que incluyeron aspectos tecnológicos y, en especial, diversos y variados conocimientos tradicionales (etnobotánica, etnoecología, etnoastronomía, etc.).

Además de su valor intrínseco, la obra de Castellanos cobra aún mayor relevancia dentro del contexto histórico-literario que le sirve de entorno intelectual. Consciente de esto, Vila compara el contenido geográfico de la obra de Castellanos con dos obras coetáneas: *La Araucana* de Alonso de Ercilla (*1533 - +1594) y la *Recopilación historial* del franciscano Fray Pedro de Aguado (*1538 - + +/- 1589).

Sobre la obra de Ercilla, Vila expresa que “no contiene un mínimo de conceptos geográficos que permitan reconstruir y ordenar el conocimiento geográfico del país americano [Chile] donde residió” (p. 14). En relación a la obra de Aguado, Vila considera que “si bien contiene conceptos geográficos significativos, son de utilidad muy marginal de acuerdo con la geohistoria venezolana. Solamente y de forma muy dispersa, se puede extraer material netamente geográfico; y en todo caso no es^[15] suficiente para determinar con cierta aproximación los conocimientos que había adquirido referente a las grandes regiones de la geografía venezolana” (pp. 14-15).

El libro de Vila está conformado por los siguientes capítulos: “Introducción” (pp. 13-21), “Las tierras del Nordeste” (pp. 25-40); “La Isla de Cubagua” (pp. 41-53); “La Isla de Margarita” (pp. 55-61); “El río Orinoco” (pp. 63-75); “Los llanos de Monagas” (pp. 77-83); “Las tierras de Guayana” (pp. 85-90); “La Depresión de Unare y las Mesas” (pp. 100); “Los Llanos altos centrales” (pp. 101- 106); “Los Llanos occidentales” (pp. 107-116); “El Piedemonte andino-llanero” (pp. 117-123); “La región centro-norte” (pp. 125-135); “La Depresión de Yaracuy” (pp. 137-141); “La Altiplanicie de Barquisimeto” (pp. 143- 154); “Las tierras corianas” (pp. 155- 161); “La Depresión de Maracaibo” (pp. 163-173); y “Los Andes” (pp. 175- 183”).

Incluye asimismo mapas dibujados por Jesús Emilio Bernal Bigott sobre la base de originales elaborados por Vila, así como sendos índices geográfico

y onomástico. Como curiosidad bibliográfica, se debe apuntar que el índice general no incluye el segundo ni el tercer capítulos.

En suma, se trata de una útil contribución bibliográfica que la Academia Nacional de la Historia de Venezuela, en su Serie Fuentes para la Historia Colonial de Venezuela, pone en mano de investigadores y estudiantes interesados en la historia, la geografía, la etnohistoria de nuestro país.

Horacio Biord

VON GLASENAPP, H.. 2000. *El Budismo. Una religión sin Dios*. Valencia: Ahimsa Editorial.

Esta nueva edición de un clásico de los estudios budológicos nos ofrece la oportunidad de acercarnos a la visión filosófica y filológica que del budismo ofreció von Glasenapp en las primeras décadas del siglo pasado. A pesar de una deficiente traducción, plena de incoherencias gramaticales y sintácticas, que la editorial Ahimsa (un sugerente término referente a la tradicional no violencia aplicada a todos los seres vivos en India y que modernamente ha servido como elemento reivindicativo de la indianidad) tuvo a bien sacar a la luz pública para los lectores de habla hispana, la obra del erudito alemán no ha perdido vigencia y muchos de sus presupuestos mantienen completa validez.

El objetivo fundamental es la presentación del budismo como una religión básicamente ateísta, y el establecimiento de interesantes paralelos con aquellas religiones, principalmente el cristianismo y el Islam, que resaltan el papel de un Dios creador. La filosofía del devenir búdico no puede admitir una idea semejante a la de las doctrinas reseñadas, puesto que su concepción del mundo, destacadamente impersonal, no acepta un creador de preceptos moralizantes con un papel de juez de los mismos que, además, sea el responsable de recompensar su cumplimiento o castigar las transgresiones en la vida ultramundana. La ausencia de un concepto histórico lineal que lleve inexorablemente al fin del mundo anula cualquier tipo de creencia en un conductor de carácter providencial. El Buda, como Mahavira entre los jainas, es una presencia más que ayuda a los hombres a buscar y encontrar un camino ya existente con mucha anterioridad, pero velado a los ojos mundanos e ilusorios de la humanidad. En este sentido, el Iluminado es el redescubridor de un antiguo pensamiento que, enmarcado en una

temporalidad cíclica, prevé la aparición de futuros Budas, como Maitreya, que ayudarán a la salvación humana.

La apreciación budista se centra en la existencia de un orden moral universal, cósmico, plasmado en la idea de la retribución kármica, que funciona como principio impersonal supremo del universo, el *dharmā*, esa ley inmanente del mundo imprescindible para generar la armonía necesaria entre la naturaleza y la conciencia moral.

Esta particular visión ateísta del budismo condujo a que, en ciertos casos, se le negase la categoría de religión, sin caer en la cuenta de que una religión es algo más que un conjunto de dioses y sus acciones. La evidente sacralidad que impregna lugares o rituales hace del budismo, además de una interpretación vital del mundo y un ordenamiento de la vida humana, una concepción plenamente religiosa del funcionamiento del cosmos, que, por otra parte, ha sido tan influyente como para mediatizar en religiones tan particulares y distantes culturalmente como el taoísmo chino.

Todas estas indicaciones, sin embargo, no deberían bastar para negar de manera categórica y absoluta la ausencia de dioses en el seno de la mitología budista, muchos de ellos de evidente tradición védica, ni siquiera el funcionamiento del Buda en la corriente Mahayana como un auténtico Dios, si bien no creador. A pesar de que el Buda funciona más como un concepto simbólico que como un profeta anunciador de revelaciones divinas, la teoría del *Trikaya*, con los Tres Cuerpos, representa un triple aspecto del mismo; el terrenal y, por ende, ilusorio, el celestial de carácter relativo y, finalmente, el Absoluto. Este último, el *dharmakaya*, funcionaría como la identificación con la vacuidad, *sunyata*, entendido no como un concepto abstracto filosófico, sino como un elemento de carácter místico que no se puede discernir a través del pensamiento discursivo. Este grado de Absoluto, en el cual habría una idea de encarnación divina del Buda, es imaginado, fundamentalmente en China y Japón, como un Buda supremo (Vairocana, Amitabha), que casi funcionaría como un Dios en ámbitos particulares y en un espectro salvador y compasivo.

Quizá debamos trascender algunos aspectos particularizantes y observar el budismo desde una óptica más globalizadora y universalista, y así, enfatizar su perfecta adecuación a los componentes humanos esenciales: la intelectualidad y la racionalidad, por una parte, y lo sensible-emocional, por la otra. Ambas características humanas aparentan satisfechas por el abanico de posibilidades que la doctrina budista aporta, desde las metafísicas y filosóficas hasta las más puramente religiosas, especialmente soteriológicas.

Julio López