

Carlos García-Bedoya M.
(compilador)

Memorias
de
JALLA 2004 Lima

Sextas Jornadas Andinas de Literatura
Latinoamericana

Lima, 9-13 de agosto del 2004

Tomo III



Universidad Nacional
Mayor de San Marcos

JALLA

Jornadas Andinas de
Literatura Latinoamericana

Gregory Zambrano, "Mariano Picón-Salas y los universos narrativos de la oralidad andina venezolana", en Carlos García Bedoya (comp.), *Memorias de las Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (JALLA-Lima 2004)*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006, Tomo III, pp. 2085-2094.

MARIANO PICÓN-SALAS Y LOS UNIVERSOS
NARRATIVOS DE LA ORALIDAD ANDINA
VENEZOLANA

Gregory Zambrano
Universidad de los Andes
Mérida-Venezuela

En la obra del escritor venezolano Mariano Picón-Salas (1901-1965), la concepción de la oralidad se sostiene sobre una perspectiva ideológica que funciona como categoría cultural y conceptual. En su novela autobiográfica *Viaje al amanecer* (1943), el narrador fija sus hitos cronológicos en hechos del pasado, y allí se asume en tanto protagonista, primero como niño, y luego como adolescente. En ese recorrido retorna a la memoria que en el relato recupera las fuentes de la oralidad que acompañaron su desarrollo. Con ello se privilegia la fijación de universos significativos que yacen en la memoria y en la palabra de los viejos, los charlatanes, los supersticiosos, la riqueza oral de los "cuenta cuentos" andinos, todo ello mediante la recuperación de un pasado siempre lleno de asombros y misterios. Y a ese mundo obedece una trama concisa, que en el plano discursivo se concreta como una forma relato oral.

En *Viaje al amanecer*, se presenta también el proceso mediante el cual la letra impresa sustituye a la oralidad. La necesidad de conocimientos del narrador-niño, se transforma paulatinamente, al confrontar la versión que tiene de todas las cosas, obtenida a partir de lo escuchado a esa "comunidad de narradores" que le rodea. Entonces opta por la indagación mediante la lectura; esto marca la gran transformación que ocurre en la percepción del mundo de ese niño-narrador, lo cual permite la adquisición de un hábito que habrá de resultar fundamental para la conciencia de sí y para la articulación de interrogantes que tienen su culminación en la síntesis del yo. En esa práctica se produce la apropiación individual de los enunciados significativos mediante la lectura, y al mismo tiempo se propicia su socialización indirecta a través de la escritura.

LA OBRA NARRATIVA Y LA ORALIDAD

Sylvia Molloy subraya el hecho de que en Picón-Salas esa memoria que se aferra a lugares, objetos y nombres, se identifica con el acto de contar, con la práctica de una especie de fabulación que hicieron despertar en aquel niño –desde cuya perspectiva se narra– la fascinación frente a la historia o la anécdota contada. En ese sentido, Molloy destaca en Picón-Salas el rescate de una “comunidad de narradores”¹, representados en el abuelo, Josefita, Sancocho, el Mocho Rafael, entre otros personajes, que funcionan estructuralmente también como “narradores”, en tanto que son “cuenta-cuentos”.

Pero ya esa manera de narrar, presenta sus signos visibles en sus anteriores obras narrativas: *Mundo imaginario* (1927), *Odisea de tierra firme* (1931), y *Registro de huéspedes* (1934). La primera, articulada también por un conjunto de relatos donde el yo protagónico se confiesa, y hace que el mundo de los otros personajes y del espacio giren a su alrededor. Si la propia vida de Picón-Salas parece ser el referente más utilizado para construir su ficción, en estas tempranas páginas de 1927 aparecen ya algunas referencias a sus propios actos, tendencia que se va a profundizar en buena parte de su obra posterior, y que se convierte en una especie de “pretexto” que utiliza para hacer de la ficción un espejo de la propia vida; esto es, la vida vivida, no la soñada o leída, con lo cual estamos frente a un proyecto de escritura que se sustenta en el aspecto vital de manera directa. Así lo plantea el narrador:

Llevado por la vida como por un mar tempestuoso, visitaré muchos países y correré muchas aventuras: A veces perdido entre los hombres y adormecido entre las mujeres me llegará tu recuerdo como una canción olvidada, como un rostro que dejamos de ver, como un hecho trivial de la infancia. Pronto lo disiparé. Hay que ser libre y ser solo. Y más fuerte y más hombre que los otros (*Mundo imaginario*, p. 133).

Registro de huéspedes intenta, sin lograrlo, estructurarse como una novela, sin embargo, “omite el necesario desarrollo de una trama que ate las posibles historias, los trabajos resultan independientes, cerrados sobre sí mismos; aún más ni siquiera hay una vaga sujeción de las anécdotas o escenarios de cada una de las composiciones. Solo si se toman como “novelas” las mínimas peripecias de los personajes (una metáfora con la cual el escritor quiso tal vez expresar el sentido de ciertas vidas), se justifica el término”². No obstante, el espacio de la narración tiene un juego de desplazamientos para seguir de cerca las aventuras del narrador: Curazao, Barinas-Cumbres-Curazao. Los puntos de partida y llegada no son más

que referentes geográficos “reales”, con la excepción de Cumbres³ que ayudan a establecer los movimientos de otros personajes que desde dentro radiografían los hechos históricos del presente, un presente “real”, marcado por los acontecimientos históricos que pueden ser cotejados⁴. Siguiendo el conjunto de descripciones, usos y costumbres de este lugar, nos encontramos frente a un espacio de similares características a las que aparecen describiendo la Mérida de *Viaje al amanecer*.

El narrador que sirve como mediador en “Presentación de la hospedería”, texto que sirve de pórtico a *Registro de huéspedes*, plantea unos espacios y unas acciones que podrían suceder en cualquier lugar, pues su intención es imaginativa: “Repaso esos nombres que en caligrafía distinta se alinean en el libro; y entonces escribo, recojo, o sueño más bien, la posible historia de los huéspedes”(p. 9); pero también en *Odisea de tierra firme*, hay constantes alusiones a “Cumbres”, sobre todo en el relato titulado “Los hombres en la guerra”. Esta vez, el yo protagónico del narrador vuelve al recurso de la memoria para fijar en el mismo espacio las voces de los ancestros, especialmente de la abuela, quien tuvo la facultad de predecir tragedias que se cumplirían y que se convierte en una especie de cronista de los hechos históricos. En este relato es la Guerra Federal (1859–1864), la que ocupa el centro de atención, y es prácticamente el tema central de *Odisea de tierra firme*; también se alude en *Registro de huéspedes* a “esa guerra de los cinco años, que hizo de las ciudades, de la sabana yermos rastros” (p. 56).

Odisea de tierra firme es una obra que construye una historia familiar caracterizada por la movilidad entre distintos espacios de la geografía venezolana, buscando escapar de una situación política amenazante, que tiene como su más importante sustrato la dictadura de Juan Vicente Gómez (desde 1908 hasta 1935). Los hechos se dan a fines de la década de los veinte, cuando Caracas era sacudida por los acontecimientos violentos en que se convirtió de la “semana del estudiante”⁵.

Este momento coincide con la escritura de la novela, tal como aparece registrado en las fechas anotadas al final de ésta. Picón-Salas se encontraba en Santiago de Chile, pero su narrador, que está presente entre los estudiantes que se atreven a alzarse contra el dictador, es un poco la imagen de un estudiante de provincia que se va a la capital a estudiar leyes $\frac{3}{4}$ como el autor mismo $\frac{3}{4}$ y que debido a las circunstancias políticas debe abandonar el país. Para Pablo Riolid, el personaje y principal narrador de *Odisea de tierra firme*, no hay otra opción que la del destierro; entonces se desplaza hacia Curazao, lugar que históricamente sirvió de refugio a muchos emigrados venezolanos, que buscaban salvarse de la represión gomecista.

Aceptando que la escritura de Picón-Salas cabalga sobre varias formas expositivas; que la ficción y la reflexión se imbrican y que por consiguiente su estructura es híbrida, estamos frente a un problema formal, que es uno de los aspectos que más ha llamado la atención sobre su obra⁶. Ante esa modalidad que supuestamente caracteriza las autobiografías, que por un lado se leen como un ejercicio de confesión o, incluso, como purgación de culpas, se podría creer que el autobiógrafo ha cometido algún delito y pide, más que la comprensión del lector, su compasión. Picón-Salas describe y narra. A simple vista expone un criterio y una valoración de su presente en sintonía con la Historia y no parece importarle el juicio o la acusación del lector que habría de recriminarle el desliz de atreverse a contar “su vida”.

LA CONCIENCIA DE LA ESCRITURA Y LAS HUELLAS DE ORALIDAD EN *VIAJE AL AMANECER*

Viaje al amanecer, es un texto singular en la literatura venezolana de la primera mitad del siglo XX. Hay que tratar de volver la mirada hacia el pasado inmediato para constatar en *Viaje al amanecer* una especie de continuidad a destiempo, por cuanto la vinculación natural del texto habría que hacerla con el costumbrismo, una de las corrientes decimonónicas más significativas de la narrativa venezolana en formación. Esta tendencia se vincula con prácticas narrativas similares que se desarrollaron en diversos países de Hispanoamérica, y que también representa una aproximación a formas narrativas populares en España durante el siglo XIX.

Esta obra establece una distancia como discurso de ficción entre la historia del lugar que funciona como su *topos* narrativo y al mismo tiempo pretende constituirse como novela, en un sentido más amplio, pero no logra desprenderse, formal y temáticamente, de la tradición de la cual parte, por esa razón deviene conjunto de “cuadros” afianzados en las funciones didácticas e históricas de la tradición costumbrista, y al mismo tiempo se remite a los momentos germinales de la narrativa venezolana como un subgénero relativamente tardío y discontinuo. Javier Lasarte Valcárcel considera al costumbrismo como un género que “a lo largo del siglo XIX, participa en la discusión y produce imágenes sobre las ideas de nación y de pueblo, haciendo la salvedad de que, para la mayoría letrada de ese momento, una y otra se recortaban sobre el paisaje humano de la ciudadanía, es decir, la parte ilustrada de esa comunidad, y como género al que concurren miradas diversas, decidoras de la particular situación y posición desde la cual sus escritores producen los cuadros”⁷.

Picón Salas construye su obra a partir de un conjunto de registros orales que luego fija en su escritura. La mayor parte de sus personajes se configura en su discurso y se caracterizan muchos de ellos por el modo como el narrador los recuerda hablando, contando cuentos, haciendo relatos de historias pasadas de las cuales el narrador se convierte en intermediario, y ese acto produce en el narrador un contrapunto en el cual se hace presente la conciencia valorativa de la escritura. Como afirma Walter Ong:

[...] en todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía le es inherente y en ellos vive la palabra hablada. Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural del lenguaje, para transmitir sus significados⁸.

El narrador recuerda sus primeras lecturas, y confiesa que “antes de leer de corrido, yo gustaba uno como arte oral de la prosa en semejantes relatos” (p. 71). Esa conciencia del placer ante lo oral aparece en varios episodios, como ese en que le pedía al mocho Rafael:

—Cúntame entonces como te pusiste “mocho”, le replico yo, que le he escuchado varias veces la fabulosa historia” (p. 48). Así, se intercalan otros relatos orales llenos de fantasía e ingenio. Todos los “cuentos” que alimentan la fantasía del narrador pasan por el tamiz de lo oral, desde aquello que le contaban acerca de los terremotos de 1812 y 1894, hasta el complicado manojito de versiones sobre la catastrófica venida del Cometa Halley en 1910, llenas de asombroso misterio en las versiones que cuenta María Eudocia, que predice la llegada del Anticristo y del juicio final (pp. 102–103). Pero también la noche es propicia para que surjan los misterios del relato oral en esa confesión que sintetiza el narrador:

A la media noche otra vez me despiertan las campanas del reloj de la Catedral. Y es a esa hora, precisamente, cuando la ciudad convoca a todos sus fantasmas. Cuentos oídos en la cocina a esas extrañas rapsodas que se llaman las sirvientas; cuentos del diablo o de las ánimas del purgatorio, se materializan, se hacen más medrosos y plásticos, en esa hora de tremenda soledad (p. 112).

Pero no deja de haber también un cuestionamiento a esa forma de conocimiento otorgada mediante los relatos y la lectura de libros. El cuestionamiento se produce cuando el niño se encuentra enfermo y el doctor Pérez recomienda: “Cuando se mejore, que no le cuenten cuentos de espantos y de curas que penan; que no lea tantos libros, que ya tendrá tiempo bastante para leer, y para descubrir como el sabio que no hay nada nuevo bajo el sol” (p. 120). En ese tránsito de la búsqueda del conocimiento,

se produce también la transformación del sujeto en eso que antes subrayé y que está en la transición entre el mundo de la oralidad y —en este caso signada a lo mítico o maravilloso— frente a una manera nueva de mirar el mundo, lo cual marca también la transición vital del narrador: “Interrogaba mucho, y quería saber todo lo que hubo; todo lo que existió antes de mí. La explicación mítica del mocho Rafael ya no me satisfacía del todo, y apliqué a sus cuentos e historias de magia una crítica tempranamente racionalista” (p. 142).

En el comienzo del cuadro XX de *Viaje al amanecer*, titulado “Época de compras y matrimonios”, (p. 173–178), se despliega un conjunto de elementos que involucran al contexto urbano de la provinciana ciudad de Mérida y los elementos que parecen repetir consecuentemente, año tras año, el mismo ciclo, “cuando reina el alegre tiempo seco”; se contrasta la vida del campesino con la del ciudadano, la dinámica del desplazamiento del campo hacia la ciudad, y hay un ambiente festivo marcado por el conjunto de objetos y enseres que se compran y se venden, el adorno de la ciudad y el de los personajes.

El ambiente que se describe al comienzo se hace marco propicio para la celebración de las “bodas rurales”; y todo lo que comienza siendo un mosaico de hechos generales, se va trasladando hacia lo particular, lo vivencial. Desde el hecho de “rapar las barbas hirsutas de los conuqueros”, hasta el “parlotero corro de muchachas que desgranar el maíz”, pasando por un hecho decisivo, germen de esas bodas del presente: el “baile sobre los enladrillados patios donde se seca el café”.

El marco de los acontecimientos descritos se concentra entonces en el perfil de algunos personajes que se convierten en actantes, cuya actuación se activa en ese contexto de referencias urbanas, es entonces cuando aparece el Mocho Rafael como un personaje que sirve de eje al relato y en cuyo entorno transcurren los hechos narrados. Se crea un vínculo directo y dinámico entre éste y el narrador, que se desarrolla en dos niveles: mediante la descripción de su persona y sus funciones en el entorno festivo, y luego el modo como el mismo personaje se autorrepresenta mediante su propio discurso. En el Mocho Rafael confluye entonces la recuperación de la tradición oral expresada en dichos, refranes y creencias: “Y cuándo busca compañía Rafaelito?, me pregunta una, mostrándome sus dientes de potranca de tres años.—Ya se está pasando de punto. De tanto estar solo le van a salir las ánimas—”

El narrador cede su voz autorial y predominante al ‘otro’ quien, continúa su relato como un monólogo desde el cual podemos descubrir algunas de sus características como personaje: “Entonces me digo: “Rafaelito, hasta

cuándo serás como los loros maiceros, que por querer comer en todo barbecho no comes en ninguno”.

En esa peculiar manera de hablar el personaje se pretende recuperar una forma de habla popular, captando al mismo tiempo en el acto de enunciación sus rasgos de oralidad; se produce también, en un mismo nivel de representación, lo temático y objetual del ámbito que se pretende recuperar. La misma voz narradora, en este punto, el Mocho Rafael, cumple esta doble función: “—Y que dice la novia— le pregunto.

—Entoavía no se lo he dicho. Usted sabe que los enamoraos comenzamos por hablar solos. Voy a contar los centavos y a palabriar la casa y después hablo con ella, a ver si se atreve a tirar la parada”.

Ese instante de autorrepresentación en que la voz del otro ocupa el centro, se diluye cuando el narrador retoma el discurso y distanciándose del presente que marca el conjunto de diálogos suyos con el Mocho Rafael, el narrador vuelve a retomar la perspectiva referencial, marcada por la descripción y la narración. Así, trata de tejer nuevas redes de significación en las cuales se involucran otros personajes y otros contextos, otros paisajes y otras historias paralelas, que se presentan como colaterales a la historia que sirve como eje del “cuadro”, la del Mocho Rafael.

Por otra parte, otro personaje, el ‘afuerino’ (el recién llegado, el nuevo peón tímido) entra a funcionar como antitesis, como antagonista del Mocho Rafael, y también tiene sus antecedentes, vinculados a otras geografías y a otros hechos históricos, como la construcción del ferrocarril del Táchira, mencionada como una simple referencia al pasar, pero constatable en los años en que tácitamente se desarrollan las historias de la obra. En este caso particular se estarían refiriendo los primeros años de la década de 1910 y el proyecto ferroviario de la dictadura gomecista.

Podríamos señalar también un conjunto de contrastes entre los personajes que se anima por mediación del narrador: una marca de procedencias se hace evidente: el de adentro, el Mocho Rafael y el de afuera, el recién llegado. Desde ambos se contrasta una serie de valores: la honestidad, la bondad, la resignación de uno, frente a la valentía, la suerte, el arrojo, la personalidad decidida del afuerino que termina quedándose con la mujer que el Mocho Rafael deseaba como esposa y en cuyo desprendimiento y resignación se destacan sus valores. El afuerino siempre es referido, no tiene voz pero en el contraste ambos salen ganando por sus distintas actitudes pero valiosas actitudes personales.

El Mocho Rafael reúne en sí un conjunto de valores que lo realzan dentro de un equilibrio de los personajes, dado éste por la ‘humildad’, la ‘pureza’, la ‘bondad’, que se muestran como reflejo de una autoctonía, de

un ser nacional, caracterizado por el arraigo, el sentido de pertenencia, que se enlaza muy bien con el papel ductor que este mismo personaje representará en los cuadros subsiguientes, y que tienen que ver con el papel de mentor que lo asocia al narrador. La identificación del narrador con este personaje crea un puente de comunicación íntima, confidencial, de complicidad, que puede leerse en el primer parlamento del Mocho: "— Porque lo vi chiquito y usted se ríe sin malicia de lo que yo le cuento, me atrevo a desembuchar lo que me está pasando". Este mismo nivel de comunicación franca se aprecia en el parlamento del mismo personaje que cierra el cuadro: "— No le cuente a naide esto. La gente no comprende. No saben que así, yo también gozo. Me considerarían zoquete. Y uno de estos días lo vengo a buscar pa la fiesta. Vamos a hacer un buen sancocho; yo lo convidó".

Quizás un fragmento como el anterior cierre el cuadro con una imagen de complejidad en torno al personaje medular de este 'micro relato' parcial, y quizás el cuadro XX sea un breve pero significativo muestrario de detalles que se concatenan, alternan y destacan a lo largo de toda la obra: elementos propios de la autobiografía del autor, contados por el narrador—testigo, recuperación de una memoria colectiva mediante marcas históricas precisas que se podrían fijar en la tradición narrativa del costumbrismo, con sus peculiaridades no sólo venezolanas en un sentido amplio, sino pertenecientes a la región andina de manera mucho más precisa. Al mismo tiempo, como pequeña muestra que no debe ni puede pretender abarcar la parte por el todo, hay en ese fragmento la referencia a hechos históricos concretos que tienen que ver con las prácticas agrarias andinas, con el trasiego campo—ciudad mediante la fijación escritural de unas voces que pretenden marcar formas de habla y de pensamiento, mediante una escritura llana, fluida, que aún en su manifestación culta como estilo de narrador, sigue transportando las marcas del relato popular.

Así como a la Mérida de *Viaje al amanecer*, el narrador distingue a "Cumbres" como el espacio principal del relato, y la define como "distante ciudad de los Andes venezolanos" (*Odisea*, p. 22), a donde va a fijar su residencia el abuelo y donde van a sucederse las generaciones de "Riolides": "La casa de Cumbres y Cumbres misma, ciudad verde, montañosa y católica, perdida en la hermética serranía, a diez días del mar, les recibió en el momento en que las familias emigradas y los hombres que fueron a la guerra regresaban con retenido deseo de permanencia" (*Odisea*, p. 25).

La obra de Picón—Salas espera lectores nuevos, que busquen en ella no sólo al "político", al "historiador", al "hombre de partido", sino a uno de los escritores más lúcidos y reveladores de las coyunturas históricas de su

momento. Su obra nos pone frente nuestra propia conciencia crítica, en tanto herederos de una tradición rica de imágenes y representaciones de lo nacional, de lo cual forma parte el habla, la coloquialidad, representados oralmente, y nos pone al frente su propia conciencia histórica para que quienes le seguimos, alguna vez asumamos que la memoria nos brinda un camino por donde es posible conjurar el desarraigo.

NOTAS

- 1 Molloy, "En busca de la utopía: el pasado como promesa en Picón—Salas", *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica—El Colegio de México, México, 1997, p. 158.
- 2 Carlos Sandoval, "Echar cuentos", *Tierra firme* (Caracas), núm. 73, p. 99.
- 3 Por las características del espacio y la particularidad de su ritmo y pobladores, Cumbres pudiera ser entendida como una resignificación de Mérida, la ciudad natal del escritor.
- 4 Estamos en presencia de esos "discursos" que, en opinión de Michel de Certeau, "en tanto que hablan de la historia, están siempre situados en la historia", *La escritura de la historia*, 2.ª ed., trad. Jorge López Moctezuma, Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 34 [1.ª ed. en francés, 1978].
- 5 Desde fines de 1927 se había producido una reactivación de la Federación de Estudiantes de Venezuela (F.E.V.), llevada a cabo principalmente por los centros de estudiantes de derecho, ingeniería y medicina, y lo que aparentemente era una actitud apolítica, volcada hacia la captación de recursos económicos para la creación de la "Casa Andrés Bello, Morada del Estudiante", desembocó en actividades de agitación organizadas para el carnaval. Ese es el origen de la movilización, que desató la represión de la policía dictatorial. A este hecho se sumaron algunas manifestaciones literarias, como bien las resume Gabaldón Márquez: "El discurso de Jovito Villalba, en el Panteón Nacional, el día 6 de febrero; el poema a la Reina Beatriz, de Pío Tamayo, en el Teatro Municipal; los versos de Jacinto Fombona Pachano, también en el Municipal; el discurso de Joaquín Gabaldón Márquez en la Plaza de la Pastora; el discurso de Rómulo Betancourt en el Cine Rivoli; y tras estas manifestaciones, el inesperado desbordamiento de humor, de risa anti—gobiernista, y la general, aunque impremeditada repulsa por el régimen: tales fueron las causas supervivientes que torcieron la dirección inicial de los festejos", Gabaldón Márquez, *Memoria y cuento de la generación del 28*, Imprenta López, Buenos Aires, 1958, p. 47.
- 6 Con la excepción recurrente de Picón—Salas, la tendencia hacia lo autobiográfico no es muy frecuente en la literatura venezolana. Es más insistente la tendencia hacia la escritura de memorias y diarios a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Véase al respecto el artículo de Juan Carlos Santaella, "Mariano Picón—Salas o la pasión autobiográfica", *Folios* (Caracas), núm. 25, 1993, pp. 20—21.
- 7 Lasarte Valcárcel, "Nación, ciudadanía y modernización en el costumbrismo venezolano", Varios autores, *Venezuela: tradición en la modernidad*, Fundación Bigott—USB—Equinoccio, Caracas, 1998, p. 176.
- 8 Walter Ong, *Oralidad y escritura*, trad. de Angélica Scherp, F.C.E., México, 1997, p. 17 (1.ª ed. en inglés, 1982).

BIBLIOGRAFÍA

Directas:

- Picón-Salas, Mariano, *Mundo imaginario*, Nascimento, Santiago de Chile, 1927.
- _____, *Odisea de Tierra Firme*, Renacimiento, Madrid, 1931.
- _____, *Registro de huéspedes*, Nascimento, Santiago de Chile, 1934.
- _____, *Viaje al amanecer*, prologado por Ermilo Abreu Gómez, Ediciones Mensaje-UNAM, México, 1943.

Indirectas:

- Certeau, Michel de, *La escritura de la historia*, 2.ª ed., trad. Jorge López Moctezuma, Universidad Iberoamericana, México, 1993 [1ª ed. en francés, 1978].
- Gabaldón Márquez, *Memoria y cuento de la generación del 28*, Imprenta López, Buenos Aires, 1958.
- Lasarte Valcárcel, Javier, "Nación, ciudadanía y modernización en el costumbrismo venezolano", Varios autores, *Venezuela: tradición en la modernidad*, Fundación Bigott-USB-Equinoccio, Caracas, 1998, pp. 175-185.
- Molloy, Sylvia, "En busca de la utopía: el pasado como promesa en Picón-Salas", *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, México, 1997, pp. 146-168.
- Ong, Walter, *Oralidad y escritura*, trad. de Angélica Scherp, F.C.E., México, 1997 (1ª ed. en inglés, 1982).
- Sandoval, Carlos, "Echar cuentos", *Tierra firme* (Caracas), núm. 73, pp. 95-102.
- Santaella, Juan Carlos, "Mariano Picón-Salas o la pasión autobiográfica", *Folios* (Caracas), núm. 25, 1993, pp. 20-21.