

Laberintos del poder



Compilación y prólogo: **Carmen Díaz Orozco**

PA

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO

「 Laberintos del poder 」

Laberintos del poder



PUBLICACIONES
VICERRECTORADO ACADÉMICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
GONZALO PICÓN FEBRES



UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias
Rector
Léster Rodríguez Herrera
Vicerrector Académico
Humberto Ruiz Calderón
Vicerrector Administrativo
Mario Bonucci Rossini
Secretaria
Nancy Rivas de Prado

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

Director
Humberto Ruiz Calderón
Coordinación editorial
Luis Ricardo Dávila
Asistencia editorial
Yelliza A. García A.
Consejo editorial
Tomás Bandes
Asdrúbal Baptista
Rafael Cartay
Mariano Nava
Stella Serrano
Gregory Zambrano

COLECCIÓN
Ciencias Sociales y Humanidades

Comité editorial
Oscar Aguilera
Leonor Alonso
Daniel Anido
Christopher Birkbeck
Luis Javier Hernández
Rocco Mangieri

Instituto de Investigaciones
Literarias Gonzalo Picón Febres

Comité editorial
Álvaro Contreras Berbesi
Carmen Díaz Orozco
Arnaldo Valero

Los trabajos publicados
en la Colección Ciencias Sociales
y Humanidades han sido
rigurosamente seleccionados
y arbitrados por especialistas
en las diferentes disciplinas.

COLECCIÓN
Ciencias Sociales
y Humanidades
Publicaciones
Vicerrectorado
Académico

Laberintos del poder

Primera edición, 2006
© Universidad de Los Andes
Vicerrectorado Académico
En coedición con el Instituto de
Investigaciones Literarias
Gonzalo Picón Febres

- *Corrección:*
Freddy Parra Jahn
- *Concepto de colección y diseño:*
Kataliñ Alava
- *Fotografía de portada:*
*Vehículo presidencial en un pueblo
del interior*, Venezuela. S/f, s/a.
Colección Fundación
para la Cultura Urbana
- *Impresión:*
Editorial Venezolana C. A.

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
Depósito Legal: LF23720067802222
ISBN: 980-11-0971-8

Derechos reservados.
Prohibida la reproducción total
o parcial de esta obra sin la
autorización escrita del autor

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérida, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
[http://viceacademico.ula.ve/
publicacionesva](http://viceacademico.ula.ve/publicacionesva)

Impreso en Venezuela
Printed in Venezuela

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
Autoridades Universitarias

- *Rector*
Mario Bonucci Rossini
- *Vicerrectora Académica*
Patricia Rosenzweig
- *Vicerrector Administrativo*
Manuel Aranguren Rincón
- *Secretario*
José María Andérez

PUBLICACIONES
VICERRECTORADO
ACADÉMICO

- *Dirección editorial*
Patricia Rosenzweig
- *Coordinación editorial*
Víctor García
- *Coordinación del Consejo editorial*
Roberto Donoso
- *Consejo editorial*
Rosa Amelia Asuaje
Pedro Rivas
Rosalba Linares
Carlos Baptista
Tomasz Suárez Litvin
Ricardo Rafael Contreras
- *Producción editorial*
Yelliza García A.
- *Producción libro electrónico*
Miguel Rodríguez

Primera edición digital 2011

Hecho el depósito de ley

Universidad de Los Andes
Av. 3 Independencia
Edificio Central del Rectorado
Mérica, Venezuela
publicacionesva@ula.ve
publicacionesva@gmail.com
www2.ula.ve/publicacionesacademico

Los trabajos publicados en esta Colección han sido rigurosamente seleccionados y arbitrados por especialistas en las diferentes disciplinas

De los poderes...

Hay tramas de mucho impacto que tan pronto atiborran la escena intelectual como desaparecen sin dejar rastros de su tránsito por congresos, coloquios y reuniones científicas de toda índole. Hay, en cambio, las que permanecen, tal vez porque forman parte indefectible de lo humano. Tal es el caso del tema del poder, del que se ocupa este libro. El mismo reúne los aportes de un grupo de intelectuales motivados por la tarea de reflexionar sobre este argumento y sus múltiples repercusiones tanto en el plano estético, como en el ámbito político y en el área social.

El presente volumen es también el resultado de un esfuerzo sostenido por el Consejo Directivo del Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres de la Universidad de Los Andes entre el 30 de noviembre y el 2 de diciembre del 2005, en el marco del V Encuentro de Investigadores de la Literatura Venezolana y Latinoamericana **Ficciones y escenarios del poder**. Éste reúne las memorias publicadas de este quinto evento que, desde su primera edición, en 1997, se ha venido convirtiendo en un espacio de diálogo y confrontación de ideas, tanto para los investigadores que conforman la planta docente del Instituto, como para aquellos colegas que, desde otras universidades y centros de investigación, se ocupan de problemas académicos similares.

Los artículos que conforman el texto fueron solicitados a sus autores por el Comité Organizador de este V Encuentro y, así mismo, han sido arbitrados *a posteriori* por una comisión creada para tales efectos por el Vicerrectorado Académico. El texto ha sido articulado en seis partes complementarias: la primera, titulada **Literatura y poder**, agrupa los aportes de cuatro destacados investigadores de la Universidad Central de

Venezuela. Lo inaugura María Eugenia Martínez con una pregunta: “¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana?”. En este artículo, la autora se ocupa de revisar una serie de textos que a lo largo de tres meses circularon en el Papel Literario del diario *El Nacional* y que, así mismo, forman parte de una polémica cuyo origen recae sobre la pregunta ¿qué pasa con la literatura venezolana? surgida de una mesa de ponencias de la VI Bienal Mariano Picón Salas del año 2004. Los textos fueron escritos por un grupo representativo de escritores pertenecientes al sistema literario venezolano de las últimas décadas del siglo XX. Atendiendo al hecho de que cualquier discurso puede ser utilizado de manera persuasiva o ideológica y, por lo tanto, supone un despliegue de poder, en esta comunicación Martínez indaga sobre las búsquedas de los productores de estos textos y sus incidencias en los receptores de los mismos.

Por su parte, Antonietta Alario también se ocupa de analizar el contexto socio-cultural en el que se despliega la narrativa venezolana del período 1989-2000. Bajo este marco, su línea de estudio se ha centrado en el análisis de las estructuras de poder presentes en esta narrativa a partir de los fundamentos metodológicos del análisis crítico del discurso. “Política e ideología en la narrativa venezolana de la última década” es el título del artículo donde la autora se interroga acerca de cómo ciertos sucesos políticos acaecidos en el país (el Caracazo de febrero de 1989, los fallidos golpes de Estado del 4 de febrero y el 27 de noviembre de 1992, entre otros), son representados en un corpus significativo durante el mencionado período. Su objetivo no es otro que el de sistematizar las diferentes perspectivas, intereses y presupuestos ideológicos que mueven a los escritores a publicar obras literarias con notable y expreso contenido político.

Siguiendo esta línea de investigación, Carlos Sandoval arremete contra la industria literaria e interroga sus objetivos. El resultado es un artículo cargado de sugerentes ironías que su autor titula “Contra la industria literaria: ¿Crítica, asalto o juego de poder?”. Si bien el tema de la literatura y su sistema de acopio (las editoriales, la controlada aquiescencia pública, Escuelas y postgrados en Letras, el comentario de obras en la prensa periódica) se han tornado recurrentes en la narrativa venezolana de los últimos años, por lo común, el cuestionamiento a algunos de los mecanismos involucrados en el proceso (materiales e ideológicos) ha sido la herramienta más empleada por quienes le dispensan al tópico parte de su esfuerzo creativo. En este trabajo, Sandoval examina las formas en que ciertos narradores asumen, en el cuerpo de sus piezas, esa suerte de ataque

contra las instituciones legitimadoras de lo que el *país cultural* considera *literario*; una actitud escamoteada ocasionalmente con el uso de un forzado humor o, en la mayoría de los casos, mediante dispendiosas diatribas.

Le corresponde a Gisela Kozak cerrar esta primera parte con un artículo titulado “¿Nostalgia, frustración o percepción?: novelística, poder y revolución”. Kozak asegura que es un lugar común afirmar que la narrativa venezolana ha presentado un marcado interés por la crítica al poder político. No obstante, los años sesenta significan una inflexión fundamental en esta crítica, hasta el punto que la narrativa contemporánea vuelve obsesivamente a esa época y a la figura de la izquierda redentora y fracasada. Según la autora, esa vuelta permanente –mucho más evidente en Venezuela que en otros países de América Latina– no obedece a una suerte de pasión nostálgica de escritores izquierdistas, sino a la poderosa y colectiva percepción estética de una corriente histórica que se consideraba cancelada pero que sólo estaba sumergida. *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (Ana Teresa Torres), *El último round* (Eduardo Liendo), *La flor escrita* (Carlos Noguera) y *El diario íntimo de Francisca Malabar* (Milagros Mata Gil) le servirán de punto de partida para su reflexión.

La segunda parte de este libro se ocupa de las relaciones de poder que entretejen la lectura y los lectores, de allí que haya sido articulada bajo el rótulo de **Lectura, testimonios y poder**. La inicia Margoth Carrillo Pimentel con un trabajo titulado “Las relaciones de poder y la lectura”. Si bien Carrillo comienza su disertación cuestionando tanto al texto como al autor y a la sociedad que lo produce, muy pronto despeja las preguntas que forman el eje de su reflexión: ¿Cómo influyen las relaciones de poder en el acto de la lectura? ¿Acaso el papel del autor, el texto o el lector se transforman en la medida en que los requerimientos del poder o de la sociedad cambian? En tal sentido, Carrillo también se interroga acerca de la posición de la crítica especializada frente a los textos y, de un modo especial, frente a las exigencias o circunstancias del propio poder que los modula. Su intención no es otra que indagar acerca de la “historicidad” de la lectura, esto es, acerca de la manera como ésta se transforma frente a los requerimientos de un tiempo o de una forma del poder. De esta manera, nociones tales como “la muerte del autor” o “la libertad del lector”, pueden llegar a interpretarse como respuestas históricas a una situación en la que no sólo el autor, el texto o el lector tienen la última palabra.

Siguiendo una línea de investigación similar, aunque relacionada con la recepción de la literatura infantil, se ubica el trabajo de Maén Puerta de Pérez titulado “El poder de la lectura en la construcción y representación del sujeto niño”. Partiendo de la recurrente discusión en torno al papel de la lectura en la construcción del lector, Maén Puerta indaga acerca de cómo se construye el individuo a través de la lectura y cómo inciden ésta y la literatura en la vida de los niños. La pregunta que se impone es de qué manera la lectura favorece, entorpece o enrumba este camino por diferentes atajos. Puerta afirma que se puede hablar de una cultura de la lectura en la escuela; la misma, recogería todos los aspectos que ofrecen los adultos al niño y los problemas y situaciones que se desprenden de la interacción de éste, durante el proceso de lectura, con algunos materiales literarios, que así como marcan su desarrollo como individuo, determinan su muy particular visión del mundo.

Por su parte, Vicente Lecuna nos ofrece un estimulante análisis acerca del testimonio, en tanto correlato de los poderes que se articulan entre el lector y lectura en el artículo que titula “Existe una esperanza: el testimonio en los extramuros de la ciudad letrada”. Según el autor, el libro editado por Arturo Ardao, *The Rigoberta Menchú Controversy* (University of Minnesota Press: Minneapolis, 2001), puso de nuevo el tema del testimonio en la agenda de discusiones académicas. Podría pensarse que, en este caso, la polémica consistía en una réplica, un tanto tardía, de un viejo problema que aparece alrededor de los años sesenta con la publicación de *Biografía de un Cimarrón* de Miguel Barnet. No obstante, paralelamente a este uso convencional del testimonio, que podríamos llamar revolucionario, también podrían detectarse otros usos. Son éstos los que Lecuna explora mediante algunas prácticas discursivas que se apoyan en la “retórica de la verdad” para seducir algún segmento de mercado particular. Para lograr su objetivo, el autor no solamente toma como ejemplo las campañas publicitarias de la medicina sistémica, sino que se apoya en el número 36 de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1992), que recoge buena parte de la discusión sobre el tema del testimonio. De esta manera logra demostrar lo que podría ser la construcción de una sensibilidad popular alternativa basada en la esperanza, así como las implicaciones políticas de este discurso.

La tercera parte de este libro está dedicada a las representaciones del cuerpo y sus relaciones con el poder; es la denominada **Poder y lenguaje del cuerpo** y la inicia Luis Javier Hernández con un artículo titu-

lado “El cuerpo femenino como semiótica del poder en tres novelas latinoamericanas”. Hernández delimita históricamente su objetivo denunciando los prejuicios sociales, las condiciones económicas y las diferencias culturales que han impuesto una particular semiótica del cuerpo. De estas restricciones surge la escritura simultánea de dos historias: la de las glorias épicas engarzada en la luminosidad bélica que funda nacionalidades, y la de la cotidianidad, la simple y sencilla manifestación del ser humano en una instancia más corpórea que espiritual. A Hernández le interesa la literatura que se articula a partir de los cuerpos escindidos por la historia y que, en este proceso, logra fundar la “memoria de la cotidianidad”; esto es, la historia de los cuerpos profanos que desafiaron la historia, como ocurre en las novelas *Muñeca Brava* de Lucía Guerra, *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa, y *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres.

En una línea de trabajo similar, se inscribe el trabajo de Elda Mora titulado “Poder, mujer y nación en la narrativa de *Cosmópolis*”. En este artículo, la autora desbroza las técnicas discursivas del poder y del control impuestas al sujeto femenino en tanto modelo de la virtud republicana. A partir del análisis de tres cuentos publicados en la revista *Cosmópolis* (1894-95), Mora logra ubicar las nociones de regionalismo, patria y nación, asociadas a la figura femenina. El corpus narrativo seleccionado da cuenta de las argucias retóricas y del verosímil narrativo que utiliza lo femenino como metáfora de una nación frágil que encuentra en el hombre la protección y fuerza necesarias para su transformación virtuosa hacia el horizonte de los nuevos tiempos.

Dibujando un nuevo perfil de esta temática se ubica el trabajo de quien suscribe. “Los poderes de la simulación: representaciones jerárquicas en la fotografía de sujetos durante la Venezuela del entre siglo XIX y XX”, pretende ofrecer una panorámica general de dos formas de representación fotográfica ampliamente difundidas durante las últimas décadas del siglo XIX: El retrato burgués y la fotografía de tipos. Partiendo del análisis de la Colección “Eugenio Rojas Camacho”, la autora analiza las deudas contraídas por este fotógrafo con los usos de unas formas fotográficas que suponen la imposición de disciplinas corporales de muy vasto alcance y que evidencian indudables relaciones de poder entre los distintos miembros de la sociedad de entonces.

Le corresponde a Juan Molina cerrar esta tercera parte con un trabajo titulado “El caballo de Lázaro. Lectura del *Monumento* (1975-1985) de Miguel von Dangel”. Desde su perspectiva, en Miguel von

Dangel el cuerpo se manifiesta literalmente como expresión cenagosa, y de manera simbólica, como pantano y arco iris. Pero si algo es dominante en la estética de este artista es la conversión de la carne putrefacta en expresión estética y de la taxidermia en elemento formal del arte. Esta oscilación entre el cuerpo putrefacto y la ciencia de la conservación, muestra en Von Dangel la ambivalencia de la muerte-resurrección, no en el sentido de la fe cristiana sino en un ámbito estrictamente estético. Claro que semejantes estrategias estéticas también le sirven al artista para desplegar una ironía en torno al carácter deleznable de la figura del caballo (y del poder que éste representa), soporte ineludible de los próceres de la patria que, desde la plaza de cualquier espacio urbano que se respete, muestra la corroída fragilidad de las bases del mito del padre fundador.

No podía faltar en esta panorámica del poder un apartado sobre sus diversas interpretaciones estéticas, el mismo ha sido titulado **Percepciones estéticas del poder** y lo inicia Arnaldo Valero con una investigación titulada "Reggae Power". En este trabajo, Valero reflexiona acerca de un esquema de valoración epidérmica mediante el cual, a partir del siglo XV, un discurso colonial de nuevo cuño logró imponerse amparado en un régimen de verdad en el que las palabras *negro*, *nègre* y *nigger* se consolidaron como las nominaciones negativas por excelencia de un sistema inmutable de jerarquías que habría de extenderse mundialmente. En este contexto, el autor analiza las implicaciones de este proceso a través de la acción política encabezada por Marcus Garvey (1887-1949), con el movimiento del Black Power y, de manera muy especial, con las canciones de libertad de Bob Marley, gracias a las cuales el sistema de pensamiento que condujo a la esclavitud de los sectores que ambos representaban empezó a perder terreno. El vigoroso contenido social de estas canciones cuestionadoras del racismo, del colonialismo y del modo de vida capitalista occidental, favoreció la consolidación de una serie de tendencias progresistas que resultaron decisivas en el éxito de los movimientos independentistas de África y el Caribe.

Siguiendo una línea de abordaje igualmente interesada en las diversas percepciones estéticas del poder, se inscribe el trabajo de Álvaro Contreras que lleva por título "Escena del crimen". En esta investigación, Contreras intenta un acercamiento crítico a la forma en la cual el relato policial vanguardista latinoamericano resignifica los elementos claves del policial clásico –la trama de indicios, la figura del detective–, colocando en escena otra vez el crimen –un falso o un desviado crimen– para subver-

tir, desde adentro, la lógica del relato policial; en este mismo orden de ideas, Contreras se ocupa de analizar los excedentes de la mirada de autoridad y el punto donde ésta se vuelve absurda, provocando al final otra lectura –paródica, destructiva y obscena– del relato policial.

El trabajo de Sobeida Núñez titulado “Orden y poder en el cuento ‘La tienda de muñecos’ de Julio Garmendia” analiza las percepciones del poder desde una perspectiva más bien política. Mediante el análisis de este cuento, Núñez se interesa por la recreación que hace Garmendia del orden, la verticalidad, la vigilancia y la disciplina, como elementos inherentes al sostenimiento y ejercicio del poder. Si bien el cuento de Garmendia ha sido leído por la crítica literaria venezolana como una representación analógica de la realidad venezolana de la época, momento que coincide con la presencia de una de las dictaduras más largas de nuestra historia, la de Juan Vicente Gómez, el cuento es también una representación metafórica del modo en que el orden sostiene la estructuras del poder en todas las relaciones humanas.

Le corresponde a Victor Bravo cerrar esta cuarta parte, con un trabajo que también se ocupa de las implicaciones estéticas del poder y que lleva por título “Verdad, poder y expresión estética”. Si bien en este trabajo, Bravo se plantea desbrozar las múltiples implicaciones de la verdad y sus relaciones con el discurso y con los relatos contemporáneos, su análisis parte de la exploración de una premisa fundada por los lógicos clásicos, según la cual toda comunicación depende de una condición de verdad. De allí su propuesta de hacer una historia de la inteligibilidad del mundo que sea también una historia de la verdad. Semejante historia señalaría la persistente y compleja relación entre verdad y poder, al tiempo que señalaría los extremos mediante los cuales esa verdad puede ser tan posible como relativa. Entre uno y otro extremo, se ubicaría una verdad que el autor denomina autorreflexiva y que, impactada por el poder, se desplaza entre ocultamientos y desocultamientos.

La quinta parte de este libro, titulada **Estado, cultura y poder** la inaugura Enrique Plata, quien nos ofrece un trabajo titulado “Relación centro-periferia en los discursos latinoamericanos de finales del siglo XX. El ejercicio del poder y la soberanía”. Según el autor, la relación centro-periferia se ha sostenido, no sólo en cuanto hecho social, sino también en cuanto proceso cultural, literario y filosófico, desplazándose de uno (centro) a la otra (periferia), y manifestando con ello su soberanía e independencia. Cuando el arte traspasa las fronteras del poder, de las jerarquías y

de la servidumbre, se reconoce como trasgresor, como soberano, e informa de los diversos sujetos y culturas que habitan más allá de los bordes, más allá de los límites del poder dominante establecido. De esta manera, los discursos ficcionales latinoamericanos, aparecidos durante los años finales del siglo XX, dan cuenta de la tensa relación suscitada entre los sujetos periféricos y su cultura, y los sujetos y la cultura que conforman las metrópolis. En este sentido, el autor se propone indagar en esa frecuente, tensa e intensa relación establecida entre el centro y la periferia, como ejercicio del poder y la soberanía, reconocido en los discursos ficcionales de buena parte de la narrativa latinoamericana contemporánea.

Por su parte, el artículo de Betulio Bravo titulado “Intelectuales, cultura y poder: recurrencia de una discusión” también se ocupa de las tensiones que se producen entre la cultura, los intelectuales y las diversas retóricas del poder. En este contexto, el autor despeja las representaciones del intelectual contemporáneo en sociedades tan cambiantes como las nuestras; así mismo, Bravo disecciona la compleja relación de los escritores con las ideologías en boga y el papel de ambos en la definición de criterios tales como libertad y creación, pensamiento y acción.

El trabajo de Pedro Alzuru, apunta hacia otros derroteros que no por ello se alejan de la reflexión sobre el problema de la cultura, del Estado y de sus relaciones con el poder. En “Poder y cuidado de sí”, Alzuru muestra la travesía emprendida por Foucault para construir los tres tomos de su *Historia de la sexualidad*. En este orden de ideas, el autor no sólo analiza las nociones morales desarrolladas por Foucault en su citada obra, sino que desentraña el aparato jurídico, que ya anunciaba el autor francés, como indefectiblemente ligado a la práctica de la sexualidad en occidente. Un contexto en el cual revelación de la verdad, abolición de la ley y promesa de felicidad se unen en un discurso sostenido por el sexo y por una “teoría del poder” que opone un modelo “jurídico”, fundado en la separación entre lo permitido y lo prohibido, a un modelo “tecnológico”, basado en la norma más que en la ley, que crea maneras de vivir y de actuar caracterizadas por estrategias inestables más que por la lucha secular entre las obligaciones colectivas y las aspiraciones naturales.

Le corresponde a Gregory Zambrano cerrar esta quinta parte con un trabajo titulado “Las ficciones del poder: entre el Estado mecenas y el intelectual agradecido”. Según Zambrano, el proceso de secularización que vivió Venezuela durante las últimas tres décadas del siglo XIX, instau-

ró una nueva simbología. Ésta no sólo fue sustituyendo la icónica religiosa sino que erigió una nueva fe en el hombre y sus poderes. En ella la “patria” tendría sus mejores espejos: junto a la historia heroica como relato destacó a los héroes como artífices, junto a los hombres notables, se prefiguró para el uso y abuso, la imagen del pueblo reivindicado que se modelaba a partir de los ejemplos de los buenos ciudadanos. Para reproducir la nueva icónica, numerosos artistas e intelectuales de la época se sumaron a la dádiva de ese poder, que había percibido en el prestigio de sus oficiantes, la manera de convertir las artes, la música y la literatura, en un espacio de privilegio por donde irían los derroteros del nuevo orden que imponía, por encima de todo, el culto a los héroes militares. Un ejemplo de esa tendencia lo constituye la institucionalización de los relatos de Eduardo Blanco, titulados “Cuadros venezolanos” bajo el título unitario de *Venezuela heroica*, publicado en 1881.

La sexta y última parte titulada **Ideologías y retóricas del poder** se ocupa de aspectos teóricos relacionados con el tema de este libro. La inicia Luis Ricardo Dávila con un artículo denominado “Venezuela, fábrica de héroes”, título que anuncia su necesidad de analizar el dispositivo de poder inherente a la creación del heroísmo venezolano. En este trabajo, Dávila parte de la certeza de que la nación que somos va más allá de la construcción historiográfica o de su perspectiva temporal o territorial, pues es más construcción de relato heroico, leyenda, olvido y memoria distorsionada por promesas de futuro que nunca llegan. La historiografía, patriótica más que crítica, sobre la nación opera del mismo modo que la literatura: con frecuencia recoge acontecimientos que en su origen son ficciones culturales, pero crea patrones de realidad que van gobernando la experiencia colectiva. En este orden de ideas, el poder y la imaginación se presentan como productores de una realidad humana específica que constituye el núcleo de este trabajo.

El estilo contundente de Miguel Ángel Campos da continuidad a esta parte dedicada a las ideologías del poder, en la que se inserta su artículo titulado “La tradición paralela”. A medida que la ciencia valida políticamente la vida social, el poder pareciera requerir menos explicación y legitimación en el escenario del acuerdo y el consenso civil. La aceptación de un mundo regido por la objetividad de la razón instrumental de las ciencias naturales es un hecho cumplido en la era de las unificaciones planetarias. Poder sin ideología y sobredimensionado de economía y prometeísmo,

significa también una crisis de la diversidad cultural: arte y humanismo deberán encarar su autojustificación ya no en términos de consumo sino de función.

El libro cierra con el trabajo de Julio Ramos titulado "Literatura y Justicia: hacia una crítica de los estudios culturales". En éste, Ramos analiza el modo en que se crean nuevas categorías de representación y performance políticas, a partir de qué vocabularios se articulan los nuevos sujetos, y cómo se autorizan sus enunciados, mediante una lectura del *Diario de campaña* de Martí y el problema de la creatividad en el pensamiento político. Su trabajo parte de la pregunta por el lugar que ocupa la "estética" en el debate sobre los estudios culturales; de allí, el interés del autor acerca de la manera en que se debe pensar la lectura y el análisis literario después de la crítica del privilegio estético y las humanidades letradas.

Con esta aproximación, amparada en las propuestas de los estudios culturales, se cierra el texto que ahora presentamos. Gracias a la irrefutable homogeneidad de la temática abordada, el lector interesado podrá disponer, de ahora en adelante, de una amplia panorámica sobre un argumento tan eterno e inmutable como es el del poder.

Carmen Díaz Orozco



Literatura y poder

¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana? | María Eugenia Martínez

Política e ideología en la narrativa venezolana de la última década | Antonietta Alario

Contra la industria literaria:
¿crítica, asalto o juego de poder? | Carlos Sandoval

¿Nostalgia, frustración o percepción?:
novelística, poder y revolución | Gisela Kozak



Literatura y poder

¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana?

María Eugenia Martínez

Introducción

La Institución literaria está conformada por un grupo de individuos con identidad propia que realiza actividades que atienden, generalmente, a intereses y objetivos comunes; para funcionar, crean sus propias normas, establecen relaciones y hacen uso de un conjunto de recursos comunes para su subsistencia, es decir, ejecutan acciones a partir de prácticas sociales. En tal sentido, el discurso y su uso constituyen una de las prácticas sociales más importantes condicionadas por las ideologías, así es como “el poder y la política de una institución a menudo se ejercen por medio del discurso de sus miembros (Mumby y Clair, 2000, p. 265).

Partiendo del hecho de que las opiniones y las actitudes compartidas de un grupo son un tipo de creencias que están interrelacionadas debemos suponer que algunos elementos estructurales de la argumentación son signos importantes en las estructuras subyacentes de las actitudes ideológicas de un grupo (Cf. Van Dijk, 2003, p. 73). En este artículo se analizan las estructuras proposicionales discursivas presentes en 12 textos publicados, a lo largo de tres meses, en el Papel Literario de *El Nacional* que forman parte de una polémica cuyo origen recae sobre la pregunta ¿qué pasa con la narrativa venezolana?, surgida de una mesa de ponencias de la VI Bienal Mariano Picón Salas 2004. Todo esto para mostrar cómo se modelan las opiniones de un grupo institucionalizado.

Aclaratorias teóricas para resolver dudas: relación entre tema, ficciones y escenarios de poder

Los textos son acciones sociales que se ajustan a un conjunto de normas, máximas o principios que permiten el funcionamiento relativamente eficaz entre las personas. Son actos comunicativos que responden a unas determinadas convenciones y finalidades compartidas por los miembros de un grupo y llegan a ser el resultado de su desarrollo histórico y cultural (Cf. Barrera, 2000; Calsamiglia y Tusón, 1999 y Van Dijk, 1980, 1987, 1999, 2000, entre otros).

En un texto y contexto dados, cualquier estructura o estrategia discursiva puede ser utilizada de manera persuasiva y por tanto de manera ideológica. La ideología¹ no sólo forma parte de las estructuras del discurso, sino que va a depender de los modelos de contexto social que reproducen para los receptores, los emisores del discurso. Las ideologías están definidas de un modo más general como “sistemas de creencias”, sin embargo, hay muchos tipos de creencias, muchas de las cuales no son ideológicas. En el discurso no solo se reproducen ideologías –si se reproducen–, sino también actitudes, conocimiento, modelos de experiencia, objetivos presentes e intereses personales. Por esta razón la comprensión del discurso implica la construcción de modelos mentales por lo que es posible que la influencia ideológica no tenga siempre los efectos pretendidos o esperados de las representaciones sociales del contexto. La comunicación en general, y en consecuencia, también la comunicación ideológica, están orientadas hacia el manejo de esos modelos que representan lo que el emisor del discurso quiere que el receptor sepa o crea.

En la reproducción del discurso las proposiciones representan un tipo de cognición social y se constituyen en un conjunto estructurado que fundamenta las de creencias básicas de un grupo (Van Dijk, 2003, p. 73). Son unidades de significado expresadas generalmente mediante una oración simple del tipo “la literatura vive un momento luminoso” (Echeto, 2005c).

En tal sentido, en los textos de la polémica se verbalizan proposiciones sobre la narrativa venezolana debido a que es una problemática

¹ Se utiliza el concepto de ideología que remite a “la interfase entre propiedades fundamentales (por ejemplo, intereses, objetivos) de grupos sociales y las cogniciones sociales compartidas de sus miembros” (Van Dijk, 1999, p. 391)

en el contexto sociocultural que interesa a todo el grupo. Se espera que estas proposiciones que involucran temas socialmente relevantes para el grupo tengan consecuencias ideológicas al ser reproducidas, asimismo se espera que los textos producidos por representantes de un grupo social específico generen opiniones con base ideológica o persuasiva.

El poder está relacionado con las ideologías, entendidas como “creencias fundamentales de un grupo y de sus miembros” (Van Dijk, 2003, p. 14). Las manifestaciones del poder no deben ser entendidas como un acto formalizado en una sola dirección y en un único sentido dentro de la organización jerarquizada de la sociedad, sino más bien como una relación permanente entre localizaciones, núcleos o unidades sociales concretas que están condicionadas. Por lo que, más allá de un concepto estático y vertical del poder, aludo a éste como un conjunto de negociaciones, compromisos y mediaciones. El poder para el grupo de la institución literaria no es sólo el Estado, sus recursos y la manipulación que hace de las personas, sino también es el prestigio, la fama, los contratos, los honorarios, los premios y los reconocimientos que se extienden a la posibilidad de alcanzarlos a cualquier costo y a través de cualquier medio. Esto es, la autopresentación positiva ante el grupo y fuera del grupo.

En esta oportunidad, el medio llegó –a mi juicio– de improvviso a un grupo social que pertenece a la institución literaria. Desde éste emitieron sus opiniones y lograron un espacio desde el cual consiguen legitimarse. En las lecturas aisladas que proporciona un suplemento literario de circulación semanal, los textos se perciben como plagados de diferencias, sin embargo, bajo una lectura acuciosa encontramos proposiciones semejantes que veremos a continuación.

La polémica

Curiosamente, la polémica se inició de manera inesperada sobre todo ante los comentarios de la periodista que cubría el evento en los que se preguntaba “¿Qué representa un debate sobre la literatura local en el cual los primeros en abandonar las sillas son los escritores?” (Sainz Borgo, 2005). Comencé por preguntarme –yo también– cómo era que algo que carecía de público y debate fuera llevado a las páginas centrales del Papel Literario de *El Nacional*, órgano de difusión masiva de un grupo

institucionalizado. ¿Acaso se trataba de un acto filantrópico?, no lo creo. Aún no consigo dar respuesta a esta pregunta, sin embargo, el debate logró extenderse, milagrosamente, a lo largo de cuatro meses. Me inclino a pensar que es posible que –la periodista– como representante de un medio impreso intentó regular la disposición de este grupo social y les dio la oportunidad de mostrarse, autoidentificarse y defenderse.

Los textos

El papel literario de *El Nacional* es una sección “cultural” dirigida a un grupo específico, en él circulan los miembros del sistema literario venezolano, al menos aquellos que gozan de algún reconocimiento. Así, lo que comenzó “desde las universidades” como “un aburrido congreso” (Chirinos, 2005) terminó obteniendo, misteriosamente, una apropiada difusión. Los textos fueron publicados entre el 20 de marzo y el 2 de julio del 2005 y aparecieron en el siguiente orden, 20 de marzo del 2005. Echeto, Roberto. La literatura venezolana no va detrás del camión de la basura; 16 de abril. Sandoval, Carlos. Espías, jueces y demonios: una pintura de la narrativa venezolana actual; 16 de abril. López Ortega, Antonio. Entre la basura y la luminosidad; 16 de abril. Gutiérrez, Leroy. Carta a un escritor venezolano; 23 de abril. Echeto, Roberto. Bendito sea el pan que producimos; 23 de abril. Quero, Milton. La literatura y sus tiempos; 23 de abril. Chirinos, Juan Carlos. ¿Quién le pone el cascabel al crítico?; 7 de mayo. Padrón, Alejandro. En torno a la polémica sobre la literatura venezolana; 7 de mayo. Sandoval, Carlos. Crítico con cascabel que come el pan que producimos; 16 de junio. Gaspar, Catalina. De saberes y miradas; 2 de julio. Chirinos, Juan Carlos. La desnudez del crítico; y finalmente, 2 de julio. Echeto, Roberto. Contra los malos mestureros.

De todos los textos sólo dos fueron presentados en la Bienal, el primero de Echeto, La literatura venezolana no va detrás del camión de la basura y, el primero de Sandoval, Espías, jueces y demonios: una pintura de la narrativa venezolana actual.

Los miembros del grupo

A excepción de Padrón que es economista, todos son licenciados en Letras y, dentro de la institución literaria comparten distintos roles, Barrera Linares (2005, p. 21) señala que “cuando confluyen en una sola persona, es como tener varios trajes o disfraces y colocarse cada uno de acuerdo con la situación”. Quizá esta multiplicidad explique lo que refiere Chirinos (2005) cuando habla de “lo que nos da de comer” porque hasta el momento dificulto que alguno de los polemistas haya conseguido vivir de la ficción, aclaro, de la escritura de ficción. Por otra parte, todos tienen varios títulos publicados que los ubican como escritores venezolanos, han ganado premios y obtenido menciones en los certámenes literarios nacionales y, los que no lo han logrado, han participado como jurados para decidir el cambio de destino de autores y obras venezolanas. Esto podría hacernos pensar que no sabemos a ciencia cierta desde cuál de los roles opinaron los polemistas o si combinaron los roles en su discurso.

Echeto es productor de espacios radiales y dibujante, Sandoval es crítico y profesor universitario, aunque aún confieso que no puedo separar la crítica de la escritura, López Ortega es promotor cultural y editor; Gutiérrez es editor; trabaja en Otero Ediciones y Libros de *El Nacional*; Quero es profesor y dramaturgo. Chirinos posee un dato que parece relevante en su currículo “actualmente reside en España” en “ese punto donde Madrid desaparece y se vuelve cielo” (Méndez Guédez, 2005). Gaspar es ensayista y profesora universitaria y, Alejandro Padrón es profesor universitario.

Todos, quiéranlo o no, pertenecen al sistema literario venezolano.

Las proposiciones del grupo

Como expresé anteriormente, en la reproducción del discurso las proposiciones representan un tipo de cognición social y, se constituyen en un conjunto estructurado que fundamenta las creencias básicas de un grupo, las coincidentes en los textos se agrupan en los siguientes tópicos: la crítica literaria, las editoriales, los escritores, los premios, y las razones de la literatura, como veremos a continuación.

¿A qué le temen, a la crítica o a los críticos?

La crítica literaria y los críticos generan conflicto entre el grupo. Representan una suerte de abstracción que parece haberse ganado la mayor responsabilidad de todos sus males, digo de todos los males de la narrativa venezolana. De acuerdo con las proposiciones es una actividad autoritaria y canonizadora² (en esto coincide con el resto de los polemistas, curiosamente, Gaspar, no así Sandoval), tiene poco vigor, es deshonesto y cerrada, debe despertar el interés por el disfrute del lector y es la culpable de que “buena parte de los libros que ven la luz en el mercado venezolano pasan sin pena ni gloria” (Echeto, 2005a).

Por su parte, los críticos no estudian, no leen ni le prestan atención a la literatura venezolana, no se acercan a las propuestas y fenómenos editoriales recientes, no postulan nuevas teorías, no entienden las preocupaciones de los escritores ni sus técnicas, miden con el canon, sólo escriben trabajos de ascenso en el ámbito universitario que además carecen de peso, hablan de autores que los legitimen a ellos, no prestan atención, no orientan, son jueces inquisidores. Y yo me pregunto ¿Cómo puede hacer todo esto un crítico que ni estudia ni lee?

Entre la mayoría de los autores hay un desconocimiento del papel de la crítica, sus opiniones, como hemos visto, son contradictorias, a tal respecto cabrían las preguntas que formulaba Barthes también a propósito de una polémica: “¿Cuántos escritores no han escrito sólo por haber leído? ¿Cuántos críticos no han leído sólo por escribir? Y a manera de aclaratoria hacerles saber que “La crítica no es sino un momento de esta historia en la cual entramos y que nos conduce a la unidad –a la verdad de la escritura” (Barthes, 1971, p. 82).

¿Qué dicen de los escritores?

En estas proposiciones curiosamente los autores se excluyen del rol de escritor, escriben en tercera persona para referirse a *ellos* y nunca a *nosotros*; esto a mi juicio es como hablar mal del gobierno desde el gobierno; así se alejan de la ficción que producen para decir que los escritores no publican en el extranjero, no figuran en los catálogos internacionales.

² Las proposiciones que se mencionan recogen la valoración general expresada por el grupo.

les, escriben igual que antes, carecen de talento, vocación y disciplina, no piensan en el lector, no son humildes, desconocen el papel de la crítica y no le interesan a la crítica.

El papel de las editoriales

Las editoriales también tienen su culpita porque de plano no se interesan por la literatura nacional, no son como las extranjeras. Sin embargo, los autores coinciden en que hay “una constelación” de editoriales alternativas y comerciales que publican la literatura venezolana y creen que las existentes se consolidan. Las que parecen tener más prestigio entre los polemistas, porque las citan, son la Fundación Bigott, Fundarte, Monte Ávila y *El Nacional*. Consideran que todas éstas “hacen un esfuerzo”; pero “los tirajes son breves” y “no distribuyen los libros”.

Aún hay esperanzas

Hay dos grupos de argumentos que se esgrimen como estándares esperanzadores: los autores que han publicado en el extranjero como José Balza, Eugenio Montejo, Ednodio Quintero, Juan Carlos Méndez Guédez, entre otros, y los certámenes literarios. Estos últimos parecen tener un efecto tranquilizador porque, pese a todo lo anterior, Adriano González León alguna vez ganó el Seix Barral, Enza García ganó el Casa de América de Madrid, Juan Carlos Méndez Guédez el Fernando Quiñones, Oscar Marcano el Jorge Luis Borges, Ana Teresa Torres el Pegasus, Eugenio Montejo el Internacional de Poesía y Ensayo Octavio Paz y, hasta cuando los autores quedan de subcampeones, para usar la terminología de Eche-to, se aluden y ponen como ejemplos las menciones obtenidas por venezolanos en el Rómulo Gallegos.

Y la pregunta ¿Qué pasa con la narrativa venezolana?

Para Chirinos (2005) quien reside en Madrid, “el asunto tiene mil aristas”, “la narrativa necesita algo para que alcance la difusión que merece”, “nos da de comer”, “no es mediana” porque hay una lista para mostrarlo, necesita editoriales, librerías, distribuidoras, suplementos literarios, lectores e, incluso, escritores y, además, merece un crítico responsable.

Padrón (2005), el economista, considera que “goza de buena salud” y que “ha alcanzado los niveles de proposiciones estéticas y narrativas de las grandes obras de la literatura universal” pero “no cuenta con extraordinarios narradores”.

Echeto (2005a, b, c), el optimista, cree que “vive un momento luminoso y extraño” pero “decidir si vive o no un instante de gloria es tarea difícil”. “No llega a ninguna parte”. “Es un negocio al que le falta aspiración, aliento, ganas, bolas, deseos de superarse y de que la conozcan en muchos lugares y no solo en nuestro hundido país”.

Quero (2005), el galardonado, explica que “el problema de la narrativa está en la escritura” porque “carece de creatividad, talento sostenido en el lenguaje y en la configuración de la anécdota”, “no despierta el interés del lector”, “utiliza los recursos de siempre”, es un somnífero, es triste, “merece más lectores”, “no está en el concierto mundial”. En fin que “no sucede nada con ella porque no despierta ni entusiasmo para debatir”. “Hay que esperar a ver si tiene éxito”.

A López Ortega, (2005) el promotor, le parece que “es un tema recurrente” y que “no está seguro de la respuesta”. Sin embargo, afirma que “la narrativa está ausente de los claustros o foros de difusión continental o mundial” y además “carece de trascendencia”, “no vive un momento luminoso”, “es mediana”, “ensimismada”, “ingenua” y “provinciana”, “con poca sensación de cuerpo”, y “está alimentada por individualidades”.

Gutiérrez (2005), el editor, dice que “nadie lee los libros” y que “se deben contar los títulos más vendidos o el número de ejemplares adquiridos para responder”.

Sandoval (2005a, 2005b), el crítico, muestra que la narrativa “tiene una sólida tradición pero importa poco”, que “su horizonte se detiene en los años sesenta” porque “no se desprende del contexto social”. Sin embargo, “no está por debajo de los logros estéticos de otros logros” y en cuentos “tenemos una notoria variedad de propuestas”. Pero, “no goza del merecido reconocimiento”, “no tenemos una novela representativa” y “no se puede inventariar”. En fin “no vive un momento luminoso”.

Gaspar (2005), la crítica, cree que “coexiste en un ámbito descalificador”. “Se identifica con un ejercicio de poder y se sitúa como una práctica cultural privilegiada”. Además, “ha perdido legitimidad”. “No se solidariza con la incomunicación, la intrascendencia, la negatividad, la imposibilidad o el vacío”. “No es legitimadora ni canónica”.

Después de todas estas opiniones no podemos sino repreguntar:

¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana?

De acuerdo con estas propuestas sobre la narrativa venezolana, todos los que trabajamos con ella deberíamos olvidar el asunto. Creo que este grupo quedó entrampado en una pregunta ontológica y obviamente ninguno podía dar una respuesta adecuada debido a la complejidad de la misma. No creo que nadie en su sano juicio pueda contestar esta pregunta en un espacio de 20 minutos y mucho menos en la instantaneidad del medio impreso; se requiere de mucho estudio y mucha lectura para ello y, seguramente, como afirma Chirinos (2005), aquí lo que hay es “pereza intelectual”. Lo que sí se puede hacer es circular por el país e identificarse de este modo con la institucionalidad a fin de legitimarse como miembro de la misma y obtener la atención de los lectores que, a fin de cuentas, son los que le dan vida a la narrativa. Curiosamente el papel de los lectores no es una preocupación para estos autores, al menos la mayoría no lo expresó. Y los pocos que lo hicieron dieron cuenta de un anhelo: ¿cómo nos ganamos al lector? Creo que esa sí sería una buena discusión para una polémica entre los miembros de la institución literaria, sobre todo para los que escriben ficción, porque de lo contrario, este “tema recurrente” como lo denomina López Ortega (2005) seguirá siendo una vaguada que sorprende cuando se inicia, inunda todo mientras se desarrolla y se olvida cuando sale el sol.

Y si hay que dar una respuesta a la pregunta, diría que, en esta oportunidad, estos representantes de la institución literaria venezolana, hicieron uso de una estrategia de autopresentación funcional a través de una polémica que concluyó con la publicación de todos los textos, con un prólogo de Antonio López Ortega en *Zona Tórrida*, una revista académica, sí; y que yo sepa, hasta el momento, ninguno de los polemistas se ha quejado.

María Eugenia Martínez

Instituto de Investigaciones Literarias

Universidad Central de Venezuela

Bibliografía

- Barrera Linares, Luis. (2000). *Análisis crítico del discurso*. Caracas: UCAB.
- _____. (2005). *La negación del rostro*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Barthes, Roland. (1971). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo. (1999). *Las cosas del decir*. Barcelona: Ariel.
- Chirinos, Juan Carlos. (2005). ¿Quién le pone el cascabel al crítico? En *Papel Literario de El Nacional*. 23 de abril, p. 8.
- Chirinos, Juan Carlos. (2005). La desnudez del crítico. En *Papel Literario de El Nacional*. 2 de julio. P. 4.
- Echeto, Roberto. (2005a). La literatura venezolana no va detrás del camión de la basura. En *Papel Literario de El Nacional*. 20 de marzo, p. 16.
- _____. (2005b). Contra los malos mestureros. En *Papel Literario de El Nacional*. 2 de julio, p. 4.
- _____. (2005c). Bendito sea el pan que producimos. En *Papel Literario de El Nacional*. 23 de abril, p. 4.
- Gaspar, Catalina. (2005). De saberes y miradas. En *Papel Literario de El Nacional*. 16 de junio. p. 4.
- Gutiérrez, Leroy. (2005). Carta a un escritor venezolano. En *El Nacional*. 16 de abril, C- p. 6.
- López Ortega, Antonio. (2005). Entre la basura y la luminosidad. En *El Nacional*. 16 de abril, p. 4.
- Méndez Guédez, Juan. (2005) Juan Carlos Chirinos: La escritura de los cinco sentidos. [Revista en línea]. Disponible: <http://www.ficcionbreve.org/entrevistas/especial.htm>. [Consulta: 2005, octubre].
- Mumby, Dennis y Clair, Robin. (2000). El discurso de las organizaciones. En Teun van Dijk (comp.). *El discurso como interacción social*, 263-296. Barcelona: Gedisa.
- Padrón, Alejandro. (2005). En torno a la polémica sobre la literatura venezolana. En *Papel Literario de El Nacional*. 7 de mayo, p. 8.
- Quero, Milton. (2005). La literatura y sus tiempos. En *Papel Literario de El Nacional*. 23 de abril. p. 8.
- Sainz Borgo, Karina. (2005). La VI Bienal Mariano Picón Salas, desde el retrovisor. En *Papel Literario de El Nacional*. 26 de marzo, p. 13.
- Sandoval, Carlos. (2005a). Espías, jueces y demonios: una pintura de la narrativa venezolana actual. En *Papel Literario de El Nacional*. 16 de abril.
- Sandoval, Carlos. (2005b). Crítico con cascabel que come el pan que producimos. En *Papel Literario de El Nacional*. 7 de mayo, p. 8.
- Van Dijk, Teun. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.

- _____. (1987). *Análisis del discurso*. Barcelona: Paidós.
- _____. (1999). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (comp.). (2000). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2003). *Ideología y discurso*. Madrid: Ariel.

Literatura y poder

Política e ideología en la narrativa venezolana de la última década

Antonieta Alario

La acción y la reflexión política han motivado desde siempre un interés muy particular en el seno de la literatura. Son muchos los escritores de ficción que han encontrado en los conflictos políticos una fuente de inspiración para echar a andar su propuesta ficcional.

Juan Carlos Méndez Guédez en su artículo “Veinte años no es nada. (notas sobre narrativa venezolana del noventa y el ochenta)” (1999) cuando se refiere a la narrativa de los noventa pronostica, sobre la base de ciertos indicios hallados en libros y propuestas recientes, una intención de un grupo de escritores por consolidar una *narrativa vigorosa*, producto del impacto causado por los eventos políticos y sociales ocurridos en Venezuela a finales de los ochenta y principios de los noventa. En tal sentido expresa:

... si como afirma Lázaro Álvarez los sesenta venezolanos son “una generación decisiva” pues a partir de hechos históricos cruciales los escritores de este tiempo inauguran una cosmovisión del mundo [sic], es posible sospechar que los escritores del noventa, ya marcados por hechos históricos de gran relevancia, al menos estén intentando estructurar visiones particulares de lo real que los justifiquen frente a una lengua como el castellano en donde la narrativa hecha en Venezuela no tiene todavía el lugar que le corresponde.

Méndez Guédez, en esta apreciación, no sólo apunta hacia el valioso material temático que pueda inspirar a los escritores a producir propuestas estéticas con marcado sentido crítico en cuanto a política e ideología se

refiere, sino que también, al igual que sucedió en los sesenta, estos hechos podrían generar obras literarias que trasciendan el ámbito nacional. ¿Pensaría, por ejemplo, en *País portátil* de Adriano González León?

A partir de este pronóstico de Juan Carlos Méndez Guédez, hace unos años, bajo el marco de un proyecto de investigación de grupo titulado "El contexto socio-cultural en la narrativa venezolana en el lapso 1989-2000", inicié un estudio (cf. Alario, 2002) en el que indagué cómo eran representados, en una muestra de narrativa actual venezolana, una serie de sucesos políticos acaecidos en Venezuela tales como el Caracazo (febrero 1989) y los fallidos golpes de Estado de febrero y noviembre del '92, entre otros. Aun cuando está claro que la política no radica únicamente en sucesos sociopolíticos extraordinarios, investigué cómo estos eventos en particular se manifiestan en obras como *Salsa y Control* (1993) de José Roberto Duque, *Historias del edificio* (1994), *La ciudad de arena* (2000) y la novela *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (1997) de Juan Carlos Méndez Guédez y, en *Sobre héroes y tumbos* (1999) de Luis Barrera Linares. Me interesaba, en particular, observar si se toma alguna postura ante ellos y si existe una reflexión sobre las causas que condujeron a tales desenlaces.

Una vez analizadas estas obras a partir de tres perspectivas posibles para representar el conflicto político: i) como marco referencial, ii) a partir de la propia ideología del autor y iii) a través de una reflexión crítica, (véase Alario, 2002) se pudo observar que en los textos de Duque y en Méndez Guédez los hechos políticos del Caracazo y los fallidos golpes de Estado son expresados como telón de fondo; aparecen a modo de marco de referencia obligado, donde se recrean las vicisitudes, vivencias, expectativas y valores de personajes envueltos en la vida urbana. En efecto, estos personajes se mueven en un ambiente político convulsionado, del que parece resultarles imposible escapar, pero son completamente ajenos al debate ideológico. En todo caso, los elementos de naturaleza ideológica están presentes en estas obras en el enfrentamiento de los personajes ante una realidad que los sobrepasa y de paso, los condiciona, con una visión que de algún modo traduce los intereses del grupo social en el que están ubicados. En *Sobre héroes y tumbos* de Barrera Linares, por el contrario, la reconstrucción literaria de eventos, como la coronación de Carlos Andrés Pérez, el Caracazo y su posterior destitución, se utiliza como una ocasión para la toma de una postura ideológica ante la realidad política.

Con base en estos resultados, en esta comunicación me propongo: i) ampliar el corpus de estudio con la novela *El complot* (2002) de Israel Centeno y dos cuentos “El silencio y los juegos de la memoria” y “Un febrero de presagios” de Gregorio Valera-Villegas (2003); ii) observar, a partir de los fundamentos metodológicos del análisis crítico del discurso, cómo los autores recrean el conflicto político a partir de determinadas y particulares estructuras ideológicas del discurso, con la simple intención de examinar si realmente los sucesos políticos ocurridos en el país tienen la relevancia, como apuntaba Méndez Guédez, para inspirar y comprometer a nuestros narradores en sus propuestas estéticas y, finalmente, iii) aportar algunas conclusiones que no pretenden ser definitivas por cuanto se trata de una realidad sociopolítica y de un material literario que está vigente y realizándose.

De la teoría al análisis

Bajo los postulados del análisis crítico del discurso, Ochs (2000, p. 276) señala que “las narraciones, ya sean reales o ficcionales, tienen sus raíces en sistemas culturales de conocimientos, creencias, valores, ideologías, modos de acción, emociones y otras dimensiones del orden social...” En tal sentido, las narraciones son prácticas sociales en contextos socio-culturales determinados, en las que se expresan, a través de particulares estructuras discursivas, elementos ideológicos.

Al respecto Erving Goffman (1974, p. 504) manifiesta:

Un cuento o anécdota, es decir, un relato, no consiste tan sólo en informar sobre un suceso. En el sentido más acabado del término, el relato es una enunciación derivada de la perspectiva personal de un participante real o potencial que está situado de modo que algún desarrollo dramático temporal del suceso informado avanza desde ese punto de partida.

Ese *punto de partida* del que habla Goffman puede ser considerado, bajo el enfoque de la psicología social y cognitiva contemporánea, como “creencias” que maneja el emisor, potencial o recreado, como miembro de un grupo. Estas “creencias” pueden tener un elemento evaluador, cuando a partir de normas y valores, productos de nuestros

conocimientos, se manifiestan en opiniones y actitudes sobre nosotros o sobre los otros, sobre el mundo físico o social. Las ideologías tienen con frecuencia esta dimensión evaluadora. (Van Dijk, 2003, p. 20)

En tal sentido, será posible observar en las obras analizadas diversas perspectivas en la forma de representar la realidad socio-política venezolana, ya que dichas interpretaciones de la situación pueden variar en función de los sistemas de creencias de quien las escribe, pero también en función de los objetivos y motivaciones que tiene el autor.

El complot: del autor a la obra

Ante la pregunta que le hiciera Pablo Gámez a Centeno, en una entrevista que aparece en *La prensa literaria* en el 2002, sobre si considera una apuesta literaria arriesgada, la de escribir una novela cuyos acontecimientos se encuentran aún en pleno desarrollo, el escritor responde que al emprender un proyecto literario siempre existen apuestas y siempre hay un margen de riesgo, como le ha ocurrido y le ocurre a muchos escritores. Hace referencia a Miguel Otero Silva y a José Antonio Abreu; además, continúa explicando Centeno:

Si usted ha tenido y ha mantenido un contacto íntimo, cercano y directo con la historia de su país, lo normal es que se encuentre sumergido en los sucesos y acontecimientos que le ha tocado vivir. En *El complot* la apuesta temática es arriesgada, pero no así la apuesta estética. Lo que hice con esta novela fue tamizar todo aquello que pudiera incidir de manera negativa en la ficción y la trama [...] *El complot* es novela, ficción, y pretendo que así sea leída. Pero no puedo negar que es una novela que encaja en un momento crucial de la historia de Venezuela.

Evidentemente, en la novela *El complot*, el contexto socio-político venezolano inunda totalmente la obra; los personajes y las acciones que en ella se desarrollan son comprendidos e identificados perfectamente por cualquier lector que posea en sus marcos de conocimientos y referencias las circunstancias propias del suceder político venezolano. Aunque en todas las obras analizadas, las ocurrencias políticas figuradas están muy cercanas a nuestras vivencias y experiencias personales, en el caso de esta novela, la distancia entre el contexto de producción de la obra y el

contexto de recepción es prácticamente nula. Esto se evidencia en la propia escogencia de un tema tan actual como el complot para cometer un magnicidio y en la caracterización de un personaje al que se intenta asesinar: el presidente, cuyo referente es, para cualquier lector venezolano, perfectamente identificable endofóricamente en el presente ámbito político.

En un micro nivel de análisis, se observa que en esta novela no se expresa ningún discurso que plantee una postura política opuesta y sus correlativos componentes ideológicos, lo que sería en términos de la realidad, algún personaje que formara parte de la oposición. Todos los personajes se mueven “aparentemente” bajo la ideología y las creencias de un mismo grupo en particular. No obstante, en los diferentes roles y representaciones de los personajes, sí hallamos cambios en la visión con respecto al grupo, a partir de diversas actitudes y opiniones que son manifestadas mediante sus discursos; esta interdiscursividad evidentemente tiene una intención crítica por parte del autor.

Por ejemplo, en esta novela, la simbolización del golpe está dada bajo la óptica de Sergio cuando éste ya ha sido excluido del grupo, ya no forma parte de la organización que planeó el golpe de Estado y que más tarde lo entrenó para matar al presidente.

Recordé la madrugada en que debíamos salir a la calle para apoyar el golpe de Estado, eso fue hace mucho tiempo, al fin haríamos la revolución [...] esperábamos la orden de salir a la calle y nos quedamos esperando toda la madrugada y medio día, nunca nos llamaron, nos dejaron embarcados como novia de pueblo y ellos, los gloriosos soldados revolucionarios, perdieron su asonada y el hoy presidente en su minuto frente a las cámaras de televisión, llamaba a aguardar mejores tiempos (pp. 32-33)

Es notoria la demarcación que hace Sergio entre el *nosotros*, los civiles embarcados y el *ellos*, los soldados gloriosos, quienes ahora son piezas útiles tanto para el gobierno como para la organización y que, además, conjuntamente lo buscan para asesinarlo.

No es nada casual que la segunda perspectiva del golpe esté tratada por un personaje femenino, Lourdes, también ex miembro de la organización, que huye en un autobús hacia Oriente, después de un escape propio de la cinematografía de Hollywood. Lo que diferencia esta visión de la anterior es que apunta hacia la actuación oportunista y poco confiable de Manuel Roca, personaje que fue primero compañero de la

organización y en la actualidad Ministro de Relaciones Interiores, hasta ayer, su amante y ahora su verdugo.

Todos estaban impacientes aquella madrugada. Recuerdan la cara de Roca cuando interrumpió en la concha.

—La orden no llega. Algo debe haber fallado. De cualquier manera ya los compañeros militares —al decir compañeros militares, Lourdes recuerda que el viejo camarada tartamudeó—. Han tomado Maracaibo, Valencia y se están librando combates en Caracas.

Horas más tarde miraban impávidos cómo un teniente coronel, en trance, con la mirada turbia, cansado, preciso en sus palabras, se rendía y llamaba a sus compañeros a rendir las armas. (p. 75)

Mucho más determinante es la configuración de dos personajes, Marcos, el informante, y Manuela, quien en su rol de periodista, cuando aparece en la novela no se presenta bajo ninguna posición más que la de ser objetiva al dar las noticias e investigar la verdad hasta las últimas consecuencias. Se logra pensar que estos personajes cumplen una doble función en el desarrollo de la historia: una, armar la cohesión del relato, y otra, expresar, indirectamente, lo que podría calificarse como el punto de vista del autor.

Pero el proceso tiene muchas aristas, hay quienes quieren llevarlo hacia el militarismo conservador y de derecha, otros pretenden hacer del proceso un disparador revolucionario de proporciones universales, [...] Los moderados pretenden consolidar algunos cambios de actores y de instituciones y continuar en un régimen constitucional y democrático. Esos grupos estaban en permanente pugna y dicen los entendidos que al presidente le conviene. ¿Con quién está el presidente? Con él mismo, pensaba Manuela en el momento que llegó Marcos...

Ahora habla Marcos:

Desde que se iniciara el régimen, el presidente había hablado de un complot para asesinarlo. Se dijo que era parte de su estrategia de confrontación. Lo fue repitiendo una y otra vez hasta el atentado [...] ha sido un atentado de laboratorio y ¿adivinen quién está detrás de todo esto? (pp. 128-129)

En esta novela, al igual que en la novela de Barrera *Sobre héroes y tombo*s, se evidencia una clara reflexión crítica ante una situación política. En su conjunto, la obra incita al lector a emitir un juicio moral y político. Y de hecho en la reflexión que hace Manuel Caballero (septiembre 2005) respecto a por qué resulta tan desconcertante esta novela de Centeno, se explican las posibles interpretaciones que pueda tener dependiendo del receptor: para los hombres de palacio y otros politólogos podría ser interpretada como un *posible escenario*, para muchos mal intencionados, como una *novela de anticipación*, y para otros, simplemente, como una *novela realista*. No es gratuito que después de la publicación de esta novela y de otras expresiones públicas con respecto a la realidad política venezolana, el autor haya recibido varias amenazas de muerte.

Gregorio Valera-Villegas: entre dos puntos de vista

En los dos textos de este autor “El silencio y los juegos de la memoria” y “Un febrero de presagios” se combina tanto el sentido crítico y la reflexión como la llana descripción de sucesos que acontecen tomando como contexto la realidad política y social venezolana.

En el primero, bastante extenso, confluyen diversos episodios que no son narrados de manera secuencial, se interrumpen las narraciones y nos muestran una serie de eventos inconexos que parecieran cohesionarse al final. Estrategia, por lo demás, que no creo que logre el efecto deseado por el autor.

Lo que sí se desprende, sin duda, es una amplia reflexión crítica por parte de la gran mayoría de los personajes, si no de todos, sobre la historia política del país, sustentada principalmente en elementos de la ideología marxista. La participación activa de los personajes en los sucesos de la guerrilla, la renovación universitaria, la conspiración de los fallidos golpes de Estado del 92 con sus correspondientes acciones (secuestro de aviones, revueltas, encarcelamientos, interrogatorios, torturas) configuran el mundo textual. La reflexión, y quizás la toma de postura por parte del autor, se manifiesta a través del personaje Eugenio Mujica, profesor universitario. Éste sin siquiera ser activista político, es víctima del abuso de poder, al ser aprendido, torturado e interrogado, sólo por el hecho de haber tenido un abuelo guerrillero y un papá subversivo, personajes que también aparecen en la historia. En uno de estos interrogatorios, Eugenio

rememora la historia política reciente del país: desde el golpe del '45 contra el gobierno de Isaías Medina, el de noviembre del '48 contra Rómulo Gallegos, el derrocamiento de Pérez Jiménez en el '58, el inicio de la democracia con su serie de batallas como las guerrillas de la década de los sesenta y en los noventa las frustradas rebeliones militares del 4 y 27 de febrero del 92. Luego de esta enumeración histórica reflexiona:

Sin embargo, inspector, de algunas de estas batallas perdidas algo o mucho ha quedado; los grandes o pequeños sacrificios que se hicieron no fueron a mi entender, inútiles, después de esas batallas algo quedó sembrado, para el beneficio de este país. Los frutos de una batalla perdida en su momento, parece mentira, se recogen posteriormente (p. 55)

Apoyados en el enfoque de Van Dijk (1999) en cuanto a que las ideologías subyacentes pueden hacerse transparentes, al vincularse, sistemáticamente, con las estructuras del discurso, en el ejemplo anterior no cabe duda de que la estructura sintáctica, el léxico y las proposiciones utilizadas conducen a identificar una determinada postura ideológica.

En el segundo cuento analizado de Gregorio Valera-Villegas, "Un febrero de presagios" la representación del Caracazo y del golpe de febrero se encuentran expresados como historia paralela a otra en la que se narra el inicio y el fin de una relación de pareja entre Rosario y Emiro. En este texto ni siquiera se logra al final del relato hallar una cohesión entre ambas historias. La única conexión posible que se puede encontrar es quizás el vínculo que se establece al representar la violencia externa en las calles con la violencia doméstica entre estos dos personajes. En ningún momento éstos reflexionan, ni se sienten involucrados con los hechos políticos y sociales. Quizás la intención del escritor sea muy parecida a la de Duque y Méndez Guédez, en los cuales estos sucesos simplemente aparecen como marcos de referencia mientras se presenta el deterioro de una relación amorosa.

Reflexiones finales

Aunque resulte apresurado dar un dictamen definitivo, por las razones de proximidad ya señaladas, no se puede decir que desde que la monotonía política de 40 años se vio sacudida por los conflictos que acaecieron en el país, las propuestas estéticas venezolanas hayan demarcado estos hechos de manera continua y contundente.

No se observan en estas obras las diferentes tensiones, divisiones y ambigüedades inherentes a los hechos sociales en los que se circunscriben. Elementos que auguró Méndez Guédez en una actual *narrativa vigorosa*. Por el contrario, esto sí ocurre fuera de la ficción, en los constantes debates políticos propiciados por los pronunciamientos públicos de los intelectuales.

En tal sentido, el análisis de las obras seleccionadas, hasta el momento, no parece apuntar, por ahora, hacia la sospecha de Méndez Guédez en cuanto a que la influencia de estos hechos conduzca al escritor venezolano a tratar de explicarlos y a tomar una actitud mucho más comprometida con su historia. Cosa curiosa, que el mismo que visiona estos porvenires no haga lo propio en sus obras analizadas hasta el momento.

Acaso valga la pena traer a colación, en este punto, la observación de Barrera Linares (2005, p. 157)

... me preguntaría si es posible hablar de una generación literaria venezolana a la que se puede asociar mecánicamente a los años de la llamada década del "Viernes negro" (febrero 1983), "la coronación de Carlos Andrés Pérez" (febrero 1989) y "el Caracazo" (febrero 1989). Es obvio que, por lo menos, resultaría difícil demostrar su existencia.

Para finalizar quisiera señalar que quizá tales carencias no se deban a la falta de compromiso de los autores analizados, sino a que en realidad, estos eventos no tengan la relevancia literaria que sugiere Méndez Guédez, e incluso, posiblemente, tampoco política. Es decir, el 27 de febrero y los fallidos golpes de Estado, evidentemente, dejaron sus marcas en la sociedad venezolana, pero no se pueden comparar con eventos o acontecimientos políticos acaecidos en otros países del continente como la confrontación entre derecha e izquierda en Centroamérica o la Revolución Mexicana, por ejemplo, en los que sí hubo cambios sociales

radicales y divisiones ideológicas muy bien demarcadas que hicieron prácticamente imposible dejar de involucrarse directamente en ellos. Tampoco se podrían comparar con hechos políticos y sociales ocurridos en otras épocas en Venezuela como lo fue la Guerra Federal, o también, podríamos mencionar como ejemplo las pugnas de la guerrilla de los sesenta que al parecer sí repercutieron de manera determinante en las creencias y actitudes de los intelectuales, hecho que se evidencia contundentemente en la cantidad de referencias y rememoraciones de los sesenta que aparecen representadas en nuestra narrativa actual, donde aun cuando se presenten, también, conflictos políticos y sociales recientes se relacionan y se explican a través de las ideologías de los sesenta.

Del mismo modo, se debe considerar, que en la Venezuela actual, a diferencia de otras épocas y de otros países, aún no se toma al texto literario como una forma de control político y social. La “realidad” contenida en dichos textos, por decirlo así, no pareciera tener un valor determinante como herramienta del cambio ideológico o para la comprensión de los hechos sociales.

Antonietta Alario

Instituto de Investigaciones Literarias
Universidad Central de Venezuela

Bibliografía

- Alario, A. (2002). La acción política en la narrativa de la última década. En *Actas del XXVIII Simposio de Docentes e Investigadores de la Literatura Venezolana. Nuevos Diálogos*. Universidad Simón Bolívar. Formato CD rom.
- Barrera Linares, L. (1999). *Sobre héroes y tumbos*. Caracas: Equinoccio.
- _____. (2000). *Discurso y literatura*. 2a. Edic. Caracas: UCV-CEP.
- _____. (2005). *La negación del rostro. Apuntes para una egoteca de la narrativa masculina venezolana*. Caracas: Monte Ávila.
- Caballero, M. (2005). El complot para matar al presidente. Blog del escritor Israel Centeno [En línea] Disponible en: <http://israelcenteno.blogspot.com/2005/09/el-complot-para-matar-al-presidente.html> [Consulta: 2005, noviembre 24]
- Centeno, I. (2000). *El complot*. Caracas: Planeta.
- Duque, J. R. (1993). *Salsa y control*. Caracas: Monte Ávila.
- Gámez, P. (2002). Israel Centeno: "Sin riesgo, no hay escritura". *La prensa Literaria*. [En línea] Disponible en: <http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2002/septiembre/14/literaria/comentario>. [Consulta: 2005, noviembre 15].
- Goffman, E. (1974). *Frame Analysis: an Essay on the Organization of Experience*. Nueva York: Harper & Row
- Méndez Guédez, J. C. (1994). *Historias del edificio*. Caracas: Guaraira Repano.
- _____. (1997). *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo*. Caracas: Troya.
- _____. (1999). *La ciudad de arena*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Cádiz.
- _____. (1999). Veinte años no es nada. (notas sobre narrativa venezolana del noventa y el ochenta). *Revista Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- _____. (2000). *Árbol de luna*. Madrid: Océano.
- Ochs, E. (2000). Narrativa. En T. A. van Dijk (Comp.) *El discurso como estructura y proceso*. 271-303. Barcelona: Gedisa.
- Valera-Villegas, G. (2003). *El silencio y los juegos de la memoria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca-EBUC Consejo de Publicaciones de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez.
- _____. (2003) El silencio y los juegos de la memoria. En *El silencio y los juegos de la memoria*. 15-64. Caracas: Ediciones de la Biblioteca-EBUC Consejo de Publicaciones de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez.

- _____. (2003). Un febrero de presagios. En *El silencio y los juegos de la memoria*. 95-114. Caracas: Ediciones de la Biblioteca-EBUC Consejo de Publicaciones de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez.
- Van Dijk, T. (1999). *Ideología*. Barcelona: Gedisa.
- _____. (2000). *Estructuras y funciones del discurso*. México: Siglo XXI.
- _____. (2003). *Ideología y discurso*. Barcelona: Ariel lingüística.

Literatura y poder

Contra la industria literaria:
¿Crítica, asalto o juegos de poder?

Carlos Sandoval

Espejos

En varias escenas de la segunda parte de *Árbol de luna*, reconstrucción picaresca de la vida venezolana de los últimos años, se describe a un analista literario sospechosamente parecido a mí: “A su izquierda, destacaba un crítico [...] cuyo nombre no logro memorizar y que es bastante menudo, tan menudo que puede decirse sin ofender que es un enano”. Más adelante, se precisa: “un profesor [...] bastante pequeño, parece un duendecito con bigote”. (Méndez Guédez, 2000, pp. 123,127).

La novela hace una feroz requisitoria de nuestra historia política reciente (barraganato, golpes de Estado, corrupción, sueños revolucionarios), sin excluir el diagnóstico sobre otras áreas en donde la ignorancia, el clientelismo y la mediocridad revelan también la ineficiencia de una cultura. Este sería el caso de la crítica literaria: departamento de una industria de la sensibilidad escrita que falla, indica la obra, al momento de evaluar los productos nacionales fabricados en su rubro.

Continúa el narrador de Méndez Guédez:

... distinguí al crítico enano repartiendo copias de un manuscrito. Llegaba ceremonioso, se inclinaba [...] y [...] entregaba una carpeta con unas páginas amarillentas.

... El enano hacía un gesto marcial cuando colocaba en las manos de las personas su texto, como si fuese el presidente de la república entregando el sable a los subtenientes recién graduados...

Cuando [...] me disponía a levantarme avanzó hacia mí y [...] me puso en las manos lo que él llamó su "más reciente obra" ... "Se trata –[...] dijo– de una exploración ficcionalizada en el imaginario de la cultura popular, en la geografía y en el léxico de la Venezuela profunda, de la Venezuela auténtica, de la Venezuela venezonalizada y pura que nos legaron..." (Méndez Guédez, 2000, p. 125)

Permitaseme esta otra larga cita:

Lo mejor es no volverme a tropezar con el enano [...] leí unos pedazos del manuscrito. Se trata de una serie de chistes verdes sobre mujeres...

De todas maneras, [...] no me resulta antipático del todo. Me produce cierta compasión. No pudo colocar su novela en ninguna parte [...]

Lo escuché hablar pestes de todos [...] comenzó a decir que estaba siendo víctima de una estrategia internacional de sus enemigos. Según dice, sus rivales en Latinoamérica forman parte de la CIA y no pueden aceptar que él escriba desde una venezolanidad sin fisuras, reivindicando los valores eternos del telurismo.

... se acercó un momento a otros profesores [...] les dijo que ahora en Venezuela se iban a acabar las mariconadas extranjerizantes, los libros que no hablasen de Guatire, de la avenida Páez del Paraíso, de las gestas patrióticas, de los burdeles, de la yuca frita, del indio Yaracuy. Se alteró tanto que alguien [...] lo sentó en un banco donde siguió murmurando...

No estoy seguro, pero supongo que estaba hablando de política y del movimiento que ganará las elecciones en mi país: unos militares nacionalistas [...] que intentaron dar un golpe años atrás. (ibídem, pp. 137-138)

Queda claro: entre nosotros hay una crítica literaria al servicio de una política cultural de Estado que orienta sus valoraciones hacia el análisis de ciertos temas supuestamente idiosincrásicos. Al menos eso señalan

los pasajes que Méndez Guédez dedica en *Árbol de luna* al problema de los juicios sobre la narrativa venezolana de fines del siglo XX. Una crítica *enana*, atrabiliaria, del tipo de la practicada en algunas páginas chovinistas de Gonzalo Picón Febres, la cual desconfía, además, de su propia especificidad al trocar al analista en un narrador de medio pelo.

Así pues, la descomposición social que examina la novela, una metástasis generalizada en *el cuerpo de la patria*, para decirlo con un lugar común, ha enfermado por igual las idealizaciones mentales; de modo que a los edificios inconclusos, a las carencias hospitalarias, a la falta de alumbrado público, debe sumarse la exclusión del libre mercadeo de anhelos o sensaciones en el arte escrito.

Las pruebas evacuadas por Méndez Guédez enfatizan la adscripción de la actividad crítica a los espacios académicos: el “duendecito con bigote”, no lo olvidemos, es profesor; en un solo trazo el protagonista de *Árbol de luna* cuestiona dos roles corporativos de la empresa dedicada a la literatura: el sistema de aquiescencia o rechazo de piezas y autores, fomentado, principalmente, por las universidades nacionales, y el *brazo ejecutor* de esa política.

La industria literaria

El sistema se manifiesta en varias estaciones de trabajo: casas editoras, distribuidores, librerías, publicistas, pero sobre todo, en lectores profesionales, esto es, críticos y profesores de literatura, o críticos-profesores, como se quiera. La industria literaria: un complejo tramado que involucra, por supuesto, elementos no artísticos, en atención a dinámicas sociales que permiten, justamente, la existencia factual de las obras. En términos de Bourdieu: el *campo literario*, una derivación del *campo artístico*, a su vez dependientes de una instancia mayor: el *campo cultural*.

Si los campos no son más que redes “de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones...” (Bourdieu, 1995, p. 342); quiere decir: una tenencia, búsqueda o lucha de “poder (económico, político, religioso, cultural, etc.) a través de objetos específicos” (Ortega, 2005), podríamos señalar que, respecto de la crítica literaria y de las materializaciones narrativas, la novela de Méndez Guédez entra en pugna con el capital simbólico del campo literario venezolano que cifra en el uso de una temática particular su más

visible dominio.¹ Un rechazo que manifiesta, se sabe, la necesidad del litigante de acceder por la fuerza de su propio capital simbólico a los espacios de la ideología (y físicos) del poder literario vigente.

La novela sería, entonces, el objeto mediante el cual un *agente de ruptura* (concepto también de Bourdieu), el autor concreto Juan Carlos Méndez Guédez, intenta socavar una estrecha visión de lo literario –el *habitus*: “sistema dinámico de disposiciones y posiciones que se desarrolla en el campo” (Bourdieu parafraseado por Ortega, 2005)–, como mecanismo de *asalto* al poder. No obstante, estas tensiones no pasan de simples escauceos. Sin duda, *Árbol de luna* postula una imagen degradada del país, pero no rebasa la gruesa pincelada al diluir los cuestionamientos en el cielo de la nostalgia o en el huracán de la parodia.

Guerras de tinta

Crítica a una sociedad discola. *Árbol de luna* plantado en el cancel. La novela se detiene justo donde su condición artística podría haberse malogrado.² Va a otros asuntos y descarga el tema de la función narrativa y de sus evaluadores en otros especialistas: “no dejo de pensar en el crítico enano. Parece que ayer lo internaron para hacerle una cura de sueño” (Méndez Guédez, 2000, p. 140). Cosa de locos, la literatura. O de hiperestésicos. En ocasiones, todo parece un síntoma de esquizofrenia, una estrategia para llegar o mantenerse en el poder: la voz ortodoxa del campo cultural, el dueño interino del capital creativo que caracteriza al país.

¹ “El *capital* es lo que cada individuo posee o anhela poseer: cierta posición social (*capital social*), bienes materiales (*capital económico*), conocimientos (*capital cultural*) o determinada valoración del mundo (*capital simbólico*) [...] Los *campos* de la actividad humana se delimitan según prevalezca en ellos alguno de estos tipos de capital.” (Ortega, 2005)

² La obra constituye hasta ahora, en el sistema de representación creativa de Juan Carlos Méndez Guédez, el punto más alto de un proyecto que, sin apartarse de su materialidad literaria, busca dibujar una imagen idiosincrásica del venezolano, una explicación en registro novelado de lo que hoy somos. Se trata, sin duda, de un riesgo. ¿Cómo eludir la tendencia de algunos pasajes cercanos a la mera denuncia? En ocasiones es inevitable. Con todo, sería injusto señalar que *Árbol de luna* es una novela escrita para mostrar la escasez mental de una clase dirigente o de los funcionarios civiles y militares en el manejo de los llamados “asuntos públicos”.

Siendo tan reducido el campo literario venezolano, estas refriegas parecen un tanto inútiles y extemporáneas. Sin embargo, se manifiestan con regularidad, pero no en la vida de los productores (atrás quedaron los días de manifiestos, de grupos y vanguardias militantes), sino en el plano de los contenidos y de las tramas de las piezas. Luchas incruentas, aunque vehementes, más cercanas al entretenimiento que a una verdadera *reflexión narrativa*, valga la expresión, sobre los ámbitos de competencia de las actividades crítica y ficcional, respectivamente.

Veamos dos nuevos ejemplos. El primero corresponde a un autor reconocido por nuestra industria literaria como parte de la llamada "narrativa de los noventa" (Cfr. Barrera, 1997; Núñez, 1997; Sandoval, 2000): "Pa(i)sajes", cuento de Luis Felipe Castillo. El segundo, "Textamento para detectives", tiene la firma de Luis Barrera Linares, destacado representante del conjunto de creadores que se dieron a conocer en la década del ochenta. Castillo y Barrera son, además, profesores de literatura; en algún momento ambos han ejercido también la crítica literaria.

Resumo la historia de "Pa(i)sajes": en un simposio de literatura que se desarrolla en Caracas asesinan a una importante profesora. El hecho desencadena una pesquisa realizada por otra docente que, "para completarse el sueldo", ejerce funciones de detective. Pese a la incomodidad del asesinato el evento sigue su curso. Se discuten las comunicaciones y en la plenaria se devela, finalmente, al homicida.

El dispositivo semántico de esta trama policial descansa en la comprobación de que el mundo de la crítica universitaria (no sólo venezolana) es un terreno minado: la envidia, el ascenso sin méritos, la chatura intelectual son las divisas de una actividad que busca por sobre todo hacer turismo gracias al mal uso de los fondos educativos. Expresa el narrador:

Para los organizadores es toda una tragedia: se les terminan los almuerzos en mesones de lujo, el show, la aventura de salir en las páginas literarias y decir vainas como "si el siglo XIX fue el de la novela, el XX es el de la crítica y de los estudios culturales"; también se les disipa la posibilidad de un intercambio con



Antes bien, el texto sublima las frustraciones de los personajes con el recurso (¿típicamente nuestro?) del humor: humor negro que desplaza las acciones hacia terrenos más artísticos: la evocación de la infancia, la imagen del árbol espectral que da título al libro, la esperanza que resuena como posibilidad, como metáfora, cuando salimos de las aventuras relatadas.

instituciones prestigiosas (Berkeley, Stanford, Yale, Pittsburgh, Columbia). (Castillo, 1998, p. 23)

El lector se enfrenta, así, a “una cantidad de frustrados «estudiosos» (los extranjeros no pueden disfrutar de Mochima, Morrocoy, Bahía de Cata; los nacionales pierden la oportunidad de firmar convenios e ir a Brown, Boston, Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, etc.)” (ibidem, p. 24).

En apariencia, en el texto se cuestiona, como en Méndez Guédez, una praxis crítica cuyo sustrato teórico evidencia fuertes rasgos nacionalistas en el análisis de los contenidos y, simultáneamente, una devaluación de esa misma práctica en virtud de su torcida finalidad. No se discute el valor estético de las obras, sino su adscripción temática al “chinchorro, el dulce de leche y el conuco” (p. 26); las valoraciones no buscan generar conocimientos, tan sólo “sirven para reconstruir un paisaje que más tarde se trocará en un pasaje...” (p. 34)

Todo el relato se halla saturado de frases descalificadoras relativas al trabajo crítico-docente y a los circuitos en los cuales interactúan estos especialistas. Una pintura mordaz, tal vez hiriente, aunque divertida, que muestra ciertas relaciones de poder en el campo literario venezolano. Aquí también Castillo haría las veces de un *agente de ruptura* en tanto denuncia, mediante el uso de estereotipos en ocasiones fácilmente asimilables a algunas personalidades concretas, a quienes dominan el campo de la literatura local. La denuncia sería el primer movimiento de avance hacia territorio enemigo: el anhelado paraíso del reconocimiento público.

El cuento finaliza explicitando el móvil del asesinato: a la doctora Del Prat la mató el Prof. Zeda porque aquélla desenmascararía, en la plenaria del simposio, su condición de turista; Zeda usaba “las instituciones del Estado y de las universidades, [como] la ventanilla de una agencia de viajes.” (Castillo, 1998, p. 37)³

³ No se me escapa la posibilidad de otra lectura: tal vez “Pa(i)sajes” sea la demostración narrativa de las teorizaciones de Bourdieu sobre las reglas de funcionamiento del arte. Ya dije que Castillo es profesor de literatura, conoce el terreno que ataca. Acaso por ello el narrador transcribe estas líneas de la ponencia leída por la detective-profesora: “El autor no es, pues, un ‘outsider’ o una conciencia crítica, sino un experto encargado de materializar en el campo simbólico la labor política realizada por el grupo en el poder.”

Valga este otro ejemplo:

Por su parte, en “Textamento para detectives” el cuestionamiento al sistema de valoración literario o al canon narrativo, recrudece. El esquema policial le sirve a Barrera Linares para exponer su percepción de la obra de Oswaldo Trejo –escritor a quien está dedicado el cuento; además sirve de modelo para la construcción del personaje principal–, y del campo literario venezolano reciente.

La historia se reduce a investigar el asesinato de un escritor, a propósito de una reseña de prensa, un complot entre los amigos del ociso para despojarlo de sus bienes. No me interesa seguir los pormenores que comprueban un homicidio donde antes se creyó un fallecimiento natural. Deseo mostrar cómo Barrera incurre también en el ejercicio del descrédito. Transcribo: “Dos años hacía ya de la muerte de Mauricio. De su escritura agresiva, burlesca, “experimental” –según los insulsos críticos literarios posmodernos–, sólo quedaba el recuerdo...” (2003, p. 51). Vieja conseja: quienes analizan la literatura no saben de qué va la cosa.

Para el caso que nos ocupa, lo más ostensible del trabajo resulta el calco de personas concretas del campo literario del país. Trejo:

El tipo era un escritor extraño a la vista de profesores y lectores en general. Aparte de haber sido desde muy joven su propio promotor y haber viajado a diversos lugares del mundo financiado por todos los gobiernos, siempre practicó eso que los preceptistas llaman pomposamente ludismo verbal... (Barrera Linares, 2003, p. 53)

¿Arráiz Lucca?:

Bruca, el poeta del grupo [...] ahora que es adverso al gobierno de turno, se desvela mucho por su figura y su figuración de hombre que ha ocupado



“... ¿cuánto te pagaron?”

— Mucho

—¿Cuánto?

—Lo suficiente para irme a París...

— ¿Vas a estudiar con Bourdieu...?”

No obstante, la descalificación de algunas instancias académico-críticas es de tal magnitud que la posible demostración narrativa se disipa en la llana mordacidad. (Castillo, 1998, pp. 25, 30).

cargos públicos [...] Sabe que alguna gente del entorno político [...] conservador está pendiente de sus movimientos y eso lo ha llevado a cuidar [...] escrupulosamente sus delicados mostachos...

[...]

... Bruca Báez (poetastro, también pedantón y soberbio, presunto crítico literario sabelotodo que en realidad conoce poco de lo que escribe, pero muy reconocido debido a la publicidad que le auspician varios fablistanes consagrados, cagatintas de su suegro ex-ministro)...

[...]

... además [...] abogado, no muy bueno que digamos pero abogado. (pp. 52, 54-55, 56)

Y el propio Barrera Linares: "soy el único que de verdad ha estudiado la obra literaria de Mauricio", esto es, de Oswaldo Trejo. (p. 57)

De las tres piezas presentadas, "Textamento para detectives" es la que mejor refleja las tensiones de nuestro campo literario. Así, la descalificación ficcionalizada del posible Arráiz Lucca implica la necesidad de establecer nuevos parámetros respecto de lo que en la actual industria literaria venezolana se considera un crítico o un poeta. En lo relativo a la primera especialidad –la crítica– quizá Barrera se oferte como modelo a seguir, pues él "de verdad ha estudiado" la literatura, "conoce [mucho] de lo que escribe".

Por su parte, la imagen del narrador trejiano que apuesta por la incomunicabilidad acaso deba tomarse, también, como guía para conquistar un puesto en el emperio del arte escrito en Venezuela.

Juegos

Para Bourdieu, las relaciones de poder en un campo cultural deben estudiarse como estrategias desarrolladas por agentes siempre en pugna. Según su posición de dominancia, los agentes se dividen en autónomos y heterónomos. Los agentes autónomos “sólo buscan el poder a través del capital cultural”, en tanto que los agentes heterónomos “dependen de otros tipos de capital” (Ortega, 2005). En el caso específico del campo literario, los agentes suelen ser autónomos, pues el estatuto de poder, el lugar, la posición que se ocupa en determinado momento, se sustenta en el conocimiento acumulado personalmente, no en la tenencia de capitales económicos o de otro tipo.

Por lo demás, los agentes son personas concretas que luchan por conquistar un sitio en el mundo; quiere decir: dentro del campo que satisfará sus anhelos. Si bien la noción de campo comporta elementos subjetivos, también es cierto que se materializa en las llamadas instituciones, como la institución literaria (que aquí llamo industria).

Me parece que hay tres maneras de relacionarse con el campo cultural al cual se adscriben los productos de la literatura. Tres formas de manifestación de las tensiones generadas en la dinámica propia de un sistema social: la crítica, el asalto o el simple juego para reafirmar el sitio que se ocupa.

La crítica se da cuando un agente pobre en capital (cultural, simbólico) señala las exclusiones a las que es sometido, pero sin la capacidad ni la fuerza para producir un cambio que mejore su marginalidad. Ejemplo: los novelistas que defienden un tipo de producción desfasada según las tendencias más recurrentes de su momento: algo así como el chiste de Vila-Matas cuando vino a retirar el Premio Rómulo Gallegos: “en España hay narradores que no saben que existe el televisor”.

El asalto sería el más vistoso mecanismo de acceso al campo cultural. Se trata de un movimiento de ruptura que se apropia por la fuerza de sus manifestaciones artísticas, contestatarias, de los instrumentos de poder en un momento específico de la historia. Con ello desplazan viejas formas, proponen esquemas novedosos para renovar aquellas materializaciones que consideran obsoletas. Sin duda, las vanguardias de los años veinte y treinta del siglo XX resultan pruebas contundentes. O la irrupción de los grupos literarios en los años sesenta en Venezuela.

Finalmente, el juego de poder. Las piezas evaluadas: *Árbol de luna*, "Pa(i)sajes" y "Textamento para detectives" sólo muestran algunas relaciones del campo literario venezolano. Se trata de obras que recurren a un tópico muy trajinado los últimos años: la literatura sobre literatura. Los autores concretos Juan Carlos Méndez Guédez, Luis Felipe Castillo y Luis Barrera Linares no son, en absoluto, polemistas irreductibles ni menos aún agentes de poco capital simbólico y cultural. Los tres ocupan un firme lugar en la institución literaria venezolana.⁴ De allí que los textos funcionen como meros ejercicios recreativos, manifestaciones espejeantes de quienes se demoran en la contemplación de sí mismos (y de sus colegas) en su rol de protagonistas de nuestra narrativa actual. Ludismo de grupo, cotidianidad, empuje y guasa de vida, paso del tiempo jugando a rebelión.

Carlos Sandoval

Instituto de Investigaciones Literarias

Universidad Central de Venezuela

⁴ No sólo en la institución literaria del país: cuentos de estos autores han sido recogidos en varias antologías latinoamericanas y españolas.

Referencias

- Barrera Linares, L. (1997). *Desacralización y parodia. (Aproximación al cuento venezolano del siglo xx)*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- _____. (2003). Textamento para detectives. En: *Cuentos en-red@-dos* (pp. 51-62). Caracas: Editorial ficticia La duda melódica.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.
- Castillo, L. F. (1998). Pa(i)sajes. En *El placer de la falsificación* (pp. 23-38). Caracas: Memorias de Altagracia.
- Méndez Guédez, J. C. (2000). *Árbol de luna*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Núñez, M. C. (1997). *Del realismo a la parodia. (Marcas para un mapa en la narrativa venezolana de los '90)*. Caracas: Eclipseidra.
- Ortega González-Rubio, M. (2005). La literatura como producto cultural en la lucha de los campos y el habitus. [Documento en línea]. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/litbour.html> [Consulta: 2005, julio 20]
- Sandoval, C. (2000). *La variedad: el caos*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Literatura y poder

¿Nostalgia, frustración o percepción?: novelística, poder y revolución

Gisela Kozak

Con una ironía a prueba de bala, Julio Miranda comentaba en el prólogo de *El gesto de narrar* (1998), refiriéndose a los escritores locales más jóvenes, que la literatura nacional no se había “pacificado” pues continuaba apegada nostálgicamente a las aventuras guerrilleras de la década del sesenta, hoy sorprendentemente de moda en la Venezuela neosocialista del siglo XXI. Miranda hace de pasada una rápida, clarividente y mordaz observación genealógica: la narrativa de la violencia en Venezuela tiene su fecha formal de nacimiento en la belicosa patria nueva del siglo XIX con *Venezuela heroica* (1881) y *Zárate* (1882), ambas de Eduardo Blanco. Se nos ofrece así una clave que contradice el cáustico título del artículo del no menos cáustico crítico Carlos Sandoval (2003). Y es que “El cadáver insepulto del sesenta” no era cadáver. La década del sesenta sufrió una suerte de catalepsia, como el personaje de Edgar Allan Poe de “El entierro prematuro”, y despertó olorosa a ataúd pero arrebatadora y con apoyo popular en 1998.

Una vez cerrado el capítulo de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en 1958, en los propios albores de la democracia, un grupo de venezolanos inteligentes, arriesgados, bienintencionados sin duda alguna, tomaron una decisión que convertiría a los años sesenta en un momento clave de nuestra modernidad urbana y en un recuerdo persistente transformado en literatura y, hoy, en impulso político: lanzarse a la lucha armada sin darle a la democracia venezolana la oportunidad de medirse a sí misma y dejándola en manos de sus factores probablemente más conservadores. Cuando nos referimos a los años sesenta estamos hablando,

además, de un momento estelar de la modernización urbana venezolana del siglo XX: crecimiento económico, oportunidades de ascenso y movilidad social como en pocos países de América Latina, entrada de oleadas de inmigrantes, masificación de la educación, comienzos de la era democrática en un país de tradición dictatorial, auge urbano. Los cambios internacionales propios de esta época tienen indudable impacto en el país, desde la Revolución Cubana hasta el feminismo, los movimientos juveniles y la liberación sexual. Desde luego no todo era color de rosa, pero tampoco color de hormiga como se pretende ahora en la dantesca visión de la democracia venezolana que se ha puesto tan de moda en las últimas décadas y, sobre todo, en los últimos años.

Esta cita de Orlando Araujo, perteneciente a *Narrativa venezolana contemporánea*, sintetiza muy bien la constante de la historia venezolana que animó a los revolucionarios de los sesenta y que, igualmente, ha alimentado las visiones nostálgicas sobre esta época que tanto cuestiona el antes mencionado Carlos Sandoval en la obra de Israel Centeno, Ricardo Azuaje o Juan Carlos Méndez Guédez:

Dije en un libro ya citado que Venezuela es una historia de revoluciones frustradas en la búsqueda de su liberación verdadera y que, puesta en esa perspectiva histórica, el auge o depresión de la lucha armada es un fenómeno coyuntural dentro de la necesidad estructural de aquella liberación. Sigo sosteniendo esa idea, y la otra fundamental, la de que la violencia es inevitable a la hora de construir un nuevo modelo de sociedad, la sociedad socialista: Chile no será una excepción. (1988, pp. 252-253)

Esta visión de Araujo fue compartida por amplios sectores de la intelectualidad local. La desvalorización de la experiencia democrática, esa visión lapidaria que Domingo Milliani (1973) adelantó en “Diez años de narrativa venezolana (1960-70)” cuando afirmó que la democracia representativa se había convertido en democracia represiva, fue el pan nuestro de cada día para numerosos escritores y pensadores que engrosarían las nóminas universitarias o se dedicarían con ahínco a la escritura. Esta generación, brillante sin duda, fue la que formó a la mía en las aulas de la Universidad Central de Venezuela en los años ochenta. En cuanto a los escritores, Adriano González León, Eduardo Liendo, Carlos Noguera, Laura Antillano, Antonieta Madrid y Luis Britto García eran nuestros ejemplos literarios, nuestros narradores tutelares. Sin duda, sus influjos fueron bené-

ficos pero también traían aparejados otros problemas: ¿Dónde quedaba mi generación, en tanto universitarios, futuros académicos o escritores? ¿Era la simple heredera de una frustración? ¿Sólo le restaba el limbo del nihilismo y de la “antipolítica”, como dice Colette Capriles en *La Revolución como espectáculo* (2004)? ¿O la beatitud de la vida privada? ¿O las exigencias de la vida profesional? ¿Teníamos algo nuevo que ofrecer frente a “la década que sacudió al mundo”? Y la democracia, ¿qué era para nosotros? ¿Un cascarón vacío? ¿Una urna electoral cada cinco años? ¿Una oportunidad? ¿Un privilegio?

No es de extrañar entonces la persistencia de los sesenta en la vida literaria y política venezolana en un país cuyas generaciones más recientes no supimos ofrecer una respuesta alternativa al desgaste institucional, a la orfandad política y a la crisis económica, más allá de aliarse con un grupo de militares golpistas. No es de extrañar, insisto, la nostalgia y frustración de Centeno, Azuaje y Méndez Guédez. Como dice Julio Ortega en *El principio radical de lo nuevo...* respecto a la experiencia guerrillera venezolana en los sesenta:

... en la novela esa experiencia se ha convertido en clave de interpretación de un país cuyo proyecto de modernidad fue disputado con las armas, en una aventura improbable y, quizá, juvenil, que seguramente demuestra el carácter limitado del proyecto modernizador y las contradicciones que generó en las clases medias. Pero, por otra parte, demuestra que la narrativa... es un lenguaje en debate por el sentido nacional de lo moderno. Es también un mapa de las exclusiones y de los márgenes que genera una modernidad gestionada desde el sistema estatal. Un sistema, en efecto, orgánico y globalizante pero, por eso mismo, normativo y sancionador, que ocupa el espacio político tanto como lo desocupa, creando por igual expectativas como desigualdades. (1997, p. 214)

Es hora de comenzar a hablar de la tercera palabra del título de esta ponencia: percepción. Aunque coincido con Carlos Sandoval en que la nostalgia por los sesenta es un verdadero lastre en la literatura y, por lo visto, en la vida venezolana, discrepo de su generalización respecto al descuido estético que priva en esta narrativa sobre la violencia guerrillera, y discrepo también de que sólo la nostalgia y la frustración están detrás de esta obsesión. Sin entrar en detalles respecto a las observaciones sobre los textos de Centeno, Azuaje y Méndez Guédez, analizados por Sandoval en

su artículo, existen otras alternativas novelescas que exhiben un tratamiento narrativo impecable y no se dejan simplemente enlodar por la añoranza. En el caso de estas novelas, ya no se trata solo de nostalgia y frustración sino de una poderosa y colectiva percepción estética de una corriente histórica militarista y revolucionaria –con raíces decimonónicas retomando las ideas de Julio Miranda y Orlando Araujo ya citadas– que se consideraba cancelada pero sólo estaba sumergida, silenciada en medio de la decadencia económica, política e institucional de la democracia venezolana inspirada en la concertación de partidos políticos fuertes (Pacto de Punto Fijo). Me refiero a *El round del olvido* (2002), de Eduardo Liendo (1942), *La flor escrita* (2003), de Carlos Noguera (1943), *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999), de Ana Teresa Torres (1945), y *El diario íntimo de Francisca Malabar* (2002), de Milagros Mata Gil (1951).

Las cuatro novelas coinciden en su visión desencantada de la democracia venezolana, resaltan el impacto de los movimientos revolucionarios de la década del sesenta y critican de forma más o menos explícita las contradicciones y desaciertos de esos movimientos. Apelan igualmente a la fragilidad de la memoria como la imprescindible mediación entre el sujeto y el pasado personal y colectivo, entre la “realidad” y la literatura, y este énfasis condiciona una permanente evaluación del género de escritura escogido y una decidida inclinación por acentuar el carácter ficticio y entrañable de sus respectivas visiones sobre nuestra sociedad. Estas visiones resaltan el hacerse mismo de la subjetividad frente al acontecer colectivo en franca oposición a lo que Ana Teresa Torres en “La memoria móvil: entre el odio y la nostalgia” (2001), ha descrito como el énfasis político, económico y militar de la historia venezolana en tanto disciplina. Crónicas, memorias, cartas, diarios, autobiografías, entrevistas, narraciones en tercera persona de un narrador testigo, ficciones intercaladas en las novelas, parodias de géneros de la cultura de masas evidencian una voluntad expresa de indagación metaficcional, una conciencia estética indudable. En personajes como Olivier Alcalá (*El round del olvido*), Francisca Malabar (*El diario íntimo de Francisca Malabar*), el hermano revolucionario (*Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*) y Fernando, Diego, la Flaca y Carmen Luisa (*La flor escrita*), militantes y lectores de poesía y narrativa reconocemos, además, la estrecha conexión existente hasta los años sesenta o setenta entre revolución y literatura, propia de las utopías letradas de la modernidad. Todos los textos se interrogan acerca del sentido mismo de narrar en una época en que la sensibilidad, la memoria, la experiencia, han

sido cuidadosamente moldeadas por el auge de la industria cultural, los medios de comunicación y la informática. ¿Tiene sentido la literatura sin la revolución y sin el poder de la letra en otros momentos históricos? Dicho de otro modo, ¿para qué hacer literatura en esta época? Por último, las cuatro novelas dan por canceladas las utopías del siglo XX para abrirse a diversas formas del compromiso personal o del desencanto.

Estas coincidencias tienen un origen si se quiere azaroso, en el sentido de que no existe ningún acuerdo previo a la escritura por parte de los cuatro autores estudiados; si acaso podría hablarse de cercanía generacional. Sus textos obedecen a tendencias de carácter cultural en las que se cifra de modo particular la historia venezolana; se trata en otras palabras, y como ya indiqué en líneas anteriores, de una percepción colectiva de la historia de una sociedad que se niega a abandonar su pasado en tanto que el presente no satisface las enormes expectativas de la modernización urbana alimentada por la renta petrolera. Esta insatisfacción es evidente en Olivier Alcalá, protagonista de *El round del olvido*. Siempre sintió una gran admiración por su tío Gerardo, luchador antiperezjimenista y miembro del legendario Partido Comunista de Venezuela, quien es asesinado por las fuerzas de seguridad de la recién inaugurada democracia. Marcado por esta circunstancia familiar y por sus propias inquietudes, deja los estudios de música, además de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, y se incorpora al Partido Comunista y, posteriormente, a las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional. Olivier cumple así un anhelo heroico inspirado tanto en su tío Gerardo como en sus lecturas de infancia. Hace valer su percepción literaria de la vida y se maneja en múltiples roles: durante varios años cambia de identidad y de país hasta que en plena revolución sandinista queda ciego en un enfrentamiento y regresa a Venezuela. Aunque se dedica a la música y es testigo, antes de morir en un accidente automovilístico, del desplome del mundo socialista, Olivier no modifica sus ideales ni tampoco su visión sobre las carencias de la democracia venezolana. Esta cita de su reacción frente a estos hechos es elocuente:

... Aunque ya no era un activista revolucionario, siempre mantuvo la fe de los socialistas de corazón. Tenía la esperanza de una supuesta democratización del socialismo real. Fue muy doloroso para él enterarse de que el sueño del tío Gerardo hacía aguas [...] Le resultó decepcionante que los cambios de Europa Oriental no condujeran a una sociedad más libre y democrática, sino

a un retorno de las estructuras y modos ya trajinados del capitalismo. La posterior disolución de la Unión Soviética le impresionó profundamente, según le escuché decir, en su opinión el hombre había fracasado (no sólo el hombre comunista) en el intento de crear una sociedad superior a su propio egoísmo. Pero la mayor contrariedad la tuvo meses después, cuando la revolución nicaragüense sufrió una derrota política que produjo la pérdida del poder, al someterse a una elección popular. ¿Qué había pasado? ¿De qué había servido el martirio de Dinora y de tantos abnegados combatientes?... (Liendo, 2002, p. 497)

En *La flor escrita*, de Carlos Noguera, Fernando, Carmen Luisa, Diego y la Flaca tratan de mantener su compromiso ético y militante en pie por diversas vías: el teatro, el trabajo comunitario, la investigación y el periodismo. Diego, el Cronista, participó en la guerrilla y en la Renovación Universitaria de 1969 como indiscutible líder de la Escuela de Letras y de la Universidad Central. Los ideales de la juventud del Mayo francés de 1968 tomaron un enorme protagonismo como alternativa libertaria frente a los rigores y dogmatismos de los partidos comunistas, que entraban en crisis por la invasión a Checoslovaquia en el mismo año y por el fracaso del movimiento guerrillero. Diego, el Cronista, se dedica posteriormente al periodismo e intenta, en consonancia con su ética juvenil, esclarecer un caso de corrupción política ligada al sector financiero que lo pone en peligro de perder la vida. Al igual que Olivier Alcalá, en *El round del olvido*, Diego lleva la revolución como una herencia pues es hijo de un comunista que participó en la guerra civil española y le tocó el exilio como destino. La visión sobre la democracia en los años ochenta no puede ser más lapidaria:

La caída de los precios del aceite negro, que en la década anterior se había disparado a cifras cósmicas para alimentar los despropósitos de ese gigante fofo que la propaganda oficial rotuló como "La Gran Venezuela", determinaron una hinchazón en los números rojos del bolsillo de la república como no se veía desde los tiempos de las vacas flacas. Previendo el derrumbe de la moneda y el correlativo control cambiario, los menos desavisados rasparon las ollas para hacerlas divisas y, espaldas a cubierto, las colocaron a buen seguro en cuentas, como dijo después la noticia, "más allá de las playas"... (Noguera, 2003, p. 427)

La militancia y la crítica a la democracia inspiran también a Francisca Malabar, la protagonista de la novela de Milagros Mata Gil, quien se entrega a una vida rigurosamente dedicada a sus ideales, al estudio, a la vida cultural. Sigue así la senda de una infancia en la que ya su individualidad se manifestaba conduciéndola incluso a cierto aislamiento. La música, las lecturas, las figuras de los sesenta como el Che Guevara, centellean por toda la novela, referencias a una edad dorada sin vuelta añorada por Francisca, quien detesta los tiempos escépticos y frívolos de los años noventa. Francisca desea escribir una novela sobre el heroísmo guerrillero, inspirada en personajes como el Che Guevara y como Roberto, un idealizado e idealista amor juvenil. Francisca se expresa, además, desde la lucidez cruda de su locura, desde las revelaciones de un ángel profeta que cuando le habla del Che Guevara le indica que:

Todos hablan del fin de las ideologías. Pero los ángeles dicen que Él [el Che] ha regresado. No se pudo quedar quieto, dondequiera que haya estado durante estos años. Hay gente así. Hay mucha gente que no puede y regresa, cargada de buenas intenciones. El asunto es que ya los que fuimos estamos muy viejos y los jóvenes de hoy quizás no lo reconozcan. Tendrá que esperar. A veces, uno ve en un pecho adolescente una franela con el rostro de Lennon o del Che o con los Beatles o con el mismo Cristo y es como si llevaran un letrero en inglés, sin saber con exactitud qué dice lo que llevan. Un letrero a la moda: new fashioned. (Mata Gil, 2002, p. 25)

En el extremo opuesto de la actitud comprensiva pero sin nostalgia de Liendo, de la idealización de Mata Gil y del respeto por el pasado revolucionario de Noguera, se encuentra la amarga reflexión del hombre y la mujer sin nombre y apellido, protagonistas de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*, de Ana Teresa Torres. Ambos reconstruyen la vida del hermano revolucionario del hombre a través de sus memorias, de los recuerdos de éste y de las averiguaciones que realizan él y la mujer, que los llevan incluso a Francia. Descubren que detrás del espíritu revolucionario del hermano del protagonista subyacen sus deseos juveniles e infantiles de heroicidad rural, encarnados en la figura del general Pardo, su supuesto abuelo materno, por el que siente una admiración desmedida que no profesa por su propio padre, un inmigrante exitoso entregado a los negocios y al progreso individual y muy urbano. Más le interesaba, pues, la vida aventurera, caudillista, de patriarca fértil e indomable del

general Pardo: en ocasiones un guerrillero puede parecerse demasiado a un montonero detrás de un caudillo. Esta mezcla de ansias modernas de progreso material –encarnadas en la utopía comunista– con cierto bucolismo premoderno, fue favorecida en los años sesenta por corrientes internacionales. Veamos esta cita de *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*:

He visto pasar todo como una niña que se queda en el andén mientras el tren parte dejándola abandonada. Como alguien que llega tarde a un encuentro fundamental. Así han pasado de largo todas nuestras expectativas, todas las prefiguraciones de un mundo que nunca tuvo lugar sino en nuestra propia imaginación. Mi paisaje es un vendaval de frases, prohibido prohibir, la imaginación al poder, unidos venceremos, patria o muerte, qué se yo. [...] ¿En qué cine veremos La hora de los hornos o Lucía? ¿En cuál Quai pasará Julio? ¿Dónde encontrará a la Maga? [...] Pasan frente a mí las imágenes de aquellos días y pienso que valió la pena vivir para ser parte del sueño. DEL SUEÑO, sí. No habrá más sueños, sólo proyectos, planes, propuestas. Pero en alguna parte debe quedar constancia de que alguna vez la humanidad soñó con un mundo nuevo, distinto, pleno, solidario, universal. El sueño, es verdad, vivió una década, no es mucho pero a la vez sí lo es, diez años es mucho tiempo para la vida de un sueño. (Torres, 1999, pp. 271-272)

¿Y estos sueños dónde quedaron? ¿En las novelas venezolanas que he mencionado en este trabajo y en tantos otros textos narrativos nacionales que tratan el tema? ¿Son el cadáver insepulto del sesenta, como diría Carlos Sandoval? ¿O quizás tales sueños se convirtieron en una corriente subterránea que permanecería en hibernación por décadas y los escritores venezolanos no han hecho otra cosa, con mejores o peores resultados, que poner en evidencia esta corriente? El ángel de Francisca Malabar estaba bien informado: El Che volvió a Venezuela. En el caso venezolano la realidad salta a la vista: la revolución bolivariana neosocialista, comandada por el presidente Hugo Chávez, militar, de origen rural y nieto de Maisanta, uno de los tantos antecedentes reales del imaginario general Pardo de la novela de Torres. Las simpatías del presidente y sus partidarios por el movimiento guerrillero de los sesenta y por los caudillos decimonónicos rurales al estilo de Ezequiel Zamora y Cipriano Castro no son un secreto para nadie. No se equivocaba Orlando Araujo al extender un hilo de continuidad entre todas las revoluciones frustradas en Vene-

zuela, como no se equivocó Julio Miranda al relacionar la nada pacífica narrativa reciente con sus antecedentes del siglo XIX. No se ha equivocado tampoco el historiador Manuel Caballero al afirmar en *Las crisis de la Venezuela contemporánea (1903-1992)* que en Venezuela hay un “fondo de autoritarismo nostálgico” que contagia, por cierto, a la izquierda nacional y que se traduce en el apoyo a las aventuras golpistas militares (2003). El espíritu revivido de los sesenta hoy es, en parte, una herencia histórica que se remonta no solo hasta hace cuarenta años sino hasta el mismísimo siglo XIX. El caudillismo y el militarismo se han entroncado perfectamente con la sensibilidad de los sesenta respecto a las deudas sociales no saldadas de una modernidad todavía y con la idea de la riqueza petrolera por repartir propia de una sociedad dependiente de un estado rentista. Estas particularidades de la sociedad venezolana explican, quizás, que nosotros a diferencia de Brasil, Argentina, Uruguay y Chile recientemente, no le dimos la oportunidad de gobernar a un civil curtido de izquierda sino a un militar sin trayectoria política.

Para decirlo literariamente, Andrés Barazarte, protagonista de *País Portátil*, de Adriano González León, triunfó y está en el gobierno actual –codo a codo con el general Pardo, personaje de la novela de Torres– entre otras cosas para reivindicar a su alzada parentela de liberales decimonónicos y héroes caudillistas rurales. Venezuela, o parte de ella, sigue siendo militarista, revolucionaria, bolivariana y, desde luego, heroica, seducida todavía, en palabras de Tulio Hernández en “Posesión e instrumentalidad del héroe criollo”, “... por una cultura de la contramodernidad y un sentimiento redentor y jacobino para el cual la institucionalidad democrática es secundaria al lado de la justicia.” (2004, p. 31). Entre el revolucionario del año 2005, el revolucionario marxista de los sesenta, el montonero del siglo XIX hay un parentesco que se explicita en la siempre renovada esperanza de que la violencia y la ruptura institucional sean la panacea para nuestros persistentes males nacionales. Olivier Alcalá, Francisca Malabar, Diego Sánchez, el hermano revolucionario, todos personajes de novelas escritas a finales del siglo XX, son encarnaciones de esta voluntad histórica que no murió con los sesenta. No obstante, las novelas analizadas están muy lejos de reducirse a la nostalgia y la frustración o de suscribir una posición política incontrovertible. En su complejidad narrativa que se traduce en puntos de vista contradictorios, en sus historias, en sus otros personajes, y en su interés por la memoria y la subjetividad, se evidencia una perspectiva profundamente crítica, rebelde a las seguridades de los

dogmas de cualquier signo, y absolutamente atravesada por las experiencias de la segunda mitad del siglo XX, que incluyen, por supuesto, la siempre vituperada democracia y sus logros “formales”. Como dice Elías Pino Iturrieta en “La eterna festividad de San Simón”:

... Pero el desgarramiento que provoca el encumbramiento reciente de un solo personaje poderoso, conspira contra las explicaciones del cesarismo y contra la propaganda abrumadora que data de la Independencia. La idea del hombre que manda y la multitud que obedece, la idea del benefactor prodigando sus bienes desde las alturas para que sobreviva una masa incompetente y parasitaria, no cuenta con la clientela de antes. Tal vez esté todavía de salida, quizás se pueda aferrar aún a su tribuna y a sus tributarios, pero encuentra el valladar de una tradición de republicanismo capaz de subsistir a través del tiempo, choca con una costumbre de democracia formal aclimata-da en el siglo XX. (2004, p. 35)

Esperemos que el republicanismo y la democracia nos acompañen. Por ahora hay que reconocer que en esta época, sorprendentemente, le quedan muchos espectadores a *El acorazado Potemkin* (1925), la revolucionaria película del ruso Sergei Eisenstein, y en cuanto a la pregunta de Irene Lénirov, en la novela de Torres, respecto al cine que proyectaría a estas alturas *La hora de los hornos*, del argentino Fernando Solanas, una obra clásica del cine social latinoamericano de los sesenta, la realidad ha dado su respuesta a la ficción. *La hora de los hornos* se proyectó en la Cinemateca Nacional, Caracas, Venezuela, en el marco del Encuentro Mundial de Intelectuales y Artistas en Defensa de la Humanidad (diciembre 2004), propiciado por el gobierno nacional. El cadáver de los sesenta, cual Lázaro, ha resucitado, si es que era cadáver, por obra y gracia de nuestros cristos criollos.

Gisela Kozak Rovero

Escuela de Letras,
Universidad Central de Venezuela

Bibliografía

- Araujo, O. (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Caballero, M. (2003). *La crisis de la Venezuela contemporánea (1903-1992)*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Capriles, C. (2004). *La revolución como espectáculo*. Caracas: Debate.
- González L., A. (1976). *País portátil*. Caracas: Monte Ávila.
- Hernández, Tulio. Posesión e instrumentalidad del héroe criollo. *Veintiuno. Cultura y tendencias*, 1.01, 29-32.
- Liendo, E. (2002). *El round del olvido*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Mata Gil, M. (2002). *El diario íntimo de Francisca Malabar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Miliani, Domingo. (1973). Diez años de narrativa venezolana. *Prueba de fuego. Narrativa venezolana-ensayos*. (pp. 13-37). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Miranda, Julio. (1998). Introducción. *El gesto de narrar. Antología del nuevo cuento venezolano*. (pp. 7-44). Caracas: Monte Ávila Editores.
- Noguera, Carlos. (2003). *La flor escrita*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Pino Iturrieta, Elías. (2004). La eterna festividad de San Simón. *Veintiuno. Cultura y tendencias*, 1.01, 33-35.
- Ortega, Julio. (1997). *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sandoval, Carlos. (2003). El cadáver insepulto del sesenta. *Memorias. Caracas, del 29 al 31 de octubre de 2003. XXIX Simposio de docentes e investigadores de la literatura venezolana. Proyecciones en el siglo XXI* (tomo II) (pp. 652-658). Caracas: UCV, UCAB.
- Torres, Ana Teresa (1999). *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1999.
- _____. (2001). La memoria móvil: entre el odio y la nostalgia. *Estudios*, 18, 13-20.



Lectura, testimonios y poder

Las relaciones de poder y la experiencia
de la lectura | Margoth Carrillo

El poder de la lectura y la literatura en la
construcción y representación del sujeto-niño | Maén Puerta

Existe una esperanza: el testimonio en los extramuros
de la ciudad letrada | Vicente Lecuna



Lectura, testimonios y poder

Las relaciones de poder y la experiencia de la lectura

Margoth Carrillo

Mientras la lectura sea para nosotros la iniciadora cuyas llaves mágicas nos abren en nuestro interior la puerta de estancias a las que no hubiéramos sabido llegar solos, su papel en nuestra vida es saludable. Se convierte en peligroso por el contrario cuando, en lugar de despertarnos a la vida personal del espíritu, la lectura tiende a suplantarla, cuando la verdad ya no se nos presenta como un ideal que está a nuestro alcance por el progreso íntimo de nuestro pensamiento y el esfuerzo de nuestra voluntad, sino como algo material, abandonado entre las hojas de los libros como un fruto madurado por otros y que no tenemos más que molestarnos en tomarlo de los estantes de las bibliotecas para saborearlo a continuación pasivamente, en una perfecta armonía de cuerpo y mente.

Marcel Proust

Sobre la lectura

¿Podrían convertirse estas palabras de Proust en un buen comienzo para esbozar algunas ideas acerca de “las relaciones de poder y la lectura”? ¿Acaso podríamos extraer de ellas ciertas señales que nos llevaran a introducir algunos comentarios a propósito de cómo el poder, esa forma a veces invisible e intangible que piensa y habla por nosotros, se cuela aun en los espacios de mayor intimidad o recogimiento en los que solemos –o intentamos– situarnos al momento de tomar un libro en nuestras manos? No sería necesario convertirnos en versados exégetas

para extraer algunas ideas al respecto: en sus palabras Proust advierte de modo expreso acerca de los “peligros” de la lectura, del riesgo que se corre cuando su naturaleza cambia o invierte sus valores.

Para el escritor la lectura es algo más que un mecanismo de desciframiento, pesca de ideas o instrucciones; de sus palabras se desprende que los libros llegan de igual modo a orientarnos hacia nosotros mismos, o a conducirnos hacia lugares desconocidos a los que “no hubiéramos sabido llegar solos”. Ante esa última afirmación del escritor de *En busca del tiempo perdido*, nos vemos tentados, de nuevo, a formularnos otra interrogante: ¿quién o quiénes llevarían al lector a esos lugares que, de otra manera, él no hubiera alcanzado por sus propios pasos? Quizá la respuesta inmediata sería: “los libros, claro está”. No obstante, el espacio que Proust concede en sus comentarios a la persona del autor, nos lleva a pensar acerca de su experiencia de lector en relación con esa figura, así como de las diversas posiciones que históricamente ésta ha ocupado en la lectura y escritura literarias, particularmente.

Considera Proust que la presencia del autor actúa a manera de “Incitación” (p. 36); el lector, fascinado por quien semeja una suerte de oráculo o ventana al mundo, experimenta una inexplicable decepción al no recibir de él más respuesta que la invitación –o incitación– a continuar, por su cuenta, la búsqueda de una verdad siempre esquiva, silenciosa:

Somos conscientes de que nuestra sabiduría empieza donde la del autor termina [...] aquello que es el término de su sabiduría no se nos presenta más que como el comienzo de la nuestra, de manera que cuando nos han dicho todo lo que podían decirnos surge en nosotros la sospecha de que todavía no nos han dicho nada (pp. 36-37).

Pero nuestra experiencia nos dice que no siempre el autor ha actuado a la manera del “maestro ignorante” que conocemos por Jacques Rancière y con quien Proust parece haberse topado en sus lecturas. La tradición nos habla también de una figura determinante, la del escritor, que ha optado por tomar el lugar del saber, que ha decidido asumir el dominio total del sentido; entonces el lector es sometido al “dominio fluctuante del capricho, donde el gusto de uno solo no puede establecer la verdad” (p. 11).

De tal manera que, por obra del autor, la lectura puede llegar a convertirse en una práctica controlada, en un “viaje tutelado”, diría Jorge

Larrosa ((1996) 2003); en un experimento en el cual es el lector el ratón o conejillo de Indias que deberá recorrer una y mil veces un camino único, en cuyo extremo le aguarda una “verdad sorda” a la experiencia que los libros o sus autores puedan brindarles. Así llegamos a comprender la incertidumbre que acerca de las bondades de la lectura expresa Proust: ella puede asumir alguna de las múltiples formas de actualizarse en eso que Michel Foucault llamó la “microfísica del poder” (1991) –encarnada, esta vez, en la persona de un autor que controla y domina la escena; o puede, de otro modo, llegar a convertirse en una experiencia enriquecedora de nuestra intimidad o nuestro espíritu.

El “imperio del autor”, como le llama Roland Barthes a ese modo de expresión del poder que habita los textos, lo entendemos como la manifestación de una forma de pensar no sólo la lectura o los libros; la tradición positivista, en la cual la producción del conocimiento es una actividad sujeta al control del proceso y sus resultados, no podría más que pensar al hombre, en este caso al escritor, como un individuo capaz de intervenir, en nombre de la objetividad, en cada uno de los acontecimientos en los que se encuentra implicado. Es así como el autor asume en la lectura el papel de guía o mentor de un intérprete, a quien se le imponen condiciones y el silencio.

Pero, no es sólo el autor quien, a los ojos de Proust, puede ofrecer las llaves, pistas o mapas acerca del lugar en el que se ocultan las posibles respuestas a nuestras incertidumbres; el texto, que parece aguardar a que el lector le regrese al mundo, contiene a su vez variados sentidos, o tesoros, que el intérprete-lector apenas llegará a develar. La lectura indaga, así, sobre la multiplicidad de formas o enigmas que adopta la escritura; las puertas y las estancias que descubra o habite el espíritu del lector se multiplicarán tantas veces como se emprenda el viaje: recorrido de ida y vuelta, de regreso o retorno a sí mismo o a la morada que ocupa el ser.

Sólo el reconocimiento de los valores de sentido que poseen el “mundo del texto” y el “mundo del lector” (Ricoeur, 1996), así como de las posibilidades de intersección, diálogo o fusión de sus horizontes (Gadamer, 1995), pueden convertirse en garantía de que ocurra esa aventura del sentido a la que es dado acceder mediante la lectura. De otro modo, asistiríamos a la representación del texto como la de un espacio cerrado, aislado y mudo, cuya multiplicidad de sentido se reduce a expensas del monologismo de la explicación y la mecánica de la estructura. De tal forma la lectura puede convertirse en juego solitario; en una suerte de

poder eunuco, suspendido en la ilusión de un diálogo sin interlocutores, sin mundo, sin lectores. El texto, un acontecimiento cuya constitución cambiante y dialógica es, en sí misma, una fuente de debilitamiento o corrosión de cualquier forma o sentido del poder, es convertido por obra de la ciencia, la crítica, o el método, en una máquina aceitada y perfecta, cuyo funcionamiento está preconcebido, controlado y consolidado *ad infinitum*.

Visto desde esa perspectiva y volviendo a Proust, la lectura se torna, entonces, en “un fruto madurado por otros y que no tenemos más que molestarnos en tomarlo de los estantes de las bibliotecas para saborearlo a continuación pasivamente, en una perfecta armonía de cuerpo y mente” (p. 43). De tal apreciación se deduce que esa tendencia de dotar al texto de una organización y un saber excluyentes, asumida en nuestro tiempo por el estructuralismo, deja de lado toda posibilidad de interpretación del texto desde otra perspectiva que no sea la del control de su naturaleza y de la búsqueda de la verdad; control que se sostiene y explica, gracias al poder y al prestigio que la ciencia, en este caso la lingüística, detenta en el mundo moderno. Aunque luzca contradictorio, el reconocimiento que las disciplinas lingüísticas le confieren al texto artístico, en razón de la multiplicidad de sentidos que lo conforman, termina condicionado por una carta de prescripciones que, tomada de otros discursos –la antropología, por ejemplo–, no hace más que mediatizar la expresión auténtica y autónoma de sus formas. Resulta, además, paradójico que tales controles intenten aplicarse a la expresión más viva del hombre, la lengua; no obstante, transformada en texto, en un discurso sostenido por el doble juego del orden y la libertad en el que se configura, la lengua escapa inevitablemente de cualquier intento o forma de control que crítico, texto o autor intenten aplicarle.¹

Y el lector, ¿dónde se encuentra?, ¿qué lugar se le asigna en esa dinámica de posiciones y superposiciones en la que parece debatirse el proceso de la lectura? Aunque resulte paradójico, no siempre esa pieza clave del tablero ha sido invitada a la mesa de juego: en lo que respecta a

¹ Al respecto Roman Jakobson comenta: “Los intentos de construir un modelo lingüístico sin ninguna relación con el hablante ni con el oyente y atribuir así a un código la existencia desligada del acto de la comunicación, amenazan con reducir el lenguaje en una ficción escolástica” (R. Jakobson, cit. Eco, 2003).

la figura del autor, veíamos cómo, aun en estos tiempos modernos, el escritor ha intentado de múltiples maneras desplazar al propio texto o al lector, para erigirse en una suerte de centro generador del sentido. Así la lectura llega a convertirse en una búsqueda de explicaciones, resultados o respuestas que pretenden obtenerse mediante interrogantes tales como: “¿qué dice el autor?”; “¿qué quiso decir con ello?”; “¿qué sentidos depositó en la obra”; o “¿qué otros sentidos se le escaparon y nosotros, sus lectores, hemos completado?” (Eco, 2003). En lo que respecta al texto, comentábamos cómo las ciencias del lenguaje llegaron al extremo de pensarlo como un objeto factible de “conocer”, a partir de la determinación de sus múltiples –pero ya conocidas y determinadas– posibilidades de asociación, sin tomar en cuenta los otros vértices de esa figura de tres largas y complejas aristas; de tal modo que el lector vuelve a ser excluido, en nombre de un saber artificial y unívoco.

La teoría de la recepción focaliza su mirada en la imagen del lector. Quizá desde tales planteamientos –expresados en los trabajos de Ingarden, Iser y Jauss, fundamentalmente– lleguemos a pensar lo que la historiadora Ewa Domanska, refiriéndose a los cambios surgidos en la historiografía contemporánea, ha llamado “el giro del lector”; es decir, la incorporación definitiva del lector en la escena de la interpretación de los textos (Domanska, 1998). Deseamos referirnos en particular a lo expuesto por Iser, en el sentido de que “cuanto más pierden los textos en determinación, más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención” (1993, p. 101). En este sentido, nos vemos tentados a preguntar si debiéramos inferir que la participación del lector en el texto deba ser proporcional a las condiciones de comprensión o miscomprensión que el mismo ofrezca o determine; y si ello, a final de cuentas, no pone, de nuevo, el asunto de la interpretación bajo la tutela de otro factor, en este caso, del propio texto. Según el teórico alemán, la obra, ya en el interior de su estructura, contempla la presencia del lector; ello implica que el encuentro entre el texto y su intérprete es una situación pensada desde su propia constitución. La “indeterminación”, esa suerte de caída sorpresiva y desconcertante del sentido, es “una condición de recepción del texto” (p. 105), dice Iser; mas su verdadera función radica en servir de detonante de “las ideas del lector para la coejecución de la intención que yace en el texto” (p. 118). Subrayemos la última frase: el lector coejecuta “la intención que yace en el texto”: ¿cómo podríamos interpretar esa “intención” que alberga el texto?, ¿cómo se concibe?, ¿cuál es su origen? Si

cualquier obra, aun en su expresión de sentido más variada y múltiple, se encuentra de hecho orientada por una "intención" del texto o del autor, por más trabajo imaginativo o interpretativo que aporte el lector a esos lugares de silencio del texto que ofrece la indeterminación, las respuestas o acercamientos de este último nunca serán del todo originales o autónomos.

En este sentido, nuestra preocupación no debe entenderse como un intento de proclamar una lectura "libre", más bien anárquica, que omita los límites de interpretación que de acuerdo a su propia lógica y coherencia posee el texto. Es sólo que, por momentos, la fenomenología de la lectura pareciera dejar de lado la constitución de un lector de carne y hueso; expresión, él mismo, de una subjetividad, de una visión del mundo o de una tradición que lo constituyen en una fuente de experiencias que no pueden sencillamente obviarse.

En descargo de Iser, debemos referirnos al distanciamiento que el teórico alemán intenta poner entre sus planteamientos y los de su maestro, Roman Ingarden: en "La estructura apelativa de los textos", en un pie de página, el primero señala lo siguiente: "Para Ingarden 'los puntos de indeterminación' se definen como lo secundario, pero en la mayoría de los casos, como complemento [pero] si el complemento se determina como el completar lo omitido, entonces se vuelve patente su carácter no dinámico" (p. 107); es decir, tanto la obra como el lector quedan sujetos al poder de un sentido que, en todo caso, podemos inferir, quedará en manos de un "autor implícito" en el que el autor real no ha terminado de diluirse. De igual modo, en otro de sus textos, "El proceso de la lectura", Ingarden termina por plantearse cómo toda esta formulación teórica quedaría suspendida en una idea de la estructura, si no se considerase la materialización del "lector implicado" en un autor real: un ser histórico, con un "horizonte de experiencias" que, aunque parezca paradójico decirlo, no puede o no debe omitirse de cualquier planteamiento referido a un acontecimiento de lectura. Acaso sea Gadamer (1996) quien finalmente nos lleve a ofrecer otra posible respuesta, al hablarnos de la necesidad de pensar la lectura como una "fusión de horizontes", es decir, como un encuentro abierto, en diálogo, entre el lector y el texto. No en vano Proust termina definiendo la lectura en los términos de una amistad; pero de "una amistad –dice Proust– desprovista de todo aquello que afea las demás amistades". Acaso sea ésta, la mejor forma de negar cualquier injerencia ajena a la naturaleza más auténtica de la lectura; acaso sea también la

amistad, otro modo de conjurar los finos hilos del poder que parecen intervenir aun en los momentos más íntimos y de mayor recogimiento que nos ofrece, precisamente, la lectura.

Margoth Carrillo

Laboratorio de Investigación "Arte y poética"
Universidad de Los Andes, Núcleo Trujillo

Bibliografía

- Barthes, Roland (2003). La muerte del autor. En N. Araujo y T. Delgado. *Textos de teorías y críticas literarias*. México: Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Dietrich, Rall. (1993). *En busca del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Domanska, Ewa. (1998). *Encounters. Philosophy of History after Postmodernism*. Charlottesville-Londres: University Press of Virginia.
- Eco, Humberto. (2003). *Interpretación y sobre interpretación*. Barcelona: Cambridge University Press.
- Foucault, Michel. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Gadamer, H. G. (1996). *Verdad y método*, vol. I. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Barcelona: Ediciones Sigueme.
- Ingarden, Roman. (2003). "El proceso de lectura". En N. Araujo y T. Delgado. *Textos de teorías y críticas literarias*. México: Universidad de La Habana-Universidad Autónoma Metropolitana.
- Iser, Wolfgang. (1970). La estructura apelativa de los textos. En Rall Dietrich. *En busca del texto*. 1993. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Larrosa, Jorge. (2003). *Entre lenguas*. Barcelona: Laertes.
- Proust, Marcel. (1997). *Sobre la lectura*. Valencia: Pre-Textos.
- Rancière, Jacques. (2003). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.
- Ricoeur, Paul. (1996). *Tiempo y narración*, vol. I. Agustín Neira. (Trad.). México: Siglo veintiuno.

Lectura, testimonios y poder

El poder de la lectura y la literatura en la construcción y representación del sujeto-niño

Maén Puerta

Hoy en día se habla mucho del papel de la lectura y la literatura en la construcción del lector, cómo se construye el individuo a través de las mismas y cómo la experiencia personal va creando un camino de modo particular en la vida de los niños y en cómo se va construyendo su identidad.

Nos preguntamos de qué manera la lectura favorece, entorpece o enrumba este camino por diferentes atajos, podemos hablar de una cultura de la lectura en la escuela y en la vida del niño que recoge todos los aspectos que ofrecen los adultos a éste y los problemas y situaciones que podemos estudiar de la interacción del niño durante el proceso de lectura y su relación con los materiales literarios, que marcarán su desarrollo como individuo y la representación del mundo que va elaborando.

El poder del texto y la lectura en la construcción del sujeto-niño se transforma en un verdadero desafío que cobra sentido cada día, con más fuerza y que sustenta las líneas de este trabajo.

La literatura en busca de la mirada fascinada

Entendemos la literatura como un instrumento de recreación, un acto de comunicación que no debe tener otra finalidad que el disfrute, la recreación, el goce y el placer, por lo tanto, concebimos que los espacios de trabajo que se generan a partir de la misma, deben establecer una relación recíproca entre el texto, el lector y el proceso de lectura que implique una real entrega marcada por la aventura de leer.

Montes (1999) señala que: “Las reglas que gobernaban la dosificación de realidad y fantasía han cambiado mucho en estos últimos años, es evidente que el viejo “mundo infantil” ha entrado en crisis. Y aun cuando siguen habiendo muchos que se resisten a abandonar el método del corral y siguen sosteniendo que la fantasía es peligrosa y no hay como un buen sueñismo divagante para conservar la tutela sobre la infancia, lo cierto es que las viejas certezas y los viejos métodos se han venido agrietando” (p. 26).

Los medios de comunicación y la noción de infancia y de literatura para niños han generado una especie de “refundación del género” que ha incidido en la concepción de ver en el niño un actor social con intereses y motivaciones particulares, que indefectiblemente nos lleva a considerar una nueva refundación del concepto de escuela abriendo horizontes para generar aprendizajes más reflexivos y auténticos.

Para acercarnos a interactuar con un texto, lo hacemos a través de un recurso que Barthes (1997) ha llamado “la mirada literaria” y que en los niños específicamente se conoce como “la mirada fascinada”, la cual no es más que ese dejo de sorpresa, disfrute, reflexión, interpretaciones y lecturas posibles que puede construir un lector en el transcurso de la lectura. De esta forma la lectura se transformará en conocimiento y fascinación.

Surge una interrogante: ¿Cuál es el camino para fomentar la mirada fascinada en los niños? y la respuesta, necesariamente, nos remite a los tres grandes aspectos que debemos tomar en cuenta: desarrollar en el docente la sensibilidad por el tema literario, fomentar una transacción del niño lector con el texto desde el punto de vista estético y ofrecer una adecuada selección de lecturas que le permitan al niño, como señalan Bettelheim y Zelan, “acceder a mundos mágicos y desconocidos donde la lectura se presenta como la adquisición de un arte arcano que le permitirá descubrir secretos hasta ahora ocultos, que abrirá la puerta de la sabiduría y de esta manera participar en sublimes logros poéticos” (p. 54).

El papel de la literatura estriba en ofrecer a los niños estos mundos mágicos que los autores mencionan, estableciendo una relación afectiva donde la posibilidad de disfrute adquiera una motivación especial para el acercamiento al texto literario. La afectividad y la postura estética durante la lectura le permitirán desarrollar interés por los materiales de lectura. De esta manera el acto de leer cobrará una significación más personal, rica en sugerencias y posibilidades para su imaginación.

Hoy en día sabemos que el pensamiento del niño se va desarrollando de la fase egocéntrica basada en sus sentimientos y representaciones internas, a los símbolos y, luego, al lenguaje objetivo. Al ir superando esos aspectos de su vida afectiva, entiende mejor la realidad y va creando su poética propia, su imaginario personal, el cual le permite develar su interioridad armonizando emoción, pensamiento y acción, desarrollando un diálogo interior sugestivo de imaginación y creatividad, que posteriormente se irá consolidando en su desarrollo como ser humano.

En el campo del desarrollo de la literatura para la infancia, ésta hace que el lector transite los estadios del desarrollo cognitivo. Por esta razón, nos interesa abordar los trabajos de Piaget (1969) quien indagó sobre la formación de los mecanismos mentales, períodos y niveles, operaciones lógicas, las nociones de espacio, número y tiempo que han determinado un aporte fundamental para la psicología infantil, así como a la construcción del conocimiento. Se le debe, en gran parte, la comprensión de la estructura, funcionamiento y formas de desarrollo de la inteligencia humana y el hecho de catalogar al individuo como ente biológico capaz de adaptarse al medio ambiente.

En cuanto a la construcción del conocimiento, a través de las investigaciones de Piaget (1975) nos permitimos señalar que éste no se transmite, sino que lo va construyendo el sujeto, que pasa a ser un protagonista de su propio aprendizaje y desarrollo intelectual. Uno de sus grandes aportes fue el de formular las etapas en que se desarrolla la inteligencia del niño, así como la concepción de que el niño avanzaba en la valoración de la lógica dejando atrás su pensamiento infantil. También asumía este autor que la actividad era el eje de las construcciones y aprendizaje del niño, de allí que en sus trabajos aboga por una pedagogía experimental, que formule preguntas y busque explicaciones a las mismas, haciendo énfasis en el juego como espacio de acción para la experimentación y manipulación.

Otro aspecto importante trabajado por él es el referente al desarrollo del pensamiento, ya que se integran lo afectivo y lo cognitivo en un proceso de actividad vital, en el que la cooperación, entendida como la agrupación de diferentes puntos de vista en torno a la realidad como factor social, ayuda al desarrollo de los conceptos y actitudes de pensamiento.

El campo afectivo incluye una serie de actividades mentales de las que somos conscientes cuando enfrentamos ciertos eventos, casi siempre respaldados por una base emocional que nos permite expresarnos. Para

este autor, la afección y la cognición son inseparables, pero, en diferentes fenómenos de conciencia puede predominar una más que la otra.

Para Piaget (1975) las funciones esenciales de la inteligencia consisten en comprender e inventar. Dicho de otra manera, en construir estructuras, estructurando lo real. En efecto, cada vez aparece más claro que estas dos funciones son indisolubles, ya que para comprender un fenómeno o un acontecimiento, hay que reconstruirlas, para ello, hay que haber elaborado una estructura de transformaciones, lo que supone una parte de invención o reinención (p. 37). Para efecto de la recepción de la obra literaria, el sujeto activa estas funciones (comprende e inventa, para reconstruir lo leído) además de que para llevarlas a cabo intervienen en este proceso aspectos de percepción, pensamiento, imaginación y acción del receptor, en nuestro caso, el niño. De igual manera el niño acciona sus estructuras mentales cuando selecciona el mensaje, por lo que resulta imperioso para nuestra exploración, tomar en cuenta sus estudios y los aportes del constructivismo basados en su teoría.

La experiencia artística le permite al niño una reconstrucción de la realidad, la creación literaria le brinda la posibilidad de vincularse con la palabra, la imagen, el sonido, así como, disfrutar, a través de un juego, el goce de la alteridad, es decir, ponerse en el papel del otro, asumir un personaje a través de planos de identificación, disfrutar de la ficción, diferenciándola de la realidad. La palabra para el niño se transforma en un elemento que comporta un significado, una imagen, una representación del mundo.

Piaget (1975) también estudia la representación del mundo en el niño. Nos habla del realismo, la magia, el artificialismo y el animismo de la etapa infantil. El realismo se presenta en el niño cuando cree que el pensamiento está ligado a su objeto o cuando liga los nombres con las cosas nombradas. La magia la concibe como el uso que hace el individuo del poder de las relaciones, para transformar la realidad. El artificialismo supone que las cosas son el producto de la fabricación humana y el animismo lo conceptualizó como la tendencia del niño a concebir las cosas vivas, aun las inertes, dotándolas de voluntad e intenciones. Estos aspectos han sido estudiados en el ámbito de la literatura y se han transformado en una fuente generadora de materiales para la infancia.

Sabemos, por sus trabajos, que sobre la personalidad del niño y del joven actúan una serie de elementos internos y externos, que determinan de forma inexorable sus propias posibilidades para el acceso a la obra literaria y la realización comunicacional de la misma; aspectos como la ma-

duración afectiva, el desarrollo psicológico, las actitudes y las estructuras mentales delimitan la comprensión y apropiación del discurso literario.

Vigotsky (1989) también ha trabajado sobre la ampliación de la palabra no solo como expresión lingüística, sino como expresión psicológica, parafraseando a Rosenblatt (1996) para que “las palabras se transformen en signos de cosas y de ideas”. La vivencia, la situación individual y personal le brindan a la palabra un significado dentro del marco motivacional en que se encuentre el individuo. Por esta razón, creemos que también la palabra, dentro del marco de la literatura, se puede convertir en un instrumento de desarrollo personal y estético para la formación del niño.

Para Vigotsky el sentido y significado de una palabra oída por el individuo va más allá de su significado referencial, ya que es el producto de eventos psicológicos que se acumulan en la conciencia, transformándose así la palabra en un elemento motivador de la conciencia y de la psiquis del niño.

El docente y sus compañeros, tomando en cuenta los postulados de Vigotsky, se transforman en mediadores para el alumno, ya que por medio de su participación pueden contribuir a que éste se apropie de la cultura y de los conocimientos. El papel de la escuela, desde la perspectiva reflejada en sus trabajos, debe estar centrado en crear contextos sociales que le permitan al niño el dominio y uso consciente de las herramientas que le ofrece la cultura, propiciando el desarrollo actual del niño y el desarrollo potencial al cual puede llegar. Por lo tanto, la escuela puede impulsar y dirigir al niño en su desarrollo, organizar entornos donde éste pueda alcanzar niveles más altos y abstractos de pensamiento, que lo lleven a elaborar reflexiones, adquiriendo conceptos complejos, logrando avanzar en su proceso.

En cuanto a la recepción de la literatura, la interacción con el otro (compañero, docente) genera un mundo de posibilidades en el niño para la construcción de significados y para ampliar su competencia lectora. Para Vigotsky, la función primaria del lenguaje es la comunicación, el intercambio social; para nosotros, la literatura es una manifestación que, a través de la palabra oral y escrita, nos remite a la comunicación y a la mediación cultural. De ahí que, tomando en cuenta sus postulados, resulte muy beneficioso para el trabajo con literatura, generar situaciones donde el niño pueda compartir lecturas, abriendo un espacio a las emociones y permitiéndole discutir sus posibles construcciones con los otros, enriqueciendo de esta manera el alcance de la literatura en su vida.

La interpretación, colaboración o cooperación de los receptores harán que el discurso literario se transforme en más tangible para el niño, ya que cada receptor lo interpretará desde sus repertorios individuales y socio-culturales, pudiendo compartir con sus compañeros su interpretación del material trabajado y las significaciones logradas.

Al transcurrir el período de la infancia, el niño va sustituyendo al dibujo, como forma de expresión, por la palabra para expresar sus sentimientos y la complejidad de las situaciones que está viviendo; la inventiva infantil se va alimentando de las impresiones de la realidad, y la creación literaria como espacio lúdico va abriendo una posibilidad para desarrollar esta forma de comunicación.

En un texto sobre la imaginación y el arte en la infancia, Vigotsky (1989) aludiendo a la importancia y el sentido de la creación infantil señala que:

Ésta ayuda al niño en el desarrollo de su imaginación creadora que le imprime a su fantasía una dirección nueva, que queda para toda la vida. Consiste también su importancia en que permite al niño, ejercitando sus anhelos y hábitos creadores, dominar el lenguaje, el sutil y complejo instrumento de formular y transmitir los pensamientos humanos, sus sentimientos, el mundo interior del hombre (p. 84)

En sus contribuciones a la psicología infantil, aspectos como la palabra, la imaginación y las emociones se presentan como fuerzas incentivadoras de la actividad humana, que permiten explorar el mundo interior del niño y, a él, desarrollar su fantasía.

Es de hacer notar que se debe incentivar una relación con el arte que mueva aspectos de la psicología humana en los que la imaginación, el desarrollo de los sentidos y el pensamiento se involucren en una profunda experiencia emotiva.

En este hilo discursivo, la lectura literaria va adquiriendo una dimensión especial ya que son varios los aspectos que tomamos en consideración: el autor, el docente (como lector), el alumno (como lector), el texto (con su entramado discursivo) y el proceso de recepción estética, que se produce durante el acto de lectura. Es por esta dimensión que consideramos que la lectura y la literatura inciden en la conformación del sujeto-niño, y que lo llevan a desarrollar planos de sensibilidad necesarios para definir su gusto estético

Para finalizar voy a compartir una idea de Montes (1999) sobre la interrogante: ¿la literatura sirve para algo? “Creo que sí, a mí me sirvió en la vida. Pero no del mismo modo en que me sirvieron, por ejemplo, las ideas que me ayudaron a ordenar el mundo. La literatura me hace sentir que el mundo está siempre ahí, ofreciéndose, no horadado y disponible, que siempre se puede empezar de nuevo”. (p. 63)

Maén Puerta

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- Barthes, R. (1997). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Bettelheim y Zelan. (1983). *Aprender a leer*. Barcelona: Grijalbo.
- Eco, U. (1981). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Jauss, H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. España: Taurus.
- Jesualdo. (1982). *La literatura infantil*. Argentina: Losada.
- Larrosa, J. (1998). *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Alertes. S.A.
- Montes, G. (1999). *La frontera indómita*. México: Fondo de Cultura Económica
- _____. (2001). *El corral de la infancia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piaget, J. (1969). *Psicología y pedagogía*. Barcelona: Ariel.
- _____. (1975). *Problemas de psicología genética*. Barcelona: Ariel.
- Rosenblatt. (1996). *Textos en contextos*. Buenos Aires: Paidós.
- Vigotsky, L. (1989). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.

Lectura, testimonios y poder

Existe una esperanza: el testimonio
en los extramuros de la ciudad letrada

Vicente Lecuna

El culo con las pestañas

Desde que apareció en radio y televisión la serie de spots de la medicina sistémica, hace dos años, quizá un poco más, comencé a interesarme, de nuevo, en el testimonio. Digo de nuevo porque durante mis últimos años como estudiante de pregrado en la UCV, hace 15 años, de seguro un poco más, el tema me llamó la atención por primera vez. En aquel entonces Nelson Osorio abrió un seminario sobre Testimonio que tuve la suerte de tomar. No lo terminé, por alguna razón que no viene al caso, aunque llegué a escribir algo sobre la vida real, la novela testimonio, como Barnett solía llamar al género que él mismo había inaugurado, se podría decir, con *Biografía de un cimarrón* (1966), y luego bautizado en 1969, con su artículo "La novela testimonio: socio-literatura". En todo caso, la idea de que por ahí andaba una forma de escritura que se podía parecer a la novela, pero que en última instancia lograba poner en jaque a la literatura misma, me parecía inquietante.

El testimonio, como lo veía en aquel entonces, según recuerdo, no dependía de la noción de verosimilitud comúnmente relacionada a la narrativa, (de hecho, suele ser inverosímil), tampoco tenía que ver con la noción de mundos posibles (sus mundos parecen imposibles), ni con la tradición que vincula al género novelesco con el surgimiento de la burguesía, los estados nacionales, el sujeto, el liberalismo y, por supuesto, las formas modernas de administración del deseo, el gusto, el miedo, la sexualidad, la libertad y, con seguridad, el poder. Me lo imaginaba como la

otra cara de la moneda moderna, el lado oscuro de la luna, la parte fea de la europeización del mundo, primero, y luego de la norteamericanización. En fin, el saldo negativo del imperialismo, y luego de la globalización, que no es mucho más que un eufemismo para decir, de una manera sexy, todo lo anterior. Cosas de Osorio, me imagino.

Cuando me tocó hacer estudios de posgrado tuve la suerte de coincidir con John Beverley en la Universidad de Pittsburgh. Ya había leído algún trabajo suyo sobre testimonio, y me entusiasmaba la idea de estudiar con él. En este segundo momento, a comienzos de los años noventa, sí me dediqué con más cuidado al tema. Por lo menos terminé el curso que inscribí. Para aquel entonces la polémica sobre Rigoberta Menchú que inició David Stoll en la reunión de LASA de 1991, había recolocado al testimonio en las discusiones académicas. Stoll, para hacer corto un cuento largo, había pasado varios años en Guatemala, entrevistando testigos de la violencia política y el genocidio. Como resultado de esta investigación señaló que Rigoberta Menchú había mentido en algunas partes de su testimonio. El número 36 de la revista de Crítica Literaria Latinoamericana (1992), coordinado por John Beverley y Hugo Achugar da cuenta, para el momento, del nuevo enfoque sobre este tema, provocado por esta polémica, en parte, y del interés tanto teórico como político que suscitaba, por ejemplo, la inclusión del texto firmado por Elizabeth Burgos en el temario de lecturas que todo estudiante de pregrado de la Universidad de Stanford debía realizar. El testimonio de Rigoberta sobre los crímenes de guerra de la dictadura guatemalteca, codo a codo con *La tempestad* de Shakespeare. Multiculturalismo puro y duro, y del bueno. Stoll, como parte de lo que se llamó en aquel entonces “las guerras culturales”, también atacó la idealización que, según él, estaba implícita en la lectura norteamericana del célebre testimonio. Años más tarde publicó un libro que recoge lo que fue su tesis doctoral, *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans* (1999), que a su vez generó una nueva discusión, que aparece en *The Rigoberta Menchú Controversy* (2001), editado por Arturo Arias.

Recientemente el tema volvió a interesarme. En este caso en mi propia escuela. Gisela Kozak se me acercó con la propuesta de armar un proyecto teórico-práctico sobre el testimonio, con el objetivo de recoger y reproducir algunas voces que no tienen lugares de enunciación, que, imaginamos, puedan construir en nuevas versiones, nuevas historias, sobre el conflicto político venezolano actual, de los últimos siete años para acá. Esas voces, suponemos, podrían construir alguna alternativa con respecto

a las voces oficiales de ambos bandos. Como podrán ver, parece un asunto del destino, aunque uno no crea en esas cosas griegas.

¿Qué tiene que ver todo esto con la medicina sistémica y con la esperanza? Antes de seguir quisiera pedir disculpas por haber recurrido a la estrategia de la anécdota para introducir el tema de esta ponencia. Uno suele decir a los estudiantes que la eviten, por engañosa, y luego va uno y la usa. Sin embargo me pareció prudente en este caso, simplemente para decirles que se trata de un tema que me interesa desde hace mucho tiempo, aunque mis trabajos académicos hayan ido por otro lado, más o menos familiar con el testimonio, pero distinto a él. En fin: solamente alguien que haya tenido en mente al testimonio durante tanto tiempo puede suponer que la estrategia usada por Rigoberta Menchú, de la mano de Elizabeth Burgos, para convocar solidaridad internacional en torno a la causa justa de los indígenas guatemaltecos, y por extensión de todos los indígenas del mundo, puede tener algo que ver con una de las estrategias usadas por los promotores de la Medicina Sistémica para convocar a los enfermos que no encuentran respuesta en la medicina convencional, en un país con una seguridad social deficiente, como Venezuela. La estrategia que une, por un lado, una lucha política y, por otro, una mercancía, de más está decirlo, es la del testimonio. Creo que no hace falta explicar, de entrada, la relación entre testimonio y lucha política. El ejemplo de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985) debe bastar para dar a entender lo que quiero decir. En el caso de la medicina sistémica sí hace falta alguna explicación.

Cuando digo que los promotores de la medicina sistémica han recurrido al testimonio como estrategia publicitaria me refiero a esos spots que todo el que vea televisión o escuche radio en Venezuela conocerá. En ellos hablan ex enfermos que nos cuentan, en apenas unos segundos, su experiencia directa con la enfermedad y la curación, gracias a los productos de la medicina sistémica. Es común, en estos spots, que los ex enfermos nos digan que antes de recurrir a la medicina sistémica intentaron curarse con la medicina convencional, pero que por alguna razón este recurso no funcionó. Al estilo de los ganadores de la lotería, que también aparecen en radio y televisión dando testimonio de haber cobrado sus premios (si ellos ganaron yo también puedo ganar, porque todos somos iguales), estos testimonios de la medicina sistémica nos dicen que si alguna persona se curó, yo también me puedo curar, porque todos somos iguales. “Existe una esperanza real de curación”, es el eslogan que usan.

En lo que viene intentaré mostrar la coincidencia entre la estrategia de la medicina sistémica y del testimonio como tal, como el de Rigoberta Menchú, y algunas implicaciones que estarían en juego en esa coincidencia. Como se imaginarán, no se trata de un trabajo sobre medicina. No tengo criterios para evaluar a la medicina sistémica desde otro punto de vista que no sea el del estudio del discurso que la construye como alternativa a la medicina convencional, y que, en parte, resulta similar al discurso que construye, a su vez, al libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* en alternativa de la literatura.

Separados al nacer

La primera similitud entre la estrategia testimonial de la publicidad de la medicina sistémica y el testimonio como tal es que los dos implican la intervención, en el espacio de sus respectivas prácticas hegemónicas (la medicina convencional, por un lado, y la literatura, por el otro), del subalterno, desde una perspectiva que supone subalterna. Los enfermos, en el primer caso, y los indígenas, en el caso de Rigoberta Menchú. La autoridad, en ambos, está del otro lado, del lado de la medicina convencional y del lado de la literatura, respectivamente. Aunque creo que no hace falta ahondar en el lazo subalterno que pone a los enfermos y a los indígenas (y a tantos otros grupos) en una situación equivalente, conviene recordar, por lo menos, que Ranajit Guha define subalterno como un nombre adecuado para describir: “the general attribute of subordination in South Asian society whether this is expressed in terms of class, caste, age, gender and office or in any other way” (p. 35). Este “de cualquier otra manera” abre las compuertas de una infinidad de posibilidades, de relaciones que implican, que conllevan, subalternidad. Entre ellas, por supuesto, a la del indígena frente al caucásico y a la del enfermo frente al que goza de buena salud. Según esta similitud, la medicina sistémica es a la medicina convencional, lo que el testimonio a la literatura: una alternativa que contradice a su respectiva figura hegemónica, que muestra sus limitaciones, carencias, puntos ciegos; que resuelve, podríamos decir de una manera un tanto exagerada, aquello que no es resuelto por su contrario.

Una segunda similitud tendría que ver con el tema de los secretos. Dice Doris Sommer (1992) que resulta sorprendente “encontrarse continuamente en el testimonio de Rigoberta Menchú con pasajes en los

cuales ella se rehúsa a revelar información deliberadamente” (p. 135). Según Sommer esta producción de secretos no nos excluye del mundo de Rigoberta Menchú, a nosotros sus lectores no-indígenas, sino que nos mantiene “a una distancia prudente” (p. 140). Con esto, Sommer quiere defender la tesis de que el testimonio no borra la diferencia, no produce identificación, aunque a ratos parezca que trate (como nos intenta hacer ver Elizabeth Burgos en el prólogo al testimonio de Rigoberta Menchú, repleto de imágenes de sororidad, como la cuestión de la arepa, el maíz, etc.), sino que expone la diferencia, la mantiene, hace uso de ella con el fin político de producir solidaridad con el otro.

En principio, esta estrategia no pareciera estar en práctica en los spots de la medicina sistémica. Uno podría decir que la retórica en este caso es clara: si yo me curé, tú, que eres igual que yo, también te puedes curar. El clásico recurso de la identificación. Pero en realidad el ex enfermo cuenta su experiencia de sanación en apenas algunos segundos, y por tanto nunca nos cuenta mucho. No nos dice, por ejemplo, cuánto tiempo duró su sanación, qué pastilla tomó, cuánto le costó, si tuvo alguna recaída, si sufrió algún efecto colateral. Nada. En realidad parece cosa de magia. ¿Qué quiere decir esto? Que lo que se nos cuenta es apenas la punta del iceberg, como en un buen relato de Hemingway, Carver o Bolaño. Reconozco que esta comparación es intencionadamente tendenciosa: los spots de la medicina sistémica y el testimonio de Rigoberta Menchú no son literatura, pero sí aguantan esa metáfora del iceberg, en principio. En Hemingway, Carver o Bolaño, uno puede imaginar el resto del iceberg sumergido. En el caso de la Medicina Sistémica y del testimonio de Rigoberta Menchú no hay manera de imaginar eso, no tenemos los datos, los índices para lograrlo. Estos están anulados, suprimidos deliberadamente. En el caso de la medicina sistémica uno podría decir que los secretos ya no presuponen la convocatoria a la solidaridad con una comunidad diferente, como en el testimonio como tal, sino más bien una especie de suspenso que se resuelve cuando el enfermo que mira o escucha el spot decide llamar y hacer una consulta. El secreto, quiero decir, es lo que convoca la sensibilidad, o más bien la curiosidad. En esta última inflexión, el testimonio de Rigoberta Menchú se diferencia: no persigue que uno se una al movimiento guerrillero para conocer el resto del iceberg, como la derecha norteamericana y David Stoll quisieron hacer creer. Uno puede leer ese testimonio sin estar necesariamente de acuerdo con la lucha guerrillera o con la manera como esta estrategia se llevó a cabo en Guatemala,

como dice Beverley. Lo que se persigue es la solidaridad internacional con una causa justa, así como la denuncia de un genocidio. Son dos icebergs, es verdad, y por eso se parecen. Pero uno indica su resto y el otro lo deja oscuro.

Una tercera similitud podría tener que ver con la consideración de la medicina sistémica y el testimonio como formas actualizadas de cultura popular, formas masificadas que vienen de la tradición curandera, por un lado, y oral, por el otro. El marco teórico de esta relación sería el que estudió con cuidado Martín Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones* (1988). Según él: "La cultura de masas no aparece de golpe, como un corte que permita enfrentarla a lo popular. Lo masivo se ha gestado lentamente desde lo popular" (p. 165). En contra de la poderosa tesis que nace con la escuela de Frankfurt, de Adorno y Horkheimer específicamente, Martín Barbero nos propone una re-evaluación de la cultura de masas que la coloca en una tradición que en realidad esta enfrentada a la tradición de la alta cultura. La cultura de masas no sería una hija desaliñada de la alta cultura, como dirían Adorno y Horkheimer, sino la versión contemporánea de la cultura popular. Según esto, la medicina sistémica no sería solamente, o exclusivamente, un producto de la cultura de masas, una mercancía, ni mucho menos una versión desaliñada de la medicina convencional, una simplificación que tiene por único objetivo producir valor.

Aunque desde cierta perspectiva, algunas, o todas, de estas variables deben estar en juego, habría que decir que la medicina sistémica puede ser vista como la forma actual de lo que se conoce como la medicina del curandero, o del curioso, como se hace llamar el personaje central del testimonio *Tío veneno* (2000), de Ricardo Leizaola, que recoge la historia de la comunidad de El Pedregal en Caracas, desde la voz de uno de sus miembros destacados, Benito Reyes. La medicina sistémica, quiero decir, puede ser vista como la forma industrializada y respectivamente masificada de la medicina curandera, curiosa, basada en hierbas y en la religión. Entonces, que recurra al testimonio como estrategia publicitaria, desde este punto de vista, resulta, por lo menos, coherente. Su legitimación se sostiene, como la de la medicina de los curanderos, en la experiencia directa, personal y a la vez colectiva, del enfermo curado que puede dar fe de los resultados. Y no en la estadística generada por los experimentos de doble ciego, como protocolarmente se resuelve la medicina convencional.

De la misma manera, el testimonio podría ser entendido como una forma masificada, escriturizada, por decirlo de alguna manera, de la

cultura oral, y no como una mala copia de una novela. El testimonio de Rigoberta Menchú, por ejemplo, puede ser visto como una forma “moderna” que viene de una premoderna. Es una versión escrita de un relato oral, es una forma que parece novela (que circula como literatura, como dice Achugar, y por tanto es asimilable a esta), pero que en realidad lo que hace es actualizar una vieja forma narrativa, antigua, con el fin de alcanzar un lector moderno, más o menos masivo, internacional, culto, que tenga poder, que pueda solidarizarse con lo que es contado, y provocar algún cambio.

Una cuarta similitud podría consistir en el gesto inclusivo implicado tanto en la publicidad de la medicina sistémica como en el testimonio. En este caso estaríamos hablando de dos tipos de márgenes, y de dos tipos de centro, que coinciden en una tercera relación. El primero consistiría en el margen de la oralidad y de lo no literario con respecto al centro de la escritura y de lo literario o, más específicamente, de la ficción en sí (tanto los personajes de la sistémica como los del testimonio hablan, cuentan su propia verdad, en medios acostumbrados al entretenimiento, la ficción y la información). El segundo sería la margen de la historia (los estragos del proyecto moderno, contados por sus víctimas, enfermos e indígenas) con respecto al centro de la historia (el progresivo triunfo de la modernización). El tercero, en donde coincidirían los otros dos, sería el eje del margen de la política (la lucha guerrillera y el acceso a la salud por medios no convencionales) con respecto al centro (la democracia liberal representativa y la salud pública convencional).

Monika Walter (1992), por ejemplo, al comentar Biografía de un Cimarrón, plantea el texto como una elevación que supone una doble revisión del canon “la tradición periférica de oralidad y escritura testimonial se eleva al rango de centro y se supera la oposición entre lo alto y lo bajo de la cultura dentro de un amplio proyecto de cultura de masas.” (p. 205). En principio, entonces, habría que reconocer una práctica democratizadora, inclusiva, en el testimonio (el testimoniante, para usar el término de Margaret Randal, elevado a escritor), y por extensión, en la medicina sistémica (el curandero elevado a médico). Sin embargo, no podemos ver este gesto inclusivo de manera ingenua. Michel Foucault, entre otros, nos ha enseñado a pensar en torno a estas maneras políticas desde una perspectiva negativa. Paralelamente al gesto que suprime alguna jerarquía, funciona una estrategia que produce normalización, anulación de la diferencia y neutralización del conflicto. Más poder para el poderoso. ¿La inclusión del

libro de Rigoberta Menchú en la lista de lecturas básicas para estudiantes de pregrado en la Universidad de Stanford en realidad reconoce el mérito de un libro difícil, duro, problemático, o en el fondo contribuye a su pacificación, a su desmovilización, a su derrota, al contextualizarlo en la historia del pensamiento occidental? ¿No se parece demasiado a un ex-guerrillero convertido en gerente cultural del CONAC? Por otro lado, no resulta sencillo desestimar la inclusión de un texto como éste en la lista de lectura que deber hacer un estudiante actual. Uno se puede imaginar que estará “mejor formado” si tiene, al lado de *La tempestad*, a Rigoberta Menchú. De la misma manera, ¿la inclusión de ponencias sobre medicina sistémica en eventos académicos (aunque suenen raro, como el 1er Congreso de Ciencia e Información de San Petersburgo), admite un nuevo miembro dentro del canon, o en realidad domestica una forma de curación que está opuesta a la medicina convencional? Quizá por este tipo de dudas, el tema del margen y el centro en la bibliografía sobre el testimonio es uno de los favoritos entre los especialistas, que también dudan sobre las ventajas de la inclusión en el canon de textos que, en realidad están deliberadamente contruidos para contradecirlo.

Creo que un buen ejemplo para entender esto puede ser tomado de la relación entre el graffiti y el arte. El graffiti implica una ruptura de la ley, y su lugar de enunciación no forma parte del circuito de circulación del arte. Sin embargo, los galeristas y directores de museo que presumen un valor artístico en esta práctica suelen incluirla en el museo o la galería, sobre todo cuando se sienten progresistas. Algunos alcaldes, por su lado, ofrecen paredes públicas para que los graffiteros puedan poner en práctica su ejercicio, a plena luz del día, legalmente. Uno podría suponer que, al igual que en el caso del testimonio y de la medicina sistémica, este gesto inclusivo amplía el espectro democrático, dándole cabida al opuesto. Y seguramente hay algo de cierto en esto. Pero uno también podría suponer que ese mismo gesto neutraliza una diferencia, contradice el sentido de alguna práctica deliberadamente construida al margen, para señalar las limitaciones del centro. Por esto Robert Carr (1992) prefiere hablar, en el caso del testimonio, de “la ilusión de traer los márgenes al centro.” (p. 74), y no de una democratización del espectro simbólico.

Desde esta misma similitud, podríamos pensar, más bien, que el testimonio y la medicina sistémica se proponen, en un sentido más elemental, como alternativas que deben pensarse del lado de afuera de sus respectivos cánones y jerarquías. Hugo Achugar, por ejemplo, comenta

que “Ante el fracaso de la modernidad latinoamericana para abrir espacios de verdadera acción democrática, se ha tenido que recurrir a otras estrategias que posibiliten la actividad política que más y más se viene definiendo como una política cultural. Y el testimonio es una de las armas destacadas de esa política cultural” (p. 222). Por extensión, uno podría decir que la modernidad latinoamericana tampoco ha sido capaz de abrir espacios de salud pública en el sentido convencional, y que la medicina sistémica se propone también como una especie de política cultural que viene a suplir esa carencia, en un plano distinto. ¿Acaso no estaría funcionando alguna forma de sublimación en la medicina sistémica y el testimonio? ¿Una especie de compensación, un fetiche que ocupa el lugar de una ausencia?

Una quinta similitud se puede trazar a partir de la lejanía o cercanía de ambos fenómenos con respecto a las nociones de verdad, historia, verosimilitud y mentira. Margaret Randall, por ejemplo, en su celebre manual “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?” (1992), plantea que “El testimonio es [...] la posibilidad de reconstruir la verdad” (p. 27). Claro, se refiere a reconstruir la verdad en contra de la mentira oficial de, por ejemplo, las dictaduras latinoamericanas; y no a una verdad última, total. Achugar, de una manera un tanto más sutil, va por la misma línea al suponer que el deseo del testimonio es: “desmontar una historia hegemónica, a la vez que desea construir otra historia que llegue a ser hegemónica.” (p. 50). El discurso publicitario de la medicina sistémica también suele recurrir a esta misma estrategia de desmontaje: supone que el enfermo ya ha tratado su dolencia a través de la medicina convencional, y que ella no le ha dado resultado. Entonces es invitado a no perder las esperanzas, porque existe una alternativa que, con el tiempo, llegará a desplazar a la medicina convencional porque ésta no cumple su promesa de alejar la muerte. La medicina convencional, según esto, quedaría del mismo lado de una dictadura sostenida en un discurso repleto de mentiras.

Sin embargo, habría otra manera de pensar este último asunto, sobre todo a raíz de la polémica de Stoll sobre las “mentiras” de Rigoberta. Uno podría suponer que lo que resulta fundamental del testimonio no es la verdad en sí, la información dura, el dato. Tampoco resulta primordial, y esto es quizá más fácil de entender, que haya ficción, o no. De hecho, el deseo del testimonio más bien marca distancia con respecto a este término, comúnmente asociado a la literatura. Por esto, esta oposición, en realidad, no estaría operando como eje para colocar el testimonio en algún

punto intermedio. Uno podría decir más bien, con Yúdice (1992) que: "El testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva –ni tampoco deshacerla– su *modus operandi* es la construcción comunicativa de una praxis solidaria y emancipadora. De ahí que la dicotomía verdad/ficción carezca de sentido para comprender el testimonio." (p. 216). ¿Es verdad o ficción el relato de un ex enfermo que nos dice que se curó? En realidad no se sabe, y poco importa. Lo que resulta central en este segundo caso es que se produce, al igual que en el primero, una especie de solidaridad con la persona salvada de la muerte, emancipada.

La polémica de Stoll, de hecho, parte de una premisa equivocada, dice Mary Louise Pratt (2001), según la cual al testimonio de Rigoberta Menchú se le podría aplicar la misma lógica legal, de tribunal, que se le aplica a un testigo judicial (p. 42). Si se contradice, exagera, distorsiona, si se parcializa, si cuenta la misma historia de modos distintos, entonces levantaría sospechas, estaría mintiendo y quedaría invalidado su testimonio. Pero el caso de Rigoberta Menchú no es el de un testigo en un juicio, dice Pratt, y en realidad la aplicación de la lógica legal a su caso está, mas bien, relacionada con el intento de la derecha norteamericana de destruir una causa de la izquierda, como parte de las guerras culturales de moda en algún momento: "Rigoberta Menchú was demonized by the right as an icon of a destructive and promiscuous multiculturalism." (p. 36).

Me gustaría cerrar con una última similitud, antes de proponer algunas consecuencias de este paralelo. Me refiero a la que se puede construir, con muy mala intención, a partir del eje de la charlatanería. Como se puede presumir, esta similitud va junto a la que acabo de mencionar. Según esto, si Rigoberta mintió, entonces toda la causa que ella defiende se vendría abajo, como un castillo de naipes. Paralelamente a esta estrategia se han producido otras que persiguen quitarle vigor al duro planteamiento de Rigoberta Menchú. Algunas de ellas ya las hemos mencionado (como literaturizar el testimonio, meterlo en el canon de una forma acrítica). Con la medicina sistémica este mismo proceso está en pie. Las distintas sociedades médicas se refieren a ella como charlatanería y estafa. Sus promotores la defienden de distintos modos. El testimonio es apenas uno de ellos. Pero quizá el problema tampoco tenga que ver, en este caso, con la verdad o la mentira, sino con una cuestión de fe, con el uso de un recurso para consagrar un "para qué". A partir de aquí sí se podría trazar una clara diferencia con el testimonio, porque lo que está en juego con la me-

dicina sistémica no es solamente un discurso, una representación que configure alguna tipología de ser humano (aunque esto último no deba ser despreciado tampoco, para nada, en el caso de la medicina), sino el aprovechamiento de un sujeto subalterno, probablemente desesperado, con fines mercantiles. Yo no creo que se pueda construir un argumento serio similar en torno a Rigoberta Menchú, por más de derecha que se sea.

El cuerpo en pena

¿Qué tiene que ver la esperanza en todo esto? Ambos discursos, el de la medicina sistémica y el del testimonio como tal, apelan a ella. El primero supone la esperanza de conseguir la salud y el segundo la esperanza de la emancipación política, de la libertad, de lograr constituir un Estado que represente los intereses de los pueblos indígenas de Guatemala, por ejemplo. El primero lo hace en clave mediática, a través de la radio y la televisión, el segundo en clave gutenberiana, a través del libro. ¿Realmente podemos confiar, a estas alturas del juego, en el discurso de la esperanza, cuando otros indicadores la contradicen? En parte sí. Martin Barbero, por ejemplo, concluye su libro *De los medios a las mediaciones* con una entusiasmada declaración sobre el asunto: “La lección está ahí para quien quiera y pueda oírla, verla: melodrama y televisión permitiéndole a un pueblo en masa reconocerse como actor de su historia, proporcionándole lenguaje a las formas populares de la esperanza.” (p. 333). Una revolución simbólica, ideológica. Sin embargo, la esperanza que se nucleó en torno a estas nuevas formas políticas, o a estas nuevas formas de políticas culturales, como diría Yúdice, a la vuelta de algunos años (1992), no parecen haber rendido los frutos esperados. Dice Beverley que “después de una década, más o menos, de nuevos movimientos sociales posmodernistas del tipo representado a menudo en y por el testimonio, no vemos con la misma euforia sus posibilidades transformadoras” (p. 17). El problema pareciera ser, a partir de lo anterior, no tanto la resolución efectiva de esa esperanza en un cambio político democratizador, que era el objetivo principal del testimonio de Rigoberta Menchú. Sino la construcción de la esperanza, más allá, o más bien más acá, de su resolución. Con la medicina sistémica me puedo imaginar un futuro, incluso, mucho menos esperanzador. Lo que quiero decir con esto es que algunas prácticas culturales,

como el testimonio y la publicidad de la medicina sistémica, resuelven en un plano simbólico algunos problemas, y de esa manera sucede una especie de efecto no deseado que contribuye a retrasar la resolución material de esos mismos problemas, si es que acaso eso es posible. Me refiero a la representación política realmente multicultural en Guatemala y a la asistencia social realmente efectiva y universal en Venezuela, por ejemplo. Ambas no existen, todavía.

Si Beverley tiene razón cuando dice en "The Real Thing" (1996), que el testimonio es "the voice of the body in pain, of the disappeared [...] of the loser in the rush to marketize" (p. 281), entonces habría que suponer que la medicina sistémica no está equivocada al apelar a una sensibilidad popular desde el testimonio. En este caso, el enfermo sería ese cuerpo en pena, que ha perdido la carrera hacia la mercadización, y que es representado, comprendido, incluido por el mercado, como la figura del desposeído (de salud) que, sin embargo, debe sentir esperanza, contra toda esperanza; debe esperar un milagro embotellado, porque no tiene otro remedio. Algo parecido, desgraciadamente, puede estar pasando con el testimonio.

En la carrera hacia la producción de bienes culturales que puedan convertirse en mercancías (Warnier) y que, a la vez, puedan ser usados como recursos para obtener otras cosas, algunas prácticas resultan más apropiadas para el mercado que otras. El testimonio, en un retorcido pero efectivo giro, queda bien parado dentro del mercado, porque logra apelar, de una manera muy seductora, a la sensibilidad de los que han quedado de lado en el proceso de modernización. Desde su margen, en su margen, compran milagros, alternativas y esperanzas.

Así como los recursos de la vanguardia penetraron otras áreas no artísticas ni literarias durante la segunda mitad del siglo XX (la decoración, los productos de consumo masivo), el testimonio estaría, a su vez, penetrando la publicidad. Lo primero está bien argumentado en la posición de Miguel Otero Silva en la célebre polémica que entabló con Alejandro Otero, sobre el arte abstracto y el salón de 1957. Al igual que lo que ocurrió con la vanguardia, la penetración del testimonio en la medicina sistémica, es decir, en la promoción de un producto masivo, no implica una revolución, un cambio radical ni, realmente, ninguna esperanza realizada, puesto que se trata de una versión domesticada, momificada. Esto pareciera corresponder con alguna sensibilidad actual de apego a lo real

(domesticadamente), y creo que una de las claves de esta sensibilidad es la comunicatividad. Pareciera mucho más comunicativo un testimonio que una estadística y que una novela. La diferencia entre el uso del testimonio en la medicina sistémica y en un libro como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* entonces no sería retórica, sino ética.

Vicente Lecuna
Escuela de Letras,
Universidad Central de Venezuela

Bibliografía

- Achugar, Hugo. (1992). Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del otro. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, 49-71.
- Arias, Arturo (editor). (2001). *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barnet, Miguel. (1969). La novela testimonio. *Revista Unión*, 4.
- Beverley, John. (1992). Introducción. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, 7-18.
- _____. (1996). The Real Thing. En *The Real Thing*. Testimonial Discourse and Latin America. (Georg Gugelberg, editor). Durham: Duke University Press. (pp. 266-286).
- Burgos, Elizabeth. (1985). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México DF: Sigloveintiuno Editores.
- Carr, Robert. (1992). Re(-)presentando el testimonio: notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, 73-94.
- Guha, Ranajit. (1988). Preface. En *Selected Subaltern Studies*. (Ranjit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak, editores). New York: Oxford University Press.
- Leizaola, Ricardo. (2000). *Tío Veneno: Crónica de un curioso de El Pedregal*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Martín Barbero, Jesús. (1988). *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Pratt, Mary Louise. (2001). I, Rigoberta Menchú and the Culture Wars. En *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press. (pp. 29-57).
- Sommer, Doris. (1992). Sin secretos. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, 135-153.
- Stoll, David. (1999). *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder: Westview Press.
- Vera León, Antonio. 1992. Hacer hablar: la transcripción testimonial. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, 181-199.
- Walter, Monika. (1992). El cimarrón en una cimarronada. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 36. (pp. 201-205).
- Warnier, Jean Pierre. (2002). *La mundialización de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Yúdice, George. (1992). Testimonio y concientización. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 36, 207-227.



Poder y lenguaje del cuerpo

El cuerpo femenino como semiótica del poder
en tres novelas latinoamericanas | Luis Javier Hernández Carmona

Poder, mujer y nación en la narrativa de *Cosmópolis* | Elda Mora

Los poderes de la simulación: representaciones jerárquicas
en la fotografía de sujetos durante la Venezuela
del entre siglo XIX y XX | Carmen Díaz Orozco

El caballo de Lázaro. Lectura de *Monumento* (1975-1985)
de Miguel Von Dangel | Juan Molina



Poder y lenguaje del cuerpo

El cuerpo femenino como semiótica del poder en tres novelas latinoamericanas

Luis Javier Hernández Carmona

La mujer como isotopía cultural siempre ha estado vinculada a la vida doméstica y a la maternidad, lo que ha llevado a su “negación” como discurso cultural dentro de los conglomerados sociales. Ello instrumenta una subjetividad femenina relegada y silenciada frente al discurso predominante. Esto es, la construcción del individuo como afirmación de su libertad y experiencia vivida al margen de los grandes acontecimientos sociales.

En la construcción del cuerpo femenino como isotopía cultural han participado diversos discursos (clásico, medieval, moderno y católico); Victoria Sau (2001, pp. 100-101), en su *Diccionario ideológico feminista*, dice que los padres del patriarcado construyeron la feminidad con aquellas partes en las que ellos no eran aptos, como la maternidad. El cuerpo femenino es instaurado para permitir el ejercicio de la virilidad, el silencio de las mujeres les es dado a los hombres para justificar sus acciones. Los hombres dependen del cuerpo femenino para su masculinidad. El cuerpo femenino es, simplemente, una masa inerte sobre la que actúan la violencia y el placer. Esta mecánica del poder, tal y como la llama Foucault, implica una relación de sumisión y acatamiento.

Por lo tanto, la maternidad en su opción libre y representativa de lo que es ser mujer como sujeto autónomo, no existe, porque existe en tanto función del padre. Podemos hablar entonces de cuerpos-patriarcados que subyugan el cuerpo femenino a través de la maternidad. El patriarcado se constituye en un orden de dominación a partir del momento en que se apropia del cuerpo femenino, imponiéndole una moral

reproductiva y sexual. La oposición masculino/femenino es utilizada para codificar otros significados que van más allá de la diferencia sexual y constituye una manera primaria de significar las relaciones de poder. Dada la separación entre la dimensión divina y la terrena, el hombre debe cultivar su espiritualidad negando la carne, de la cual necesita ser redimido. Desde este punto de vista, el mundo, la naturaleza y la mujer son percibidos como amenazantes para el hombre y para el dios patriarcal.

Sobre la conformación de la esfera privada y femenina es oportuna la revisión del modelo de encierro disciplinario de Foucault, ampliándolo con la noción de encierro femenino, que a diferencia de la cárcel, el manicomio o el hospital, tiene características peculiares. La reclusión de las mujeres no es grupal, es en el hogar, y allí se las priva de la solidaridad con las otras marginadas. El hogar es una prisión camuflada, que se complementa con un encierro simbólico en una ambigua esencia en la que se subliman una serie de cualidades domésticas y se denostan otras oscuras y maléficas. Ese mismo encierro enigmático y atrayente puede aplicarse al burdel; el lugar profano donde reside la prostituta, el lugar profano donde mora el placer desde la tipología mercantilista, la secreción del cuerpo femenino a manera de elemento de poder, el discurso otro que rompe con la formalidad y atenta contra la normativización de la sociedad. Lugar de la ruptura, centro panóptico que permite la diversidad de miradas, la conjunción de cuerpos.

De esta manera, e históricamente, los cuerpos están escindidos por los prejuicios sociales, las condiciones económicas y las diferencias culturales. Ello lo justifica Georg Simmel (1977); aduciendo que la cultura es predominantemente masculina, lo cual crea una detención del poder. El cuerpo femenino ha estado fundamentado para la sociedad en concepciones pecaminosas que encuentran su mayor sustento en los dogmas judeo-cristianos, que diversifican el cuerpo femenino desde lo pecaminoso, y que solo puede ser purificado a través de la maternidad. Para el cuerpo femenino, el deseo ha sido sustituido por la concepción meramente reproductiva, el deseo se ha reservado para la instancia masculina; “no desearas la mujer del prójimo” advierte un mandamiento potenciando la característica pecaminosa de la mujer hecho cuerpo.

En este sentido, el cuerpo obsceno es el cuerpo sin bordes o contención, la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador en vez de aportarle tranquilidad y plenitud. La representación del cuerpo femenino puede, en consecuencia, verse como un discurs-

so de la exclusión social que encuentra refugio dentro de la estética, desde donde se muestra tal y como es; más aún, potenciado a través de las metáforas del arte, desde donde crea un contradiscurso, esto es, otro poder. Todo discurso es un campo de fuerzas donde se construye un sentido. No sólo se expresa o contiene en el lenguaje sino también en las organizaciones, las instituciones y el sistema de relaciones sociales. Saber y poder se articulan en el discurso, que es instrumento y efecto del poder, pero también punto de resistencia a él. (Foucault, 1978b) El discurso no es solamente lo que revela o encubre el deseo, sino que él mismo es objeto del deseo y lugar donde se constituye el sujeto. (Foucault, 1987, p. 12)

El cuerpo femenino se ha hecho semiosis social a través del arte que revela los secretos adosados por la sociedad, el arte muestra lo que la sociedad oculta en torno al cuerpo femenino. Esto es, se hace discurso, o más bien, siguiendo a Foucault, "relevo de discurso" al proponer una relectura del cuerpo desde su misma cotidianidad. Dice Foucault: "Hay que cesar de describir siempre los efectos del poder en términos negativos [...] De hecho el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad" (1989, p. 198)

La historiografía latinoamericana nos da cuenta del cuerpo femenino homologado con el del indio y el del esclavo en torno a la exclusión y sumisión: "El status de *conquistador*, histórica y sexualmente, contiene una marca europea bajo cuya égida mujer e indio son posicionados subordinadamente en la historia, es decir, como *objetos de conquista*" (Cárcamo, 2000, p. 37) Son entes cautivos de la lógica cultural; cuerpos asexuados, que como el de la mujer, derivan en categorías inmanentes como madre-patria-doncella. Y de alguna manera sirven a expresiones literarias para mostrar la tierra americana como una doncella que espera la mano fecunda del europeo, tal es el caso de "Silva a la agricultura de la zona tórrida" de Andrés Bello, donde la naturaleza por su exotismo y voluptuosidad llega a compararse con el cuerpo femenino que posteriormente se proyecta hacia la noción de patria. Es "la sexualización del enunciado poético en función del cuerpo de la mujer" (Escaja, 2000, p. 61).

Con el pasar del tiempo el cuerpo sigue su peregrinar pecaminoso mientras la historia se blindo en medio de sus grandezas. Es la escritura simultánea de dos historias: la de las glorias épicas engarzada en la luminosidad bélica que funda nacionalidades, y la de la cotidianidad, la simple y sencilla manifestación del humano ser en una instancia más corpórea que espiritual. En este sentido, el cuerpo comienza a proponerse como

frontera donde se esgrimen las batallas de subalternidad, poder y representación. A través de la memoria del cuerpo y de la escritura se exploran las posibilidades del yo en el dolor y el placer, puntos coincidentes y ambiguos que juegan un papel fundamental en la construcción de un imaginario que incorpora a su deíxis textual elementos excluidos socialmente. Tal es el caso del cuerpo de la prostituta, o, la trasgresión de los cánones sociales a través de un cuerpo marcado por el maquillaje y el pecado, un cuerpo representación de un poder otro, abyecto e interrogante.

A partir de la ficción narrativa, las certezas se tambalean aún más; la historia se hace "otra" donde la palabra es imaginación y, la imaginación, rico juego de máscaras que asaltan la razón. La ficción, ya sea textual o pictórica no intenta competir con el discurso histórico, tampoco borrar la vieja letra de sus pergaminos para escribir sobre ellos, ni sustituir sucesos de la historia oficial por otros que reflejen lo cotidiano, lo simbólico o lo imaginario. La literatura va en busca de los cuerpos escindidos por la historia y escribe desde la "memoria de la cotidianidad", la historia de los cuerpos profanos que desafiaron la historia, como es el caso de las novelas *Muñeca Brava* de Lucía Guerra, *Pantaleón y las visitadoras* de Mario Vargas Llosa, y *Doña Inés contra el olvido* de Ana Teresa Torres.

Nuestro enfoque, y siguiendo lo planteado por Ortega y Gasset, esta sustentado en la fortaleza de la cotidianidad como estructurante textual, porque:

Cuando se entrevé en lo cotidiano la fuerza dominante de la historia, llega uno a comprender el gigantesco influjo de lo femenino en los destinos étnicos y preocupa sobremanera qué tipo de mujer haya sobresalido en el pasado de nuestro pueblo y cuál sea el que en nuestro tiempo comienza a ser preferido. (Ortega y Gasset, 1971, p. 107)

Muñeca Brava (1993) de Lucía Guerra, plantea la dualidad entre el negocio de la carne y los vítores del cuerpo;

En el ámbito eterno del negocio de los cuerpos, los cantos y las banderas que celebraban el triunfo del Pueblo no pasaron de ser el inconveniente de un par de noches en las cuales se redujo notablemente el número de clientes y la consecuente ganancia.

Es el ingreso a un mundo otro a través de la desnudez, donde la vestimenta ya no oculta las miserias ni los temores de los cuerpos; “Y ante los ojos de las expertas en la lectura del alma, los hombres, en el jeroglífico de la cultura sexual, se dividían en generosos y mezquinos, en arrogantes y acomplejados, en románticos y bestiales”.

En esta novela encontramos un paralelismo entre la avenida Los Próceres donde el Gran Benefactor de la República pasea su grandeza y gloria, y la calle de la noche donde se ubica el prostíbulo. Es la aparición de dos cuerpos profundamente distendidos a lo largo de la historia textual. Uno, el de la mayor expresión de virilidad, el otro, el cuerpo abyecto y profano; el cuerpo sugestivo que a decir de Ortega y Gasset produce el “hervor sensual y la pasión”. En profunda manifestación irónica, el Benefactor de la República le teme a los payasos y a las prostitutas; esto es, a los cuerpos marcados o tatuados, tal y como los define Baudrillard (1993), y que se convierten en espectáculo que desacralizan la formalidad de la férrea historia castrense. Unos porque provocan la risa, otros porque proveen el placer.

En la demarcación de la figura del Benefactor de la República, éste se presenta como eunuco que se siente turbado frente al enigma que representan los cuerpos erotizados de las prostitutas. En este sentido, la represión sexual, “desarrolla toda suerte de defensas morales y culturales” (Reich, 1982, p. 16). Es la trascripción del militar en héroe, ente incorpóreo que encabeza los anales épicos de la patria. Y en este atractivo del Benefactor de la República sobre el mundo ignoto de las prostitutas, se produce el desencadenamiento de las acciones en la novela, al ordenar éste una investigación a uno de sus mejores oficiales sobre el placer que sienten las damas de la noche.

Entonces, se toma por asalto el burdel en una operación militar sigilosamente ejecutada a través de una operación de combate que tiene como resultado el sometimiento del ejército enemigo, y las prostitutas son llevadas al centro de experimentación en estricta formación militar; formando un ejército grotesco, representado por los cuerpos pintarrajeados que simulan a los payasos que tanto teme el dictador.

El coronel Arreola es el encargado de llevar a cabo tan delicada misión de detener a las prostitutas, y posteriormente inquirir sobre su vida para lograr las respuestas que den tranquilidad al Benefactor de la República. Y ese interrogatorio se convierte en un verdadero campo de batalla, cuando Esmeralda, “Me llamo Esmeralda, igualito que el famoso

barco de la Armada Nacional, aunque prefiero que todo el mundo me llame Alda porque suena mucho más exótico", se enfrenta a él desde los encantos del cuerpo y el lenguaje; mientras habla entre remilgos e insinuaciones, trata de definir su oficio, haciendo un panegírico de las diversas y disímiles definiciones de la palabra prostituta, lo que hace palidecer a Arreola, quien es un militar milimétrico y calculador, que sólo cree en la mujer como ente reproductor y domesticada a través de la maternidad. En ese interrogatorio, Alda utiliza su cuerpo como arma de seducción y confusión para atraer a Arreola, quien a pesar de la suspensión del experimento y la liberación de las prostitutas por aparecer asuntos de extrema importancia para la patria, queda impresionado por el cuerpo erotizado de Alda.

A partir de ese momento, de la muerte de Débora en el campo de concentración, y de la entrega de un mensaje por parte de un preso para un médico-conspirador de la localidad, las prostitutas se convierten en agentes de subversión que tienen al burdel como principal centro de operaciones. Al lado del burdel, una pared funge de muro de los lamentos, donde las prostitutas rinden homenaje a la miliciana caída y escriben con lápiz labial consignas contra el dictador, consignas que son cambiadas a diario, como cambian el color del graffiti. En la conspiración, surge un elemento bien interesante, la unión de la prostituta y el discurso místico de las procesiones a las que acude doña Leonor, madre del médico y de un hijo asesinado por el régimen. Es la coincidencia de dos discursos divergentes en la notación de una patria amorfa y ambivalente.

El coronel Arreola busca el cuerpo de Alda y en él satisface los deseos más escondidos, conoce el placer, y la autoestima se potencia ante los orgasmos fingidos de la prostituta que implementa su cuerpo como arma de seducción, hasta tal punto que logra beneficiarse del poder militar, y poder así atentar contra el Benefactor de la Patria en compañía del payaso José Miguel, quien también forma parte de la resistencia. Intentona que fracasa ante la repulsión del dictador al ver la venia del payaso, mientras Alda falla los disparos. Siendo detenida junto al coronel Arreola, para posteriormente ser ajusticiada en público, y provocar el suicidio de Arreola.

En esta novela existe un intertexto interesante, al comienzo mismo e intercalada entre los capítulos, surge la voz de la patria maltratada por las botas militares, los pechos desgarrados por las condecoraciones de hojalata, mientras se añora la caricia reparadora del labriego. En este

sentido, es la expresión de un cuerpo maltratado por una historia hipócrita unguada de falsos valores morales.

En *Pantaleón y las visitadoras* (1979) de Mario Vargas Llosa, la ironía se potencia en su máxima expresión, cuando el Estado Mayor del Ejército decide la constitución de un cuerpo de visitadoras para que alivien a la tropa, y así evitar las violaciones y los embarazos en la población de la selva. Para ello es nombrado el recién ascendido capitán Pantoja, quien asume con desconcierto la misión que tiene características de secreto de Estado. Pantoja se convierte en figura controvertida al representar la férrea moral de la milicia, al mismo tiempo que administra un lupanar. Es moverse entre el cielo y el infierno, convertirse en mártir de la República para cumplir con los más altos preceptos de la madre patria.

Los servicios del cuerpo se convierten en logística para la intendencia militar; las estrategias del combate se trazan en los burdeles de la localidad mientras se reclutan las integrantes del ala paralela del ejército nacional. Por lo tanto el placer se hace miliciano, el placer y las armas se conjuntan para buscar la armonía y conciliación de los hombres de la guerra. El cuerpo femenino se convierte en arma y potencia destructiva que se aprecia cuando las prostitutas se rebelan y luchan por su virtud al ser violadas por un grupo de delincuentes que asaltan una de las embarcaciones de servicio.

La constitución del servicio de visitadoras se agencia como un cuerpo con poderosas razones que crece subyugando el otro poder militar establecido, y opaca el cuerpo de la Iglesia, que se escandaliza con la práctica del hermano Francisco y las prostitutas. Es el enfrentamiento por la hegemonía del poder y en aras de la preservación de una moral que surge a manera de mascarada, farsa que hace más tétricos los personajes, precipitando la caída de la gloria del ejército, cuando la prostituta apodada la "brasileña" muere en el cumplimiento de su deber y adquiere faz de santa, la prostituta trasciende a la heroicidad y es enterrada con honores militares, esto es, el cuerpo pecaminoso y erotizado ingresa a las glorias castrenses; se inscribe en la historia épica de la patria.

Y justamente, con la "brasileña", Pantaleón Pantoja encuentra el amor y la comprensión, es quien comparte con él lo que más quiere en la vida, la actividad castrense, el servicio a la patria. Es la conjunción de los cuerpos en espíritus que de alguna manera estuvieron recluidos bajo las férreas mordazas de la norma, sólo manifestada a partir de la libertad que otorga la manifestación del cuerpo en las fronteras del deseo y el placer.

Al llegar al final de la novela, nos percatamos de que la historia textual transcurrida es un sueño de Pantaleón Pantoja, un terrible sueño que amenaza y acecha la fortaleza y gallardía militar. Un sueño que desde el inconsciente se revela como premonición y peligro de las debilidades del cuerpo masculino (militar) frente al cuerpo femenino (prostituta).

En ambas novelas, el cuerpo femenino se revela como virtualidad invertida que se rebela frente a las taxonomías; el cuerpo se convierte en un osario de signos, a través de; “la red de marcas y de signos que lo cuadrículan, lo parcelan, lo niegan en su diferencia y ambivalencia radical para organizarlo en un material estructural de intercambio/signo” (Baudrillard, 1976, p. 117). La prostituta hecha emblema se convierte en la desviación de la función social asignada a las mujeres, y desde allí se hace relevo del discurso del poder, desde donde instrumenta un poder correlativo, a decir de Foucault, es “recuperar la voluntad de saber dónde se ha comprometido el poder sobre el sexo” (1978, p. 241); porque para el mismo Foucault “El sexo ha sido siempre el núcleo donde se anuda, a la vez que el devenir de nuestra especie, nuestra ‘verdad’ de sujetos humanos” (1978, p. 242) En esta dirección, la sexualidad femenina funcionará a manera de expresión desmitificadora y desacralizadora que a su vez, representa una afirmación de una identidad (sensibilidad) femenina propia; “la sexualidad no es fundamentalmente lo que teme el poder, sino más bien el instrumento por el que éste se ejerce” (Foucault, 1978, p. 250).

No es mi intención dejar el planteamiento del cuerpo erotizado como el único instrumento que puede definirse como semiótica del poder dentro de la narrativa ficcional latinoamericana. Para alejar esa presunción acudimos a la novela *Doña Inés contra el olvido* (1992) de Ana Teresa Torres, a encontrarnos con el cuerpo femenino hecho memoria; sujeto del discurso que asume en la ficción literaria los espacios que le negó la historia a una mantuana, que vestida de negro sale ocasionalmente de su casa para asistir a misa, el único oficio permitido a la mujer, después de su disposición como “ama de casa”.

Es una lucha contra el tiempo y el olvido en ausencia de Alejandro, su esposo, quien manejó todos los asuntos de familia. Es una propuesta testimonial que reclama su puesto en la historia, el derecho de ejercer su memoria como catalizador contra el tiempo; “El tiempo, Alejandro, borrará mis querellas y desvanecerá mis empeños, pero yo quiero que mi voz permanezca porque todo lo que he visto y escuchado”. A través de ese monólogo se rompe el silencio de condenación histórica, se

sale del anonimato para reclamar lo que por herencia y derecho le pertenece. Es viajar de la memoria personal a la memoria colectiva, desde donde, la memoria personal permite la mirada interior, “En el relato principalmente se articulan los recuerdos en plural y la memoria en singular” (Ricoeur, 2003, p. 129). Por lo tanto, en la novela en cuestión, los recuerdos los comparte con Alejandro, mientras que su memoria personal reordena la historia.

El discurso narrativo se instrumenta para encontrar la historia que ha perdido y así recomponer su memoria, lo cual establece un paralelismo entre la búsqueda de los documentos con la escritura de su historia. Se convierte en cronista de su propia crónica, y así asume el poder de la palabra que le permite conjurar la historia grande, la historia de los hombres. Esa reescritura de su historia, le permite visitar los lugares comunes, encontrarse con los rostros conocidos, los nombres de la memoria, y lo más importante, ubicarse en un tiempo narrado, desde donde se vence el tiempo histórico, puesto que ha muerto hace mucho tiempo.

Consideremos entonces, esta muerte como una realidad onírica que permite la producción de la historia textual fundada en una mujer que rearma su memoria en los rescoldos del tiempo y a través de un sin fin de interrogaciones que buscan dar con la verdad contenida en los documentos. La muerte, para doña Inés, es un peligro para la memoria, por ello recurre a la escritura, al oficio de cronista que garantiza su permanencia en el tiempo narrado.

La memoria individual cesa en su producción cuando termina la escritura; memoria y escritura son binomio indisoluble que permite la composición textual, es tiempo y momento de que los cuerpos reconstruidos por la ficción literaria, encuentren la conciliación y armonía, luego que son conjurados por la palabra; es el llamado a Juan Rosario para que se muera a su lado y consuele su pesar por no encontrar los papeles buscados. Que no son más que excusa creadora que permite la incorporación del discurso femenino en un recuento particular de la historia; es morir otra vez, reclamando el abrazo del esposo transfigurado en cadáver amado.

Desde la ficción literaria, y a través del cuerpo como retórica, la mujer se libera a través de la sensibilidad; el cuerpo se hace semiótica del poder para liberarla de la sumisión ancestral que la condena a la maternidad y al encierro representado por el hogar y los dogmas sociales. El ser inferior o sexo débil, se transforma en cuerpo sugestivo y erotizado que deglute al macho castrando simbólicamente su virilidad, y con

ella un imperio de dominación. Mientras que la testigo silente se transforma en discurso y reconstruye la historia desde su memoria individual. En ambos casos, es la subjetividad expresada desde diferentes vértices, pero con un destino común: la reivindicación.

Luis Javier Hernández Carmona
Universidad de Los Andes. Trujillo

Bibliografía

- Baudrillard, Jean. (1976). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cárcamo, Luis Ernesto. (2000). Cuerpos que (se) queman: mujer, indio y propiedad sexo-cultural en Rosa Guerra. En *Sexualidad y nación*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburgh.
- Escaja, Tina. (2000). Autoras modernistas y la (re) inscripción del cuerpo nacional. En *Sexualidad y nación*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Pittsburgh.
- Foucault, Michel. (1978). *Sexo, poder verdad*. Barcelona: Editorial Materiales.
- _____. (1978). *Historia de la sexualidad I*. México: Siglo XXI Editores.
- _____. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- _____. (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (1989). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guerra, Lucía. (1993). *Muñeca Brava*. Caracas: Monte Ávila Editores. Iberoamericana.
- Ortega y Gasset, José. (1971). *Estudios sobre el amor*. España: Alianza Editorial.
- Reich, Wilhelm. (1982). *La revolución sexual*. México: Ediciones Roca.
- Ricoeur, Paul. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. España: Editorial Trotta.
- Sau, Victoria. (2001). *Diccionario ideológico feminista*, V. II, 100, 101. Barcelona: Icaria
- Simmel, Georg. (1977). *Filosofía del dinero*. Barcelona.
- Torres, Ana Teresa. (1992). *Doña Inés contra el olvido*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Vargas Llosa, Mario. (1983). *Pantaleón y las visitadoras*. Colombia: Seix Barral.

Poder y lenguaje del cuerpo

Poder, mujer y nación en la narrativa de *Cosmópolis*

Elda Mora

... Su mirada, de una expresión tan dulce,
cuya luz purísima iluminaba al mismo día,
tiene un fulgor extraño de lujuria que contamina
la sangre de las venas con su fuego y enciende el apetito de la carne...

Antonio Álvarez

La mujer en el imaginario de la nación

Mujer y nación, dos palabras con intensa carga simbólica¹ que establecen un vínculo representativo para los intereses nacionalistas latinoamericanos, fueron el objetivo principal de la elite orientada a la legitimación de la patria durante las últimas décadas del siglo XIX. El hombre de letras, defensor de los valores morales, sustento de las nacionalidades, construyó un discurso de orden simbólico garante de la tradición y preservación de la cultura. Con él, se proyectó la “conciencia de privilegio” sobre la “conciencia de margen” en tanto temas “de debate profundamente políticos en torno a lo ‘cultural’, ‘la raza’ y ‘la nación’” (Díaz Quiñónez, 1994, p. 503).

La mujer se convirtió así en objeto de representación de la nación. Ante el discurso literario fue llamada para asumir su responsabilidad

¹ Según Ricoeur el símbolo es “toda estructura de significación donde un sentido directo primario, literal, designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario, figurado, que no puede ser aprehendido más que a través del primero” (Ricoeur, 1969, citado en Valdés y otros, 2000, p. 99)

alegórica de patria noble y sana, madre de buenos hijos y notables ciudadanos. El cuerpo de la nación se vio reflejado en su castidad, y la conciencia de la patria,² en su noble comportamiento.

En tal sentido, el sujeto femenino se incorporó a la literatura de fin de siglo como la triste doncella de lánguidas facciones, frágil y etérea como las vírgenes medievales; pero también como la ondina de la “belle époque” que a modo de “femme fatale” comportó la metáfora de “espíritus atormentadores” o “criaturas bárbaras” que según Hans Mayer (1999) fueran inalcanzables, infantiles, perversoras, no asequibles a la palabra ni a la razón del varón. Tras estos modelos está la figura del noble e intelectual hombre preocupado por delinear las conductas fundacionales para la instauración del bien social orientado hacia lo propio, hacia la identidad.

En otras palabras, la construcción de un ideal de nación casta a la vez que sometida a las interdicciones propias de la modernidad. Esto implicaba establecer ocupaciones y ordenar el espacio de participación del nuevo actor social, recordemos que la preocupación de modernistas y naturalistas, de fin de siglo, ha dicho Fransine Masiello (1994), era nombrar el exceso en términos de “experiencias no marcadas”³ que de una u otra forma afectaban el propósito general. “Para organizar la base del estado es imprescindible la sexualidad como tema marcando la perversión y corrupción del individuo y sus valores” (p. 469).

Tres cuentos de la revista *Cosmópolis* (1894-95), *Estival* de Luis M. Urbaneja Achelpohl, *Lesbia* de Antonio Álvarez y *La he vuelto a ver* de

² A partir de un examen crítico de la realidad que reorganizaba el destino de la nación se desplegaron en el discurso literario visiones y propuestas que en la voz de personajes y narradores se constituyeron en el centro de la narrativa y en las cuales la mujer constituye el eje sobre el que se mueven las acciones. El sujeto visto desde fuera en una visión melancólica de mujer frágil y en una visión optimista de mujer voluptuosa construye la idea de patria como “algo sublime” que en palabras de Picón Febres, “resplandece sobre las infamias de los hombres”.

³ Al respecto Fransine Masiello (1994) ha señalado que “en los movimientos literarios de fin de siglo, la preocupación por poner nombre a las experiencias no marcadas, por discutir la intimidad en términos del exceso y la pasión no reprimida, refleja una lucha por parte del intelectual para expandir los registros del lenguaje, enfrentarse a la modernidad y supone otra manera de acercarse al relato del progreso americano finisecular... los intelectuales necesitan una yuxtaposición estética de contrarios: el enfoque hiperbólico del bien y el mal, de vida interior y pública, de superficies y sentimientos.” (p. 469)

Rafael Terán, constituyen el corpus de esta exposición que pretende analizar las técnicas discursivas de poder y control que sobre el sujeto femenino, como modelo de la virtud republicana, se tejieron para consolidar la idea de regionalismo, patria y nación a través de la literatura venezolana de fin de siglo XIX.

El croquis criollo

Estival, primero de los cuentos mencionados, enmarcado en la descripción de un mediodía criollo explora los estados subjetivos de lo femenino como cartograma de organización ideológica y cultural. La idea de mujer salvaje que refuerza el sentido de lo popular y la mujer mística como certeza para nombrar al “otro” que en acción integradora rige desde la distancia. A modo de croquis criollo, *Estival* asocia la voluptuosa figura de una india que inquieta charlotea con un gañán a la hora del mediodía, con la de una vieja monja sumida en su mística pasión que enarbola en oraciones la gracia de su castidad.

La primera, cual *femme fatale criolla*, deja correr por su cuerpo la savia de la naturaleza viva; es la dama de las llanadas abrasadas por el sol, emergida de la conciencia de la “cultura natural”⁴ para establecer alianzas con el otro y cartografiar el espacio de la nación. En palabras de Deleuze (citado en Montaldo, 1994) “es la superficie sobre la que se inscribe todo el proceso de la producción, se registran los objetos, los medios y las fuerzas de trabajo, se distribuyen los agentes y los productos”. (p. 105)

Allá... en un recodo del camino, junto a un cercado de jobo, brillando entre el ramaje verde el suave tono de ámbar de los racimos, una india en fustán y camisa, charlotea alegremente con un gañán, que ha detenido la junta del otro lado... Hablan y se ríen. A cada frase de él, ella lo envuelve en una mirada ardiente de sus ojillos negros y redondos como dos parapas; bajo los pliegues de su camisa de liencillo se estremecen las mórbidas palomas canelas, de encendidos picos, cual cariacos en plena madurez. (1894, p. 58)

La segunda promueve un sentido que va más allá de sí misma, el de la “naturaleza culturizada”, la renuncia al cuerpo biológico y la ascensión

⁴ La idea de “cultura natural” y “naturaleza culturizada” es expuesta por Graciela Montaldo

al cuerpo ideal como “modo de aprehensión del mundo que más que cualquiera otra cosa, permitía ‘pensar’ a la nación” (Anderson, 1997, p. 43).

Una vieja monja, que echa de menos su vida de claustro, muy escondido el rostro en su pañolón negro, ante el altar de San José se postra de hinojos y en extrañas, fantásticas genuflexiones, relampagueándole el iris de hembra histórica, abre los brazos, los sostiene en alto, los cruza sobre el pecho, como si estrechara con todas sus fuerzas a un ser querido, muy amado, que se reclinará ahí, en el nido caliente del seno, en una dejadez voluptuosa; después con qué angustia se golpea el pecho y baja la frente hasta besar las baldosas frías, según ella, como las almas de los seres que no se consumen en místicos amores... (1894, p. 60)

El devenir incesante del calor estival en aquel mediodía que pinta con metáforas de colores y olores tropicales la sensualidad de la india de piel canela, se desplaza hacia el otro escenario, el de lo urbano, un *allá*, en donde todo se adormece y el sol parece detenerse para dar lugar al fuego interior, a la llama que aboga desde el recinto de lo sagrado.

El sol del mediodía abrasa la llanada... es la hora terrible para aquellos que trabajan la tierra... en la ciudad también el sol se muestra enervante... es la hora pesada de la venta... A la catedral silenciosa van llegando los canónigos para entonar las vísperas. El calor estival se ha quedado a las puertas. En la espaciosa nave central la corriente atmosférica se propaga en ondulaciones tibias... (1894, p. 58)

La noción campo-ciudad redefine lo natural en función de lo cultural para establecer roles sociales. El *allá*, la ciudad, es el espacio de delimitación de lo “otro”, el objeto de organización que dotado de sentidos y valores múltiples confiere al *aquí*, el campo, una soberanía mística. La vieja monja redime a la india de su condición de minoría, la emancipa y la limpia de todos los aspectos de igualdad que le imprimen una marginación nada favorable para los proyectos nacionalistas del narrador.

La mirada descriptiva sobre el cuerpo del sujeto femenino india-monja, es la mirada desde arriba pero no en sentido vertical sino en el



(1994) para referirse a los “polos sobre los que se asienta un problema cultural y político: la gobernabilidad de América Latina, la constitución de los Estados” (p. 107).

sentido integrador de la horizontalidad.⁵ Investidora de poder, la monja que en la catedral se postra de hinojos ante el altar de san José mientras echa de menos la vida de claustro, establece la noción de acercamiento y distancia espacio-tiempo. El lugar de encuentro de los fieles en el centro del cuadro urbano, el momento más abrasador del día; es el adentro y el afuera en armónica convivencia desde la distancia.

Bien sabemos que el misticismo es el espacio de lo femenino, el lugar donde ellas se asumen como madres y en actitud virginal sancionan las irracionalidades del hombre y su tiempo. Dos mujeres, dos espacios y un propósito constituyen el nudo narrativo de *Estival*. Ellas son los sujetos del presente histórico conjugado entre lo criollo y lo cosmopolita, la proyección de una cultura heterogénea en acción unificadora. La india, investida de la gracia y voluptuosidad necesarias para reanudar la faena y emprender el viaje hacia la dura labor, mientras la monja, hija de la tradición, instituye un poder que la aleja de la vida mundana, aunque forma parte de ella, y en acción pacificadora retiene en su seno el ímpetu de lo novedoso.

La llama doble de la vida

Lesbia, de Antonio Álvarez, es por su parte la joven que como las vírgenes inmoladas alberga la metáfora de la llama doble y ardiente de la vida, la sexualidad. Enfermedad propia de la mujer y amenaza para los bienes sociales de la nueva república. La débil y lánguida señorita que con el pasar de tres años deviene en una “soberbia hembra” madre además de un niño “rubio y claro como un rayo de sol americano”, descubre el prototipo de mujer sumisa, transfigurada en los valores sociales establecidos por su legítimo vigilante para la conquista de su condición de sujeto moderno.

Las sociedades de las nuevas repúblicas requerían de los ajustes necesarios para que la “normalidad” perdurara ante el proyecto nacionalista. Así, la llama roja que acecha el imaginario y desestabiliza la contención hacia la periferia y las pulsiones que enferman la nación, debía ser medicada. Lesbia quien en la soledad de su habitación se transfigura para

⁵ Entiéndase horizontalidad en este caso como todo aquello que puede abarcar el pensamiento en función de la integración de mediación para alcanzar un bien común.

liberar la fuerza arrebatadora oculta en su seno, representa un caso clínico de atención inmediata.

En tal sentido, las operaciones discursivas de la autoridad letrada, claves de la modernización, centraron su intención en una fórmula de autodisciplina para la comunidad lectora. Ha señalado Mary Louise Pratt (1994) que “la polarización de los géneros y una rígida jerarquía sexual, como sabemos, son aspectos fundamentales del pensamiento republicano, inclusive en sus formas liberales...” (p. 263).

En el caso de Lesbia, la mirada racional del observador, descubre de pronto una naturaleza fecunda en aquel cuerpo, una vez trémulo y decadente. Lesbia, la dama, ha sido conquistada. Ella alberga la naturaleza descubierta, emancipada y, por ello, feliz, es la representación de las mujeres que “no quieren vivir como minoría” (Mayer, 1999). La sugerencia del matrimonio como “un mágico filtro para aquella dolencia misteriosa” y el consejo a las “niñas tristes y taciturnas, víctimas de implacables neurastenias” impone ante el sujeto femenino la hegemonía de una época escrituraria comprometida con la vigilancia y disciplinamiento del sujeto social.

La regulación viene de fuera. La enfermedad de un cuerpo que funda ideologías y define las líneas posibles en donde irán a operar las fuerzas productivas de la nación, consigue en las leyes del hombre la norma que hará posible el trazo y definición del mapa de apropiación de ese cuerpo y su exaltación en el contexto nacional. En esa medida todos los medios implicados en las ideas políticas de construir naciones sanas se volcaron a intensificar el control de las fronteras femeninas en el espacio público, las cuales escindían por completo los derechos de las féminas como ciudadanas ante la comunidad de los hombres.

El fulgor extraño de la lujuria

El tercer cuento seleccionado, *La he vuelto a ver* de Rafael Terán, vuelve nuevamente sobre la transfiguración del sujeto: “Como se transforma la muger” [sic], expresa el narrador. La virgen inmaculada de los años mozos es ahora una voluptuosa mujer portadora del cuerpo de las interdicciones:

La he vuelto a ver! Yo la dejé cuando era una niña y hoy la encuentro en la eflorescencia juvenil de los veinte años: alta de cuerpo, airosa de cintura, seno

de hetaira griega, de andar grave y en sus maneras desenvueltas, algo provocativo y tentador que acusa el vigor de las formas encerrado en la pureza de las líneas. (1894, p. 138)

El acto de irrupción del erotismo como integración de lo otro parece fundar lineamientos definitorios de la incapacidad de la mujer para mantener una conducta constante. Ella es territorio de la naturaleza imperfecta, de lo exótico. Es el cuerpo abierto a múltiples horizontes de la realidad con sus también horizontes de la abyección. ¡Bello lodo!, expresa el narrador para insinuar el desequilibrio oculto tras la serena apariencia de aquella dama.

El sentimiento de pérdida para el narrador es un modo de ver el cambio, el abandono de las tradiciones y el reacomodo simbólico de los sentidos que sobreponen un nuevo cuerpo social. Representación que puede estar vinculada al momento de crisis por la presencia de la modernidad inesperada pero inevitable, de la cual emergen formas vivas que encierran los vapores extraños de "otredad".

¡Por qué ha perdido el candor virginal de la inocencia!

¡Por qué ha pasado de esos floridos catorce años, que son el limbo del deseo, de los ensueños castos, de las miradas tímidas, en que el rubor como rosada aureola ilumina la frente de las niñas que aman! (1894, p. 139)

La emergencia de la *femme fatale*, establece la configuración de un campo de identidad en diálogo con el pasado quimérico y el presente utópico. En ella se ha posado la heredad del antes y el después. Esta es la dama en transición, de la mujer frágil a la mujer voluptuosa. El nacimiento de una forma transgresora: "...la he vuelto a ver y encontré la realidad de una muger! Voluptuosa muger, muger palpitante de formas, radiante de color y de luz..."

Tal parece que esa figura es lugar del desconcierto en donde dialoga la idea de unidad y conservación de las formas puras con la utopía de lo moderno que se debate entre progreso y universalidad. El pensamiento ha quedado vacío de aquellas primeras ilusiones, el amor ideal ha sido conquistado por la llama que "...despierta el apetito de la carne ante la deslumbrante belleza de las formas imposibles de ignorar".

La intención cosmopolita se conjuga con las formas del pensamiento inundadas de corrientes pasadas, el regionalismo propio de quien

se siente parte de la tradición y la visión romántica de la patria. El apego por lo propio elevado como la ilusión de aquellas vírgenes inmoladas que sólo bajan de su nicho para redimir al otro.

Entre cartografías posibles

Implicados en una época conceptual extasiada por los aires de cambio y renovación del espíritu a la vez que momento de convulsiones políticas y transformaciones idealistas, un grupo importante de escritores de todo el país contribuyó a la configuración de la identidad patria. Es notable, en los textos estudiados, la construcción del verosímil narrativo sobre la base del racionalismo. Un discurso que explora posibles articulaciones y adecuaciones del léxico a partir de las nuevas posibilidades de enunciación modernas y temas que denuncian la “neurosis” contaminante del cuerpo social emergente.

De la mano con la religión y la ciencia, tres mujeres establecen las cercas discursivas impuestas por su legítimo vigilante. La monja en medio de su lenguaje del deseo, que según Jean Franco (1993), no implica una sexualidad sublimada sino un enfoque de las partes del cuerpo menos asociadas a lo masculino, subraya y enfatiza el lenguaje dispuesto para la efectividad de la vida. Es la monja de *Estival* el recinto simbólico que alberga el goce y el sufrimiento, esa apoteosis de humildad y olvido de sí misma en beneficio del bien común.

Misticismo que se posa igualmente en *Lesbia* para subrayar de nuevo el forcejeo religioso y científico por lograr un lenguaje propio sustentado en preferencias sociales y raciales que reflejara la realidad de la época. No todas las mujeres serían monjas místicas y allí escapaba al clero el poder sobre aquella, por tanto, debía instituirse una nueva forma de control y una voz pública portadora de autoridad y avidez suficiente para imponer la red de significados controladores.

En consecuencia, el asombroso caudal de recursos que la literatura podía representar para el acto de mediación⁶ echaba mano del lenguaje científico a fin de estabilizar la asociación erotismo y transgresión con la enfermedad social y la contaminación racial que afectaba las inten-

⁶ El *reflejo* y la *mediación* tal como los expone Williams están orientados en la función del arte como medio para el *reflejo de las realidades sociales* sustentadas en las verdades de la cien-

ciones nacionalistas. Lesbia controla en su interior los agites de la nueva época, el nacimiento de un tiempo llameante que irrumpe incontrolablemente; es la mujer curada que preserva la viabilidad del modelo a pesar de las adversidades. Mientras la mujer que Rafael Terán *ha vuelto a ver* constituye el verdadero desafío para el intelectual, cronista y médico de lo social. La llama azul que envuelve las místicas pasiones de la vieja monja sobreviene en la fogosidad de la dama sin nombre.

Controlar el comportamiento social de la mujer implicaba preservar los valores de la colectividad; por lo tanto, el ejercicio de domesticación se centró en el poder hegemónico de la literatura sobre el sujeto de la nueva sociedad, el objeto del proyecto de nación: la mujer virgen y madre, liberada del cuerpo biológico y sana en su cuerpo espiritual. El paso de un estado místico al estado apoteósico del amor que es el matrimonio, en el caso de Lesbia, instaura las relaciones entre lo público y lo privado, la construcción de un cuerpo social, y como señala Beatriz González (2002),

... la certidumbre de existir dentro de los límites de la legalidad, o mejor, en situación de límites... la sensación de pertenencia a un territorio cuya verificabilidad pareciera comprobarse en las representaciones cartográficas, la confianza de estar adscrito a un orden cuya legitimidad descansa en la escritura. (p. 4)

El proyecto regionalista y cosmopolita de salvación de la patria otorgaba a la escritura el poder legalizador y normativo de los actores sociales. La virginidad, virtud y honra de la mujer, eran la razón de su desenvolvimiento como parte de esa sociedad de los hombres que demandaba su presencia como salvadora de la nueva nación.

Cosmópolis: la institución formal socializadora

Así Cosmópolis, se convierte en institución literaria al servicio de la corriente modernista de fin de siglo, momento en que la literatura



cia, es decir, la producción y reproducción de la vida real y esa realidad constituía la base. Digamos que la función del arte estaba centrada en *el reflejo de los procesos históricos y sociales verificables* mas no de los objetos particulares y en ese sentido, la *mediación* constituía *el acto de reconciliación e interpretación de esos procesos entre elementos opuestos*. Por lo tanto,

alcanza un lugar determinante dentro de los órganos legitimadores de la nación. Conscientes del proceso de transformación, Pedro Emilio Coll, Pedro César Dominici y Luis Urbaneja Achelpohl, abiertos al cosmopolitismo, sin imponer por ello límites para aquellos que sin serlo colaboraban para la revista, y sumidos en el éxtasis de lo novedoso, proponen cambios sustanciales para el enriquecimiento de la literatura nacional.

Por una parte, plantearon la institución de la literatura como órgano que expresara la idiosincrasia y realidad histórica del país y asumieron la universalidad para imprimir una renovación ajustada a los cambios que soplaban con el modernismo. Durante los dos años de publicación, este órgano divulgativo se erigió con influencia significativa y decisiva sobre el desarrollo de la cultura venezolana. Fue institución formal socializadora dado que condensó una línea de pensamiento heterogénea con intención pedagógica y comportó significados, valores y prácticas para dar forma al “fundamento hegemónico” (Cf. Williams, 2000)

Su sistema de comunicación materializó opiniones respecto a las actitudes y relaciones que debían ser controladas disimuladamente a fin de lograr “la armonía de poder”, fin último de los actores políticos. Los tres modelos de opinión presentes en Cosmópolis fueron reconocibles como dispositivos conscientes de la función literaria finisecular. La propuesta criollista abocada a dotar a la literatura de sentir nacional; la conservadora, en su lucha por preservar la unidad social en función de unificación de la lengua y la demarcación de la nación, y el modelo cosmopolita abierto a nuevas posibilidades de creación y expresión de lo humano.

Pudiera decirse entonces que estos modelos corresponden a los modelos femeninos estudiados. La india responde al modelo criollista mientras la monja lucha por la preservación de la pureza original y Lesbia se debate entre misticismo y voluptuosidad, para lograr la demarcación de su libertad social. La dama que ha vuelto a ver Rafael Terán, responde al modelo de *femme fatale* que de pronto revela su identidad oculta en las trémulas y azules llamas de la juventud, el cosmopolitismo de la nueva época.

Elda Mora

Maestría en Literatura Iberoamericana

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela



para Williams la *mediación* es un término que ejerce atracción en tanto que describe el proceso de relación entre la *sociedad* y el *arte*. (Cf. Williams, 2000)

Bibliografía

- Alcibiades, M. (1996). En el centro de la periferia: mujer, cultura y sociedad en la Venezuela decimonónica. En *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. (Vol. 1, N° 1, pp. 100-124)
- Anderson, B. (1997). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Andrup, R. y Oleni V. (1999). Ciudadanía y nación en el proceso de emancipación. En *Revista Anales, Nueva Época*. Instituto Iberoamericano Universidad de Göteborg. (N° 21, pp.1-11)
- Belrose, M. (1999). *La época del modernismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.
- Coddetta, C. (s/f). Reflexiones sobre la identidad. En *Cuestiones políticas*. Órgano divulgativo del Instituto de Estudios Políticos y Derecho Público. Universidad del Zulia. (N° 19).
- Cosmópolis. (1894-1895). *Revista Universal*. Caracas. N° 1 – 12.
- Díaz Q., A. (1892). Los intelectuales y el discurso colonial. En B. González S. y otros. (1994). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Franco, J. (1993). *Las conspiradoras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fuenmayor, V. (1997). Cuerpo, lengua y cultura. En *Revista de Literatura Hispanoamericana*. (N° 35, julio-diciembre, pp. 7-26)
- González S., B. (1999). Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias. En *Anales Nueva Época*. Instituto Iberoamericano Universidad de Göteborg. (N° 2, pp. 71-106).
- _____. (2000). Narrativas duras en tiempos blandos: sensibilidades amenazadas de los hombres de letras. En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Hanover: (Año XXVI, N° 52, pp.107-134).
- _____. (s/f) De fobias y compulsiones: la regulación de la "barbarie". En *Revista Hispamérica*, (Año XXV, N° 74, pp. 3-20).
- González S., B. y otros. (1994). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Lasarte, J. (1994). Tú no eres él: diversidad de las representaciones del otro. En B. González S., y otros. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Masiello, F. (1994). Horror y lágrimas. Sexo y nación en la cultura de fin de siglo. En González S., B. y otros. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Mayer, H. (1999). *Historia maldita de la literatura: La mujer, el homosexual, el judío*. Editorial Taurus.
- Montaldo, G. (1994). El cuerpo de la patria: espacio, naturaleza y cultura. En B. González S. y otros. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.

- More, B. (2002). *Saberes y autoridades. Institución de la literatura venezolana 1890-1910*. Caracas: Fondo editorial La nave va.
- Nouzeilles, G. (2000). Histeria, semiosis corporal y disciplina. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Lima-Hanover: (Año XXVI, N° 52, pp. 173-191)
- Pratt, M. L. (1994). Género y ciudadanía: las mujeres en diálogo con la nación. En B. González S. y otros. (1994). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Ramos, J. (1993). Cuerpo, lengua y subjetividad. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, Año XIX, 38).
- Richard, N. (1996). Feminismo, expresión y representación. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, 176-177, Julio-diciembre, 733-744.
- Valdés, M. y otros. (2000). *Con Paul Ricoeur: indagaciones hermenéuticas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. (2da. Edición). Barcelona: Península S.A.

Poder y lenguaje del cuerpo

Los poderes de la simulación: representaciones jerárquicas en la fotografía de sujetos durante la Venezuela del entre siglo XIX y XX¹

Carmen Díaz Orozco

...La pose dice que se es algo;
pero decir que se es algo es posar, es decir, no serlo.

Sylvia Molloy

!

Cuando Leonardo da Vinci y Alberto Durero reanimaron, a inicios del siglo XVI, el viejo interés aristotélico por ciertos fenómenos ópticos asociados a ese elemental dispositivo de observación, que hasta hoy conocemos como cámara oscura, lejos estaban de sospechar las enormes repercusiones que su experimento alcanzaría, cuatro siglos más tarde, cuando abandonaba la condición de instrumento al servicio de la pintura que ambos le habían conferido, para convertirse en eje de un nuevo lenguaje artístico que la historiografía de las artes ha clasificado como género fotográfico. Por la misma vía de las presunciones, es probable que tampoco los pioneros del mencionado género, durante los no tan lejanos albores del siglo XIX, hayan previsto la trascendencia del nuevo lenguaje estético que entonces forjaban y que, inicialmente, apenas despuntaba como una prueba más del avance técnico alcanzado por la sabia Europa.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de investigación titulado: "La santa y la prostituta. Lenguajes del cuerpo femenino en la narrativa venezolana del siglo XIX", financiado por el CDCHT de la Universidad de Los Andes bajo el código: H-801-04-06-B.

Siendo así las cosas, no sería temerario añadir que a la omisión y a la inadvertencia de los precursores se les haya unido la irrefutable capacidad de la imagen fotográfica para generar una novedosa retórica del espacio que al tiempo que traduce, simbólicamente, los anhelos y aspiraciones de los cuerpos que lo habitan, y ofrece diferentes disfraces del poder que éstos consolidan, logra provocar modificaciones definitivas (aunque no necesariamente deliberadas, pero sin duda subsidiarias de intereses de la más alta prosapia) en el lenguaje de las artes y en el terreno de las ideologías. Este amplio proceso de cambios producidos por la invención de la fotografía da lugar al vertiginoso desarrollo posterior del género en suelo americano a escasos años de su invención europea, cuando sus valores iconográficos lograron consolidarse como el soporte ideal para representar la "diversidad nacional" de las nuevas repúblicas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, desplazando con creces el rol que, hasta entonces, había ocupado la literatura para compendiar la complejidad de la nación.

La "panamericanidad" del fenómeno, o lo que bien podría llamarse, su progresiva y dictatorial hegemonía, es fácilmente comprobable, por quien se tome la molestia de hojear cualquiera de las tantas revistas ilustradas que entonces circularon por las principales capitales del continente y que nada, o muy poco, dirían sin el auxilio de este dispositivo de recepción inmediata cuya técnica, perfeccionada en Francia por los hermanos Lumière, vendría a colmar las ambivalencias de la palabra escrita.

Este recurso a la imagen fotográfica se inscribe en lo que Silvia Molloy denominó "escopofilia", término que la autora presenta como el motor pasional de este período, y que no traduce otra cosa que la irrefrenable transformación del mundo (espacios, sujetos y objetos) en espectáculo: esto es, en materia y material de exhibición.² Sin ánimos de menguar la utilidad de la mencionada palabreja, y en la certeza de que el proceso de exhibición que ella motoriza constituye una de esas verdades que van a misa, me dispongo a explorar otro móvil, igualmente atado al género fotográfico que me ocupa, me refiero a su capacidad de ofrecer una perspectiva de poder que depende del lenguaje corporal para expresarse.

Si bien la fotografía debuta en América Latina a través del retrato de tipos, punto de partida de la fotografía de tipo documental, pronto servirá también para legitimar las diferencias entre los distintos miembros de la nación.

² Cf. Sylvia Molloy, 1994, p. 130

En este contexto, los sectores ilustrados de entonces adoptarán sus usos para marcar diferencias de clases y ofrecerse como modelos en los que convergen todos los valores de la ciudadanía. Y hay que agregar que, desde el punto de vista ideológico, y también político, estos valores, según la perspectiva del proyecto liberal criollo, suponían la fundación de una cultura americana descolonizada e independiente pero que mantenía, al mismo tiempo, los valores europeos y la supremacía blanca (Prat, 1997, p. 306).

II

Todos hemos visto, o atesorado en el álbum de fotos de la familia, el retrato maltratado de algún antepasado ilustre, o lo que suponemos tal cosa, a juzgar por la escenografía y la gravedad de la pose, por el vestuario y la composición. Y esto es así, incluso en las familias de la más supina clase media. Pero, ¿son siempre ilustres los que allí posan? O más bien, ¿cómo leer la pose que los resguarda? ¿Como el esfuerzo sostenido de quienes pretenden representar, mediante artimañas, lo que no son? ¿O como la voluntad de quien no desea pasar desapercibido y sabe que para lograrlo depende de una puesta en escena que, en lugar de remplazar una carencia, la subraya?

Persuadida como estoy de que la respuesta a estas preguntas se encuentra condensada en el despliegue de al menos dos modelos fotográficos ampliamente difundidos durante el siglo XIX, pretendo dibujar un mapa que contenga sus más resaltantes características y que me servirá de punto de partida para despejar otras incógnitas también ligadas al fenómeno que me ocupa. Estos géneros son, el conocido bajo el rótulo de “retrato burgués” y el denominado “fotografía de tipos”. (Ver imágenes 1 y 2)

Como puede deducirse fácilmente, el retrato burgués captura los rostros individuales de la elite urbana, cuyo vestuario, pose, encuadre, y escenografía confirman su condición de seres superiores en la escala social. Naturalmente, se trata de fotografías con nombre y apellido de personas de calidad que, no por azar, representan los valores de la ciudadanía impuestos por los manuales de urbanidad: dignidad, decoro, buenos modales, elegancia, gallardía, delicadeza, gracia, gentileza, etc.



Imagen 1



Imagen 2

En cuanto al “retrato de tipos”, éste intenta ofrecer un estereotipo de la identidad latinoamericana mediante el auxilio de ciertas formas discursivas, entre las que destacan la ubicación del personaje en un set improvisado por el fotógrafo o en un estudio; la imposición al personaje de una pose que lo describe fácilmente como entidad tipológica ante el consumidor de la imagen y la caracterización de su oficio y condición social mediante sencillos elementos de utilería. Por estas razones, la fotografía de tipos privilegia el plano general y cuando emplea el primer plano lo hace para remarcar las características raciales del personaje. (Ver imágenes 3 y 4)



Imagen 3

Ambos modelos implican la puesta en escena de un determinado discurso de poder que clasifica a su objetivo según una escala valores tan selecta como excluyente. Cuando se trata de entrar en la zona de contacto y confrontar al otro, el código visual hegemónico y la autoridad que le es concomitante, esto es, la perspectiva de quien ve, del “veedor” (Prat, 1997, p. 319) se traduce en arquetipos que así como legitiman excluyen. Estos arquetipos no son más que la representación legítima de una diversidad que se presenta como estandarte de una identidad local que, al mismo tiempo, es vista como tara o atraso cultural aparentemente superable. De allí las distancias que median entre las imágenes 5 y 6.



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

La fotografía de tipos cosifica al sujeto. El discurso apela a lo que el individuo representa según los valores excluyentes de la sociedad; así mismo, se corresponde con una concepción de las ciencias del siglo XIX en la que la tipología sirve para clasificar según indicadores esenciales.³ De allí las diferentes lecturas que se desprenden de la imagen de una mujer sin zapatos: Si es blanca se trata de una señorita descalza, o de una imagen temática en el marco de la cual la desnudez del pie es un valor positivo asociado a la sensualidad de la figura femenina. Si es negra aparece bajo el rótulo de “negrita pata en el suelo” dando así por zanjada la discusión.

III

Pero esta cosificación del excluido no es tan sólo un correlato de la “injusticia de aquellos tiempos”, pues ella se inscribe en un proceso de construcción de la identidad nacional, que es también reflejo del interés social por perfilar otredades, por reconocer los gestos y las posturas corporales que arrojen indicios sobre la sicología e, incluso, la patología de ciertos personajes. En este sentido, y aunque naturalmente excluyentes, propongo que más bien sean vistas

³ “La fotografía de tipos habría de asentarse en la comprensión cara a las ciencias del siglo XIX de la tipología como clasificación de indicadores esenciales, esto es, del concepto de tipo como unidad que resulta del desmembramiento de la realidad en estudio y su concreción en modelos que permiten descubrir lo general o característico del fenómeno dado.” Cf. Juan Antonio Navarrete, 2003, p. 35

como recursos iconográficos de clasificación, cuyo punto de partida no es otro que el cuerpo humano. Así lo demuestran las innumerables ilustraciones de tipos presentes en una publicación como *El Cojo Ilustrado* de Caracas (1892–1915) comúnmente aderezadas con oportunas advertencias sobre las expresiones o morfologías del rostro humano y las patologías que les son equivalentes. (Ver imagen 7)

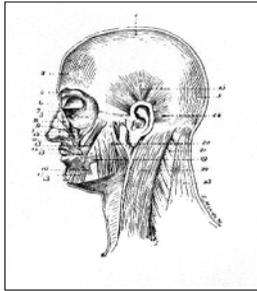


Imagen 7

IV

Al iniciar el siglo XX estos modelos ya habían sido ampliamente digeridos por el cuerpo social y todos conocen las distancias que median entre una alpargata y un lustroso zapato abotinado. Siguiendo el rastro de estos signos de poder me dispongo a revisar, aunque sólo sea someramente, el archivo personal del fotógrafo guayanés Eugenio Rojas Camacho (1870–1939) pues pienso que sus fotos, como las de muchos otros de sus colegas de provincia, ofrecen una visión muy particular de estos arquetipos iconográficos.⁴

Como puede observarse (Ver imágenes 8, 9 y 10), en las fotos de Rojas Camacho el “tipo” no está siendo objeto de una visual externa que lo clasifica socialmente con respecto a su raza y a sus costumbres; los sujetos allí captados obedecen a una voluntad personal de dejar un testimonio visual de la existencia y ese testimonio adopta, naturalmente, los usos del retrato burgués para legitimarse.

⁴ Todas las fotos de la Colección “Rojas Camacho” pertenecen al Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela que gentilmente me fue cedido para efectos de esta investigación.



Imagen 8

Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

Si bien estos sujetos podrían ser los mismos que otrora posaban para engrosar la iconografía de tipos, en el caso de las fotos de Rojas Camacho, estos “tipos” están allí expresando una voluntad de retratarse con el auxilio de una puesta en escena que los inmortalice según el canon estético de la época. Así, mientras la fotografía de tipos respondía a una visión del otro desde afuera, en el caso de las fotos de Rojas Camacho, este “otro” expresa su voluntad de formar parte de un “adentro” que certifique su derecho de ciudadanía. (Ver imágenes 11 y 12)

De allí que en estas fotos, tanto la escenografía como el vestido, muestren algo más que la voluntad de identidad y asimilación de los personajes con los usos de la burguesía ascendente pues, por razones que me dispongo a despejar, no creo que el asunto obedezca a un proceso de simulación tramposa; antes bien lo contrario, ya que la misma incomodidad de la pose, el evidente hieratismo de los personajes, la simpleza del vestido y de los accesorios, la ausencia de corset, de joyas, y el abatido telón de fondo, anuncian una voluntad de mostrar algo que también se es y que la pose anuncia.

En este sentido, la pose opera como un recurso para no pasar desapercibido, para obligar la mirada del otro, forzar una lectura y generar un discurso. Esta voluntad no sólo muestra el conocimiento de las clasificaciones que se operan de cara a las variantes del vestido y de la moda, de los gestos, de las características raciales y de los valores considerados propios de la ciudadanía. Ella también anuncia un aspecto paradójico ligado a la morfología de la pose: su interés por mostrar lo que no es, ubicándose con José Ingenieros (1904) en el plano de la simulación fraudulenta, y su capacidad de representar al mismo tiempo lo que es, en cuyo caso, en lugar de reemplazar una carencia, más bien la acentúa. De allí que el carácter de representación teatral de estas fotografías, su condición de puesta en escena y el recurso a la hipérbole y a la exhibición de los blasones iconográficos propios de la fotografía burguesa dibujen un doble itinerario de la pose, una postura/impostura que, en cualquiera de los casos, está allí para certificar la condición de sujetos modernos de quienes posan. En este sentido, propongo que no se vea la pose como un mero reflejo del estado de modernidad alcanzado, como una suerte de visualización de la no barbarie, sino que se reconozca en su seno la existencia de un discurso paralelo en el que la pose tanto exhibe lo que no es como lo que es.⁵

⁵ Un fenómeno similar ha llamado la atención de Sylvia Molloy al estudiar las implicaciones de la pose fotográfica finisecular: "Exhibir no es sólo mostrar, es mostrar de tal manera que aquello que se muestra se vuelva más visible, se reconozca" (p. 130).



Imagen 11



Imagen 12

En relación con la figura femenina, la Colección “Rojas Camacho” expone un modelo corporal que es también un ideal moral y social. El de la madre y el de la mujer. En las fotos de madres, éstas ocuparán normalmente el espacio central de la composición, incluso cuando el mismo sea compartido con el padre. En ambos casos, la madre se presenta rodeada de los hijos, subrayando con la expresión su condición de mujer abnegada y orgullosa de su prole, aunque suficientemente frágil como para distanciarse del hombre y para subrayar (en apariencia, mediante la escenografía, el vestido, el encuadre y la pose) su separación del trabajo físico y, con ella, su distinción con respecto a su propia clase social. (Ver imágenes 13, 14 y 15)



Imagen 13



Imagen 14



Imagen 15

En los casos en que la mujer no es presentada en su condición de madre, el cuerpo cobra forma de espectáculo y se exhibe autorizada-mente, aunque regulado por las leyes de la sociabilidad (urbanidad). Y ya sea de manera descarnada (las osadas: posturas corporales relajadas, en ropa interior o vestidas y muy maquilladas y enjoyadas) o de un modo discreto (las pudorosas: dignas y decorosas, cuyos cuerpos son parte de una puesta en escena con decorado y utilería) la iconografía siempre evoca el canon estético que le da razón de ser: el del retrato de tipo burgués al que la *carte de visite* dio forma definitiva y que muy pronto se convirtió en pasaporte de un selecto grupo de personas distinguidas que saben atesorar los íconos de su memoria personal. Dentro de este canon destaca el empleo de la ornamentación floral (metáfora vegetal, ampliamente usada por Díaz Rodríguez) para destacar la dulzura, pureza o ingenua



Imagen 16

coquetería del personaje. Las flores sirven de adorno para el cabello, cuando no figuran en forma de ramillete y en igualdad de condiciones con el rostro del personaje, o bien forman parte del decorado (pintadas en el telón o puestas sobre algún soporte). Así mismo, destaca el recurso a la lectura, o a la presencia del libro como parte del decorado, para elevar la condición social del personaje. (Ver imágenes 16, 17 y 18)



Imagen 17



Imagen 18

V

Pero sería incompleto, cuando no desacerado reconocer tan sólo las influencias del retrato burgués y de la fotografía de tipos en la producción fotográfica de Rojas Camacho, pues no olvidemos que hacia el primer tercio del siglo XX esta iconografía del poder goza de amplio prestigio en las revistas ilustradas, los periódicos y la publicidad de la época. En estos soportes predomina un modelo de cuerpo robusto y así lo confirma la abundante oferta de tónicos que prometen un aprovechamiento integral de los alimentos, contribuyendo a producir, en poco tiempo, carnes abundantes y duraderas. En este contexto el cuerpo enjuto y las imperfecciones de la piel serán sinónimos del descuido personal y se presentarán

como correlatos de la pobreza; de allí que tanto la piel como el cuerpo sean particularmente atendidos por Rojas Camacho quien pocas veces hace tomas en primer plano de sus personajes y se ocupa de que la pose y el vestido mitiguen las imperfecciones de sus cuerpos. No obstante, considero que las distancias entre sus cuerpos y la iconografía corporal que circula en los soportes mencionados son indicios del interés de estos personajes por ser leídos, no necesariamente en función de la imitación sino de su muy particular postura frente al mundo.

Algunos retoques vendrán en auxilio de esta estética corporal, me refiero al indudable aseo de los personajes, al cuidado del cabello, normalmente recogido o adornado con flores cuando no cubierto por sombreros de ala ancha. Sospecho que estos recursos han sido usados por Rojas Camacho para paliar las deficiencias raciales de los personajes, sobre todo en lo que concierne a las cualidades de su piel, pues no olvidemos que el canon estético de la época se vincula a la existencia de una piel fina y blanca.⁶

Así lo confirma la amplia oferta de productos para “mantener” la tersura de la piel, que no sólo muestran las relaciones entre belleza e higiene, sino que exponen las partes del rostro a privilegiar y los valores que se le asocian. En este contexto, belleza del cutis es sinónimo de salud y sus cualidades más deseables se vinculan al blanco, a los reflejos nacarados, “perlinos” y a la “naturalidad”. Las revistas ilustradas (y también la prensa de la época) están plagadas de ofertas de polvos de arroz, de cremas depilatorias, jabones, ceras, removedores de verrugas, manchas y otras imperfecciones de la piel. Esta oferta publicitaria muestra que el

⁶ A lo largo del año 1892 y durante gran parte del año 93, *El Cojo Ilustrado* publicó una serie de extractos sobre “belleza femenina” firmados por la Baronesa de Staffe que indudablemente recogían parte del ideal de belleza corporal femenina de la época. Con el título de *El Tocador*, la baronesa ofrecía una serie de técnicas de belleza que atendían tres partes fundamentales del cuerpo: rostro, cabellos y manos (aunque también brazos) y daba consejos para mantener el cabello de las afortunadas rubias, para liberar el rostro de manchas e imperfecciones “que tanto afean la belleza femenina”, baños y pócimas para mantener la higiene corporal. En una de estas publicaciones del año 92 la Baronesa incluye el siguiente testimonio: “Preguntaban cierto día a una célebre belleza cuál era el secreto del suave tinte rosado de sus mejillas, de la delicadeza de su linda piel: ‘Ascendientes robustos y virtuosos’ fue su lacónica respuesta” (*El Cojo Ilustrado*. Tomos I y II, pp. 258 – 259).

ideal de belleza de la época depende de productos que deben ser usados sistemáticamente y pasa por la tersura del cutis y su color sano, blanco y limpio, asuntos que en el caso de los personajes de Rojas Camacho deben ser atenuados mediante otros artificios como los que he venido enumerando.

Pero las revistas ilustradas también ofrecen una iconografía del cuerpo femenino que estimula la imaginación de muchos fotógrafos de provincia, me refiero a la imitación de la pose de un personaje que alcanzará gran popularidad a partir del año 1900: la actriz europea de teatro cuya postura del cuerpo y expresión del rostro habían sido catalogadas por aquellos mismos años como ejemplo de la expresión del delirio sensual femenino. Una indudable fragilidad nerviosa rodea al mítico personaje que por momentos parece estar a punto de desvanecerse. Y si bien los personajes femeninos de Rojas Camacho no caen en semejantes excesos, sí adoptan una postura rebuscada en la que el cuerpo abandona la rigidez propia de la foto burguesa para exhibirse en tanto objeto del deseo. (Ver imágenes 19 y 20)



Imagen 19



Imagen 20

Este quiebre iconográfico se produce en las primeras décadas del siglo XX cuando la vieja iconografía burguesa es sustituida por otra de corte dramático, que en lugar de acentuar la delicadeza y gravedad de los sujetos busca exaltar la sensualidad de los personajes femeninos basada en los modelos de representación propuestos por las artes escénicas. Atrás queda el hieratismo de la pose, la elegancia, la dignidad y el decoro; la gentileza y la gracia ampliamente difundidos por los manuales de urbanidad y las revistas ilustradas a todo lo largo del siglo XIX. En su lugar, cobra forma la pose delirante y sensual mediante la cual todas querrán inmortalizarse. En este contexto, se produce una transformación de los signos del poder en la cual, si bien la escenografía sigue refrendando valores de viejo cuño, la pose anuncia novedades en torno a la valoración de lo femenino. Y es posible que esas novedades hayan terminado por perpetuarse.

Carmen Díaz Orozco

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- Benjamin, Walter. (1973). Pequeña historia de la fotografía. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Castillo Zapata, Rafael. (1998). Construir al salvaje/construir la nación. Alteridades conflictivas en el proceso de representación de la nación venezolana en el entresiglo XIX-XX. En *Actualidades*, N° 8, noviembre, pp. 69–83. Caracas, Fundación Celarg.
- Ingenieros, José. (1904/1921). *La simulación en la lucha por la vida*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- Masse, Patricia. (1998). *Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografía de cruces y campo*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).
- Pratt, Mary Louise. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Molloy, Sylvia. (1994). Políticas de la pose. En Josefina Ludmer (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, pp. 128-138. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Navarrete, Juan Antonio. (2003). Del tipo al arquetipo. Fotografía y tipos nacionales en América Latina. Segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX. En *Extra Cámara*. N° 21, enero. pp. 34-43. Caracas: Centro Nacional de Fotografía, CONAC.

Imágenes

Imagen 1: Fotografía Burguesa. Archivo General de la Nación. México. 4, serie N° 3.

Imagen 2: Delfina Isava de Duarte, hija del gobernador de San Felipe (1850–1947). Colección Funres. Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 3: “India banibar”. En *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Tomo II, N° 34, 15 de mayo de 1893. p. 189.

Imagen 4: “Colección de tipos populares de Caracas: El mocho de los teatros”. En *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Tomo III, N° 51, 1 de febrero de 1894. p. 57.

Imagen 5: “Una negrita de pata en el suelo”. Lessman. En *El cojo ilustrado*. Caracas, Tomo I, N° 12, 15 de junio de 892, p.186

Imagen 6: “Daca la pata, lorito”. En *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Tomo II, N° 38, 15 de julio de 1893. p. 257.

Imagen 7: “Músculos que intervienen en las expresiones del rostro.” En *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Tomo V, N° 205, 1 de julio de 1900. pp. 426–427.

Imagen 8: Personaje no identificado. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 9: Personaje no identificado. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 10: Personaje no identificado. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 11: Personajes no identificados. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 12: Personajes no identificados. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 13: Personajes no identificados. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 14: Personajes no identificados. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 15: Personajes no identificados. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 16: Personaje no identificado. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 17: Personaje no identificado. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 18: Personaje no identificado. Hacia el primer tercio del siglo XX. Colección "Rojas Camacho". Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Imagen 19: Sara Bernhardt. En *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Tomo IV, N° 40, 1 de julio de 1900, p. 189.

Imagen 20: Actriz de teatro europeo. En *El Cojo Ilustrado*. Caracas, Tomo IV, N° 40, 1 de julio de 1900, p. 193.

Poder y lenguaje del cuerpo

El caballo de Lázaro

Lectura de *Monumento* (1975-1985) de Miguel von Dangel

Juan Molina Molina

Miguel von Dangel venezolano nacido en Bayreuth, Alemania, en 1946. Vive en Venezuela desde 1950. En 1963 se inscribió en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, en la cual siguió los cursos libres de Decoración y Grabado. Sin embargo, su formación fue principalmente autodidacta, teniendo como ejemplo la obra de Bárbaro Rivas de quien fue vecino en el barrio de Petare, en Caracas. Su producción plástica podría entenderse como un “entre-medio” de culturas europeas, latinoamericanas y de las costumbres de las comunidades indígenas con las que convivió en el sur de Venezuela. Mediador –como el mismo afirma en *Censura e identidad* (1991)– entre la naturaleza, Dios y el hombre, el artista es una especie de “ser colectivo” que debe “interiorizar el entorno próximo de nuestras geografías y modos religiosos, análisis étnicos, naturaleza e historia, sin perder de vista la vinculación con nuestras fuentes culturales, sean estas cuales fueren, porque nos pertenecen sin que por ello debamos nosotros pertenecerles”. Es ya una costumbre decir que Von Dangel es un artista marcado por lo heterogéneo, y es cierto, pues ese “entre-medio” de culturas emerge como esplendor en su trabajo artístico. Producción plástica experimental que atraviesa las creencias religiosas y las referencias indígenas, la conciencia ecológica y los *modus operandi* de las vanguardias históricas de los comienzos del siglo veinte. Producción plástica ambivalente, crítica y ritual, antigua y moderna y fundamentalmente fronteriza, pues, al incorporar el animal disecado en sus *collages*, objetos artísticos y ensamblajes, pájaros, serpientes, pieles de cunaguaro, perros, caballos, fragmentos humanos, pone en crisis el campo de la visión artística del museo, del mercado del arte y de la normativa estética.

Para intentar acercarme a su producción plástica, parto del gusto que propicia la observación de uno de sus trabajos, el *Monumento* realizado entre 1975 y 1985, caballo muerto, encontrado, en el que Von Dangel tardó diez años en conservar y en procurar darle el sentido de objeto artístico. Quisiera alejarme del archivo –lo que significó el artista fundamentalmente en la década de los ochenta y comienzo de los noventa, en la historia del arte en Venezuela– y proponer una lectura desde el ensayo, desde la arbitrariedad de imágenes que se cruzan al ver este animal disecado, de apariencia a veces imposible. Caballo cambiante e idéntico, pues desde la lectura son todos y es uno: monumento ecuestre, caballo resucitado, caballo de Troya y caballo encontrado.

El *Monumento*, caballo preparado de apariencia expresionista, muestra la fragilidad de la naturaleza. El caballo levanta sus manos y resiste todo su peso en los corvejones. Con un gesto de enojo o lamento en sus ollares, permanece alzado y detenido como un monumento al deterioro. Monumento paradójico, imponente y precario. Presto a permanecer inmóvil y a destruirse. A caer no por la lanza que lo atraviesa sino por el peso de su propia materia en descomposición. Caballo heroico y derrotado, que presupone un acaecer. Caballo en ruinas, distante de las estatuas ecuestres de Bolívar, Páez y los lanceros. Monumento que cuestiona la patología de la historia por los caudillos, costumbre tan nuestra a la hora de exaltar la gesta heroica y reafirmar nuestra soberanía. Monumento distante del *Gattamelata* de Donatello y ajeno de las bellas superficies de los caballos de Paolo Ucello, en *La Batalla de San Romano*. Caballo remoto y más próximo que cualquier estatua ecuestre hecha de mármol o vaciada en bronce, puesta en memoria de una acción heroica que nos retrotrae a la estética del siglo XIX.

Este caballo pertenece a una tradición distinta del monumento ecuestre y toma distancia de la estética épica. Es el caballo del Lázaro de los cristianos, el que fue resucitado al cuarto día en el sepulcro, según cuenta el evangelio de Juan, versículo 11, 1, del *Nuevo Testamento*. El caballo de Von Dangel es más próximo a esta idea de la muerte y de la resurrección que en la historia del arte tiene una larga tradición: Matthías Grünewald, Andrea Mantegna, Valdés Leal, Bárbaro Rivas. En Miguel von Dangel el cuerpo se manifiesta literalmente como expresión cenagosa y de manera simbólica como pantano y arco iris. Pues si algo es dominante en la estética de este artista es la conversión de la carne putrefacta en expresión estética y de la taxidermia en elemento formal del arte. Sus cuer-

pos son herederos de esa estética cristiana que se fundamenta en la materia putrefacta, como signo inequívoco e indispensable para la resurrección. Además del arte de disecar los animales para conservarlos con apariencia de vivos. Esta oscilación entre el cuerpo putrefacto y la ciencia de la conservación, muestra en su trabajo la ambivalencia de la muerte–resurrección, no en el sentido pleno de la fe religiosa sino en el sentido estrictamente estético. Cuerpos putrefactos que –por arte del lenguaje– se convierten en cuerpos detenidos, en herida lujosa, en piel habitada por la reverberación del color.

El estómago del caballo es simple y, si fuese real, la fermentación de la celulosa del alimento no tendría lugar en el ciego sino en un barril de petróleo. El caballo es una parodia de los monumentos ecuestres de las plazas públicas y también por su referencia petrolera puede ser leído como nuestro caballo de Troya. El barril de petróleo no sólo es un recurso técnico del taxidermista, que le permite configurar la redondez del vientre del animal sino que tiene un sentido alegórico. El petróleo posee un carácter ambivalente, como el oro, es la imagen de la riqueza material de nuestro país; pero también cumple con la función nocturna de ser el “excremento del diablo”. Desde siempre se ha entendido como una riqueza ajena, pero desde tiempos más recientes el resguardo de nuestra riqueza es entendida como la afirmación de nuestra soberanía. Seguir con esta lectura es meterse entre las patas del caballo, lo sé, pero la idea de que el *Monumento* sea leído como el gigantesco caballo, hueco, construido para conseguir entrar a la ciudad asediada, no es una interpretación temeraria. Lo curioso es que nosotros, en nuestra cultura petrolera, somos, al mismo tiempo, los que construimos la ciudad amurallada, los artífices del caballo y los sorprendidos del enemigo que lleva dentro. Desde los discursos de derecha, de izquierda, conservadores o revolucionarios, las relaciones del petróleo con el poder parecen decir lo mismo siempre: “Vencer al adversario es el gran negocio de la vida”.

En Miguel von Dangel los animales muertos son llevados a su casa, en Petare, o son hallados sacrificados a orillas de carretera, o, como él mismo asegura, los colecta en el jardín zoológico del Parque del Este de Caracas. El *Monumento* es un caballo muerto encontrado, un *ready-made* a lo Duchamp. Desde Duchamp, como se sabe, se dismantela de una manera violenta la noción de obra, y se prepara así el escenario para la aparición de un nuevo tipo de artista que no pinta o esculpe, sólo señala o descubre *ready-made*. Sin embargo hay una diferencia entre Duchamp y

Von Dangel. Para el primero, la relación entre el objeto encontrado y el artista está marcada por una neutralidad, una especie de “anestesia”. Para el segundo, en cambio, no existe una división tajante entre el hacedor y el taxidermista, pues ambos coinciden en la pregunta o en el diálogo con la muerte a través del cuerpo exánime del animal. En ambos hay un intento de entender la muerte como detención en el preservador y de trascenderla en el artista. En ambos, en el fondo, se desprende un compromiso conservacionista.

Este distanciamiento con Duchamp es importante porque permite introducir la última de las conversiones en la obra de Miguel von Dangel: la primera fue la transformación del cuerpo putrefacto en expresión estética, la segunda integra la ciencia de la preservación como elemento constitutivo del arte y, la tercera, convierte el herir en virtud. Para Miguel von Dangel el arte parece tener una significación utilitaria, ya que el carácter transgresivo del objeto artístico debe lograr, en el mejor de los casos, algún tipo de conciencia en el espectador. El artista, desde ese largo inventario del lado oscuro del vivir que es la muerte, en su producción arremete contra la exaltación del maltrato a los animales en la fiesta brava, en su serie *Tauromaquia* (1993). O intenta estimular, desde los objetos artísticos o desde sus escritos, algún tipo de conciencia crítica contra las coleaderas de toros y las peleas de gallos, costumbres tan nuestra que desde el oficialismo, de antes o de ahora, se encuentran entroncadas con supuestas esencialidades como la identidad nacional o la cultura popular. No obstante, este largo corolario de la muerte –osamentas de perros, toros, caballos, reptiles, aves y peces– algunas veces, ha sido leído como arrebatos de violencia o de bajos instintos. Por eso, como él mismo asegura en *Ecología: última modalidad depredatoria* (1993),

Lo que se ha interpretado como acto de crueldad, perversión o hasta de patología con respecto al uso que he hecho de mi obra, y la incorporación, cuando lo he encontrado pertinente, de pieles, restos orgánicos, plumas, huesos o dientes, jamás ha obedecido a una intención ni remotamente cercana al significado oscuro que se le ha querido dar. Siempre he usado esos materiales con el objetivo de establecer una metáfora, más bien piadosa en relación con el animal, como el caso de la crucifixión del cadáver de un perro, o la exaltación de la maravilla que me significa la naturaleza misma de estos elementos, o en definitiva la parábola que establezco entre el drama del hom-

bre y la degradación que éste mismo establece en contra de lo sagrado e inmanente que le rodea con tanta generosidad.

Por supuesto, este largo repertorio de osamentas y, en especial, el *Monumento*, no se pueden leer desde una contemplación sosegada, pues, a diferencia de las obras públicas memorables, no oculta el cadáver. Sin embargo, como en el mito griego de la Gorgona, la muerte es trascendida en la levedad de Pegaso. O como en las porciones de restos orgánicos de las reliquias cristianas, la muerte adquiere un nuevo valor y una nueva duración, al revestir el cuerpo con una sacralidad que el cadáver no tiene. O como en las etnias amazónicas que integran los muertos a la comunidad de los vivos, los Yanomami esperan la descomposición y desaparición de todos los tejidos blandos, menos los huesos, los cuales son molinos e ingeridos al año, poco más o menos, de la muerte del familiar. En todos estos casos la muerte es trascendida. En Miguel von Dangel se trata, sin duda, de un problema de transfiguración, ya que la muerte adquiere un nuevo valor y una nueva duración. Por un lado, recurre a las trampas de la permanencia al cubrir el cadáver del caballo con nuevos materiales que le darán una mayor durabilidad. Y, por otro, reviste el animal con la nueva significación de objeto artístico. En el *Monumento* concurre la metáfora piadosa en relación con el animal y la transgresión estética. El objeto encontrado, intervenido y la reliquia cristiana. El *Monumento* parece regirse por una doble movilidad, por la conversión y la ironía. El cuerpo putrefacto convertido en objeto artístico opera desde la ambivalencia de la muerte–resurrección. La ironía maniobra en el sentido inverso, esto es, la muerte habla desde el arte hasta convertir el arte en cadáver. Esta movilidad curiosamente unifica la experimentación y la permanencia, la sacralización de restos orgánicos y los *modus operandi* de las vanguardias históricas. Semejante movilidad involucra tanto al artista como al preservador. Se trata de entender el arte como detención en el taxidermista y de trascender la muerte, ya no desde el sentido religioso sino desde la complejidad artística. Pues el caballo, como materia, tarde o temprano tendrá que perecer. Y, sin la nueva significación, el arte sería sólo una resistencia al deterioro. Una necesidad.

Juan Molina Molina

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres
Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela



Percepciones estéticas del poder

Reggae Power | Arnaldo E. Valero

Escena del crimen y ficción del delito
en la vanguardia narrativa | Álvaro Contreras

Orden y poder en el cuento “La tienda de muñecos”
de Julio Garmendia | Sobeida Núñez

Verdad, poder y expresión estética | Víctor Bravo



Percepciones estéticas del poder

Reggae power¹

Arnaldo E. Valero

A la Dra. Carmen Díaz Orozco,
por saber imponer su autoridad

!

En 1982 un tal John Newton fue incluido en el Salón de la Fama de la Música Gospel. Cuando uno escucha la palabra *gospel* inmediatamente piensa en gente como Al Green o Mahalia Jackson, es decir, en cantantes afroamericanos relativamente contemporáneos porque, por definición, el *gospel* es un tipo de música religiosa cantada especialmente por cristianos negros norteamericanos. Lo curioso de todo esto es que John Newton no es negro, ni norteamericano, ni relativamente contemporáneo, sino que fue inglés, blanco y vivió entre 1725 y 1807. Pero hay algo todavía más insólito: John Newton amasó una cuantiosa fortuna como traficante de esclavos.

La profunda devoción cristiana expresada en algunos de sus himnos, como *Amazing Grace* y *How Sweet the Name of Jesus Sounds*, difícilmente nos permitiría creer semejante barbaridad y, sin embargo, durante un prolongado período de su existencia, John Newton realizó expediciones a la costa occidental de África con el propósito de comprar nativos para luego venderlos en las colonias británicas del Nuevo Mundo. Su oficio le exigía desmembrar tribus y familias, improvisar toscas jaulas o corrales para encerrar como bestias a las valiosas *piezas de ébano*, revisar

cuidadosamente los lotes de *mercancía* para seleccionar aquellos *ejemplares* que le garantizaran los mejores dividendos posibles, aplacar mediante la violencia toda manifestación de descontento o insubordinación en los grupos sometidos, y, lógicamente, distribuir la *carga* de tal manera que pudiese aprovechar al máximo cada centímetro cúbico de la bodega de su embarcación... A pesar de lo viles y terribles que puedan parecernos este tipo de actividades, John Newton jamás dejó de expresar su fervor religioso en sus momentos de descanso y recogimiento; la inspiración de muchos de sus himnos probablemente le vino estando en su camarote, en plena travesía del Atlántico, con el barco repleto de esclavos; otros, en cambio, tuvo que componerlos en tierra pagana, mientras terminaba de llegar a un acuerdo con sus proveedores a propósito de qué cantidad de abalorios, armas de fuego y barriles de licor debía cancelar por el lote de *piezas de ébano* que le habían suministrado, o mientras establecía qué cantidad de cuero, tabaco, melaza o panelas de azúcar estaba dispuesto a aceptar por sus servicios como traficante de esclavos.²

Obviamente, esta realidad, que en un primer momento puede llegar a parecernos extremadamente contradictoria, debe ser examinada a la luz del sistema de valores del siglo XVIII. John Newton es un ejemplo cabal de la complejidad de su época; en dicho contexto resultaba completamente *natural*, que alguien que ejerciera semejante profesión resultase tan prolífico compositor de himnos religiosos en sus ratos de ocio. Sin duda, semejante versatilidad obedecía a un principio absolutamente coherente y complementario: En aquellos días, la comunidad cristiana concebía la esclavitud como la forma de tutela espiritual por excelencia.

La hoy en día extraña naturaleza desarrollada por la piedad cristiana durante el Siglo de las Luces halla en el poema "On Being Brought from Africa to America" de Phillis Wheatley (1753-1784)³ otro momento excepcional:

Al ser traída de África a América

La misericordia me trajo de tierra pagana,
a mi alma ensombrecida hizo comprender
que hay un Dios, que existe un Redentor;
yo no sabía de la salvación, ni la buscaba.

Algunos miran con desdén nuestra raza negra
afirmando: "Su color es un tinte diabólico"

Recuerden, cristianos, los Negros, tan negros como Cain,
pueden estar en gracia angelical.⁴

Según se desprende de la lectura del primer verso, para el sujeto lírico de este poema la trata negrera fue un acto de misericordia; el resto del cuarteto confirma el principio, entonces vigente, según el cual la esclavitud era el medio más adecuado para difundir el legado redentor de un dios único y verdadero. Nada nuevo hay en esto, si se compara con la visión de mundo de John Newton. El punto está en que, en este caso en particular, la autora del poema es una mujer nacida en Senegal que, en el año de 1761 –siendo una niña de siete u ocho años de edad–, fue separada de su familia para ser vendida como esclava. Cada uno de los versos de este poema, incluido el título, expresa plenamente cómo Phillis Wheatley llegó a asimilar la totalidad de los valores del sistema entonces imperante. Desplazada de África, su lugar original en la historia y la cultura de la Humanidad, la poetisa, al igual que muchos de sus hermanos de raza, adquirió en el contexto americano una nueva identidad, conformada por parámetros raciales y coloniales; negativa, por consiguiente. Por esta razón, en la visión que adoptara, el color de la piel era percibido como un indicio del grado de pureza o contaminación del alma...⁵

Los casos de John Newton y Phillis Wheatley, que hemos considerado particularmente ilustrativos en el asunto de nuestro interés por mostrar las sombras existentes en el Siglo de las Luces, desatan ciertas interrogantes: ¿Cómo ha sido construida ideológicamente la alteridad durante la modernidad? ¿Hasta qué punto las comunidades antillanas se han visto afectadas por semejante construcción? ¿A partir de qué momento y con cuáles instrumentos esta lógica empezó a perder terreno en el Caribe? Como puede apreciarse, en cierta medida, el propósito de la presente contribución consistirá en procurar conseguir una respuesta satisfactoria a estas preguntas.

II

Toda perspectiva que actualice y transforme la estructuración social conforma el imaginario.⁶ A partir del siglo XV, con la exploración que los portugueses realizaron de la costa occidental de África, con la expulsión de los moros de la península ibérica por parte de los españoles y con

el descubrimiento de América, la fantasía colonial dio origen a una teología cuyo fetiche ha sido el esquema epidérmico. Desde entonces, el discurso colonial llegó a basarse en un régimen de verdad en el cual las palabras *negro*, *nègre* y *nigger* se consolidaron como las nominaciones negativas por excelencia de un sistema inmutable de jerarquías que habría de extenderse mundialmente. Esta propagación de argumentos para justificar el sometimiento de los africanos en virtud de su diferencia racial hizo que la *etno-racialidad* fuera el punto de articulación fundamental del imaginario de la modernidad. Probablemente nada es más universal que la tendencia de toda comunidad a ser etnocéntrica. Independientemente de cuál sea nuestro nivel de tolerancia o nuestra amplitud de criterio, en las prácticas y costumbres de los otros siempre habrá algo extraño, desagradable, exótico o pintoresco. Sin embargo, el etnocentrismo moderno ha podido desarrollar y aplicar un sistema discursivo y unas estrategias de poder que le han permitido consolidarse como un modelo cultural universalmente válido e incuestionable. Según Aníbal Quijano, este “modo básico de clasificación social universal de la población mundial” ha llegado a naturalizar de manera tan eficaz y perdurable las relaciones de dominación social mundiales que ha llegado a “ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido” (2000, p. 281).

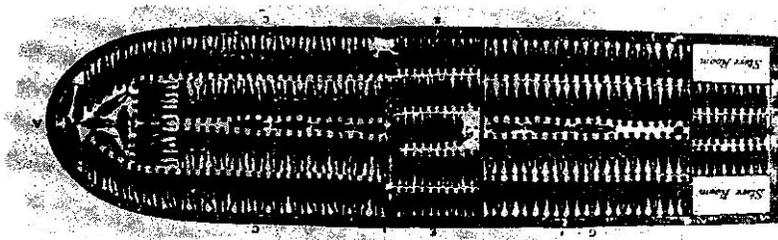
En el Caribe, el sistema que reprodujo de forma culminante la distribución racial del trabajo en el interior del capitalismo colonial moderno fue la plantación. Con su inclemente dinámica, ésta aseguró la permanencia del orden racial dominante en la vida cotidiana del sujeto caribeño durante siglos. A juicio de Darcy Ribeiro, en torno a la plantación se ha organizado el sistema social de los *pueblos nuevos* como un cuerpo de instituciones auxiliares, de normas, costumbres y creencias destinadas a garantizar sus condiciones de existencia y persistencia, hasta tal punto que incluso la familia, el pueblo y la nación han surgido y se han desarrollado como realidades condicionadas por la plantación. En este sentido, de suma utilidad resultaría recordar que el antropólogo brasileño Gilberto Freyre en el clásico *Casa-grande y Senzala* (1936) afirmaba que la residencia del plantador y los barracones de los negros representaban todo un sistema económico, social y político en el cual el monocultivo latifundista era el eje productivo, la esclavitud constituía la fuerza de trabajo, la poligamia patriarcal vertebraba la vida sexual y familiar, el catolicismo familiar con culto a los muertos cimentaba el sistema religioso y el compadrismo era el principio fundamental del orden político. Este sistema ha transcen-

dido toda circunstancia histórica; ni la emancipación, ni la abolición de la esclavitud, ni la supuesta transformación político-territorial más “reciente”, llámese estado socialista o departamento de ultramar, ha liberado a las poblaciones de la región de esta marca fundante. Para bien o para mal, la plantación es la institución que ha configurado la totalidad de la realidad caribeña. En ella fueron gestados los pares oposicionales que han determinado la dinámica histórico-cultural de la región, es decir, la oposición racial, la oposición religiosa, la oposición entre la cultura ilustrada y la cultura popular, la oposición lingüística, etc. En pocas palabras: la plantación ha hecho que las relaciones entre los amos y los esclavos fueran sumamente tensas, básicamente un conflicto entre saberes y poderes: de ahí que, ante el autoritarismo del plantador, el esclavo optara por la astucia, logrando así resemantizar al panteón cristiano con sus deidades originarias y conseguir desahogo en las tamboreras ante el rigor y la inclemencia del trabajo envilecedor; es decir, ante las estrategias concebidas con la finalidad de garantizar la preservación de los valores impuestos por el orden colonial, en el suelo antillano siempre ha existido un sistema cultural concebido en abierta oposición al régimen de plantación. A lo largo de su existencia, ningún habitante del Caribe ha dejado de tomar posición con respecto a la plantación. Por consiguiente, en cada novela, relato, poema u obra de teatro de origen antillano la herencia de la plantación subyace como trasfondo cultural. Obviamente, en cada canción de reggae⁷ también es perceptible esta realidad.

III

En las Antillas, la voz del colectivo, modulada a ritmo de reggae, calipso, soca, salsa y merengue, ha tenido la posibilidad de garantizar la continuidad de las tradiciones, valores y aspiraciones del colectivo. En cierta medida, eso podría explicar por qué en su tendencia más progresiva el reggae ha logrado cumplir con algunas de las inquietudes propias de la intelectualidad del Caribe de expresión inglesa, desde los días de Claude McKay y C. L. R. James, como lo es concebir un sistema de representaciones estéticas que sirva de soporte para un código de conducta orientado hacia el rescate del orgullo étnico y el cuestionamiento del sistema de valores etnocéntricos del mundo occidental. Es por esta razón que el autor de *Rasta and Resistance* (1985) afirma que, en los años ´70, cuando los

miembros de las comunidades negras residenciadas en Inglaterra estaban disgregadas a raíz de la poca cohesión que los discursos libertarios del momento podían brindarles, la aparición de canciones como “Dread Natty Dread” ofreció un modelo cultural con el vigor y la amplitud necesarios para galvanizar a quienes necesitaban combatir colectivamente por los derechos que le eran negados en el Reino Unido. Este ejemplo, sin duda alguna, habla claramente del valor que el reggae como género musical ha llegado a adquirir en el marco de una dinámica histórica caracterizada por el éxodo masivo de los nativos de antiguas colonias hacia los territorios de las naciones de mayor poder económico mundial y de la manera como ha contribuido a cambiar el imaginario de la diáspora antillana en escenarios como la metrópoli inglesa.



El reggae es un discurso propio de sujetos históricamente marginados que gracias a la naturaleza democrática de la tradición oral han hallado la posibilidad de adquirir plena consciencia de su situación social y de exponer su legítimo derecho al cambio, valiéndose para ello de versos nacidos del discernimiento, la creatividad y la imaginación, en versos que conminan a la consolidación de un colectivo cuyo imperativo ético fundamental sea propiciar la solidaridad social, revelar la verdad y legar la belleza inherente a la voluntad de vivir en Libertad, a pesar de las vicisitudes de la historia.

Para transmitir su mensaje, los grandes exponentes del reggae han sabido valerse de todas las alternativas que ofrece la cultura de masas, en la que las técnicas de reproducción han reforzado el valor de la obra como realidad susceptible de ser expuesta. Basta hacer alusión a la portada de un disco como *Survival* (1979) para ilustrar lo que acabamos de afirmar. Nada en su diagramación es gratuito. El simple hecho de haber enmarcado el título de este larga duración en la representación gráfica del interior de un buque negrero ilustra perfectamente lo que queremos decir. Una portada como ésta sin duda alguna resultaría un ejemplo estupendo de esa sugerencia que Walter Benjamin realizara para todo artista que en la era de la reproductibilidad mecánica no quisiera encallar en el limbo de la ritualidad parasitaria.



A semejanza de artistas como James Brown o Bob Dylan, los grandes exponentes del reggae han consolidado una sensibilidad y la han hecho pública, valiéndose para ello de todo un arsenal de discursividades (in)subordinadas que a través del formato de la canción no sólo llegan a dar cuenta de la riqueza expresiva y la fuerza comunicativa alcanzadas por el reggae, sino de su capacidad de instigar a la acción revolucionaria, como puede verse en “War”, la poderosa proclama antirracista compuesta a partir de un discurso sobre los derechos humanos pronunciado por Haile Selassie el 28 de febrero de 1968 en California:

Hasta que la filosofía que considera a una raza superior
 Y a otra
 Inferior
 Sea finalmente
 Y permanentemente
 Desacreditada

Y abandonada
Por todas partes hay guerra
Yo digo guerra

Que hasta que ya no haya
Ciudadanos de primera y segunda clase de ninguna nación
Hasta que el color de la piel de un hombre
No tenga mayor relevancia que el color de sus ojos
Yo digo guerra

Que hasta que los derechos humanos básicos
Sean garantizados a todos por igual
Sin distinción de raza
Esto es una guerra

Que hasta ese día
El sueño de una paz duradera
La ciudadanía mundial
El gobierno de una moralidad internacional
Continuará siendo una efímera ilusión que será perseguida
Pero nunca obtenida
Ahora por todas partes hay guerra... guerra

Y hasta que los innobles y tristes regimenes
Que oprimen a nuestros hermanos en Angola
En Mozambique
Sudáfrica
Esclavitud inhumana
Hayan sido derrocados
Completamente destruidos
Bueno, por todas partes hay guerra
Yo digo guerra

Guerra en el este
Guerra en el oeste
Guerra por el norte
Guerra por el sur
Guerra... guerra...

Rumores de guerra
 Y hasta ese día
 El continente africano
 No conocerá la paz
 Nosotros, africanos, lucharemos -nos resulta necesario
 Y sabemos que ganaremos
 Ya que confiamos
 En la victoria

Del bien sobre el mal
 El bien sobre el mal, ¡sí!...
 (Marley, 1999, pp. 132-135)

Como podemos apreciar, el reggae es un género discursivo y musical elaborado a partir de la experiencia histórica y social de una comunidad a la cual le ha tocado vivir la modernidad desde la colonialidad. De ahí el elevado coeficiente que ha exhibido a la hora de hacer una revisión del imaginario del mundo moderno, valiéndose para ello de una perspectiva que ha puesto de relieve eso que Walter Mignolo ha descrito como *una dimensión silenciada en las relaciones Norte-Sur* (Mignolo, 2000, p. 112) y que en las colonias británicas habría de traducirse en la imposición totalitaria de la supremacía blanca. Por consiguiente, con su diseminación planetaria, el reggae ha jugado un papel decisivo y altamente positivo en la modificación de las perspectivas mediante las cuales la estructuración social y los imaginarios del mundo todo se actualizan y transforman, debido a que en sus constantes y acuciosas denuncias del sistema de desigualdades instaurado por la sociedad moderna occidental, ha logrado exhibir y desplegar un potencial liberador único en la historia de la música y de los discursos políticos internacionales. Probablemente ningún otro género musical haya cultivado tan profusamente el potencial liberador de la palabra, ni una orientación política tan contundente y decisiva como esta expresión jamaicana, ningún otro ha sido tan autónomo en su historia, ni tan ajeno a las imposiciones, inquietudes o ambiciones de los grupos de poder o políticas gubernamentales, ningún otro ha estado orientado hacia la búsqueda de un cambio que proporcione un horizonte social más promisorio para las mayorías desposeídas, y, sin duda alguna, en ningún otro ha

habido un compromiso semejante hacia los sectores populares. Y todo esto ha sido posible a partir del enorme sentido crítico, capacidad reflexiva y coeficiente creativo de la palabra, sin duda alguna, el más poderoso atributo de los pueblos del mundo.

Arnaldo E. Valero

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Notas

- ¹ El proceso de investigación que ha hecho posible la elaboración de esta ponencia cuenta con el apoyo del CDCHT, bajo el código H-772-04-06-B.
- ² Me he tomado la licencia de realizar esta especie de reconstrucción de los raptos de inspiración cristiana de John Newton a partir de una sugestiva frase leída en el capítulo primero de *The Black Jacobins* de C. L. R. James, obra fundamental para el estudio de la revolución haitiana, en particular, y para la comprensión del imaginario relacionado con el régimen esclavista moderno.
En realidad, John Newton abandonó por razones de salud su oficio de traficante de esclavos hacia 1754. Con el paso del tiempo, tuvo la oportunidad de ordenarse como pastor y hacerse cargo de la parroquia de Olney, Buckinghamshire, donde conoció y entabló amistad con el poeta William Cowper. De su mutuo interés por la calidad de los oficios religiosos que semanalmente debían ser ofrecidos en dicha parroquia, surgió la idea de componer semanalmente un himno religioso. Su entusiasta iniciativa dio origen a los populares *Olney Hymns*, cuya primera edición fue realizada en 1779. Al parecer, sus famosos himnos "How Sweet the Name of Jesus Sounds" y "Amazing Grace" fueron escritos entre 1760 y 1770, es decir, varios años después de haber abandonado su labor como traficante de esclavos. Con todo, algunos destacados musicólogos han llegado a sugerir que la música de "Amazing Grace" es tributaria de una melodía cantada por los esclavos.
Fallecido el 21 de diciembre de 1807, sus biógrafos sostienen que su prédica evangélica fue decisiva en la lid abolicionista emprendida por liberales ingleses como Wilberforce.
- ³ Phillis Wheatley publicó su primer poema, un texto dedicado a la muerte de un predicador metodista llamado George Whitefield, a la edad de 13 años. En 1772 fue examinada por un grupo de autoridades de Boston, entre los que cabe destacar el gobernador de Massachusetts y su lugarteniente, con el propósito de certificar que ella era efectivamente la autora de los *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*. Ante la negativa de la comunidad editora de Boston de imprimirlo, este importante corpus poético terminaría siendo editado un año más tarde en Londres, gracias al apoyo suministrado por la condesa de Huntingdon.
- ⁴ He realizado esta versión al español a partir del original inglés disponible en "Poems. Phillis Wheatley". *Renascence Editions. An Online Repository of Works Printed in English Between the Years 1477 and 1799*. Fecha de consulta: 9-11-2005. <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/wheatley.html>.
- ⁵ Con respecto a Phillis Wheatley, el polígrafo cubano Fernando Ortiz ha llegado a decir lo siguiente: *Esta negra africana reflejó en sus versos su transmutación religiosa, de la paganía al cristianismo, tal como los blancos se la sugirieron, asimilando su fe africana a su negrura, y su nueva creencia, la cristiana, a la blanca. "Negros, negros como Caín" llega a decir con absoluta sumisión* (Ortiz, 1991, p. 170).

- ⁶ Probablemente nada ilustre con mayor claridad los cambios experimentados por el imaginario occidental desde el siglo XVI que la connotación decididamente racial que a partir de entonces adquirió la palabra esclavo. Generalmente asociada en el mundo moderno con la palabra *negro*, la raíz etimológica de *esclavo* establece con toda claridad que en su acepción original esta palabra no tenía relación alguna con la suerte que habrían de correr millones de africanos a partir de la expansión de los imperios occidentales modernos por el archipiélago antillano. En verdad, el origen del ominoso significado de la palabra *esclavo* está relacionado con el destino que corrieron los pueblos eslavos ante las múltiples conquistas de las que fueran objeto a lo largo de su historia, aspecto este que hizo que las palabras *eslavo* y *esclavo* terminaran siendo, básicamente, sinónimos. De origen incierto, *Slovinenu* es la primera palabra de la cual se tenga noticia que fuera utilizada para hacer referencia a los eslavos como grupo étnico, a partir de allí los griegos bizantinos crearon el término *Sklábos* que más adelante pasó al latín medieval como *Sclavus*, con la acepción específica de persona bajo el dominio de otra para la cual trabaja sin recibir remuneración alguna. A partir de aquí es fácil percibir la difusión del término a través del francés, del inglés y el español, entre otras lenguas modernas.

Nota bene: Los datos referentes a la etimología y la historia de la palabra *esclavo* que me han permitido desarrollar esta idea los he tomado del *Dictionary of Word Origins* (1993) de John Ayto.

- ⁷ Según se desprende de la información ofrecida por Richard Allsop en su *Dictionary of Caribbean English Usage* (1996) el reggae ha estado particularmente vinculado al tema del sufrimiento y la protesta expresados por los rastafaris, quienes gracias a la proyección de ese género musical han extendido su mensaje a lo largo y ancho de todo el Caribe y el mundo entero. Etimológicamente la palabra reggae podría tener vínculos con el adjetivo yoruba “*rege-rege*”, cuyo significado es *áspero* o *tosco*; pero también pudo haberse derivado del verbo háusa “*rega*”, *sacudir*. Cassidy y LePage, autores del *Dictionary of Jamaican English* han establecido conexiones con la expresión “*rege-rege*”, cuyas acepciones son *harapos* y *escándalo*. Para los habitantes de Trinidad y Tobago, en cambio, la expresión “*rege-rege*”, es un adjetivo cuyo significado es *tosco* o *inculto* (Allsop, 1996, p. 471). Por su parte Chris Salewicz afirma que la palabra posee un origen actual, esa es la razón por la cual se afirma que reggae es una corrupción del adjetivo “*ragged*”, raído, o una derivación de “*streggae*”, expresión utilizada por la gente de Jamaica para referirse a las prostitutas (Salewicz, 2001, pp. 46-47). Como podemos ver, independientemente de cuál sea la raíz etimológica del término *reggae* lo que resulta innegable es la profunda rudeza callejera inherente al espectro de connotaciones que despliega cada una de sus posibles raíces etimológicas... Lo único cierto es que al principio era el mento, el ska y el rock steady pero, en 1964, The Maytals grabaron “Do the Reggay”... y el reggae fue hecho.

Bibliografía

- Allsop, Richard. (1996). *Dictionary of Caribbean English Usage*. New York: Oxford University Press.
- Ayto, John. (1993). *Dictionary of Word Origins. The History of More Than 8,000 English-Language Words*. New York: Arcade Publishing.
- Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. César Aira. (trad.). Buenos Aires: Manantial.
- Campbell, Horace. (1997). *Rasta and Resistance. From Marcus Garvey to Walter Rodney*. Londres: Hansib.
- Freyre, Gilberto. (1977). *Casa-Grande y Senzala*. Prólogo y cronología: Darcy Ribeyro. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Havelock, Eric. (1996). *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Luis Bredlow Wenda (trad.), Antonio Alegre Gorri (prol). Barcelona: Paidós.
- Hurbon, Laënnec. (1993). *El bárbaro imaginario*. Jorge Padin Videla (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Marley, Bob. (1999). *Canciones*. Introducción y traducción: Paula Serraller. Madrid-Caracas: Espiral-Fundamentos.
- Mignolo, Walter. (2000). La colonialidad a lo largo y ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Edgardo Lander (ed.). Caracas: FACES-UCV, Instituto Internacional de la UNESCO para la Educación Superior en América Latina y el Caribe.
- Ortiz, Fernando. (1991). La religión en la poesía mulata. En *Estudios etnosociológicos*. Compilación, prólogo y notas: Isaac Barreal Fernández. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Renaissance Editions. (2004). Phillis Wheatley's Poems. Renaissance Editions. An Online Repository of Works Printed in English Between the Years 1477 and 1799. Disponible en: <http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/wheatley.html> [Consultado el 9 de noviembre de 2005]
- Rogers, Al. (2004). Amazing Grace: The Story of John Newton. Disponible en: <http://www.texasfasola.org/biographies/johnnewton.html>. [Consultado el 9 de noviembre de 2004].
- Salewicz, Chris y Boot, Adrian. (2001). *Reggae Explosion. The Story of Jamaican Music*. Kingston: Ian Randle Publishers.
- Wolf, Eric R. (1987). *Europa y la gente sin historia*. Agustín Barcenás (trad.). México: Fondo de Cultura Económica.

Percepciones estéticas del poder

Escena del crimen y ficción del delito en la vanguardia narrativa

Álvaro Contreras

Este ensayo intenta un acercamiento a la forma como el relato policial vanguardista latinoamericano resignifica los elementos claves del policial clásico –la trama de indicios, la figura del detective, la representación de la ley–, colocando en escena otra vez el crimen –un falso o un desviado crimen– para subvertir desde adentro la lógica del relato policial, ver los excedentes de la mirada de autoridad, aquel punto donde se (de)vuelve absurda, provocando al final otra lectura, destructiva, incontable, del policial.

Comenzaré con una cita tomada del Prefacio a *Cagliostro* (1934), de Vicente Huidobro:

Porque es innegable que un hombre que tiene el poder de sugestionar a toda una colectividad para hacerle ver lo que él quiere que vea es, por lo menos, tan extraordinario como el hombre que fabricara oro, que alargara la vida o hiciera crecer las perlas, y que este hecho es tan maravilloso como los otros.

Estos falsos hombres de la ciencia de la generación anterior de hace unos treinta o cuarenta años, que no quieren aceptar nada fuera del comer y el digerir, que se encabritan contra todo fenómeno un poco extraño, y que cuando tratan de explicarlo se embrollan y se enredan en sus palabras y en sus razones y al fin dicen tonterías que nada explican, harían reír si no dieran lástima (1993, pp. 22-23).

Se puede intentar una lectura en varias direcciones de la cita anterior: en torno a las ideas de sugestión, falsedad y ciencia trabadas en la cultura finisecular, aquella alianza explosiva para la cultura entre simulación y ciencia en tanto actuaba como mecanismo de revelación; pero también pensar esta presentación de los “falsos hombres de la ciencia”, del “fenómeno un poco extraño”, como indicación de aquellos hechos originales dentro de la ciencia pero fuera del control positivista, de la explicación experimental. Ciencia aludiría en este caso a “fuerzas extrañas”, para decirlo con el título de un libro de Leopoldo Lugones –ocultismo, mesmerismo, siquismo, esoterismo, y un largo etc.– Si bien es cierto que ambos puntos daban lugar a la aleación ciencia-literatura, a la idea de experimento como fantasía literaria, otras narrativas recuperaron lateralmente el *fuera de control* –lo extraño de la ciencia– como posibilidad del arte literario, tomando la falsedad no como simulación de la verdad científica, sino creación mágica de sueños y temores, de nuevos lenguajes literarios. En este sentido, no sólo los modernistas tuvieron su galería de raros, sino también la vanguardia. Pensemos en los raros recuperados por Huidobro: Cagliostro “mago alquimista” y Mío Cid Campeador, donde la hazaña épica deviene en “maquinaria poética”.

La aleación ciencia-literatura, generó un tipo de escritura extraña en la medida en que desafiaba las propias reglas –éticas– de la ciencia; pero también multiplicó cierta producción narrativa que pudiéramos llamar disciplinaria. Contra esta última forma de narrar y ordenar, reaccionan algunos escritores. Por ejemplo, Manuel Díaz Rodríguez apoda a Max Nordau, el famoso médico alemán autor de *Degeneración* (1895), “sagaz cazador de estigmas”, Rubén Darío lo llama “el médico de piedra”, José Asunción Silva lo califica de “esquimal miope”. Esta serie de epítetos puede cerrarse con la opinión de otro escritor venezolano, Pedro Emilio Coll: “Un amigo mío, muy investigador y erudito, discípulo entusiasta de la escuela antropológica, ha encontrado que Homero fue un precursor de César Lombroso; pues parece que un feroz cacique o generalote de la *Ilíada* está descrito con todos los signos fisionómicos que se le atribuyen al criminal nato” (Coll, 1901, p. 14).¹

Tales atributos señalan una carencia y un no saber referidos a la mirada y a la lectura plural de todo signo; no mirar, o no saber mirar, remite a las “malas” lecturas o leyendas patológicas que establecían las disciplinas higienistas, aquellas narrativas llamadas por Nouzeilles (2000) *paranoicas*, que hacían del cuerpo social un objeto en permanente sospecha.

La propuesta consiste entonces en dismantelar esa mirada/lectura dominante, oponiéndole un ensanchamiento del concepto de experiencia. El uruguayo Carlos Reyles, en el prólogo a su novela *El extraño* (1897), definía así esta nueva "sensibilidad fin de siglo": "La novela moderna debe ser obra de arte tan exquisito que afine la sensibilidad con múltiples y variadas sensaciones, y tan profundo que dilate nuestro concepto de la vida con una visión nueva y clara". Estas nuevas escrituras a la vez que resquebrajan el cuerpo social como metáfora jurídico-política (Foucault, 2000), re-escriben la imagen del cuerpo como signo razonado; al lado de la imagen del cuerpo como "prototipo de plenitud" (Sennet, 1997, p. 397), se construye la noción de *desvío* –sujetos y lenguajes desviados de la norma–; junto a la búsqueda de estos "prototipos", creaciones de poder y placer para catalogar y regular la movilidad de los sujetos y su adscripción a determinadas instituciones, encontramos la noción de sujeto peligroso, como base del relato policial finisecular. Véanse los cuentos de Leopoldo Lugones (1874-1938), "El espejo negro" (1898); "Vacher, o el loco de amor" (1893), de Rubén Darío (1867-1916); "La pesquisa" (1884) de Paul Groussac (1848-1929);² "El triple robo de Bellamore" (1903) y "El crimen del otro" (1904), de Horacio Quiroga (1878-1937).³

Un comentario breve del cuento de Quiroga "El triple robo de Bellamore", me permitirá ampliar estas ideas. Este relato narra la historia de Juan Carlos Bellamore, joven argentino condenado a cinco años de prisión por el robo a tres bancos en tres ciudades diferentes, San Pablo, Montevideo y Buenos Aires. El narrador, amigo de Bellamore, duda de su culpabilidad dadas las características del malhechor: "delgado", "grave", "empleado eterno de bancos", un trabajador "modelo", liberándolo así de cualquier sospecha. Ahora bien, la condena de Bellamore ocurre formalmente por la denuncia de Zaninski, un ruso que habla "perfectamente español" (1998, p. 230), de "sonrisa dulce y mortificante" (p. 231) y, según cuentan, "raro": "Lástima que en estos tiempos de sencilla estupidez no sepamos ya qué creer cuando nos dicen que un hombre es raro" (id.).

El interés del narrador por la historia se debe no sólo al aprecio por la víctima, sino principalmente a dos cuestiones: 1. "la anormalidad de la denuncia" y, 2. su curiosidad por averiguar "los medios de que se valió" Zaninski para descubrir al culpable (p. 230). La *anormalidad* no se detiene en la rareza del ruso sino en la forma como éste arma la culpabilidad de la víctima, esto es, a través de un tejido bien intencionado de casualidades: en los tres bancos robados había trabajado Bellamore. Los *medios* descansan

en el ordenamiento perverso de estas coincidencias. La habilidad de Zaninski consiste en ordenar aquellas pruebas que no existían para las investigaciones policiales. El ruso dota a la ley de los hechos en una dirección, sin estar ni Zaninski ni la ley interesados en la justicia. La anormalidad radica justamente en los medios: los datos, las coincidencias son transformadas en “pruebas al revés” (p. 232), según el propio denunciante.

El día anterior a los tres robos, siempre ocurrió algo singular. Según Zaninski, “La tarde anterior al robo de San Pablo, coincidiendo con una fuerte entrada en caja, Bellamore tuvo un disgusto con el cajero, hecho altamente de notar, dada la amistad que los unía, y, sobre todo, la placidez de carácter de Bellamore” (p. 231). Esta circunstancia, inscrita en la red de coincidencias, es transformada en sospecha: “En el primer caso, sólo una persona que hubiera pasado la noche con el cajero podía haberle quitado la llave. Bellamore estaba disgustado con el cajero *casualmente* esa tarde” (p. 232). Zaninski construye para la ley la “triple fatal” casualidad, aun estando “convencido de la inocencia de Bellamore” por la “demasiada coincidencia” (p. 233). Si para la ley, la culpabilidad es un efecto del exceso de casualidades, para el narrador este exceso no evidencia nada: “¡Pero esas no son pruebas! ¡Es una locura!” (232). Convencido de que “repetir es significar” (Barthes, 1983, p. 232), Zaninski inventa un sentido al caso fundado en la reiteración de los hechos. De acuerdo con esto último, el relato abre algunas interrogantes sobre quién y cómo se ordenan las pruebas, pudiendo éstas convertirse en indicios de inocencia o culpabilidad. La ley se nos muestra como ese relato “raro” de coincidencias que teje a cada paso un perfil, una personalidad, sin importar su inocencia o culpabilidad. Si el principio de racionalidad de Dupin hacía perceptible el delito, hacia finales de siglo la búsqueda de las razones se desplaza del acto a la conducta *a-normal*. Este proceso es el que narra Joaquín Machado de Assis (1839-1908) en la figura del Dr. Simón Bacamarte del cuento “El alienista” (publicado en forma de folletín entre octubre de 1881 y marzo de 1882). Aquí la ausencia de razón prescribe el fracaso del sistema judicial y el éxito de la intervención médica psiquiátrica como rama de la higiene pública, como preservación del cuerpo social.

En este fin de siglo el acto criminal poseía determinaciones psicológicas y sociales que permitían armar y explicar el carácter del personaje. En otras palabras, un acto delictivo tenía trazado de antemano toda una legislación pasional acerca del crimen y del criminal, unas marcas indiciales que apuntaban a la raza, condición social, sexual. La verdad se hace des-

cansar en formas psicológicas, legitimadas hacia fin de siglo como formas jurídicas.⁴ El rastreo de los indicios puede entenderse en tal caso como la búsqueda de la racionalidad; se indagan las razones del crimen y la razón del sujeto, pues, al hacer inteligible el interés o el móvil de la trasgresión, los indicios afirman tanto la racionalidad interna del crimen como lo racional del criminal.

Es, por ejemplo, lo que ocurre en el cuento de Leopoldo Lugones, "El espejo negro". Este relato, escrito hacia 1898, narra el experimento del doctor Paulín, hombre de ciencia, amante de las "medicinas exóticas" y del misticismo oriental, quien ofrece a un amigo, el narrador del cuento, la posibilidad de poner a prueba un extraño aparato: un espejo mágico construido a base de concentrado de carbón. Partiendo de la hipótesis de que "el pensamiento es electricidad" (1987, p. 126), este extraño científico concibe una solución científica al caso del espejo de las brujas, e imagina un "espejo negro" que refracta los deseos, pensamientos y obsesiones del sujeto que en él se contemple. A la pregunta del narrador sobre "la naturaleza de las visiones", responde con una teoría de los colores y perfumes de las flores; la intensidad de las visiones estará en relación con la constitución biológica del individuo, además, el doctor Paulín es el encargado de traducir o descifrar las impresiones. Las fantasías de Paulín hablan de las verdades constitutivas del campo médico y jurídico, obsesionado por controlar y catalogar la conducta de los nuevos actores sociales; se particulariza un saber para las subjetividades ilegales y, al mismo tiempo, un reconocimiento físico de las pulsiones y deseos del sujeto. Casi de manera involuntaria, momentos antes de someterse al experimento del doctor Paulín, el narrador evoca la figura de un criminal "a quien había tenido ocasión de ver dos años antes, cuando le sacaban de la prisión para ejecutarlo" (p. 127). Si al principio el doctor temía que sobre su experimento (y relato) recayera la sospecha de falsedad, ahora al final el propio narrador legitima las normas de exactitud y prueba que exige el saber científico. Con el narrador sentado en un sofá y ante el espejo, la mirada vigilante de la ciencia detrás de él, asistimos como a una escena confesional, a la emergencia de un rostro criminal desde el fondo negro del espejo:

De pronto, una nube roja se levantó del fondo, erizada como el dorso de una fiera monstruosa. Cruzada por el huracán, subía en la tiniebla amagando no sé qué amenazas de abajo, más terrible en su aspecto informe, en su inmenso volumen de ciudad suspendida. Y cuando hubo ocupado la extensión oscura,

se abrió en dos, dejando percibir sobre la espantosa brecha, una cabeza pálida.

Todas las pesadillas fúnebres, todas las visiones infernales de los místicos, todos los horrores del crimen, parecían haberse combinado para generar aquella aparición. La cabeza no tenía nada de monstruoso, siendo esto, precisamente, lo más terrible: era una cabeza humana; pero sus ojos entrecerrados, su barba color de polvo su frente en que galopaban sin duda extrahumanos terrores, sus pómulos verdosos, fosforescentes, como el abdomen de un pescado muerto, su boca inmovilizada en una lúgubre torcedura, y vieja, vieja de cien, de mil, de veinte mil años, todo aquello aplastaba el cerebro. Un horror de eternidad vagaba en la mirada del aparecido, que me envolvía sin verme; mirada de vidrio cuya fijeza expresaba soledades enormes (pp. 128-129).

La escena final cierra con el espejo negro quemándose, quebrándose así el puente de reciprocidad entre ilusión y realidad. Las visiones generadas por este cuerpo criminal emergente provocan una reacción de distanciamiento físico; es un cuerpo que amenaza “tocarme casi las mejillas” (id.), miedo al contacto, a la contaminación ética, jurídica, política, de este rostro ilegal. En la descripción de la cara podemos rastrear las marcas de la subjetividad: ojos, boca, pómulos afirman la irregularidad de este sujeto; sus trazos faciales son trazos jurídicos (Deleuze-Guattari, 1994, pp. 173-196). La irrupción de este rostro en Lugones, debe relacionarse con los enigmas de la novela nacional (y policial), a las proyecciones del imaginario narrativo en una dimensión política, y son importantes porque gravitan de manera permanente en la literatura de la época. En torno a este rostro-enigma se centra la organización nacional y sus tramas narrativas, haciendo visible lo irregular para el devenir histórico de la nación, aquello que desborda el continuo de la historia.

De estas ideas sobre la configuración del crimen enigmático, de las visiones criminales, surge una galería de figuras finiseculares: el médico loco, el sádico, el aristócrata libertino (Ludmer, 1999), figuras que concentran una serie de fantasías culturales sobre la relación de la ciencia médica con el cuerpo, del “sospechoso público” capaz de transformarse en un rapto de locura en un monstruo, en una bestia sexual. Cabe registrar aquí, como hecho decisivo del policial finisecular, la presentación del crimen como objeto de fantasía, de regulación social y del deseo, actuando bajo el esquema triádico de la ley, el enigma, y el perfil de los raros.

Este esquema es precisamente el que pone en escena el relato policial vanguardista, elaborando una noción de enigma con la presencia de elementos paródicos y jocosos, desafiando ese imperativo de ley del policial, su maximización de la causalidad por medio del divertimento y el disparate.

Uno de los rasgos singulares del relato policial de vanguardia –pienso en Pablo Palacio, Arqueles Vela, Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges, etc.– es la propuesta de falsos enigmas para desacreditar el sujeto ilustrado del siglo XIX y el saber positivista de finales de siglo. El enigma-crimen deja de ser una experiencia a descifrar, un reto a la razón moderna y una provocación a los atributos del sujeto moderno.

Así como hice con los relatos de Quiroga y Lugones, me detengo ahora en el cuento de Arqueles Vela (1899-1978), “Un crimen provisional” (1926). Este relato de una manera engañosa se ajusta a las reglas formales del policial: hay un crimen, mejor dicho, un cadáver, en torno al cual gira la mitad del relato, y una investigación, la historia de cómo sucedieron los hechos. Pero hasta aquí las líneas de coincidencia.

La historia del cuento de Arqueles Vela es la siguiente: “Un crimen provisional” narra la historia de un hombre rico, culto y “muy raro” –un raro más– que de pronto encuentra el amor de su vida, una “mujer irresistible” (p. 248) y sus esfuerzos por enamorarla. Para lograr este fin, recurre “a todos los procedimientos humanos, artísticos, literarios, imbéciles, hipócritas” (p. 248), inventando una serie de personajes, tornando su vida en un verdadero drama –entre disfraces y actuaciones–. Una frase al azar, da con la clave de la conquista amorosa: “Por ti, sería capaz de cometer un asesinato. . .” (248). El plan comienza eligiendo un cuarto “amarillista”, concertando citas para el encuentro final, la elección de una víctima; este nuevo personaje –para completar las fantasías de la pareja– debe morir como una amante, de un disparo en el pecho.

Pero está la otra historia, la de la investigación, diría Todorov, encabezada por un detective interesado en reconstruir el motivo del crimen. Con una “linterna sorda” inicia la búsqueda de la huellas en una “casa llena de irregularidades y amueblada de trucos”, de puertas secretas.

Hasta aquí, como dije, parece una común historia policial. Nada parece inverosímil. Sin embargo, hay un hecho que sí lo es, y es justamente aquel donde se juntan ambas historias, creando afinidades con la burla más despiadada: la víctima es un maniquí. Entonces comienza otra lectura del relato.

El cuento comienza con la llegada del Detective –con mayúscula– a la escena del crimen; en el centro de la escena encuentra un cadáver en extraña situación: “-¿En qué posición estaba el cadáver cuando usted penetró en el aposento?” (p. 239) es la primera línea y el primer desafío abierto por el relato.

El interrogatorio –salpicado de metáforas técnicas propias de la vanguardia, de una atmósfera de irrealidad– recae sobre dos sirvientes; uno de ellos guarda un silencio tenaz a las preguntas del policía, y sólo se limita a responder ofreciendo sus tarjetas de presentación, cuatro en total, con nombres, oficios y nacionalidades diferentes.

Comienza luego el reconocimiento “minucioso” de la escena; con ese atributo perturbador de sagacidad, el detective hurga cajones llenos de cartas, interroga inocentes conserjes, amenaza con su pistola:

abrió los cajones del escritorio americano logrando descubrir los resortes secretos que lo escudaban de la curiosidad doméstica. Cartas en inglés, en francés, en italiano, en alemán, en checoslovaco, en ruso, en persa, etc. Retratos de artistas... Pero nada que orientara las investigaciones por un camino seguro (p. 240).

Al colapsar el razonamiento del detective, al convencerse de que este crimen no entra dentro del “catálogo” de su trabajo, comienza la fantasía policial: imagina el revólver –un “revólver eléctrico”– disparado por “una mano espiritualista”; la extraña posición del cadáver se le revela como un “acto de ilusionismo”; el asesino, asegura, es “un hipnotista” o “un prestidigitador”; no hay violencia, ni sangre, tampoco indicios de lucha, todo parecía un “asesinato lleno de erratas que desconcertaban las meditaciones del Detective” (p. 243). Conclusión: “El crimen se cometió sin premeditación sin alevosía y sin ventaja... Era un crimen hipotético” (p. 241).

Esto nos conduce a otro aspecto. La aparición de un discurso médico alucinante, no precisamente por sus razonamientos científicos, sino por el volumen poético que lleva:

los médicos legistas que practicaron el reconocimiento, se consideraron incompetentes para rendir un informe satisfactorio y dilucidante. Habían fracasado en sus observaciones científicas y confesaban su incompetencia, analizando las causas que produjeron una muerte semejante...

[...]

Al principio, los médicos creyeron en un intoxicamiento involuntario, de esos que se registran frecuentemente en las reuniones elegantes, en las citas furtivas o en las expansiones de los sentidos... (p. 241)

Todo se embrollaba y todo se iba haciendo inexplicable. Los médicos no encontraron y no reconocieron sino la huella de una caricia sutil que había conccionado la gracia de su cuerpo y sacudido la alegría de su sonrisa (p. 242).

El maniquí –siendo pura posición, señuelo sin nombre–, nos introduce en un debate sobre el apetito de ley del detective y de veracidad de la ciencia. No es mera casualidad la reiteración de la palabra “gabinete” en el cuento, disponiendo así una zona de referencia cultural con la idea de “gabinete” de los siglos XVIII y XIX, como lugares donde los hombres de ciencia presentaban sus experimentos; aquellos “gabinetes de física” como territorios de los experimentos ópticos, donde el experimento se transforma en espectáculo visual, y los fantasmas –y las fantasías– emergen como resultados de ilusiones o de falsificaciones, todo acompañado del cuestionamiento de la percepción normal de la realidad (Milner, 1990). El cuarto-gabinete del cuento de Vela –lugar donde el crimen es una ilusión óptica– nos recuerda la idea de Huidobro sobre los “falsos hombres de la ciencia”, quizás aludiendo a esa frontera trazada por la ciencia, y desde el “gabinete”, entre ilusión y realidad, esa corrediza frontera entre experimento y espectáculo, precisamente la frontera inventada por Zaninski, donde se articulaba la culpabilidad; y también la frontera especular del doctor Paulín, donde emergía el rostro criminal. El juego con estas fronteras de lo extraño es retomado por la vanguardia, pero sacando la ley del lugar de la ciencia y la razón, y confundiéndola con una ilusión.

Recordemos lo siguiente. En el caso del policial clásico, el crimen formula el enigma al investigador, quien debe averiguar el saber del otro, asumiendo este saber una forma enigmática; se deduce entonces que entre mayor sea el enigma, más misterioso, es más genial el detective. Más allá de este encuentro con el policial clásico –y claro, con Poe– comienza la parodia, pues el problema planteado por el relato –el crimen de una mujer extraña en una casa extraña, con habitantes extraños– el narrador desde un principio lo hace ver –en sentido literal– como un problema de posición, de punto de vista. El cuento parte de una trampa al policía: la posición extraña de un cuerpo en un salón, y el juego de una pareja de

amantes sobre la escena criminal como respuesta a su relación crítica. El crimen es una fantasía de un final con capricho.

Vuelvo sobre la imagen-artificio del maniquí, pues creo que allí, en su “pose de muerte”, se graba la subversión de todo el mecanismo indicial sobre el que descansaba el relato policial de fin de siglo –sus marcas psicológicas, sociales–, pero a la vez abre la posibilidad de renovar la mirada sobre el artefacto vanguardista, su irrupción como técnica para fijar y provocar una interpretación.

El asesino sospechoso –bajo los disfraces de amante y actor– sueña con un crimen para seducir a su pareja; para ello no duda en disfrazarse y disfrazar la realidad, montar una casa y un escenario. Asesinar un maniquí –encarnadura de un fantasma amoroso y de una pasión privada– recuerda no sólo la locura pasional como generador de trasgresiones, también permite liberarse y asegurar la vuelta a la normalidad amorosa. Por virtud de la ironía, todos en la casa –una casa irregular y de trucos– terminan siendo actores del drama pasional.

Una última vuelta de tuerca para entrar al relato como escena.

El relato de crímenes finisecular estaba regido por la perspectiva de luz arrojada desde la ciencia, y las metáforas de transparencia y evidencia implícitas en ella, una técnica indicial que daba claridad, revelaba las motivaciones individuales y colectivas. En Vela, aquella perspectiva –la misma que recupera Huidobro de ese raro personaje vanguardista Cagliostro– se presenta como mero artefacto, la luz como un escenario para otra representación, no perspectivista; el crimen se exhibe entonces como un simulacro óptico; alguien imagina y proyecta la escena: “Sobre el diván, la muerte tenía el aspecto y las características de los accidentes provocados por la subconstancia...” (p. 241). Se trata del objeto –llámese maniquí o lenguaje como seducción– como campo no visible, o esfera inconsciente; del objeto como interferencia entre lo buscado y lo visto por el policial y, digamos, la vanguardia, vulnerando la idea centro, el “régimen escópico perspectivista” (Jay, p. 289). Me permito recordar lo siguiente: hacia 1931, Vicente Huidobro y Hans Arp escriben el relato “El jardinero del Castillo de Medianoche (novela policial)”, retomando el tema clásico del asesinato en el cuarto cerrado. ¿La novedad? Al mejor estilo vanguardista, comienza la búsqueda poética del criminal, incluyendo como sospechosos todos los artistas –escritores y pintores– de la vanguardia europea y latinoamericana, y termina con la desaparición del crimen. Este cuento intenta narrar –digo intenta porque todo está en constante movimiento y

transformación, colocando el sentido en situación de dispersión– la errancia del significante policial. Esta idea de un asesinato errante ataca la pasión del relato policial por observar la totalidad, de identificar y fijar una significación irrevocable.

Al instalar en escena el artificio, Vela registra la violencia interpretativa del policial, pero también, desde el escenario el objeto-maniquí mira el procedimiento vanguardista –el artificio de tramar–, guía el modelo óptico propio de la vanguardia, la relación entre espacio, visión y conocimiento. En este sentido, el relato de Vela dialoga, en primer término, con el típico referente vanguardista, el objeto-pose como dispositivo óptico para fijar una imagen en un espacio provocado; en segundo término, con aquella alianza entre simulación y provocación como el punto desafiante a la legalidad narrativa del policial; y por último, con el cuerpo-objeto como propuesta exhibicionista de la propia vanguardia.

Álvaro Contreras

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Notas

- ¹ El *pacífico* Amado Nervo hablaba hacia 1895 en tono moralizante de las causas del “agotamiento intelectual” (citando a hurtadillas el reciente texto de Nordau, *Degeneración*): la juventud actual “tiene a gala estar enferma; se abreva con el ajeno para ver surgir de las heces opalinas la musa pálida de Musset; se infecta morfina para hallar estímulos ficticios; aspira éter para sumergirse en piélago de infinitas vaguedades; abusa del café para que sus nervios vibren hasta romperse, para que se encojan y tiemblen al menor ruido, como pequeñuelos azorados [...] Violentan la naturaleza, sí, debilitan su organismo; odian el método, se proporcionan la neurosis” (1991, p. 434).
- ² Además están los relatos “La bolsa de huesos” (1896) de Eduardo Holmberg (1852-1937) y “La huella del crimen” (1877) de Luis Varela (1845-1911), como antecedentes del policial argentino; *Casos policiales* (1912) de Vicente Rossi (1871-1945). Ver: Lafforgue y Rivera, 1996. Para Ludmer, el relato de Holmberg “es el primer relato policial de la literatura argentina” (1999, p.145) y corresponde a los “cuentos de operaciones de trasmutación”, es decir, de experimentos científicos donde el delito funciona “como divisor de líneas de cultura” p. 144. Sobre el cuento de Quiroga, “El crimen del otro” puede consultarse el trabajo de Gambarini, 1986.
- ³ Es significativo el comienzo del cuento “Vacher, o el loco de amor” de Darío, y la imagen del criminal: “Por el cable habéis sabido, en Buenos Aires, las cosas horribles del pastoricida; un diario os ha mostrado su efigie: el gorro hirsuto, los ojos vagos, la mandíbula significativa; se ha hablado de su manía furibunda, de su rabia sexual, de su continuo ver rojo, y se han detallado las crueles hazañas de ese ultrasadista que habría sido coronado de brasas por el divino marqués” (1950, p. 754). Este personaje, característico de la “locura criminal” y presentado por el narrador como un “poseoso” –alguien que tiene enfermo el espíritu–, está sediento de amor: “Está rabioso por la simple picadura de una abeja del jardín de Venus” (p. 755). La construcción del retrato criminal involucra aspectos sociales y sexuales: “una infancia sórdida”, “la obsesión del deseo insatisfecho, risas de las más viles prostitutas” (p. 756). El crimen se convierte así en una forma de venganza instintiva que podría evitarse con la caridad. Esta “fiera amorosa” necesita un “exorcismo” amoroso, y luego sí el manicomio: “Unos ojos luminosos a tiempo, un sexo, un molde, para su corazón y para su espíritu a tiempo, eso le hizo falta al tigre humano, con quien nada tiene que ver la guillotina” (p. 757).
- ⁴ Como señala Mijail Bajtín, “En *Crimen y castigo*, el extraordinario investigador Porfirii Petróvich (el mismo que llamó a la psicología ‘arma de dos filos’), no toma en cuenta la psicología judicial sino una especial *intuición* dialógica, que es la que le permite penetrar en el alma irresoluble e inconclusa de Raskólnikov. Los tres encuentros de Porfirii con Raskólnikov no son interrogatorios comunes; y no porque no se lleven a cabo de acuerdo con una forma

determinada, sino porque violan los mismos fundamentos de la tradicional relación psicológica entre el juez de instrucción y el criminal, lo cual siempre es subrayado por Dostoievski. Los tres encuentros de Porfirii con Raskólnikov son auténticos y excelentes diálogos polifónicos (pp. 91-92). En el juicio contra Dmitri Karamazov la sicología no logra penetrar el “núcleo inconcluso” de su personalidad. Este núcleo es sustituido “por un *determinismo previo*”, por las “leyes psicológicas”. Quienes juzgan a Dmitri “ven en él tan sólo un determinismo fáctico y cosificado de vivencias y actos y los reducen a esquemas y nociones predeterminadas” (1988, p. 92).

Bibliografía

- Bajtin, Mijail. (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. (1ª. Reimpresión), México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Coll, Pedro Emilio. (1901). Nihil Novum.... *El Cojo Ilustrado* Año X (217): 14, Caracas, 1 de enero.
- Darío, Rubén. (1950). *Obras completas. Crítica y ensayo*, (T. I), Madrid: Afrodisio Aguado.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1994), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 2da. edición, Valencia, España: Pre-Textos.
- Foucault, Michel. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gambarini, Elsa K. (1986). La escritura como lectura: la parodia. En *El crimen del otro*, de Horacio Quiroga. *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh. (135-136): 475-488.
- Huidobro, Vicente. (1993). *Cagliostro*, Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Jay, Martín. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires: Paidós.
- Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge B. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Ludmer, Josefina. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros.
- Lugones, Leopoldo. (1987). "El espejo negro" [1898], *Cuentos fantásticos*, Madrid: Castalia. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia.
- Milner, Max. (1990). *La fantasmagoría*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Nervo, Amado. (1991). *Obras completas*, T. I, México: Aguilar.
- Nouzeilles, Gabriela. (2000). *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Quiroga, Horacio. (1998). *Obras. Novelas y relatos*, Buenos Aires: Losada.
- Sennet, Richard. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Vela, Arquéeles. (1985). Un crimen provisional. En Luis Mario Schneider, *El Estridentismo. México 1921-1927*, México: UNAM.

Percepciones estéticas del poder

Orden y poder en el cuento “La tienda de muñecos” de Julio Garmendia

Sobeida Núñez

La esencia de la vida es el orden, la genética es un orden; cuando se rompe el orden celular aparece una discontinuidad, sinónimo de muerte, luego el orden es sinónimo de vida, la garantía de la vida está en el orden. Así opera en silencio la naturaleza y, el hombre, ha transferido a la vida social esta sutil y dictatorial conducta.

El relato “La tienda de muñecos” de Julio Garmendia de 1927, objeto de nuestro trabajo, escenifica las relaciones entre la vida social, el orden y el poder en un micro-mundo alegórico y análogo a la vida humana.

El texto comienza con un narrador homodiegético quien nos informa haber encontrado un legajo de papeles en los que se halla la “historieta” La tienda de muñecos, nos dice: “La casualidad pone estas páginas al alcance de mis manos, y yo me apresuro a apoderarme de ellas”. El acto de “apoderarse” de las páginas es la primera expresión en el texto del ejercicio del poder, y sirve como introducción a la representación subsiguiente.

Cuando nos adentramos en la “historieta”, la de los papeles encontrados, aparece un segundo narrador, esta vez autodiegético, héroe de la historia. Se inician entonces, las relaciones entre el orden y el poder. En el nivel de la historia podemos decir que el cuento no cuenta propiamente una historia, más bien describe un proceso, el proceso de transmisión de mando, de transferencia de poder, el narrador hereda la tienda a la muerte del padrino. El acto de heredar y administrar el negocio familiar es lo que se nos cuenta en el relato, por ello, orden y poder se presentan como inseparables dado que son necesarios para mantener el control del

negocio: el orden como la expresión material de ese fluido omnipresente que es el poder, tal como lo señala Roland Barthes (1987, p. 117): "...habíamos creído que el poder era un objeto ejemplarmente político, y ahora creemos que es un objeto ideológico, que se infiltra hasta allí donde no se lo percibe a primera vista –en las instituciones, en la enseñanza– pero en suma es siempre uno."

Adivinamos entonces que el poder está presente en los más finos mecanismos del intercambio social.

Tal como dice Barthes, vemos que nada humano escapa al poder y por consiguiente al orden, la sociedad está plenamente *infiltrada* por sus visibles y/o invisibles hilos y la tienda de muñecos no escapa a ello.

El orden de la tienda es una de las primeras lecciones que aprende el narrador; al rememorar su infancia, recuerda sobretodo que nunca jugó con los muñecos, por el contrario, dice "Desde pequeño se me acostumbró a mirarlos con seriedad" (Garmendia, 1985, p. 17); esto como parte de la disciplina impuesta por su abuelo, sin embargo, al morir éste, su padrino, quien hereda la administración, "... tampoco me permitía jugar con los muñecos" (Ibíd.). El abuelo diseña e impone una relación de respeto y seriedad del niño hacia los muñecos, y, el padrino, siguiendo la línea del abuelo, le impone la misma conducta.

La lección de orden se refuerza con el modelo de organización interna de los muñecos en la tienda, estos estaban:

Clasificados en un orden riguroso, sometidos a una estricta jerarquía, y sin que jamás pudieran codearse un instante los ejemplares de diferentes condiciones. ...

Por sobre todas las cosas, él imponía a los muñecos el principio de autoridad y el respeto supersticioso al orden y las costumbres establecidas desde antaño en la tienda. (Garmendia, 1985, p. 18)

El orden es el principio que rige la tienda y también el que define las relaciones entre los muñecos y las personas en el interior de la tienda, por cuanto, según la visión del padrino, el orden es la garantía del poder:

Juzgaba que era conveniente inspirarles temor y tratarlos con dureza a fin de evitar la confusión, el desorden, la anarquía, portadores de ruina así en los humildes tenduchos como en los grandes imperios. (ibíd)

Mientras se mantenga el orden, la tienda tendrá asegurado su futuro, en consecuencia, el narrador debe ser educado bajo un discurso que contribuya a la inamovilidad del poder, tal como señala Foucault (1973, p. 37): "Todo sistema de educación es una forma política de mantener o de modificar la adecuación de los discursos, con los saberes y poderes que implican".

Para el padrino, el entrenamiento del futuro propietario de la tienda es una actividad que hará incluso cuando está muriendo. Así asegura la fidelidad de su sucesor al discurso modelador establecido desde la época del abuelo.

Ahora bien, dentro de este equilibrado mundo de la tienda, el narrador reflexiona sobre el futuro e introduce un rasgo de discontinuidad, de cambio de estilo en la conducción de la tienda, y dice:

Había instaurado (el padrino) en la pequeña tienda un régimen que habría de entrar en decadencia cuando entrara yo en posesión del establecimiento, porque mi alma no tendría ya el mismo temple de la suya y se resentiría visiblemente de las ideas y tendencias libertarias que prosperaban en el ambiente de los nuevos días. (Ibid)

Ideas libertarias, nuevos días, decadencia, son elementos que nos hacen pensar como lectores, que el ahijado establecerá un nuevo sistema de relaciones en la tienda.

Al considerar este aspecto del relato, hay que tomar en cuenta el tipo de temporalidad que maneja. Toda la historia se desarrolla mediante una analepsis, es decir, el narrador nos cuenta desde un impreciso presente, como fue su vida en la tienda desde su infancia hasta la muerte del padrino, en este recorrido, asume un antefuturo hipotético para proyectar cómo cambiarán las cosas cuando él sea el dueño de la tienda, a través de expresiones como "habría de entrar", "no tendría ya", está elaborando, desde su situación de no-propietario, el futuro del propietario. De esta manera ante las ideas caducas y decadentes del padrino, él está elaborando la fractura del orden viejo, la ruptura con el pasado y la instauración de un nuevo orden, al menos en el enunciado.

También podemos observar la mirada crítica del narrador ante el mantenimiento del orden que defiende el padrino, cuando califica de "supersticioso" el respeto que este exigía a tal orden. Con un solo término se expresa el desprecio hacia los patrones del padrino y desplaza su idea

de respeto hacia un territorio fuera de la realidad, enrareciéndola, por consiguiente.

Las ambiciones transformadoras del narrador se ponen a prueba a la muerte del padrino y en relación con el cuarto personaje del relato: Heriberto, el mozo de la tienda.

Mientras el padrino le da lecciones al ahijado de cómo ejercer el poder y le “enseñaba los austeros procederes de un hombre de mando”, con Heriberto ejerce el poder en forma directa. Él es el empleado de muchos años en la tienda y su relación con el padrino es dual, éste lo califica de “afeminado”, de tener “poco seso” y “hábitos perniciosos”. Dentro del ordenado mundo de la tienda y del padrino, junto a la organización jerárquica existe también la separación, la exclusión: Heriberto es el elemento que rompe la rigidez de la organización y como consecuencia es marginado y con él, los muñecos sospechosos de parecersele. Él representa en la esfera del poder, el afuera, el segregado, aquel sobre quien se ejerce con más firmeza el poder, pero de quien no se puede prescindir, de ahí que habláramos de la relación dual entre el padrino y Heriberto. Éste no tendrá nunca acceso al poder, pero su presencia y conducta lo sostiene. Él es el interdicto, lo prohibido dentro del orden pero una necesidad para el poder, sin llegar a debilitarlo. Heriberto rompe con la posibilidad de un orden armonioso, por lo que obliga al padrino a mantenerse alerta. “Vigilancia es poder” dice Víctor Bravo; este es el procedimiento de control del excluido que emplea el padrino, la vigilancia, la mirada inquisidora sobre Heriberto, cuidando de que no introduzca el caos en el micro mundo de la tienda.

Ya hemos dicho que el narrador prefigura cambios futuros en la tienda, evidenciando un distanciamiento con respecto al estado de cosas mantenido por el padrino, también respecto a la relación padrino-Heriberto mantiene una neutralidad que igualmente lo disocia del padrino, no juzga a Heriberto, solo nos cuenta la visión que el padrino tiene del empleado, pero no expresa la suya. No obstante, será este personaje quien impulse la conducta definitiva del narrador.

Finalizando la historia, la muerte del padrino desencadena dos conductas que ponen en evidencia el modelo que regirá en la tienda. La muerte provoca en Heriberto una especie de crisis, llora, va de un lado a otro y, finalmente, dice el narrador:

Al fin me estrechó en sus brazos: ¡Estamos solos! ¡Estamos solos! —gritó. Me desasí de él sin violencia, y señalándole con el dedo el sacerdote, el feo doctor, las blancas enfermeras, muñecos en desorden junto al lecho, le hice señas de que los pusiera otra vez en sus puestos...

(Garmendia, 1985, p. 21)

En medio de las crisis, Heriberto rompe las jerarquías, transgrede las reglas horizontalizando las relaciones mediante la afectividad, abrazó al nuevo dueño de la tienda, abrazo cuya correspondencia representaría un acuerdo con la ruptura de la distancia que impone la jerarquía y el poder, pero contrariamente a los planes del narrador que ya hemos comentado, todos los principios de la tienda se mantienen, el paradigma del abuelo y del padrino se expresa en la sutileza de dos gestos que muestran la firmeza de una idea. “Me desasí de él sin violencia”, Heriberto es ubicado en su lugar. Y de inmediato: “le hice señas de que los pusiera en sus puestos”. No sólo los muñecos vuelven a sus puestos, sino también el empleado. Es este personaje con su actitud quien acelera las definiciones del narrador ante la nueva situación, ahora es el dueño de la tienda y del poder y, al rechazar al empleado y ordenarle la reubicación de los muñecos opta por la reafirmación del orden y la jerarquía que las ideas nuevas no lograron socavar. En otras palabras, no hay ruptura, no hay cambios. En la tienda todo seguirá igual. Víctor Bravo (1996, p. 40) señala:

El poder en su esencia, tal como lo recordara Canetti (1960), desprecia las transformaciones, tiende a enraizarse en la fijeza de un orden, propiciando los procesos identificatorios, y excluyendo lo que lo perturba o niega, pero la fuerza de lo colectivo lo obliga a la transformación, a la redistribución, al límite.

Pero en la tienda de muñecos no hubo un colectivo que impulsara los cambios, por ello el poder se enraizó, se reafirmó. El narrador se identificó con sus antepasados y no con Heriberto, pues éste representa un debilitamiento del poder, arriesgando la seguridad que ofrece.

Las palabras del mozo, “¡Estamos solos!”, “¡Estamos solos!”, nunca sabrá el lector si son de pena por la muerte de su jefe, o de alegría ante la esperanza del cambio, posibilidad anulada por la respuesta del narrador a su abrazo.

La tensión entre el afuera, el cambio, Heriberto, las ideas libertarias y el interior, la tradición, el abuelo, el padrino, se resuelve cuando el narrador elige lo último, manteniendo el mismo orden. También en los inicios del cuento, el narrador nos da un indicio de su elección, dice que observa los muñecos "alineados" en los estantes. Todo continuó igual. El cambio de administración del poder en la tienda no trajo consigo ningún cambio en sus estructuras. Garmendia nos sitúa ante una realidad del poder poco alentadora, sin incurrir en excesos, lo cual la hace más verosímil y perturbadora; el poder logra mantenerse ante cualquier ímpetu juvenil y termina devorándolo, para reproducirse.

La recreación que hace Garmendia del orden, la verticalidad, la vigilancia, la disciplina, como elementos inherentes al sostenimiento y ejercicio del poder, ha sido leída por la crítica literaria venezolana como una representación analógica de la realidad venezolana de la época, momento que coincide con la presencia de una de las dictaduras más largas de nuestra historia, que como sabemos, fue la de Juan Vicente Gómez.

Sin embargo, más allá de lo referencial, creemos que Garmendia expresa una realidad de las relaciones humanas en un territorio sin lugar, sin tiempo, sin nombre ni nacionalidad. Tema que además no se encuentra sólo en el relato que hemos comentado, sino en otros de los contenidos en la más reciente recopilación de su obra aparecida el año pasado, *La motocicleta selvática* (2004). Por lo menos tres textos de este nuevo libro, "El conchabado", "La cachucha" y "El cucarachero", hacen una indagatoria de las relaciones de poder en tres diferentes manifestaciones. Por esta razón creemos que el interés del autor va más allá de la realidad venezolana de la época y bien podríamos mirarnos hoy y en otro momento, en el relato "La tienda de muñecos".

Sobeida Núñez.

Escuela de Letras.

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- Barthes, R. (1987). *El placer del texto y lección inaugural* (4ta. Ed.) México: Siglo XXI editores.
- Bravo, V. (1996). *Figuraciones del poder y la ironía*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana y C.D.C.H.T. – U.L.A.
- Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona, España: Tusquets Editor.
- Garmendia, J. (1985). *Cuentos*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- _____. (2004). *La motocicleta selvática*. Caracas: Critería.

Percepciones estéticas del poder

Verdad, poder y expresión estética

Víctor Bravo

Visibilidad

La visibilidad de la verdad –legitimada social e históricamente por la contundencia de la moral y el poder– alcanza su figura en aquella que es propia del iceberg: su visibilidad es la condición misma de su ocultamiento. De allí la expresión de Heidegger de que la esencia inicial de la verdad es conflictiva.

En su doble constitución de visibilidad/ocultamiento, la verdad ha mostrado, históricamente, diversas sintaxis en su condicionamiento por el poder y, por derivación, de la moral, y en ésta, del bien. De allí que, como nos recuerda Heidegger, para los griegos verdad es *aletheia*, palabra a la vez de poder y de ocultamiento.

La primera manifestación de la verdad lo es como fijeza: la verdad, visible y legitimada por Dios y el príncipe, es la única verdad, en acto de exclusión de otras posibles verdades. Las llamadas por Weber sociedades encantadas, el pensamiento mítico y religioso, naciente con la humanidad, y muy lejos de su clausura (pues las elaboraciones “espirituales” de la humanidad pueden dejar de ser dominantes, pero jamás desaparecer, mientras la humanidad sobreviva), se afirma en esta verdad que deriva con frecuencia en el dogmatismo.

Verdad de la fijeza y de la identidad

En el orden instaurado por esta verdad, himnos y ritos son celebraciones para la cohesión. Al igual que el arte y la literatura que, en este horizonte, se hacen celebratorios y edificantes. Desde Platón, y por más de veintidós siglos en occidente, la razón del arte y la literatura fue la búsqueda de la belleza, en términos de proporción y armonía, que Platón identificó con el bien; y esa búsqueda estableció estrechas correspondencias con la celebración de la grandeza de los dioses y de los príncipes; y en la creación del imaginario del héroe, legitimado en su hacer heroico, como bien lo ha observado Blanchot, por el ser genealógico, que lo hace descendiente de dioses o príncipes. En la tipología de esta visibilidad, el príncipe está en el centro, en representación de los dioses, a su alrededor, en actitud servil y de aceptación de prebendas, la corte, y en aposentos a distancia del llamado, pintores y poetas con sus representaciones y cantos para la celebración y el significar edificante. “Sin el efecto del arte –ha señalado Bataille– los soberanos no habrían podido comunicar el esplendor de su subjetividad”. Más allá, en la amplia franja de la periferia, la indiferenciada presencia de una masa, atada a la vez por el carisma y los dictámenes del poder. El relato maravilloso, estudiado por Propp, da cuenta de esta repetición celebratoria y, entre los múltiples ejemplos posibles, quisiera citar uno, la fábula de La princesa y el guisante, de Hans Christian Andersen, donde la condición noble y principesca es probada al exponer la más exquisita sensibilidad ante un objeto extraño, mínimo, que irrumpe en el horizonte de armonía y perfección de la condición principesca. Aquí se expresa lo que Foucault llama la voluntad de verdad “como prodigiosa máquina destinada a excluir”. En contraposición, una fábula como la de El traje del emperador, también de Hans Christian Andersen, señala el inesperado “desocultamiento de la verdad”, cuando ésta escapa de la esfera de la imposición del poder y de su logro más contundente: la condición servil. La verdad sin poder frente al poder sin verdad (que construye, incesantemente, una verdad de poder), tal como se presenta en *Edipo rey*, según la reveladora lectura de Foucault, distinta sintaxis de la verdad y el poder que es remoto antecedente de la democracia moderna (y de la posibilidad de desocultamiento de la verdad).

Orfismo

La tradición celebratoria y edificante tiene una de sus líneas recurrentes en el orfismo: desprendida del mito de Eurídice y Orfeo, la idealización y canto a la amada ausente recorre los siglos hasta alcanzar en la Beatriz de Dante una inflexión de prodigio, y aún, en Laura, de Petrarca, y Sophie, de Novalis, reactualizarse en la modernidad, en variables de impresionante persistencia. En la literatura venezolana, en *Elena y los elementos* (1954), de Juan Sánchez Peláez, el orfismo alcanza momentos sorprendentes de perfección y belleza.

La distanciaci3n crtica de la modernidad, al resistirse a la identidad celebratoria, ha interrogado –y parodiado– esa intensa idealizaci3n que el orfismo supone. Dulcinea del Toboso/Aldonza Lorenzo, por ejemplo, nos da una sintaxis par3dica de idealizaci3n/verdad. El cuadro de Dalí, donde se pinta a una dama, segun la descripci3n (literal) de los poetas 3rficos (diamantes por ojos, dada la expresi3n ojos de diamante; perlas por dientes; hilos de oro por cabellos, etc.), produciendo la representaci3n de un monstruo; o, para se~alar un ejemplo de la literatura venezolana, en “Ancestral” (*Áspero*, 1924), de Antonio Arráiz, donde el canto amoroso revela la estructura de poder que entraña (“Mujer, t3 me has de seguir/porque así yo lo quiero/Tengo el t3rax amplio y fuerte./T3 serás mi esclava sumisa”). Parodias de la m3s persistente de las tradiciones po3ticas; desocultamiento de la verdad que esta identificaci3n entraña.

Ideología

El giro de la modernidad hizo posible, segun Bataille, un desplazamiento de soberanías: de la soberanía del príncipe, cantada por el arte y la literatura (línea que no se clausura: sólo pierde su poder dominante) a la soberanía del arte y la literatura que, a distancia del poder, deriva en su crítica. “Desde Copérnico –ha se~alado Nietzsche– ha rodado el hombre desde el centro a la periferia”. Ese giro hará posible un nuevo horizonte para el saber y el conocimiento, pero tal giro no significará que las antiguas estructuras se clausuran; sólo dejarán de ser dominantes.

La verdad como fijeza y como absoluto, que en las sociedades encantadas deriva en dogma, se transforma, en los nuevos horizontes de la modernidad, para sobrevivir, alcanzando la figura de la ideología. En este

contexto de desamparo de los dioses, el poder del Estado, en el paso de una articulación de sí a otra, buscará estrategias de afirmación y legitimidad, tal como ocurrirá en el *Leviatán* (1651) de Hobbes (1588-1679) y en *El príncipe* (1532), de Maquiavelo (1469-1527), y se abrirá la resistencia y el aluvión del relato emancipatorio hacia la promesa de la felicidad del hombre.

Desde Marx es posible pensar la ideología como el sistema de ideas donde, en un momento dado, se encuentra sumergida la subjetividad humana; a la par de pensarla como falsa consciencia, pues, en herencia del pensamiento dogmático, asume su horizonte ideológico como el único horizonte de la verdad, constituyéndose en un intenso proceso de identificación. Para Zizêk, “la ideología es, estrictamente hablando, sólo un sistema que reclama la verdad, es decir, que no es solamente una mentira, sino una mentira que se vive como verdad, una mentira que pretende ser tomada seriamente”.

En el campo ideológico, antes que la sanción, es la fascinación ante el amo la que cubre y sujeta al esclavo.

Zizêk señala: “Una ideología se `apodera de nosotros´ realmente sólo cuando no sentimos ninguna oposición entre ella y la realidad, a saber, cuando la ideología consigue determinar el modo de nuestra experiencia cotidiana de la realidad”. Hoy, en el escepticismo postmoderno de la caída de las utopías, el marxismo, que pensó la ideología y denunció sus límites, se constituye en la gran ideología de la modernidad; y el arte y la literatura como centros celebratorios de su relato emancipatorio. Las disposiciones del PC ruso del 25 y el 36, imponen los lineamientos del decir celebratorio y edificante, produciendo lo que se llamó realismo socialista. Para señalar, entre los múltiples posibles, un solo ejemplo en este sentido, mencionemos *La consagración de la primavera* (1978), de Alejo Carpentier, como la novela celebratoria de las revoluciones del mundo, que confluyen en la revolución cubana, esa “consagración de la primavera” (en contraposición, una novela como *Las palabras perdidas* (1992), de Jesús Díaz, producirá el “desocultamiento de la verdad” del proceso revolucionario).

Dos pliegues

¿Es posible pensar un afuera de la ideología? ¿Es posible pensar la verdad en términos de desocultamiento? El giro de la modernidad, al des-

plazar la verdad teleológica de la fe a la causal de la razón, siempre en términos de dominante, realiza por lo menos dos pliegues fundamentales hacia la posibilidad de ese afuera y ese desocultamiento. El primero, que tiene como figuras paradigmáticas a Descartes y Newton, y que ha sido descrito por teóricos como Rorty como de la modernidad optimista, hace del método inductivo-deductivo abductivo la estrategia para revelar la verdad, que se expresará en términos de objetividad y ley. La verdad por fin revelada, más allá de la ceguera de los sentidos que, como ya intuyera Heráclito, son falsos testigos. El avance científico como el despertar del sueño dogmático, según las palabras de Kant, y como promesa de felicidad. Esa promesa es también la de la verdad en sí, imponiéndose al poder sin verdad. El choque de trenes entre Galileo y el poder de la Iglesia, y el susurro de “sin embargo se mueve”, señalan crudamente la tensa relación entre verdad y poder.

La literatura utópica se corresponderá con esa visión optimista; y también la literatura policíaca, inventada por Poe. El relato policíaco será la glorificación de la verdad revelada por la razón: producido el crimen y, por tanto, el enigma sobre quién podrá ser el asesino, la verdad se encuentra diseminada (oculta) en huellas y pruebas a primera vista insignificantes. La racionalidad establece la sintaxis de esas huellas y pruebas y, para el mayor de los asombros, revela la verdad. Decía Nietzsche que la primera apetencia del hombre es la comprensión, y el relato policíaco, por prodigios de la razón, produce la inesperada comprensión, por el surco de una distinta e impecable lógica, y como efecto estético del género.

Pero la modernidad, teniendo a Nietzsche como figura paradigmática –como tabla giratoria, según la expresión de Habermas– realizará otro pliegue, aquel que nos dice que la verdad revelada no es definitiva sino provisoria, consensual, legitimada por una perspectiva y, por tanto, ontológicamente parcial. La reflexión de Khun, en primer lugar, y luego las de Popper y Foucault, entre otros, señalaron con contundencia el carácter provisorio de la verdad objetiva del pensamiento científico. Este giro impactará el pensamiento científico, que abrirá una dimensión del saber donde la certeza ya no será posible pues en ella el sujeto modifica toda posible descripción. El neocientificismo se aleja de este modo de la verdad objetiva y descubre, como de antiguo la poesía, la riqueza de lo ambiguo y de lo probable. En tal sentido ha señalado Rodríguez García: “La quiebra de los absolutos de la física o la aceptación de la indiscernibilidad vienen a ajustarse con las atmósferas quebradas que desembocan en la glorifica-

ción de la subjetividad, en la aceptación del perspectivismo o, más estrictamente, al reconocimiento de la parcialidad constitutiva de los accesos al mundo”.

Verdad de la metamorfosis y de la diferencia

En la distancia que va de Poe a Borges, en el plano del relato policiaco, la verdad realiza la más importante de sus transformaciones: de la verdad objetiva, revelada por la racionalidad de Dupin, a la verdad revelada para de inmediato serle indicados sus límites por Scarlach, su provisionalidad, su falsedad, en un juego de repeticiones al infinito, como puede verse en *La muerte y la brújula*, de Jorge Luis Borges. De la verdad objetiva de la modernidad a la verdad escéptica de la postmodernidad.

La verdad

El movimiento de la verdad, sus ocultamientos y desocultamientos, configura, de este modo, dos extremos problemáticos: en uno, la verdad de la fijeza, excluyente e intolerante y, en el otro, la verdad en perspectiva, precipitándose en relativismos que diluyen toda posibilidad de verdad. ¿Es posible, entonces, un afuera desde donde pensar la verdad? ¿Es posible, en última instancia, la verdad? En su *Mínima moralía* (1947), Adorno intenta responder a esta interrogante con palabras de Hegel: “Para Hegel la autoconciencia era la verdad acerca de sí mismo, el “reino autóctono de la verdad”. Esa autoconciencia, lo sabemos después de los planteamientos socráticos de la mayéutica y de los postulados románticos de lo que podríamos llamar en términos deleuzianos “la máquina de la ironía”, es la percepción del mundo como incongruencia, como desocultamiento. Esta percepción, que no es sino el acto mismo de la conciencia crítica, desplazó, en el arte y la literatura, la dominante, de la belleza a la lógica, tal como lo ha descrito Heidegger, y se expresa en las inflexiones del ritmo y el juego, la repetición y la ambigüedad; en términos de la paradoja (como lo enseñara, por ejemplo Louis Carroll), de lo absurdo (por ejemplo en Kafka), de lo paródico (por ejemplo en *El Quijote cervantino*), o de lo grotesco (por ejemplo en Rabelais): máquina de la ironía cuyo juego de incongruencias, diseminaciones o sin sentidos se rearticula en el hu-

mor y la alegoría, y se constituye en el movimiento textual fundamental del desocultamiento de la verdad en el arte y la literatura, produciendo, en un movimiento inestable de olas, una forma del conocimiento, una experiencia estética, una resistencia al poder.

Así, en *Hamlet*, por ejemplo, en el juego de repeticiones y de la specularidad; así en Proust, por prodigio de los objetos: el té y la magdalena, hacer presente lo ya vivido; así la superposición de series en cuentos de Borges, que nos llevan a la creación de otros mundos y al asombro de una nueva comprensión y un nuevo sentido; así la transgresión temporal en relatos de Alejo Carpentier que horada para siempre certezas históricas; así la sintaxis ocultación/desocultamiento en la poética de Lezama Lima, acercando hacia lo estético lo que era propio de las religiones: la sacralidad de lo oculto; la epifanía de lo revelado; así el juego narrativo del discurso jurídico –discurso que tiene como objeto el establecimiento de una verdad–, tal como puede verse en *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1954), de Guillermo Meneses; así la recurrente aparición del horror nazi en la novela, de Semprún a Primo Levi, de Gunter Grass a Tununa Mercado; así la duda y la pregunta, semillas, según María Zambrano, de la conciencia crítica, atravesando la filigrana de la comprensión para la posibilidad de un pensamiento del afuera.

Así la hermenéutica, a partir de Gadamer, que ve en la autorreflexividad uno de los principios de composición de la obra: con su resignificación del juego y del valor estético; con sus estrategias textuales del “circulo hermenéutico”, y contextuales de horizontes y cruce de horizontes; para la posibilidad del pensamiento del afuera. El pensamiento hermenéutico de Gadamer, como antes, *mutatis mutandis*, o ahora, de manera confluyente, el pensamiento negativo de Adorno o la noción de reconstrucción de Derrida, se propone, nos parece, articular un lugar, como aquel del niño en *El traje del emperador* que le permitirá decir, el rey va desnudo, en un grito que quiebra todo servilismo, toda voluntad de rebaño, realizando, en ese instante, en ese grito, el desocultamiento de la verdad en un afuera de las imposiciones del poder y la ideología.

Víctor Bravo

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres
 Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- Adorno, T. (1947/1975). *Mínima Moralía*. Caracas: Monte Ávila.
- Arráiz, A. (1924/1987). *Áspero*. Caracas: Monte Ávila.
- Bataille, Georges. (1976). Ce que J'entends par souveraineté. En *Oeuvres complètes, VII*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice. (1974). El fin del héroe. En *El diálogo inconcluso*. Monte Ávila, (1ª edición en francés: 1969).
- Borges, J. L. (1951). *La muerte y la brújula*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Carpentier, A. (1978). *La consagración de la primavera*. México: Siglo XXI.
- Díaz, J. (1996). *Las palabras perdidas*. Barcelona, España: Anagrama.
- Foucault, Michel. (1978). *La verdad y las formas jurídicas*. México: Gedisa.
- Heidegger, Martín. (1985). *Arte y poesía*. México: FCE. (1ª edición en alemán: 1952).
- Meneses, G. (1954/1993). *El falso cuaderno de Narciso Espejo*. Caracas: La casa de Bello.
- Sánchez Peláez, J. (1954). *Elena y los elementos*. Caracas: Monte Ávila.
- Rorty, Richard. (1990). *El giro lingüístico*. Barcelona: Paidós. (1ª edición en inglés: 1967).
- Žižek, Slevoj. (2005). *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: FCE.

Estado, cultura y poder

Relación centro-periferia en los discursos
latinoamericanos de finales del siglo XX.

El ejercicio del poder y la soberanía | Enrique Plata Ramírez

Intelectuales, cultura y poder:

recurrencia de una discusión | Betulio A. Bravo A.

Poder y cuidado de sí | Pedro Alzuru

Las ficciones del poder: entre el Estado mecenas
y el intelectual agradecido | Gregory Zambrano

Estado, cultura y poder

Relación centro-periferia en los discursos latinoamericanos de finales del siglo XX. El ejercicio del poder y la soberanía

Enrique Plata Ramírez

La narrativa latinoamericana de finales del siglo XX se ha apropiado, como un hecho de ficcionalización, de un discurso musical-popular para, a través de él, mostrar al sujeto periférico que habita en los bordes, en los espacios marginales de las grandes metrópolis, en los barrios populares, con sus angustias, fisuras, deseos, sueños, imposturas; para mostrar al sujeto postmoderno, su espíritu y la sensibilidad de una época. Asimismo, para dar cuenta de los disímiles comportamientos humanos finiseculares, su desterritorialización, sus saberes, intereses, placeres y motivos. En definitiva, su cultura, su identidad y su contraposición frente al sujeto y a las culturas dominantes, eurocéntricas. Es decir, estableciendo una relación tensa entre el centro y la periferia.

Esa relación centro-periferia se ha sostenido, en el discurrir del tiempo, no sólo en cuanto hecho social, sino también en cuanto proceso cultural, literario y filosófico, desplazándose de uno (centro) a la otra (periferia), manifestando soberanía e independencia a partir de distintos momentos suscitados en determinadas sociedades, como la caribeña y la latinoamericana. Relación tensa e intensa que no obvia los trasvasamientos, porosidades y fronteras compartidas. Así, cuando el arte traspasa las fronteras del poder, de las jerarquías y la servidumbre, y aquí seguimos a Bataille (1996), se instaura como trasgresor, como soberano, e informa de los diversos sujetos y culturas que habitan más allá de los límites del poder dominante establecido, en las periferias, en los márgenes, con todas las significaciones posibles de cada una de estas enunciaciones: sociales, estéticas y culturales, manifestando así la compleja y tensa relación, como tesitura

cultural, evidenciada entre el centro y la periferia. De estos motivos, intereses y asuntos, dan buena cuenta los más recientes discursos narrativos latinoamericanos.

La soberanía, por otra parte y como apunta Víctor Bravo (1999, p. 119), funda los ámbitos de lo real y su discurso legitima los procesos históricos, poniendo en evidencia la articulación de las diferencias culturales. La diferencia, por cierto, según anota Hommi Bhabha (2002, pp. 18-20), no debe ser vista como el mero reflejo tradicional de rasgos étnicos o culturales previamente establecidos, sino como la compleja articulación de los híbridos culturales que emergen en diferentes momentos de transformación histórica. En este sentido, vale la pena detenerse en el amplio proceso transcultural suscitado en el Caribe y Latinoamérica, a raíz del arribo, inicialmente, del hombre europeo, y posteriormente de sujetos provenientes desde cualquier rincón del mundo, que imbricaron una nueva gesta cultural, social, étnica, ficcionalizada por la mayoría de los escritores de finales del siglo XX, en cuanto forma de manifestar todo un proceso contracultural que da cuenta de los sujetos subalternos que pueblan los bordes.

En este sentido, la mayoría de las obras literarias latinoamericanas que abordan el discurso de lo musical-popular, dan cuenta de dichos sujetos periféricos y de su cultura, de todo aquello que, según Eugenio Triás (1991), existe más allá del límite, con sus múltiples imaginarios, terrores, configuraciones y rebeldías. Siempre en contraposición de la cultura eurocéntrica, dominante. En ellas encontramos algunas señalizaciones discursivas, por ejemplo, la inserción de variados intertextos musicales —el bolero, la salsa, el corrido mexicano, etc.— que contrapuntean las múltiples y disímiles historias narrativas, sostienen la tensión, la intensidad y mantienen, en su entramado, un diálogo fluido, permanente, polifónico, consigo mismas, y con otras de esta tendencia literaria.

Por cierto que ese vasto encuentro cultural o de transculturación ya mencionado, será muy bien ficcionalizado por el discurso latinoamericano en obras como *De dónde son los cantantes* de Severo Sarduy (1980); *El entierro de Cortijo* de Edgardo Rodríguez Juliá (1991) y *Changó, el gran putas*, de Manuel Zapata Olivella (1983). En sus diversos entramados se suscita la articulación de disímiles culturas, resignificando la pluriculturalidad del continente.

Por cierto que estos discursos se reconocen en abierta contraposición con los llamados discursos fundacionales, configuradores de la

memoria continental. Los discursos fundacionales, telúricos, de lo mágico-maravilloso, serán tomados en cuanto referencias para remitir a una ruptura o a un enfrentamiento, a un proceso contracultural o de resistencia, mas no como el centro o motivo de reflexión. Cuando hablamos de contracultura y resistencia, lo hacemos en función del poder y de la explotación, del poder y la postcolonialidad, a los cuales se enfrentan o denuncian estos discursos más recientes. De esta manera, estamos intentando abordar una estética de la novela latinoamericana contemporánea, que configura los nuevos mapas culturales del continente, al imbricar las culturas marginales. Así pues, nos acercamos a esta más reciente narrativa continental, vislumbrando en su complejo tejido narrativo, la articulación de novedosas corrientes estético-literarias que, desde sus transversalidades, vértices, articulaciones y encuentros, dan cuenta de distintos fenómenos discursivos, como el discurso del cuerpo, los ámbitos de lo femenino, la ficción de la historia, el melodrama y la apropiación de los distintos discursos musicales populares del continente y no en cuanto forma de configurar la memoria histórica y política latinoamericana.

Los hilos sustentadores de esta narrativa se confunden constantemente, conformando un tejido híbrido, un reticulado que permite discernir y reflexionar acerca del ejercicio del poder en la periferia, de su tensa relación con las culturas etnocéntricas, del papel de estos discursos contemporáneos, en los albores de un siglo pleno de incertidumbres, de vacíos, de repeticiones artísticas, de inusitada violencia, situándolos en un espacio contracultural frente a los discursos oficiales, sustentadores de la modernidad; frente a los discursos narrativos que conformaron el discurso oficial de los grandes archivos literarios, entre ellos, los del llamado boom de la narrativa latinoamericana.

Si insistimos con lo de contracultural es por entender que la mayoría de estos escritores desacralizan la solemnidad literaria anterior, abocándose hacia una narrativa que se sostiene desde lo cotidiano, lo periférico, lo intrascendente, trasgrediendo con ello el discurso oficial y enriqueciendo los imaginarios estéticos y literarios latinoamericanos. Hablamos entonces de una narrativa que muestra –y se regodea en ello– la asimilación que estos escritores han hecho de la cultura popular, presente a través de intertextos musicales, el bolero por ejemplo; desde la reificación del ídolo popular –Daniel Santos, Celia Cruz, Pedro Infante, Benny Moré, Felipe Pirela, etc.–; el señalamiento de los anónimos héroes de barrio, que subsisten junto con los grandes consumidores de droga, alcohol, sexo; con

los narcotraficantes y los despechados amorosos. Asimismo, los discursos del melodrama, instaurando una estética y una sociología de la cotidianidad y del presentismo, y una estética del kitsch.

En este mismo sentido, debemos mencionar la hibridez cultural, o lo que García Canclini (1989) denomina "*culturas híbridas*". En una primera definición de lo híbrido para asociarlo a lo cultural, dice que entiende como tal a distintos procesos socioculturales en los que estructuras que existían separadas, se combinan o unen para generar nuevas estructuras y prácticas. Así, la hibridación es un proceso sociocultural que abarca distintos encuentros interculturales y da paso a nuevos momentos. Esta imbricación cultural suscita una tensión entre el eurocentrismo, que ha pretendido señalar las directrices de la cultural mundial, y las periferias, que se niegan a aceptar cualquier imposición, especialmente si con ello está en juego su identidad, su cultura, sus creencias y, aun, su imaginario. De esta manera se está produciendo una fricción, una ruptura a partir de la instauración de un poder hegemónico que se ve resquebrajado en los márgenes, al revalorizar su contexto popular.

Manifiesta Canclini que lo híbrido supone distintas trazas, diversas identidades, la unión de las diferencias, y permite teorizar, estudiar, interpretar, analizar y comprender mejor la heterogeneidad latinoamericana, la dislocación de las culturas populares, es decir, su desterritorialización, los múltiples entrecruzamientos entre lo popular y lo culto, lo tradicional y lo moderno.

Por tanto, cuando hablamos de sociedades híbridas para referirnos a la América Latina, estamos partiendo de la noción fundamentada desde las ciencias sociales para situar a todo ese componente heterogéneo que lo conforma en cuanto espacio latinoamericano. En el interior de dichas sociedades encontramos diversas manifestaciones culturales, religiosas, étnicas, antropológicas, musicales, etc. Cada una de ellas será una práctica discursiva o un recurso que nos permita reconocer las diferencias, elaborar las tensiones y sostener los acercamientos posibles de una sociedad esencialmente híbrida.

Este proceso de hibridación permite el acercamiento, estudio y comprensión de sociedades que en su interior se reconocen, por ejemplo, como católicas, pero participan de distintos cultos afroamericanos o indígenas –la santería, el espiritismo, el chamanismo, el candomblé o el vudú–; no obvian las recurrencias a la medicina indígena u oriental, e igual-

mente desarrollan distintas fusiones musicales –el reggae, la lambada, la samba, el merengue, la salsa, el vallenato, el bolero, el pasaje llanero, etc. Buena muestra de la articulación de estos ámbitos discursivos literarios, religiosos y musicales, resulta la narrativa de Mayra Montero: *La última noche que pasé contigo* (1991) y *Como un mensajero tuyo* (1998); asimismo *Casa de juegos* de Daina Chaviano (1999); *Tantos juanes o la venganza de la sota* de María Luisa Lazzaro (1993); *Sólo cenizas hallarás* de Pedro Vergés (1981); *Bolero*, de Lisandro Otero (1991); *Changó el gran putas* de Zapata Olivella (1983) y *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez (1997). De esta manera, estamos en presencia de la contracultura, es decir, de un discurso de resistencia, de un discurso que opone, en su entramado, la cultura eurocentrista dominante y la cultura periférica latinoamericana.

Leslie Bary (www.Henciclopedia.org.uy/autores/Bary/Hibridacion.htm/) aborda la hibridez como espacio ideológico y lo hace desde dos ámbitos bien diferenciados: al primero lo denomina de crítica transnacional, en la cual incluye los discursos postcoloniales y multiculturalistas como una toma de posición crítica frente al poder, y en el segundo espacio presenta los discursos latinoamericanistas que suelen invocar las ideas de mestizaje y sincretismo cultural del subcontinente, para marcar una diferencia con la metrópoli, encubriendo con ello, a su juicio, las desigualdades de las distintas culturas que continúan siendo bien diferenciadas en cualquier parte del mundo.

Así pues, apreciado en toda su magnitud y en sus distintas vertientes el proceso de concepción, definición y deslinde terminológico de la hibridez, podemos plantear variantes significativas a tener en cuenta: a) hablamos de hibridez como punto de encuentro de culturas, que estudia y se interesa por las variedades étnicas, culturales y religiosas; b) hibridez o transculturación como vértice de diversos sistemas signícos, que se interesa por los mass media y las distintas mixturas de las artes, y c) hibridez y transculturación, en cuanto reflexión acerca de la diferencia que se gesta desde los bordes, el margen, la periferia de la sociedad contemporánea y permite el reconocimiento del “otro”, pero ya no desde las alteridades que duplican o fragmentan al Ser, sino desde la diferencia o la diversidad del habitante de la metrópoli en relación con aquel que sería denominado “criollo”, identificando con este último término al sujeto latinoamericano o nacido en Latinoamérica, sin importar la cultura de la cual

proceden sus ancestros. Estaríamos entonces ante la presencia de la “otredad” –el otro espacio, la periferia en relación con la metrópoli–, y a su vez, aproximándonos a los discursos postcoloniales.

Visto así pudiéramos sostener la presencia de una pluralidad cultural en Latinoamérica. Por ello, cuando nos referimos a hibridez, transculturación y/o mestizaje, lo hacemos desde un espacio superior en donde convergen el reconocimiento de la diversidad antropológica y cultural. Ello permite establecer los fundamentos para acceder al estudio contemporáneo de lo “Otro”, de lo “periférico”, de lo “marginal”, lo “excluido”, lo que durante años ha permanecido en el borde, en los suburbios.

El reconocimiento de esos espacios otros, crea ciertas fisuras en los discursos literarios, mostrando la tensa relación de las culturas eurocentrista y periférica. Esta fisura discursiva, en alguna forma, enfrentará a América con Europa –y con el resto de los continentes–, cuyas culturas, como hemos venido manifestando, vinieron a encontrarse y a fundirse en el Nuevo Mundo. Fisura que, por cierto, iniciara el propio Andrés Bello en su célebre silva Alocución a la poesía, cuando desde el exordio a las musas, exhorta a los intelectuales americanos de su época a volcar sus ojos sobre la vastedad de su propia tierra, cuya nativa rustiquez Europa rechaza. Recordemos que rustiquez, en su connotación latina, no sólo equivalía a vulgar, sino más apropiadamente a campo, a pueblo, a periferia.

Finalmente, este discurso ficcional finisecular, como venimos insistiendo, se entreteje con el hecho cotidiano y con unos personajes que no son representantes, en cuanto arquetipos, o modelos, de los grandes relatos del continente, por el contrario, devienen en seres anodinos, históricamente anónimos, cuya vida no es más que retazos hilvanados en el día a día, muchos de ellos fracasados o sumidos en el desencanto, un Pedro Pérez cualquiera, o mejor, un Perucho Contreras que rasga los espacios de ficción o los mundos posibles de *Si yo fuera Pedro Infante*, novela de Eduardo Liendo (1993). Esta narrativa está llena de huellas y marcas del pasado; de ruidos nocturnos; latidos de perros; vientos tibios y lances amorosos en donde gravita ceñuda la muerte; de ritmos diversos, suaves como el bolero o movidos como la salsa y el merengue, que brotan del bar de la esquina o del bonche armado en alguna casa del barrio; de amores y desamores, el primer amor y el amor no correspondido o el amor fatal; de las primeras pandillas gestadas en el barrio; de lo dionisiaco, lo perverso y aun lo demoníaco. Es una narrativa lúdica, paródica, polifónica, irónica, que muestra y se regodea con los ritos, las sombras y fantasmas de los

seres periféricos, pues estos discursos se decantan por el trazado de los seres que pululan en los márgenes, y refieren a sus prácticas cotidianas, a sus diversos modos y formas de pensar y concebir la vida, a sus múltiples imaginarios e híbridas creencias, en resumen, a sus identidades pluriculturales, a su soberanía e independencia frente al estatus de poder y dominio que por siempre ha pretendido ejercer la cultura eurocentrista.

Enrique Plata Ramírez

Instituto de Investigaciones Literarias Gonzalo Picón Febres

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

a. Directa:

- Chaviano, Daina (1999). *Casa de juegos*. Barcelona: Planeta, 192p.
- Lazzaro, María Luisa. (1993). *Tantos juanes o la venganza de la sota*. Caracas: Planeta, 156p.
- Liendo, Eduardo. (1993). *Si yo fuera Pedro Infante* (3ª ed). Caracas: Alfadil Ediciones, 96p.
- Montero, Mayra. (1991). *La última noche que pasé contigo*. Barcelona: Tusquets, 1991. 199p
- ———. (1998). *Como un mensajero tuyo*. Barcelona: Tusquets, 261p;
- Otero, Lisandro. (1991). *Bolero* (2ª ed). Buenos Aires: Punto Sur Editores, 174p.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. (1991). *El entierro de Cortijo* (5ª ed). Río Piedras, Ediciones Huracán, 96p.
- Sánchez, Luis Rafael. (1997). *La guaracha del macho Camacho* (17ª ed). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 233p.
- Sarduy, Severo. (1980). *De dónde son los cantantes*. Barcelona: Seix Barral.
- Vergés, Pedro. (1981). *Sólo cenizas hallarás (bolero)*. Barcelona: Edic. Destino, 366p.
- Zapata Olivella, Manuel. (1983). *Changó el gran putas*. Bogotá: Oveja Negra.

b. Teórica-Crítica:

- Bataille, George. (1996). *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós.
- Bhabha, Hommi. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bravo, Víctor. (1999). *Terrores de fin de milenio*. Mérida: Edic. El Libro de Arena.
- García Canclini, Néstor. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Trías, Eugenio. (1991). *Lógica del límite*. Barcelona: Destino.

c. Virtual e hipertextos:

- Bary, Leslie. Sintomas criollos e hibridez poscolonial. En *Henciclopedia*. (Revista virtual uruguaya. Consultada en noviembre de 2005), www.Henciclopedia.org.uy/autores/Bary/Hibridacion.html.

Estado, cultura y poder

Intelectuales, cultura y poder: recurrencia de una discusión

Betulio A. Bravo A.

Erizo es, el zurrón, de la castaña;
y entre el membrillo o verde o datilado,
a lo pálido no: a lo arrebolado;
y de la encina, honor de la montaña
que pabellón al siglo fue dorado,
el tributo, alimento, aunque grosero,
de el mejor mundo, de el candor primero.

Luis de Góngora

El Polifemo

El escritor guatemalteco Augusto Monterroso publicó hacia 1983 un curioso artículo en la revista *Quimera* titulado “Los juegos eruditos”. Comienza el narrador solicitando la venia de Alfonso Reyes para dedicarse al estudio de un poema de Góngora, específicamente la estrofa XI de *La Fábula de Acis y Galatea*, conocida como el *Polifemo*. La “estrofa reacia” la habría titulado el maestro Reyes al no encontrar la explicación del uso de una preposición que convierte los versos gongorinos en un enigma para el experto. Monterroso que dice no haber ganado fama como erudito ni poseer los estudios que lo acrediten como tal, expone sus argumentos en beneficio de la partícula “de”, sobre lo que otros suponen un error de sintaxis en el verso: y de *la encina, honor de la montaña*. Éste

realiza el ejercicio de intérprete sin ostentación, poniendo un honesto esfuerzo por fijar el sentido exacto de la “estrofa reacia”.

Después de exponer el resultado de sus observaciones, el escritor se pregunta: “¿Y ahora que hago?, ¿caeré en la tentación de explicar aún más lo que siempre hubiera podido pasar sin explicación?; luego agrega: “Sucedió con Góngora lo que ha ocurrido con ciertas expresiones oscuras de Dante y con el mismo Cervantes”. Y termina con una de sus salidas irónicas: “No; prefiero no abundar en explicaciones; ya no sería un juego y de la erudición lo que más me atrae es el juego”.

La mención del artículo de Monterroso viene a cuento a propósito del tema de los intelectuales y su papel en la cultura, en cuanto poseedores de un saber que otorga prestigio y poder en la sociedad, incluso más allá de sus veleidades y conductas estereotipadas. Hagamos un poco de historia:

La cuestión de los intelectuales es de vieja data. Ya advertían en la antigüedad acerca de la engañosa actuación de los sofistas en la sociedad griega. Aquellos hombres que se decían poseedores de un saber y maestros de retórica, eran diestros para combinar el conocimiento con la persuasión. Nadie provocaba las sensaciones que esta suerte de prestidigitadores fueron capaces de despertar hasta lograr el máximo de verosimilitud a sus aseveraciones y enseñanzas. Protágoras, quien fue uno de los sofistas de mayor prestigio, llegaba al punto de afirmar que se podía inducir a las personas a convertir “en el argumento más fuerte el argumento más débil”. Bajo su influjo, el lenguaje servía igual para afianzar las certezas del mundo como para conducir al hombre desprevenido por caminos sembrados de paradojas y contradicciones.

El filósofo español Fernando Savater, ha dedicado varios de sus escritos al tema siempre vigente de los intelectuales. De su lectura salen a relucir los estudios que al respecto llevaron a cabo, por caminos separados y en distintos momentos, Julien Benda (1927) y María Zambrano (1994). En su libro *Sin contemplaciones* y en el suplemento especial de la revista mexicana *Vuelta* (edición No. 216), ambos de 1994, Savater desarrolla la reflexión a partir de dos íconos en la historia de la vida intelectual europea: Séneca y Voltaire. El primero, en cuanto a su condición de “mediador” entre el conocimiento y la acción –lo cual constituye el planteo principal de María Zambrano–. Y el segundo, debido a su hondo significado para la caracterización del intelectual moderno.

Julien Benda formula su tesis sobre el hombre de estudio y elevación espiritual a partir de un ideal que sintetiza bajo la denominación de “clercs”, cuyo símbolo por excelencia sería Sócrates. Sostiene Benda que los “clercs” representan una especie de clérigos laicos del saber. Es decir, se trata de seres superiores dotados de sabiduría, cuyo distanciamiento de la vida mundana acrecienta la virtud que ya poseen. Los filósofos son los primeros llamados a formar parte de este círculo de consagrados.

Fernando Savater hace mención del escrito de Benda y aclara que el autor no se refería como algunos creían interpretar, a los clérigos en el sentido habitual de la palabra ni tampoco a los intelectuales, tal como hoy lo entendemos. Sin embargo, reconoce la lucidez demostrada por Benda en cuanto a la demarcación social de esos seres especiales que aparecen tan separados del resto de los ciudadanos comunes y corrientes. Según este razonamiento, el sabio auténtico ha de convertirse en apóstata de la trascendencia, en heraldo y mártir de la justicia, “propugnador de algo mejor que la vida, más elevado y permanente” (1993, p. 54). En su espacio reservado, no resonaría el escándalo del mundo ni puede haber desdicha más allá de la insatisfacción del pensamiento amenazado. Sólo por el martirio de la razón el sabio iría a la hoguera o aceptaría un sorbo de cicuta.

Ahora bien, si Séneca representa una suerte de transición, Voltaire constituye la realización conscientemente asumida del pensador en la cultura de occidente. Fernando Savater, en otro de sus trabajos rinde homenaje al filósofo del siglo XVIII, destacando su figura de hombre ilustrado hecho para la polémica. Voltaire viene a simbolizar, no el pensador del desasosiego y del destino trágico, como lo fue Séneca en su momento, sino el hombre optimista que encuentra en la filosofía la unión del conocimiento y el pensamiento, “rectamente orientado” hacia la organización de la vida colectiva. Más que de la inspiración solitaria del filósofo, esta visión optimista vendría a ser el producto de las ansias de transformación que ha impregnado la época. Por ello no ha de extrañar que en hombres como Voltaire se perciba “algo del agitador político, bastante del profeta y no poco de director espiritual”.

Este optimismo militante que Savater describe con tanto detalle para la revista *Vuelta*, representa una liberación del escepticismo que en el pasado invadió las mentes de hombres de ciencia como Pascal. Sucede, pues, que mientras Voltaire proclamaba el advenimiento de un auténtico poder del conocimiento, pese a las imperfecciones de la condición

humana; Pascal, en cambio, no había visto en ello sino un paliativo, un pequeño logro, frente al poderoso enemigo que esconde el alma de los hombres. Según sus propias palabras, “no somos más que mentira, duplicidad, contradicción, y nos ocultamos y disfrazamos ante nosotros mismos” (1995, p. 41).

Agrega Savater, que el filósofo francés había instituido un nuevo tipo de hombre de letras, el cual devenía en poseedor de un auténtico poder, “un poder benéfico y curativo que puede aliviarnos del poder despótico de los gobernantes y del poder oscurantista de los clérigos”. Con ese carácter, Voltaire lo dejará plasmado en la enciclopedia que Diderot y D’Alembert dirigieron con tanto esmero. Le correspondió a él redactar la sección que la enciclopedia dedica a “les gens de lettres”, concepto que pretende reunir al filósofo, al físico, al poeta y al gramático. Múltiples oficios perfectamente reunidos en el ideal del filósofo ilustrado de la época. Voltaire exhibía, quizá de una manera más espectacular que sus compañeros enciclopedistas, la fuerza regeneradora del saber que se proponía derribar viejos paradigmas. Y para tener éxito en la empresa era preciso llevar los libros a la calle, convertir el conocimiento en bandera del despertar a la modernidad. En este sentido, el hombre de letras adquiría la responsabilidad de participar, en su calidad de librepensador, en la edificación de la cultura, el fortalecimiento de la sociedad civil y la defensa del derecho a la conciencia y a la razón. De modo que su labor no se limitaba a compartir su saber; se empeñaría, además en “hacer a cada cual consciente de su independencia intelectual”. Los hombres ilustrados como Voltaire, confiaban en que el ciudadano, habiendo asimilado los conocimientos y el poder que le otorga su conciencia, se sintiera capaz de hacerle frente a las continuas trampas que con demasiada frecuencia tiende la realidad a las personas ignorantes y desprevenidas. En definitiva, la obra maestra de Voltaire habría sido –y en esto insiste Savater–, la invención del intelectual moderno.

Aunque los filósofos se habían granjeado con sus intervenciones un prestigio extraordinario en relación con la influencia ejercida por otros sectores cultos; el fenómeno social suscitado durante el siglo XVIII ya ha generado un nuevo protagonismo de parte de artistas y escritores en la conformación de la vida intelectual de nuevo cuño. Éstos han pasado del reconocimiento ganado por su dominio de la técnica, al legítimo reclamo acerca de la valoración de su genialidad. Disputan a los sabios la posesión de la conciencia y ponen a circular su renovada visión acerca de la facul-

tad de conocer, la cual se fundamentaría en el libre ejercicio de la subjetividad en tanto percepción del mundo sensible más allá del afán ordenador de la razón. Todo ello ha venido provocando una nueva conformación de lo que Pierre Bourdieu (1997, p. 15) ha llamado el “campo intelectual”, concepto que describe el ámbito más o menos autónomo de los “envites materiales o simbólicos” donde el intelectual se desenvuelve y “ejerce un cierto poder, distinto pero en buena medida vinculado al juego de fuerzas que se confrontan en la sociedad”. El turbulento siglo XIX debe parte de su agitación a la nueva configuración del campo intelectual y ésta, a su vez, le adeuda a la revolución romántica que se inicia en Alemania y encuentra su punto desencadenante en Francia. Dicho frenesí pasó también a Hispanoamérica, donde la nueva sensibilidad se convertiría en el acicate de la empresa “civilizadora” que los intelectuales habían hecho suya a partir de la guerra emancipadora. Al calor de su compromiso edificante, los intelectuales hispanoamericanos conformaron el campo que les es propio en las fronteras difusas del ámbito político.

No obstante, la intervención de los “hombres de letras” no tomará proporciones de un escándalo sino hasta las postrimerías del siglo XIX, a partir de lo que se conoce como el escándalo *Dreyfus*. En esa oportunidad, hacia 1898 un pequeño, pero decidido grupo de intelectuales secundaron al escritor Émile Zola en su denuncia pública acerca de la injusticia que el estamento militar francés había cometido con el capitán de origen judío Alfred Dreyfus, quien fue impuesto de los cargos por espionaje y enviado como reo a la lejana y temible Isla del Diablo. La carta pública *Yo acuso*, dirigida a las autoridades por Zola, ganó las adhesiones de André Gide, Marcel Proust y otros intelectuales de prestigio, logrando dividir la opinión nacional en torno al caso y alcanzando un notable éxito en cuanto a sus reclamos a una sociedad que daba muestras de intolerancia religiosa, manipulación política e irrespeto de la libertad como sagrado derecho de los ciudadanos.

Nunca antes la intelectualidad francesa como sector social y de forma tan directa, había ejercido tal influencia en la opinión pública, involucrándose en una lucha que congeniaba un suceso político cotidiano con la defensa de valores humanos universales. Este acontecimiento puso en evidencia la relación de complementariedad o de confrontación del intelectual con la política y revitalizó la polémica acerca de su responsabilidad social.

Avanzado el siglo XX, dicha polémica se actualizará con la entrada en la escena política de Antonio Gramsci en Italia, la aparición de la "Intelligentsia" rusa y las aportaciones de Jean-Paul Sartre en Francia acerca de la moral revolucionaria del intelectual. Hacia la tercera década, Antonio Gramsci, de clara formación marxista, realizó una de las más lúcidas interpretaciones sociológicas acerca de las relaciones del grupo o capas de los intelectuales con las fuerzas presentes en la sociedad. Gramsci desvelaba con ello, los factores económicos y sociales que condicionan la actuación individual de los intelectuales, delimitando su ámbito y sus alcances, según la función que estos desempeñan en cada sociedad y en cada época. A partir de la reflexión teórica del filósofo italiano, la relación del intelectual con la política había adquirido las dimensiones de un destino inexorable.

De otro lado, casi todos los movimientos de izquierda política de los años 60 y 70 de Europa y América, se han apoyado en las ideas de Sartre para abordar el tema de los intelectuales, su papel y compromiso con la realidad política inmediata. Sartre mismo encarna lo que Bourdieu (1997, p. 312) ha denominado la figura del "intelectual total": pensador, escritor, metafísico, y artista, "que compromete en las luchas políticas de su tiempo todas esas autoridades y esas competencias reunidas en su persona". Se impone pues, la tesis del "compromiso del intelectual", el cual se encuentra en la obligación de "pensar todos los aspectos de la existencia", sin que por ningún motivo las urgencias de la vida política queden relegadas a segundo plano.

Como se puede ver, el término "intelectual" es relativamente nuevo pero la discusión sobre el concepto que el término engloba se ha mantenido en las diferentes épocas desde los tiempos de Platón. Y pese a los diversos intentos por aclarar sus contornos, el concepto se torna cada vez más impreciso, por lo que ha sido objeto de interpretaciones estereotipadas, las cuales se balancean entre posiciones extremas: unas, maximizando su poder en la sociedad; y otras, reduciendo su papel al rito consagratorio de un discurso sin audiencia. Al respecto, André Glucksmann (1997, p. 225) sostiene que, de acuerdo a ciertas circunstancias marcadas por posiciones extremas, el intelectual se estaría debatiendo entre "la vanidad de un conocimiento impotente y la ceguera de una acción sin concepto". En 1981, Gabriel García Márquez, quien nunca ha sido amigo de estereotipos, declaraba a la prensa que su prejuicio con los intelectuales es que éstos se hacen de "un esquema mental preconcebido".

do y tratan de meter dentro de él, aunque sea a la fuerza, la realidad en que viven”.

La polémica acerca de la figura del intelectual se ha mantenido, no solamente en relación con otros ámbitos sociales; también en su seno, se producen repetidos intentos por desentrañar confusiones y liquidar mitos que se han suscitado a lo largo de los años en el campo intelectual propiamente dicho. Edgar Morin, desde el ámbito de la ciencia, se ha interesado en la vieja confrontación entre científicos y humanistas. En primer término, realiza precisiones acerca de lo distintivo de la ciencia en el contexto general del saber. Señala que lo que diferencia el conocimiento científico de otros campos es fundamentalmente “el modo de aplicación al campo empírico y la manera hipotético-verificadora de desarrollarse”; lo cual no le otorga, por sí mismo, a los hombres de ciencia, el derecho a reclamar la exclusividad del rigor en la investigación, la lógica de análisis y la construcción de auténticas y sistemáticas bases para el edificio que levanta el conocimiento. Se ha fomentado la falsa creencia de que las ciencias humanas –entre las que se han de contar la literatura y el arte, pese a sus particularidades–, desfallecen en sus pretensiones racionales, castigan el rigor y sustituyen la lógica por chispazos de imaginación y vuelos especulativos. En este sentido, Morin sale en defensa de los “literatos” (aludidos directamente por esta crítica) aduciendo que éstos perciben y analizan “perspicazmente, lo que es vago, embrollado, invisible a la mirada de los demás” (1984, p. 309). Se puede inducir de sus razonamientos que, a su juicio, el diletantismo característico de los “literatos”, y las sutilezas que sus estudios incorporan, no justifican los ataques de parte de las llamadas *ciencias duras*. Las excesivas libertades de algunos poetas son equivalentes, en el otro extremo, al pensamiento “disyuntivo, reductor, unidimensional y mutilante” que exhiben ciertos grupos de científicos.

De otro lado, la visión prejuiciada acerca de la *ciencias duras*, que se observa en unos cuantos humanistas, no permite percibir con claridad que la ciencia auténtica siempre se encuentra en movimiento, se observa a sí misma, confronta sus propias contradicciones, evita enmascarar sus propias insuficiencias en la búsqueda de nuevas verdades, se abre al pluralismo teórico (ideológico) y comprende que los grandes hallazgos también han tenido lugar en medio de la desviación y bajo el frágil equilibrio de los excesos.

Cabe anotar, además, que la especialización, como ha ocurrido en otras esferas de la vida, tiende a borrar los grandes y abarcadores

principios de los que hablaba Julien Benda, haciendo perder la razón de ser de este sector de la sociedad. Esos principios han sido, entre otros: búsqueda del conocimiento, defensa de un ámbito autónomo para el pensamiento y la creación, y preservación de la libertad en cuanto derecho humano fundamental. Con la especialización y la preocupación de la enseñanza por la profesionalización, el campo intelectual se ha hecho cada vez más vulnerable. Así lo ha señalado en repetidas ocasiones Jean-Francois Lyotard. Pareciera que la indetenible profesionalización de nuestras sociedades ha dejado de lado el sueño de Voltaire en cuanto a la necesidad de formar ciudadanos ilustrados y corre aceleradamente hacia la capacitación de profesionales más performativos, cuyas preocupaciones, por lo general, son eminentemente prácticas, momentáneas y acomodaticias. Los auténticos intelectuales, como ha señalado Edward Said (1996) no olvidan que pese a su encarnadura social, ellos no son otra cosa que personajes simbólicos, “marcados por su inexorable distanciamiento de las preocupaciones prácticas”, en permanente oposición al status quo. El intelectual está llamado a plantear públicamente “cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma, y suscitar, hasta donde le sea dado, perplejidades en sus escuchas o lectores. Michel Foucault (1980, p. 79) resume el papel del intelectual en dos palabras: “conciencia” y “elocuencia”. Es decir, el intelectual sabe cómo usar el lenguaje, sabe cuidarse de las apariencias engañosas del discurso y aprovechar las contradicciones que el mismo lenguaje desvela, para aproximarse con ello a la complejidad de la vida. Está lejos de él –así lo afirma Foucault– la pretensión de decir la verdad que no ha sido dicha: pues, la verdad es fugitiva e inaprensible para aquellos que dejaron de ser sabios. Pero el intelectual quiere ser honesto en su verdad: luchar contra todas las formas de poder, incluso consigo mismo, cuando acuda la vanidad que persigue toda voluntad de conocer.

Dadas, pues, las disímiles apreciaciones acerca de tal figura, no debe asombrar a nadie que el intelectual haya sido revestido de una ambigüedad conceptual y práctica. Pasa con éste lo que con aquellos términos que a fuerza de definirlos, en vez de quedar delineados según un perfil determinado, dibujan por el contrario borrosos contornos y formas paradójales. Su naturaleza parece debatirse entre la concreción de su “organicidad” en las relaciones sociales dominantes y la inestabilidad de su “configuración ideológica”. El intelectual se constituye entonces, en una especie de ser mutante que pretende resolver el sentido de su existencia

contradictoria mediante el continuo balanceo entre una forma y otra. Así, puede presentarse igualmente como maestro y elocuente persuasivo, sabio y agente de acción, hombre de letras y político, académico experto y pensador comprometido con su circunstancia histórica, ser de la trascendencia y centro de las pasiones humanas, civilizador y crítico del orden establecido.

La figura del “clercs” en Benda, de “mediador” en María Zambrano, de “conciencia crítica” en Foucault y de “acción militante” en Sartre; habla de esas mutaciones que sólo tienen en común “la posesión de un saber” y “el ejercicio auténtico de la libertad”. Pero la combinación de ambos términos puede implicar serios problemas éticos y no pocos dilemas existenciales; más aún si ponemos a consideración el hecho de que la supervivencia del “campo intelectual”, parece estar sujeta al relativo éxito de este encuentro entre conocimiento y libre albedrío; lo cual se pone a prueba en su ejercicio como forjador de opinión pública y en mayor o menor grado, en su oficio de escritor. Pero siempre estará latente la amenaza de su desaparición de los escenarios, sobre todo ahora, cuando el campo intelectual se ha democratizado y las élites ilustradas se ven obligadas a compartir sus espacios tradicionales con “personajes de pocas luces” como habría dicho alguna vez nuestra querida Elisa Lerner.

La cuestión del intelectual parece no tener solución alguna, salvo que éste mantenga viva su facultad de “distanciamiento” con respecto a las redes embriagadoras del poder; lo que permitirá, como ha dicho Nietzsche en sus invectivas, que el saber vuelva su aguijón contra sí mismo, para así convertirse en un mecanismo protector contra lo monstruoso. El filósofo alemán, ha encontrado en el arte y la literatura el terreno fértil para dicho distanciamiento. Desde allí, el artista y el escritor de la modernidad han sometido las visiones unilaterales de lo real y de la verdad al escarnio de las figuraciones y al juego de lo inacabado. Ellos hacen uso de su libertad como valiosa presea o, si tal fuera el caso, como lugar de resistencia ante su propia vanidad y frente a las redes embriagadoras del poder.

Salvador Garmendia, quien asumió el papel del intelectual en todas sus facetas, escribió poco antes de morir: “Fui a buscar una realidad que creí enferma o agobiada, me apropié de la parte que me pareció más adecuada a mis propósitos, quité de ella lo que me estorbaba y rehice lo demás a mi gusto. En realidad, lo inventé todo” (2004, p. 274). Augusto

Monterroso ha hecho lo suyo con sus relatos y ahora nos entretiene con sus *juegos eruditos* que en descargo del descuidado Góngora, han liberado sus poemas de la explicación innecesaria.

Betulio Bravo

Escuela de Letras

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- Altamirano, C. (2002) *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del Arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- _____. (2003) *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Casullo, N. (1989). Modernidad, biografía del ensueño y la crisis. En *El Debate Modernidad-Postmodernidad*. Argentina: Punto Sur Editores.
- Foucault, M. (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Garmendia, S. (2004). *El gran miedo*. Caracas: La naveva
- Glucksmann, A. (1997). *La estupidez. Ideologías del postmodernismo*. Barcelona: Ediciones Península.
- Gramsci, A. (1970). *Antología*. México: Siglo XXI.
- Luc, F. y Renault, A. (2001). *Heidegger y los modernos*. Argentina: Paidós.
- Monterroso, A. (1979) *Viaje al centro de la fábula*. México: Editorial Era.
- _____. (1983). Los juegos eruditos. España. Publicado en revista *Quimera*. No. 31.
- Morin, E. (1984). *Ciencia con conciencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- Nietzsche, F. (1983). *La gaya ciencia*. México: Editores Mexicanos Unidos S.A.
- Pascal, B. (1995) *Pensamientos. Elogio de la contradicción*. España: Ediciones Temas de Hoy S.A.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. USA: Ediciones del Norte.
- Said, E. (1996). *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Said, G. (1990). Intelectuales. México. Publicado en revista *Vuelta* No. 21.
- Savater F. (1993). *Sin contemplaciones*. Madrid: Liberarias.
- _____. (1994). Voltaire, la eterna vivacidad. México: Suplemento especial de la revista *Vuelta*.
- _____. (1995). *Diccionario filosófico*. España: Editorial Planeta S.A.
- Zambrano, M. (1994). *Séneca*. España: Ediciones Siruela.

Estado, cultura y poder

Poder y cuidado de sí

Pedro Alzuru

Michel Foucault inicia su intempestiva *Historia de la sexualidad* (tomo 1, *La voluntad de saber*, 1976) con la sospecha de que soportamos todavía un régimen victoriano, un orden mojigato, no obstante los siglos transcurridos de poder burgués.

Hasta las primeras décadas del siglo XVI, según sus investigaciones, la franqueza era corriente, las prácticas no se ocultaban, las palabras se decían sin reticencia, las cosas no se disfrazaban, había con lo ilícito una familiaridad tolerante. Los códigos de lo grosero, lo obsceno y lo indecente eran mucho más laxos de los que se establecerán a partir de entonces, un crepúsculo se impone progresivamente hasta las noches monótonas de la burguesía victoriana.

El sexo entonces se encierra, se empareja, se confisca en el lazo conyugal, es absorbido en la grave función de la reproducción. La pareja legítima y procreadora es y hace la ley, en el espacio social se reconoce un único lugar, utilitario y fecundo, para la sexualidad: el cuarto de los padres. El sexo no reproductor no existe, no debe existir y si se manifiesta en actos o en palabras debe hacerse desaparecer, de eso no hay nada que decir, nada que ver y nada que saber.

Y si la hipocresía de las sociedades burguesas se encontraba forzada a alguna concesión, a dejar un espacio para las sexualidades ilegítimas, esta fue enviarlas con su escándalo a otra parte, allá donde se pueden reinscribir no en el circuito de la reproducción pero sí en el de la ganancia, el de los burdeles y los hospitales: la puta, el cliente y el chulo, el

psiquiatra y su histérica serán los “otros victorianos”. Allá el sexo salvaje se tolerará, insularizado, clandestino, circunscrito, codificado.

¿Habremos superado esos tres largos siglos de represión creciente? Quizá con Freud, pero con mucha circunspección, con prudencia, con garantía de inocuidad, sin desbordamientos, en el espacio discreto, seguro y aprovechable del diván. Si la represión ha sido desde la época clásica (siglos XVII y XVIII para Foucault) el modo fundamental de relación entre el poder, el saber y la sexualidad, de ello no nos podemos deslastrar fácilmente, el asomo de la verdad exigiría una condición política, no podemos esperarla de un discurso teórico por más riguroso que sea. Por ello se denuncia el conformismo de Freud, la normalización psicoanalítica, la timidez de Reich, la integración sexológica.

Este discurso sobre la represión del sexo se sostiene, dice Foucault, porque es cómodo. Ubicando el origen de la era de la represión en el siglo XVII, la hacemos coincidir con el desarrollo del capitalismo, con el orden burgués. El sexo es reprimido con tanto rigor porque es incompatible con el trabajo, excepto para reproducir la fuerza de trabajo. El sexo y sus efectos siguen oscuros, pero su represión se analiza fácilmente, la causa del sexo se legitima como causa política, se inserta en el progreso, se viste con los viejos pudores.

Si el sexo está reprimido, hablar de él nos da un aura subversiva, nos pone más allá del poder, nos hace anticipar la libertad futura; afirmar esta represión es lo que nos permite asociar lo que el miedo al ridículo y la amargura de la historia nos prohíbe, revolución y felicidad, revolución y placer: mañana tendremos buen sexo. Esto explica también que seamos la única civilización donde hay personas remuneradas por encargarse de escuchar a los demás hacer sus confidencias sexuales. Revelación de la verdad, abolición de la ley y promesa de la felicidad se unen en un discurso sostenido por el sexo, en una gran prédica sexual.

Enunciado de la represión y prédica sexual remiten uno a otra, se refuerzan reciprocamente. Decir lo contrario, que el sexo no está reprimido, que la relación sexo-poder no es de represión, es caer en una paradoja, contradecir una tesis aceptada.

En este primer tomo de su *Historia de la sexualidad, La voluntad de saber*, Foucault enuncia su plan: interrogar a una sociedad que durante más de un siglo se fustiga por su hipocresía, habla de su silencio, detalla lo que no dice, denuncia los poderes que ejerce y promete liberarnos de las leyes que la hacen funcionar. Su pregunta no es tanto ¿por qué somos re-

primidos?, sino ¿por qué ponemos tanta pasión, tanto rencor contra nuestro pasado, contra nuestro presente, contra nosotros mismos, para afirmar que somos reprimidos?

Si es legítimo preguntarnos ¿por qué durante tanto tiempo hemos asociado sexo y pecado?, también debemos preguntarnos ¿por qué nos culpabilizamos ahora de haberlo hecho?, ¿cómo hemos llegado a estar “en falta” con nuestro sexo, a asociar sexo y pecado y luego a arrepentirnos por haber “pecado” contra el sexo?

Es propio del poder reprimir, los efectos de liberación frente al mismo son necesariamente lentos, hablar francamente del sexo y aceptar su realidad está en total contradicción con una historia milenaria, por eso esta empresa se quedará patinando durante mucho tiempo. De aquí que frente a la “hipótesis represiva” Foucault sostiene tres dudas considerables: ¿la represión del sexo es una evidencia histórica?, ¿la mecánica del poder es esencialmente represiva?, y ¿el discurso crítico frente a la represión no forma parte de la misma continuidad histórica que denuncia y disfrazada llamándola “represión”?

No trata así solamente de hacer contrahipótesis, las dudas frente a la hipótesis represiva quieren no tanto mostrar que es falsa sino más bien situarla en una economía general de los discursos sobre el sexo a partir del siglo XVII en las sociedades modernas, determinar en su funcionamiento y en su razón de ser el régimen de poder-saber-placer que ha sostenido entre nosotros el discurso sobre la sexualidad humana. Se trata de tomar en consideración el hecho de que hablamos de eso, los que hablan, los lugares y puntos de vista, las instituciones que incitan a hablar y difunden lo que se dice, en una palabra, la conversión del sexo en un discurso.

Se trata de conocer las formas, canales y discursos a través de los cuales el poder logra penetrar y controlar el placer cotidiano: estas formas pueden ser reprimir, represar y descalificar o incitar e intensificar, es decir “las técnicas polimorfos del poder”. No se trata de llegar a través de ellas a la verdad del sexo o a sus mentiras sino de discernir “la voluntad de saber” que les sirve de soporte y de instrumento.

Todos estos elementos negativos que la hipótesis represiva convierte en un gran mecanismo destinado a decir no, son sólo piezas que juegan un rol local y táctico en una conversión en discurso, en una técnica de poder, en una voluntad de saber que no se limita a ellos.

En la primera aproximación, constituida por el primer tomo de esta historia singular, publicado en 1976, se constata, desde este punto de

vista, que desde el siglo XVII: la “puesta en discurso” del sexo lejos de sufrir una restricción ha sido sometida a una incitación creciente; las técnicas de poder que se ejercen sobre el sexo han obedecido a un principio de diseminación y de implantación de sexualidades polimorfas, y finalmente; la voluntad de saber no retrocedió frente a un tabú, se ha esforzado en constituir una ciencia de la sexualidad.

Años después, en 1984, son publicados los tomos dos y tres de la obra de Foucault, el mismo año de su muerte prematura y lamentable. Aparecen mucho más tarde y con una forma que el autor no había previsto, por esto iniciando el segundo tomo nos explica sus modificaciones. Estas investigaciones no debían ser ni una historia de los comportamientos ni una historia de las representaciones sino una historia de la “sexualidad”. Su propósito era detenerse frente a esta noción tan reciente y cotidiana de “sexualidad” que aparece tardíamente, a principios del siglo XIX, tomar distancia de ella, darle vuelta a su evidencia, analizar el contexto histórico y práctico con el cual se asocia.

El uso de la palabra se estableció en relación con otros fenómenos: el desarrollo de ámbitos de conocimientos diversos que van desde los mecanismos biológicos de la reproducción hasta las variaciones individuales y sociales del comportamiento, la instauración de un conjunto de reglas y de normas, tradicionales y nuevas, que se apoyan en instituciones religiosas, judiciales, pedagógicas, sanitarias; con cambios también en la forma como los individuos son conducidos a darle significado y valor a sus conductas, deberes, placeres, sentimientos, sensaciones y sueños. Se trataba de ver cómo en las sociedades occidentales modernas se había constituido una “experiencia” en la cual los individuos debían reconocerse como sujetos de una “sexualidad”, que se abre a ámbitos del conocimiento muy diversos y se articula con un sistema de reglas y de obligaciones. El proyecto fue entonces el de una historia de la sexualidad como experiencia, entendiendo por experiencia la relación, en una cultura determinada, entre ámbitos del saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad.

Esto implicó salirse de un esquema de pensamiento muy usado en aquellos años, hacer de la sexualidad un invariante, es decir, sacar del campo histórico el deseo y el sujeto del deseo. Por otro lado, hablar de la sexualidad como experiencia histórica suponía disponer de los instrumentos susceptibles de analizar los tres ejes que la constituyen: los saberes que la interpelan, los sistemas de poder que la reglamentan y las formas en las cuales los individuos se reconocen como sujetos de esa sexualidad.

En los dos primeros puntos el trabajo previo había sido de provecho, pero sobre el tercer punto el autor reconoce dificultades. Las nociones de deseo y de sujeto del deseo constituían una teoría aceptada, se encontraban en el mismo centro de la teoría clásica de la sexualidad, pero parecían también haber sido heredadas, en los siglos XIX y XX de una larga tradición cristiana. Tanto la experiencia de la sexualidad en su historicidad singular como la experiencia cristiana de la "carne" parecen dominadas por el principio de "hombre de deseo". Esto obligaba al autor a hacer de la experiencia de la sexualidad a partir del siglo XVIII, como del deseo y del sujeto del deseo, un trabajo histórico y crítico, una "genealogía", un análisis de las prácticas por las cuales los individuos han sido llevados a ponerse atención a sí mismos, a descifrarse, a reconocerse y a declararse como sujetos de deseo, a descubrir en el deseo la verdad de su ser. Esto era indispensable para conocer cómo el individuo moderno podía hacer la experiencia de sí mismo como sujeto de una "sexualidad".

Esta genealogía llevaba al autor muy lejos del plan inicial, podía mantenerlo o reorganizar todo el estudio en torno a la lenta formación durante la Antigüedad de una hermenéutica de sí, y fue esta última su decisión. La pregunta fue entonces ¿a través de qué juegos de verdad el ser humano se ha reconocido como sujeto de deseo? Este alejamiento implicaba riesgos y peligros pero también ganancias teóricas: por un lado, poder interrogar a la vez la diferencia que nos distancia de un pensamiento en el cual reconocemos el origen del nuestro y la proximidad que permanece a pesar de este alejamiento que profundizamos sin cesar y, por el otro, no ejercitar la curiosidad del que trata de asimilar lo que le conviene sino la que le permite desprenderse de sí mismo. La filosofía hoy, dice Foucault, debe ser un trabajo crítico del pensamiento sobre él mismo, un "ensayo", una prueba transformadora de sí mismo en el juego de la verdad, no una apropiación simplificadora de los otros con fines comunicacionales, la filosofía es una "ascesis", un ejercicio de sí en el pensamiento.

Remontando de la modernidad, a través del cristianismo y hasta la Antigüedad, el autor llega entonces a una pregunta simple y general ¿por qué el comportamiento sexual se convierte en objeto de una preocupación moral? La respuesta inmediata es: porque es objeto de prohibiciones fundamentales cuya transgresión es considerada como una falta grave. Pero esto es dar como respuesta la misma pregunta ya que la preocupación moral no coincide necesariamente con las prohibiciones, la prohibición es una cosa y la problematización moral es otra. Se trata de

definir las condiciones en las cuales el ser humano “problematiza” lo que es, lo que hace y el mundo en el cual vive.

Interrogar a las culturas griega y greco-latina nos lleva a un conjunto de prácticas llamadas las “artes de la existencia”, es decir: “prácticas reflexivas y voluntarias a través de las cuales los hombres se fijan reglas de conducta, tratan de transformarse a sí mismos, de hacer de sus vidas una obra que implica ciertos valores estéticos y satisface ciertos criterios de estilo” (1984a, pp. 16-17). Estas “artes de la existencia”, estas “técnicas de sí” perdieron su importancia y autonomía cuando fueron integradas por el cristianismo en el ejercicio del poder pastoral y luego en las prácticas educativas, sanitarias y psicológicas. Pero sería conveniente retomar esta larga historia de las estéticas de la existencia y de las tecnologías de sí que tuvieron su primer capítulo en la Antigüedad.

Nuestro autor recentra así el plan de su obra sobre la genealogía del hombre de deseo, desde la Antigüedad clásica hasta los primeros siglos del cristianismo: *El uso de los placeres* (tomo 2, 1984a), está dedicado a la manera en la cual la actividad sexual es problematizada como ámbito de apreciación y de decisión moral por los filósofos y los médicos en la cultura griega clásica, en el siglo IV a. C., cómo se desarrolló este “uso de los placeres” y como se formuló un régimen de austeridad sobre cuatro ejes de la experiencia, la relación con el cuerpo, con la esposa, con los muchachos y con la verdad; *La inquietud de sí* (tomo 3, 1984b), se consagra a esta problematización en los griegos y los latinos en los dos primeros siglos de nuestra era y la inflexión que sufrió como un arte de vivir dominado por la preocupación de sí mismo; finalmente *Las confesiones de la carne* (tomo 4, sin publicar), trataría de la experiencia de la carne en los primeros siglos del cristianismo y del rol que jugó en ella la hermenéutica y el desciframiento purificador del deseo, de la formación de la doctrina y de la pastoral de la carne.

El ámbito que analiza está constituido por textos que pretenden dar reglas, consejos para comportarse como se debe; textos prácticos hechos para ser leídos, aprendidos, meditados, usados, puestos a prueba en la conducta cotidiana. Textos que permitían a los individuos interrogarse sobre sus propias conductas, vigilarlas, formarse y construirse a sí mismos como sujetos éticos, textos que tenían una función *eto-poética*.

Si aceptamos categorías tan generales como paganismo, cristianismo, moral y moral sexual, aceptaríamos también que la moral sexual del cristianismo se opuso claramente a la moral sexual del paganismo an-

tigo: prohibición del incesto, dominación masculina, sometimiento de la mujer. Pero conocemos la extensión y la constancia de estos fenómenos bajo las formas más variadas.

Más acertadamente: el cristianismo habría asociado el acto sexual al mal, al pecado, a la caída, a la muerte, mientras que la Antigüedad le habría dado significaciones positivas; el cristianismo, a diferencia de las sociedades griega y romana, habría limitado la escogencia de pareja legítima al matrimonio monogámico, al principio de la conyugalidad y a la finalidad exclusivamente procreadora; el cristianismo habría excluido rigurosamente las relaciones entre individuos del mismo sexo, mientras que Grecia las habría exaltado y Roma aceptado, al menos entre los hombres; el cristianismo le habría dado, a diferencia del paganismo, a la abstinencia, a la castidad y a la virginidad un alto valor moral y espiritual.

Pero nada de esto es exacto, Foucault subraya los préstamos y las continuidades entre las primeras doctrinas cristianas y la filosofía moral de la Antigüedad, en ésta ya encontramos cierta asociación de la actividad sexual y el mal, la regla de la monogamia procreadora, la condena de las relaciones entre el mismo sexo, la exaltación de la continencia.

Su investigación dio entonces un giro, en vez de buscar las prohibiciones básicas que se esconden o se manifiestan en las exigencias de austeridad sexual, era necesario buscar las regiones y las formas del comportamiento sexual que fueron problematizadas, se convirtieron en objeto de preocupación y reflexión, materia de estilización. Por qué esos cuatro ámbitos de relación (el cuerpo, la esposa, los muchachos, la verdad) donde parecía que el hombre libre de las sociedades antiguas no tenía prohibiciones, se convirtieron en lugares de una problematización intensa, en dominio de la experiencia moral.

Esto lo condujo a algunas consideraciones de método. Por moral se entiende un conjunto de valores y de reglas propuestos a los individuos por los aparatos prescriptivos, la familia, la escuela, las Iglesias. Estas reglas y valores pueden estar explícitamente formulados pero también ocurre que se transmitan de una manera difusa como juego de elementos que se compensan, corrigen y anulan, permitiendo compromisos y escapatorias. "Código moral" es un conjunto prescriptivo; pero "moral" es el comportamiento real de los individuos, su relación con las reglas y valores que se le proponen, la forma como más o menos se someten a ellos, los obedecen o se resisten, los respetan o ignoran.

Una cosa es entonces la regla, otra la conducta que se mide con esa regla y otra la manera como se constituye cada individuo como sujeto moral, actuando con relación al código. El individuo no opera como simple agente sino precisamente como sujeto de esta acción moral, constituye tal o cual parte de sí mismo como materia de su conducta moral. Por ejemplo, la práctica de la fidelidad puede basarse en el estricto respeto de las prohibiciones y de las obligaciones en los actos; puede consistir opuestamente, en el dominio de los deseos, en el combate contra ellos, en la fuerza que se pone en resistirseles, aquí el contenido de la fidelidad es la lucha, la vigilancia, las contradicciones, más que los mismos actos. Puede consistir también en la intensidad, la continuidad y la reciprocidad de los sentimientos que se sienten por el otro.

Las diferencias pueden estar también en el modo de sujeción, la forma cómo el individuo se relaciona con la regla y se siente obligado a cumplirla. Hay diferencias en las formas de elaboración del trabajo ético que se efectúa sobre sí mismo, no sólo para actuar conforme a la regla sino para constituirse como sujeto ético, así la fidelidad puede ser un largo trabajo de aprendizaje o una renuncia repentina, global y definitiva, un combate permanente o un desciframiento continuo y detallado de los movimientos del deseo. Existen otras diferencias en la teleología del sujeto moral es decir de la acción moral en su singularidad o en su inserción en el conjunto de una conducta.

En suma, una acción para ser moral no se reduce a un acto o a una serie de actos conformes a una regla o a un valor. Toda acción moral remite a una conducta moral, a la constitución de sí mismo como sujeto moral, a particulares modos de interiorización, de ascética, de prácticas de sí.

De esta investigación se desprende que las reflexiones morales en la Antigüedad griega y greco-romana estuvieron más orientadas hacia las prácticas de sí y de la ascesis que hacia las codificaciones de las conductas o hacia la definición estricta de lo permitido y de lo prohibido. Lo importante estaba menos en su contenido y condiciones de aplicación que en la actitud que hace que las respetemos, el acento se pone en la relación del sujeto con él mismo, en el propósito de llegar a un modo de ser definido por el pleno goce y dominio de sí mismo.

No es que los códigos no tengan ninguna importancia sino que giran en torno a principios simples y escasos que permanecen durante

grandes períodos históricos. La proliferación de códigos sobre los lugares, las parejas, lo permitido y lo prohibido se producirá más tarde con el desarrollo del cristianismo. Opuestamente –esta es la hipótesis que Foucault desarrolla en su investigación– hay un campo de historicidad complejo y rico en las formas cómo los individuos son llamados a reconocerse como sujetos morales de la conducta sexual. Se trata de ver cómo esta interiorización se ha definido y transformado.

En el campo de las prácticas reconocidas: del régimen o Dietética; de la gestión doméstica o Económica; y de la relación con los muchachos o Erótica, los griegos se interrogaron sobre el comportamiento sexual como un objetivo moral y trataron de definir la moderación que le era necesaria. Tenían otras preocupaciones pero en sus discursos prescriptivos se centran en estos tres asuntos, alrededor de ellos desarrollaron su arte de vivir, de conducirse y de “usar los placeres” según principios exigentes y austeros.

Se puede tener la impresión de que se aproximaron mucho a formas de austeridad que se encontrarán luego en las sociedades occidentales cristianas y corregir la oposición admitida entre un pensamiento pagano, “tolerante” con la libertad sexual y las morales tristes y restrictivas que le sucedieron. Pero desde el siglo IV a. C., se encuentra formulada la idea del peligro y el costo que implica la actividad sexual en sí misma; se encuentra también el modelo de una relación matrimonial que exige una recíproca fidelidad; se encuentra finalmente el tema de la renuncia del hombre a toda relación física con un muchacho. No se trata, sin embargo, de la sospecha de que el placer sexual pueda ser un mal, ni de una estricta fidelidad monogámica, ni del ideal de una castidad rigurosa. Las prescripciones pueden ser muy semejantes y esto muestra sólo la monotonía de las prohibiciones.

En el pensamiento griego, el comportamiento sexual se constituye como ámbito de práctica moral, con la forma de los *aphrodisia*, actos de placer que constituyen un campo agonístico de fuerzas difíciles de controlar; que exigen el desarrollo de una estrategia de la medida y del momento, de la cantidad y de la oportunidad; ésta debe tender a un control de sí mismo donde el sujeto es “más fuerte” que él mismo hasta en el ejercicio del poder que ejerce sobre los otros. La exigencia de austeridad no se le presenta como una ley universal sino como principio de estilización de la conducta para los que quieren dar a su existencia la forma más

bella y más completa posible. No aparece en la moral griega la función intemporal de la prohibición ni la forma permanente de la ley, sí se encuentra una historia de la “ética”, la elaboración de una forma de relación con él mismo que permite al individuo constituirse como sujeto de una conducta moral.

No trataron de definir un código de conductas obligatorias para todos ni de organizar el comportamiento sexual como un ámbito dominado por un sólo conjunto de principios. La Dietética es una forma de moderación definida por el uso medido y oportuno de los *aphrodisia*; la Económica es una forma de sobriedad no definida por la fidelidad recíproca de los esposos sino por el privilegio que el esposo acuerda a su esposa legítima, sobre la cual ejerce su poder; la Erótica exige una moderación que no impone la abstención pero debe tender a ella, al ideal de la renuncia a toda relación física con los muchachos, es la experiencia de un tiempo fugitivo –distinto al de la relación con el cuerpo y al de la relación matrimonial–, centrado en el respeto a la virilidad del adolescente y a su estatus futuro de hombre libre, de saber cómo dejar espacio a la libertad del otro no obstante el dominio que se ejerce sobre él. Fue a propósito del amor a los muchachos que la erótica platónica planteó el problema de las complejas relaciones entre el amor, la renuncia a los placeres y el acceso a la verdad.

La reflexión griega sobre el comportamiento sexual fue una elaboración para una pequeña parte de la población, constituida por los hombres adultos y libres, una estética de la existencia, el arte reflexivo de la libertad concebida como juego de poder. Esta ética sexual, en parte origen de la nuestra, que reposaba sobre un sistema de desigualdades, fue problematizada como la relación que debe establecer un hombre libre entre el ejercicio de su libertad, las formas de su poder y su acceso a la verdad.

A lo largo de una evolución muy lenta el punto delicado de la relación con los muchachos fue sustituido por el de la relación con la mujer. Un nuevo desplazamiento se opera a partir de los siglos XVII y XVIII, por el interés dado a la sexualidad del niño, a las relaciones entre el comportamiento sexual, la normalidad y la salud.

Junto a estos desplazamientos se fue dando también una unificación de los elementos de los distintos “usos de los placeres”. Una unificación doctrinal que permitió pensar en un solo conjunto teórico el juego de la muerte y de la inmortalidad, la institución del matrimonio y las con-

diciones de acceso a la verdad. Una unificación “práctica”, también, que centró las diferentes artes de la existencia alrededor del desciframiento de sí de los procesos de purificación y de la lucha contra la concupiscencia. Se encontró así en el centro de la problematización de la conducta sexual ya no el placer y la estética de su uso sino el deseo y su hermenéutica purificadora.

Habría una “teoría del poder” en esta singular *Historia de la sexualidad*, la cual opone un modelo “jurídico” fundado en la separación entre lo permitido y lo prohibido a un modelo “tecnológico” basado en la norma más que en la ley, que crea maneras de vivir y de actuar caracterizadas por estrategias inestables más que por la lucha secular entre las obligaciones colectivas y las aspiraciones naturales. Se pudo ver en ello la clave para un movimiento altermundialista capaz de oponerse al Imperio y a sus artificios jurídicos. Pero mientras Foucault escribía *La voluntad de saber*, a mediados de los '70, se inició un proceso que todavía no se acaba, a través del cual, quizá por primera vez en la historia de Occidente, el sexo entra en la ley, los códigos penales se reescriben para hacer del sexo, el título de uno de sus capítulos más temibles.

En esos años fue muy intensa la ilusión de que la “represión” de la sexualidad cedía finalmente ante la audacia de las nuevas generaciones. Es verdad que la vieja moral matrimonial que demarcaba las actividades sexuales lícitas en el matrimonio y las ilícitas fuera de él, se desmoronaba, dando la impresión de que se ponía fin a tres siglos de violencia y autoritarismo con una “revolución sexual”, revolución que anunciaba otra, total y definitiva que pondría fin a todas las formas de opresión. Es contra esta hipótesis represiva y su corolario, la liberación sexual, que Foucault escribe el primer tomo de su *Historia de la sexualidad*. Se esforzó en mostrar que desde fines del siglo XVIII las actividades sexuales eran objeto de un poder que lejos de reprimir y de excluir estimulaba la voluntad de saber, haciendo de la sexualidad un dispositivo de producción de discursos, verdades y placeres, prolífico y polimorfo. No había represión entonces sino proliferación. Los liberadores del sexo, con su voluntad de mostrar, desvelar y extender toda la potencia del sexo, lejos de hacernos escapar de ese período vergonzoso, lo estarían prolongando.

¿Podemos pensar que las categorías de Foucault nos dan una pista para comprender cómo pasamos del evangelio de la liberación sexual al arsenal jurídico más represivo que la historia haya conocido? En una serie de entrevistas posteriores a la publicación de *La voluntad de saber*,

recogidas luego en *Dits et écrits* (4 tomos, 1994), Foucault nota que algo raro, algo que no cuadraba en su hipótesis, estaba ocurriendo con la inscripción del sexo en las leyes penales. Había visto un movimiento opuesto a la “liberación” que supuestamente se estaba desarrollando.

Con relación a las proposiciones feministas para una nueva legislación sobre la violación decía: “La sexualidad no será ya una conducta con ciertas prohibiciones precisas; va a convertirse en un peligro que acecha, un fantasma omnipresente, un fantasma entre hombres y mujeres, entre niños y adultos, entre adultos. La sexualidad se convertirá en una amenaza en todas las relaciones sociales, en todas las relaciones de edades, en todas las relaciones entre individuos. Sobre esta sombra, sobre este fantasma, sobre este miedo el poder desarrollará una legislación aparentemente generosa y en todo caso general; gracias a las intervenciones puntuales de las instituciones judiciales, apoyadas en las instituciones sanitarias. Tendremos entonces un nuevo régimen de control de la sexualidad... ésta aparecerá como un peligro, un peligro universal y eso será un cambio considerable. Ahí está el peligro” (en Iacub y Maniglier, 2004).

Estas palabras fueron proféticas. Es en nombre de los peligros del sexo que se justifica la creación insaciable de nuevos delitos sexuales, que no dejan de aumentarse las penas hasta el punto de que el acoso sexual puede ser tan penalizado como un asesinato y que, hoy, más de un cuarto de la población de presidiarios está compuesta por “criminales sexuales”.

Foucault ve que las leyes penales van a tomar las técnicas del “dispositivo de sexualidad”. No sólo van a reprimir y a prohibir, a vigilar y a castigar a los “delincuentes sexuales”, van a pretender curarlos a través del castigo. Van a llamar a médicos y psicólogos para certificar el crimen hasta en los dibujos infantiles. La ley perderá así su carácter general e imperativo y al sentirse incapaz de formular criterios claros sobre las “infracciones sexuales” se confiarán a un ámbito exento de arbitrariedad, las interpretaciones de abogados y jueces apoyadas por las conclusiones de psiquiatras fanatizados. Es en los tribunales que se va a satisfacer entonces la voluntad de saber.

Ya no se prometerá la felicidad a todo el mundo, ya no se hablará de la represión del deseo sino del deseo de la represión, el goce ya no será por el sexo sino por la sanción, el poder ya no estará en todas partes, en los gestos, en las miradas y en las prácticas, estará armado, en los

tribunales, en las leyes y en las penas, el problema no será la oposición entre un modelo jurídico y un modelo tecnológico del poder sino cómo la inscripción del sexo en la ley cambia el derecho para lo peor. Ese es el peligro del sexo.

Pedro Alzuru

Centro de Investigaciones Estéticas
Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- Foucault, M. (1976). Histoire de la sexualité, tomo I: *La volonté de savoir*, Gallimard.
- _____, (1984a.). Histoire de la sexualité, tomo II : *L'usage des plaisirs*, Gallimard.
- _____, (1984b). Histoire de la sexualité, tomo III : *Le souci de soi*, Gallimard.
- _____, (1994). *Dits et écrits 1954-1988*, 4 tomos, Gallimard.
- Lacub, M. y Maniglier, P. (2004). Le drame de la sexualité, *Le Magazine littéraire*, N° 435.

Estado, cultura y poder

Las ficciones del poder: entre el Estado mecenas y el intelectual agradecido

Gregory Zambrano

Del panegírico como una de las Bellas Artes

El proceso de secularización que vivió Venezuela durante las últimas tres décadas del siglo XIX, instauró una nueva simbología. Ésta no sólo fue sustituyendo la icónica religiosa sino que erigió, como previniendo una nueva fe en el hombre y sus poderes, una peculiar referencialidad. En ella la “patria” tendría sus mejores espejos: junto a la historia heroica como relato destacó a los héroes como artífices, junto a los hombres notables, se prefiguró para el uso y abuso, la imagen del pueblo reivindicado que se modelaba a partir de los ejemplos de los buenos ciudadanos. Para reproducir la nueva icónica, los artistas, los intelectuales en un número importante, se sumaron a la dádiva de ese poder que había percibido en el prestigio de sus oficiantes, la manera de convertir las artes, la música y la literatura, en un espacio de privilegio por donde irían los derroteros del nuevo orden que imponía, por encima de todo el culto a los héroes militares. Un ejemplo de esa tendencia es el haberse institucionalizado los relatos de Eduardo Blanco, titulados “Cuadros venezolanos” bajo el título unitario de *Venezuela heroica*, publicado en 1881. Toda esta épica sería dedicada como una “Ofrenda del autor al Libertador Simón Bolívar”. Dice el prólogo de una edición de la obra:

El autor de *Venezuela heroica* fue coronado en Caracas en una velada artística literaria, verdadera apoteosis, celebrada en el Teatro Municipal, la noche del 28 de julio de 1911, seis meses antes de morir. Aquella manifestación,

promovida por el señor doctor Emilio Constantino Guerrero, quien para la mencionada fecha ejercía la Presidencia de la República, bien puede conceptuarse como única en Venezuela. En ella tomaron participación las academias de la Lengua y de la Historia, a las cuales pertenecía el laureado; la prensa, que le ofrendó una pluma de oro; los literatos, los poetas y las más distinguidas damas de la alta sociedad de Caracas. (Blanco, 1982, p. 13)

Diversas indagaciones han demostrado fehacientemente el modo como en el transcurso del siglo XIX, pero especialmente durante los dilatados períodos gubernamentales de Antonio Guzmán Blanco, se generó toda una política de acercamiento a la intelectualidad y a los artistas para generar como parte del culto a la personalidad del héroe, la política del panegírico. Como consecuencia de ello se fue produciendo la institucionalización de la dádiva. Escribe Eduardo Carreño: "El caudillo es el que da. Convencido de que nada puede por sí mismo, el prosélito lo espera todo del caudillo: éste ha de convertirse en Providencia pública y cornucopia de todo tipo de favores. El caudillo se presenta como el remedio universal de todas las carencias". (Britto García, 1988, p. 226)

Ésta era la respuesta ante la prolijidad de aquel presidente, sabedor de todas las artes y las letras, que reconocía la fidelidad otorgando encargos para los escultores, premiando a quienes le seguían el juego y expidiendo los beneficios de las becas y los cargos diplomáticos. Por otra parte, se hacía acompañar de estratagemas para deshacerse de sus opositores. De esto ha quedado un interesante anecdotario que muestra cómo la dádiva desde el poder divide y corrompe, lo cual sin ser una cualidad única de la historia política venezolana, tiene en nuestro país matices verdaderamente curiosos. (Carreño, 1947)

Por una parte ha demostrado la presencia de ciudadanos probos que aun pudiendo por sus méritos intelectuales servir y aprovecharse del momento, optaron por el camino de la resistencia, condenándose a la miseria y a la persecución. Uno de los casos más emblemático sería el de Cecilio Acosta, a quien el régimen le negó la oportunidad del menor trabajo en la docencia pública para que pagara el delito de la disidencia. El caso de Acosta frente al régimen de Guzmán es visto al trasluz de los años como un ejemplo de probidad y resistencia, que en mucho ayuda a acrecentar la fortaleza de su obra, reconocida por sus contemporáneos, elogiada por José Martí al momento de valorar sus dotes intelectuales y

ciudadanas en la semblanza que le dedicara en la segunda entrega de su *Revista venezolana*. (Martí, 1993, pp. 72-84)

Mientras que un buen grupo de intelectuales y artistas sucumbieron ante la lisonja y los favores, y otros muchos terminaron por conformar un grupo de aduladores y seguros servidores, también se hallan las excepciones, además de Cecilio Acosta, Juan Antonio Pérez Bonalde, Nicanor Bolet Peraza, entre muchos otros. La preeminencia megalómana de Guzmán Blanco era contrarrestada por el silencio discreto de Acosta quien asumió como una responsabilidad civil reordenar la opinión pública de los ciudadanos, despertarlos de ese letargo que formaba parte de la herencia colonial. En ese marco de transformaciones que imponía el septenio guzmancista, Cecilio Acosta encendía las páginas de *La tribuna liberal*. Según testimonios, era la humildad, la prudencia del ser reflexivo que se fortalecía frente a otra personalidad controvertida, vehemente y autoritaria. (Milliani, 2002)

Dentro de esa digna manera de colocarse frente a las tentadoras opciones de poder, dinero y representatividad, tenemos también la presencia de artistas que, sin menoscabo de la calidad plástica de su obra, se alineaban frente a la demanda de fidelidad y apego a las políticas de turno. Tal es el caso de Martín Tovar y Tovar, el "pintor oficial del régimen, y por tanto uno de los responsables de los nuevos símbolos. Sus monumentales cuadros sobre motivos históricos contribuyeron en gran medida a la creación de una mitología, todo un universo simbólico, en torno a la Patria". (Silva Beaugard, 1993, p. 46)

Igual sucede con otros artistas plásticos, como Arturo Michelena. Pero, en caso contrario, tenemos el de escritores como Nicanor Bolet Peraza, en principio seguidor de las políticas de Guzmán y luego, estrategia intelectual de la oposición, a quien Guzmán no sólo eliminó del cuerpo de redactores del periódico *La opinión nacional* sino que emitió una moción para que se le relevara como secretario de la cámara de diputados, en mayo de 1877. (Morales, 1985, p. 4)

Célebre es también la posición de escritores que, como Pérez Bonalde, se le opuso desde el interior y desde fuera del país. Su éxito se suma al de tantos intelectuales que, imposibilitados de vivir en el país, no lograron desprenderse de la añoranza del terruño, y sucumbieron definitivamente en el exilio: "Los arranques de vanidad que se le atribuyen a Guzmán con relación al arte, o con cualquier otro asunto, se suelen comprender como indicadores de su temperamento autoritario, personalista

y narcisista y, por tanto, como elementos que entorpecieron, aunque no destruyeron, su labor civilizadora” (Silva Beaugard, 1993, p. 50). Se impone siempre su megalomanía y el modo muchas veces despectivo con que trataba a sus colaboradores: “En sus gabinetes, en sus consejos de Estado, él es el único que piensa –dice José Antonio Cova, uno de sus biógrafos–. ‘No necesito ni quiero sino ministros escribientes, que no piensen, pues quien piensa y sólo puede pensar soy yo, que pienso siempre con mi cabeza mía’”. (Cova, 1950, p. 74)

La gratitud frente al poder y el ascenso social

La lista de favorecidos también podría ser larga, pero me interesa destacar el sistema dádivoso que compra conciencias a cambio de beneficios personales, sean económicos, de posición social o poder político. Esta praxis se va a repetir de manera estable a lo largo de la transición de gobiernos y tiempos. Al alba del siglo XX, Cipriano Castro sumó una buena cuota de poder para aliar a su favor a intelectuales destacados. El mismo Gonzalo Picón Febres fue beneficiario de la confianza y el apoyo del presidente. La dedicatoria de su obra *La literatura venezolana en el siglo XIX* (1906) es elocuente: “Convencido yo del interés patriótico que os anima por todo cuanto de alguna suerte pueda contribuir al acrecentamiento del tesoro de nuestras letras, sé bien que no desdeñáis ningún esfuerzo que se haga con aquel noble designio [...] al mismo tiempo me permitiréis poner al frente de ella vuestro famoso nombre, singularmente caracterizado en nuestros patrios anales por los altos hechos que lo harán imperecedero” (Picón Febres, 1947, p. 5). Y se sabe que caído Castro, Picón Febres, quien había sido diplomático de altos cargos y un político beligerante, retornó a Mérida, su patria chica a servir como académico a la Universidad de Los Andes.

Otros casos célebres de compromiso con el poder de turno es el de Manuel Díaz Rodríguez, Teresa de la Parra, José Antonio Ramos Sucre o Julio Garmendia, quienes ostentaron puestos diplomáticos al servicio del gobierno de Gómez. Por supuesto que los visos de permanencia en el poder y el atractivo que esto genera, crea una conciencia social de clase (la intelectual) que le hace distinguida. La diferenciación de las posiciones políticas que se ventilaban en los periódicos, también se evidencia en las posturas frente a la literatura. Como ejemplo, tenemos la opinión

que despliega Picón Febres en *La literatura venezolana en el siglo XIX* acerca de *Ídolos rotos* (1901). De esta novela dice el merideño:

Ídolos rotos huele a odio en todos sus capítulos, trasciende a desprecio por Caracas, respira cruel venganza. Para Alberto Soria, tanto como Díaz Rodríguez, cuyos temperamentos puede decirse que son coesenciales, todo en Caracas es atroz, todo es podrido, cursi, demasiado irrisorio, asaz infame, asqueroso y canallesco [...] En cambio, hay motivos vehementes para suponer con éxito que en Alberto Soria existe arraigada la creencia de que en París, ponga por caso, todo es bueno, todo hermoso, todo aristocrático, todo arcádico y sublime". (Picón Febres, 1947, pp. 400-401)

A lo que Díaz Rodríguez responde de manera irónica: "Al rechazar como lo rechazo, el injusto reproche que hace usted a Alberto Soria y, siguiendo su fatal sistema de crítica, a mí también, de odiar desatinadamente a Caracas ¿Es posible? ¿Habré leído mal? Y he vuelto a leer una, y otra, y otra vez, hasta no quedarme duda: según usted, el protagonista y el autor de *Ídolos rotos* odian atrocemente a Caracas. ¿No se habrá usted confundido con otro autor y otra novela?" (Díaz Rodríguez, 19—, p. 175). En el trasfondo del comentario de Picón Febres existe una velada toma de posición contra el modo como en la novela se representan las tropelías del gobierno de Cipriano Castro.

Hay en la crítica una postura política frente a la crudeza de la novela al radiografiar la situación de la Venezuela finisecular. Y la novela es un pórtico a lo que abiertamente apoyaría Díaz Rodríguez con la llegada de Juan Vicente Gómez al poder en 1908. En un discurso pronunciado por Díaz Rodríguez, el 21 de abril de 1909 en el Teatro Caracas, con motivo de la "instalación pública y solemne de la Sociedad Patriótica", decía el novelista dirigiéndose a Gómez:

Señor Presidente de la República, la Sociedad Patriótica se complace en vuestra presencia, porque vuestra presencia entre nosotros dice cómo ha cesado un régimen nefasto, enemigo de toda asociación, y es al mismo tiempo augurio feliz de que no quedarán baldías e inútiles nuestras patrióticas faenas. En vez del ojo suspicaz de un régimen absoluto, seguirá nuestros pasos el ojo atento y benévolo de un gobierno consciente de que necesita, para su misma firmeza, de la colaboración espontánea y universal de los ciudadanos. (Díaz Rodríguez, 19—, p. 40)

Y ya sabemos en qué se convirtió la firmeza de ese gobierno. En el caso específico de Gómez, muchos intelectuales aprovecharon la coyuntura para situarse en el rango de los seguros servidores, y algo de la historia les salpicaría, no obstante haberse constituido, como un todo en lo que se ha dado en llamar “Las Luces del gomecismo” (Segnini, 1987). El sistema de dádivas que había iniciado toda una cultura de retribuciones por parte de los caudillos rurales del siglo XIX cambió el rostro, o se enmascaró en el siglo XX para situarse en el remedio de una clientela cada vez más creciente. La dádiva está en el germen del populismo. Para el caso de Venezuela, Luis Britto García escribió en 1988: “el populismo puede otorgar espaciadamente a las masas reivindicaciones que no tienen que arrebatar a las clases dominantes, o que le son crecidamente compensadas a éstas mediante subsidios, alicientes tributarios u otras políticas proteccionistas. [...] La renta petrolera recaudada por el Estado creó este *desideratum* ideal de una riqueza disponible sin serios conflictos con las clases dominantes. Es un botín que se saquea a la totalidad de la nación y a las generaciones futuras”. (Britto García, 1988, pp. 230-231)

Entre el autoritarismo y el convencimiento: el mejor de los mundos

Podría enumerar varios ejemplos, pero lo que me interesa destacar es que la historia lleva sus vueltas y pareciera retornar para, cambiando de actores, enfatizar los mismos movimientos. Todo pareciera radicar en un ejercicio autoritario del poder, independientemente de su legitimidad.

En este sentido, la condena o defensa de la autocracia, y con ello las consecuencias de la represión, el encarcelamiento, el fenómeno del exilio, el silenciamiento, la desaparición forzosa y muerte de los opositores, son parte de un conjunto de problemas derivados de la violencia ejercida desde el poder. Esto ha construido, cambiado y sacudido el rumbo de la historia de los países que la han padecido. El resultado de tales procesos ha sido relatado por discursos oficiales que, asumiendo diversas formas de expresión, los han justificado.

Pero también son notables los otros, los que han tratado de contradecir esa historia oficial que tergiversa los hechos y los justifica. Existe un discurso no oficial que por distintos medios, en el periodismo, en la cátedra, en los medios audiovisuales, en el testimonio y la literatura, ha tra-

tado de mostrar la otra cara de estas realidades, una especie de historia íntima de tales procesos (Zambrano, 2001). Todo poder, incluido el democrático, pero, sobre todo, el poder autoritario, el totalitario, aquel que quiere controlar el movimiento de la sociedad, la vida entera de un país, de una nación, quiere siempre convencernos de que la vida está bien hecha, de que la realidad que ese poder maneja, organiza, encamina, va en la buena dirección y que vivimos en el mejor de los mundos. Es natural, esa es la justificación de todo poder. (Vargas Llosa, 2001, p. 57)

El poder tras la máscara: restaurador de las leyes y el orden

El ejercicio dictatorial del poder ha sido atractivo para los novelistas y aprovechado en la mayoría de los casos para la escritura de ficción, contando con el auxilio de relatos históricos y testimoniales, para lograr la transposición ficcional de la figura del dictador como personaje. Los dictadores en la literatura también se mueven como “tipos”, y se destaca su verosimilitud en la medida en que su perfil se modela como sujeto, un “sujeto dictatorial”.

Esa tipologización ha dado origen a una tendencia compleja y rica que Julio Calviño ha denominado “narrativa del poder personal”, en la cual, a partir de una adecuación histórica se plantea el fenómeno de autoritarismo mediante diversos nombres: caciquismo, bonapartismo mítomano y salvacionista, gamonalismo latifundista de corte feudal, paternalismo carismático, gorilismo, etc. (Calviño Iglesias, 1985, pp. 9-10).

Hace ya unos cuantos años, Domingo Milliani estableció unas bases teóricas y sociológicas para explicar el fenómeno del poder ejercido de manera autoritaria. Decía el ensayista: El dictador latinoamericano no siempre ha llegado al poder por usurpación o trasgresión de los instrumentos jurídicos del Estado, sino mediante esos mismos instrumentos jurídicos a los cuales apela en ocasiones: constitucionalidad, sufragio, defensa del orden, etc. Es más: la mayoría de estos tipos ha ideologizado sus ejecutorias dictatoriales mediante la conservación aparente de los demás poderes: parlamento, poder judicial. Muchos han hecho ostentación del “respeto a las sagradas leyes de la patria” o se autodesignan “restauradores de las leyes y el orden”. Así, la diferenciación con los tiranos, además de histórica se propone ser jurídica (Milliani, 1997, p. 159). El autócrata es llamado

indistintamente por su nombre o por múltiples epítetos: Jefe, Generalismo, Benefactor, Padre de la Patria Nueva, Excelencia (Vargas Llosa, 2000, p. 15).

Mariano Picón-Salas, en su ensayo "Antítesis y tesis de nuestra historia" (1948), escribió: "No es, pues, el clima o la mezcla de razas lo que produce la turbulencia o la dictadura, como nos enseñaban algunos maestros de la sociología naturalista. Violencia y dictadura son estados sociales y complejos que rompen el marco falso de una interpretación étnica, geográfica, antropológica" (Picón-Salas, 1962, pp. 196-197). Su propuesta llama la atención sobre el cuestionamiento de la tesis positivista para explicar el fenómeno de la dictadura (Miliani, 1997, pp. 64-165). La superación de esa tesis consiste en darle un sentido mucho más abarcador, es decir, considerarlo como un «estado social» que involucra esferas de mayor complejidad. Picón-Salas pertenecía a un sector de intelectuales latinoamericanos que no asume el fenómeno de la dictadura como fatalidad natural, y hasta irremediable; sino por el contrario, al considerarlo como un estado social, supone que esa visión fatalista debe ser superada; en ese sentido cerraba filas entre aquellos escritores que aspiraban a un futuro menos traumático y más prometedor. Thomas D. Morin lo sintetiza de la siguiente manera:

En general, los ensayistas latinoamericanos se dividieron en dos campos: aquellos que percibían la dictadura como inevitable y como parte de la estructura orgánica de cada país y sociedad, y se suscribieron a los conceptos de fatalismo cultural, y los que, determinando que los latinoamericanos podían, mediante el ejercicio de su voluntad, superar la herencia del *caudillismo* y la rigidez del tradicionalismo, vislumbraban un futuro más positivo para el continente. (Morin, 1975, p. 193)

En el fondo de todo proyecto autocrático, existe la violencia que se disfraza, el sexo como demostración de una perpetua orgía, las exageraciones del poder, la tortura, el miedo, la muerte son demostraciones frecuentes de un ejercicio brutal de la violencia y son recurrencias de viejas prácticas. Lo peor es que se repiten en distintos momentos de la historia, en distintas latitudes. Pero también es el tiempo, el desgaste y el agotamiento de los modelos lo que hace que los sectores no favorecidos con las dádivas despierten. Y así como cayeron sus modelos políticos también cayeron sus símbolos.

Guzmán cometió la insensatez de hacerse levantar estatuas; pintarse en Santa Teresa

con manto y túnica de Evangelista; de hacerse acuñar en una misma medalla con Bolívar, poniendo a éste en segundo término; dar a una basilica de Caracas los dos nombres de su esposa Ana Teresa; aceptar los títulos de "Ilustre Americano" y "Regenerador de Venezuela"; decretar su propio nombre para estados, departamentos, plazas, paseos públicos y teatros; levantar estatuas a su padre y declararle "Ilustre prócer de la Independencia" y como tal mandar a colocar su retrato en el salón de sesiones del Congreso; igualmente se hizo nombrar Doctor y Rector de la muy Ilustre Universidad Central. (Cova, 1950, p. 177)

La historia mostró cómo terminó ese endiosamiento. A igual como sucedió en otro lugar, no muy distante en la geografía americana, la Nicaragua de Ernesto Cardenal:

No es que yo crea que el pueblo me erigió esta estatua/ porque yo sé mejor que vosotros que la ordené yo mismo/ Ni tampoco que pretendo pasar con ella a la posteridad/ porque yo sé que el pueblo la derribará un día/ Ni que haya querido erigirme a mí mismo en vida/ el monumento que muerto no me erigiréis vosotros: sino que erigí esta estatua porque sé que la odiáis. (Cardenal, 1979, p. 63)

Este poema de Ernesto Cardenal, titulado "Somoza develiza la estatua de Somoza en el estadio Somoza", podría leerse como una gran ironía al focalizarse desde la voz del personaje histórico que se sabe odiado a fuerza de imponer su imagen y sus símbolos. Así han caído otras estatuas, como un efecto simbólico del desmoronamiento del caudillo, de su poder y lo que ello representa. Pero así también caen los discursos justificatorios, las loas y alabanzas, todo en un momento de la historia que miramos hoy sobre el hombro, como si el pasado no se reflejara en el espejo de lo que habrá de verse al despertar de un día cualquiera.

Gregory Zambrano

Escuela de Letras

Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Bibliografía

- Blanco, Eduardo. (1982). *Venezuela Heroica*. Caracas: Fundación Cadáfe.
- Britto García, Luis. (1988). *La máscara del poder*. 1. *Del gendarme necesario al demócrata necesario*, Caracas: Alfadil Ediciones.
- Calviño Iglesias, Julio. (1985). *La novela del dictador en Hispanoamérica*. Madrid: ICI-Ediciones de Cultura Hispánica.
- Cardenal, Ernesto. (1979). *Poesía de uso (Antología 1949-1978)*, Buenos Aires: El Cid Editor.
- Carreño, Eduardo. (1947). *Vida anecdótica de venezolanos*. Caracas: Talleres Litográficos de Crisol.
- Cova, José Antonio. (1950). *Guzmán Blanco, su vida y su obra*. Caracas: Ávila Gráfica.
- Díaz Rodríguez, Manuel. (19—). Discurso pronunciado en el Teatro Caracas la noche del 21 de abril de 1909, en el acto de la instalación pública y solemne de la Sociedad Patriótica En *Sermones líricos*, Caracas: Ediciones Nueva Cádiz (pp. 27-44).
- _____. (19—). Epístola ingenua. En *Sermones líricos*, Caracas: Ediciones Nueva Cádiz (pp. 167-178).
- Martí, José. (1993). Cecilio Acosta. En *Revista venezolana*. 15 de julio de 1881. Edic. crítica de Ramón Losada Aldana, Caracas, UCV.
- Miliani, Domingo. (1997). El dictador, objeto narrativo en dos novelas latinoamericanas. *Yo El Supremo* y *El recurso del método*, en su libro *Entre la historia y la intemperie*, Mérida: Ediciones Actual (pp. 149-214).
- Miliani, Domingo et al. (2002). *Vigencia de Cecilio Acosta*. Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta.
- Morales, Salvador. (1985). *Martí en Venezuela, Bolívar en Martí*. La Habana: Editora Política.
- Morin, Thomas D. (1975). *A Peregrination in Search of Identity in the Work of Mariano Picón-Salas: a Cultural Perspective*, New York: Columbia University.
- Picón Febres, Gonzalo. (1947). Al Benemérito señor General Cipriano Castro, Restaurador de Venezuela y Presidente Constitucional de la República. En *La Literatura Venezolana en el siglo XIX*, Buenos Aires: Ayacucho.
- Picón-Salas, Mariano. (1962). Antítesis y tesis de nuestra historia. En *Obras selectas* (2ª ed.). Madrid: Edime (pp. 196-197).
- Segnini, Yolanda. (1987). *Las luces del gomecismo*. Caracas: Alfadil.
- Silva Beauregard, Paulette. (1993). *Una vasta comarca de enmascarados. Poesía, cultura y modernización en Venezuela a finales del siglo XIX*, Caracas: La Casa de Bello.
- Vargass Llosa, Mario. (2000). *La fiesta del chivo*. México: Alfaguara.

- _____. (2001). *Literatura y política*. México: Ariel-Cátedra Alfonso Reyes (ITESM).
- Zambrano, Gregory. (2001). Mario Vargas Llosa y la política de la violencia en América Latina (A propósito de dictadores y novelas). Publicado en Roland Forgues (ed.), *Mario Vargas Llosa, escritor, ensayista, ciudadano y político*. Lima: Editorial Minerva (pp. 277-301).



Ideologías y retóricas del poder

Venezuela, fábrica de héroes | Luis Ricardo Dávila

La tradición paralela | Miguel Ángel Campos

Literatura y justicia:
hacia una crítica de los estudios culturales | Julio Ramos



Ideologías y retóricas del poder

Venezuela fábrica de héroes

Luis Ricardo Dávila

"Bolívar ocupa un reino aparte entre los hombres y Dios".

Laureano Villanueva, 1895

La lógica del discurso heroico

¿Qué es un héroe nacional? ¿Cómo se construye? ¿Cuál es el imaginario social subyacente a su creación? ¿Ha existido siempre esta clase de arquetipos simbólicos? ¿Quién, cuándo y cómo se les crea? ¿Para qué sirven? ¿Es posible crear tendencias unificadoras nacionales sin su existencia? ¿Qué diferencia establecen ellos con los personajes de leyendas, con el heroísmo romántico o con la simple popularidad? ¿Para ser popular es necesario apoyarse en lo heroico? ¿Todo hombre de genio termina ineludiblemente en héroe? Acaso no sea el propósito de este ensayo responder a estas preguntas, pero sí es mi intención argumentar conceptual e históricamente en esta dirección; explorar, así sea someramente, surcando huellas que faciliten explicar el proceso histórico venezolano.

"Desdicha al pueblo que tiene necesidad de héroes",¹ constataba el filósofo alemán Georg Wilhelm Friederich Hegel. Frase, por cierto, muchas veces citada, pocas veces comprendida en el esplendor de su sentido. Si seguimos su razonamiento podría concluirse que una sociedad sin

¹ G. W. F. Hegel, *Correspondance*, Gallimard/Tel, Paris, 1990, p. 98.

héroes nacionales debe transitar un feliz desarrollo histórico, sin mayores dramas ni episodios patéticos. La ausencia de ellos podría ser, en relación con la formación de las naciones, enteramente sustituida por el folklore nacional, la adoración religiosa, el relato oral o por la llamada cultura nacional. De esta manera se reforzaría la experiencia de la discontinuidad en la formación del Estado y la nación. Estamos en presencia de un escepticismo social en relación con el héroe.

También lo contrario sería verdad en la amonestación hegeliana. Los pueblos tienen una necesidad casi patológica de héroes nacionales y de su creación depende su supervivencia y unidad. En este caso el *pathos* de una nación como la venezolana sería altamente heroico y, en consecuencia, la desdicha marcaría su destino histórico. Sin embargo, hay mucho abultamiento racional germánico acá, esa propensión del alemán moderno al enrevesado pensamiento abstracto (al *dumpfen intellecte* de Nietzsche), como para pensar que un pueblo de tierra caliente, nuestra América morena, pueda ceñirse a estos postulados. Ya se ha afirmado y comprobado que el discurso que gobierna nuestro pensamiento es más mágico que lógico. “Somos pueblos de biografía más que de historia”, sentenciaba, ahora sí, uno de los nuestros en 1930, Mariano Picón-Salas.² La historia no puede aparecer ante nuestros ojos sino como una magnífica epopeya de nuestros héroes. La concepción de fuerza social es demasiado abstracta y preferimos construir la unidad y coherencia de la sociedad a través del horizonte de una personalidad, del rostro fulgurante de un héroe. Así se convierte la historia en un juego de contemplación, de alarde, de espectáculo, de repeticiones estériles. El héroe es su fuerza reguladora: unifica y cohesiona, pero también distorsiona, sobre todo, en el *ethos*. Nos falta un equilibrio cultural entre el *ethos* y el *pathos*. La transformación de la vida social depende obstinadamente de un permanente culto al héroe que revuelve y condiciona todo el fondo de nuestro ser histórico. Hay en el venezolano un exceso de apetito simbólico que tampoco nos deja mirar bien el fondo de nosotros mismos.

En lo que sigue trataré este problema, suerte de arista básica de lo nacional venezolano: el exceso de heroísmo como elemento constitu-

² “Hispano América, posición crítica” (Conferencia en la Universidad de Concepción, noviembre de 1930), en *Intuición de Chile y otros ensayos en busca de una conciencia histórica*, Biblioteca Americana, Santiago de Chile, 1933, p. 81.

tivo de la nación, con todo y sus respectivas consecuencias éticas y políticas. Exceso que expreso a través de la metáfora: **Venezuela fábrica de héroes**. Indagaré sobre esto en busca del lenguaje, de los símbolos y de los conceptos que la expresan en la tarea de pensar nuestro devenir como nación.

Héroe, pueblo y conciencia nacional

Ahora bien, comenzaré señalando lo que no pretendo hacer, de manera de preparar el terreno para lo que sí quiero hacer. No trataré de elaborar conceptos del héroe, siguiendo a Carlyle o a Emerson, tampoco intentaré construir morfologías ni semánticas de la figura heroica, mucho menos quisiera embarcarme en la propuesta de una tipología del héroe, de sus rasgos formales y funcionales.³ Más bien de lo que se trata es de examinar en Venezuela el dispositivo⁴ de poder que se construye en torno al héroe y sus consecuencias. Me propongo examinar la estructura del poder heroico en su función estratégica específica: justificar una estructura de dominación, así como consolidar la estructura nacional venezolana. Allí se diferencian dos momentos esenciales: 1) El predominio del objetivo estratégico, lo cual ocurre en Venezuela entre 1833 y 1870, y 2) La constitución del objetivo propiamente dicho a partir del gobierno de Guzmán Blanco en 1870, cuando el culto al héroe se convierte en política de Estado, en discurso oficial del poder, utilizado para fines ideológicos y políticos pero también para fines éticos y sociales diversos en un proceso de perpetuo relleno estratégico de dominación.

³ Para lo de la tipología del héroe hispanoamericano y el desarrollo del concepto de héroe nacional-padre de la patria, remito al excelente trabajo del historiador Germán Carrera Damas, "Del heroísmo como posibilidad al héroe nacional-padre de la patria". En Manuel Chust y Víctor Minguez, (eds.), *La construcción del héroe en España y México*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 31-48.

⁴ Uso el concepto como una red de relaciones que se pueden establecer entre elementos heterogéneos (discursos, instituciones, leyes, enunciados éticos, propuestas filosóficas, lo dicho y lo no-dicho) de manera de establecer el nexo para controlar lo que aparece y se dice en esta estructura de elementos heterogéneos.

La idea de la nación venezolana tiene entre sus contenidos una suerte de creencia, de sentimiento, de sentido de pertenencia a un conglomerado más general y a un cierto proceso histórico y heroico, presente en expresiones tales como: "Somos porque fuimos", "seremos porque hemos sido", "haremos porque hemos hecho", "seamos dignos ejemplos de..." que no hacen sino remitirnos a la gesta independentista y a aquel *Bolívar, miserere nobis*, misericordioso, con que los venezolanos intentamos conjurar todo fracaso y abrir el porvenir. Pero estos sentidos no surgen de repente. Surgen del proceso histórico y de su construcción discursiva ideologizante que proyecta complejos dispositivos de poder (instituciones, leyes, rituales, enunciados éticos, narraciones históricas, cultos), entre ellos el dispositivo heroico, todos con posición estratégica dominante, pues afectan el orden simbólico de la sociedad, construyen el "yo" y el "nosotros", dan la pauta ideológica legitimadora. Sin embargo, como bien lo percibe Briceño Iragorry: "Se rinde 'culto' a los hombres que forjaron la nacionalidad independiente, pero un culto que se da la mano con lo sentimental más que con lo reflexivo".

Hay allí un primer componente del dispositivo heroico: se sublima lo sentimental venezolano, más que lo racional nacional. Siendo la ruptura con el nexo colonial "obra de un traumatismo, de una creciente reacción que se origina en el sentimiento y que tiene por causa el quebrantamiento de la justicia",⁵ esta ruptura se tradujo, en términos del tiempo histórico, en una guerra de emancipación larga, cruenta y costosa no tanto en términos materiales como espirituales y éticos, seguida de un dificultoso proceso de consolidación política y social como nación, su sutura no podría ser sino en términos de exaltar lo sentimental heroico.

⁵ Ramón Díaz Sánchez. "La independencia de Venezuela y sus perspectivas", estudio preliminar a la edición del *Libro de Actas del Supremo Congreso de Venezuela, 1811-1812*, tomo I, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1961, pp. 37-38.

Historia patria, Venezuela heroica

El imaginario bolivariano es el eje de la fábrica de héroes y fue creado por las historiografías patria y nacional, esas canteras de heroísmo como las llama Germán Carrera Damas en la obra citada. Lo que permite un aspecto que para el caso de Venezuela es de suma importancia: las percepciones de la conciencia nacional en relación con su memoria histórica. En términos de la conformación de un sentido histórico colectivo, éste se revela deformado por la influencia de la historia patria. Y en definitiva, la conciencia histórica patriota que sirve de base para el desarrollo de la conciencia social y, por ende, de la conciencia política, al sobrevivir exageradamente y proyectarse en el tiempo no sólo obstaculizó la comprensión del proceso de formación de la nación, sino que también se convirtió en fuente de pensamiento esquemático y deformado, amén de su función de bálsamo adormecedor del pueblo: “El pueblo, fascinado por la gloria de los héroes, siguió la lección que le dictaban los generales, y terminó por perder la vocación de resistir”.⁶ También ha sido señalado –con metáforas angustiosas que no convocan sino a la reflexión– que la historia de Venezuela es “una historia caprichosamente organizada en torno a una perspectiva arbitraria, con un borroso arranque, una culminación breve y fulgurante y una interminable decadencia”.⁷

Estas formas de interpretar y escribir la historia que influyen sobre la movilización espiritual de la nación venezolana, afectan por igual el desarrollo de su memoria histórica. Y ya sabemos que esta memoria es un componente vital en la formación de las identidades nacionales. La producción de la identidad de una colectividad no puede prescindir de su memoria social. Esta se nutre de la conciencia de individualidad, de la convicción de ser alguien: “la sociedad es memoria, tal es su naturaleza física”.⁸ Así, la visión deformada, la organización caprichosa de nuestro pasado ha

⁶ Mario Briceño Iragorry. Mensaje sin destino. Ensayo sobre nuestra crisis de pueblo (1951), incluido en *Obras Selectas*, Caracas, Ediciones Edime, 1966, pp. 519-520.

⁷ Arturo Uslar Pietri. Una oración académica sobre el rescate del pasado, en *Del hacer y des-hacer de Venezuela* (1962), incluido en *Obras Selectas*, Caracas, Ediciones Edime, 1967, p. 1371.

⁸ Maritza Montero. *Ideología, alienación e identidad nacional. Una aproximación psicosocial al ser venezolano*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 3a edición, 1991 (1984), p. 149.

sido igualmente fuente de oscuridad acerca de nuestro ser nacional. Este señalamiento es una constante en el pensamiento nacional. Baralt veía en las antiguas costumbres venezolanas algo que no dejaba de ser paradójico: la identidad de costumbres con las de España “en las clases principales de la sociedad, y la falta total de recuerdos comunes”.⁹ Lo que les convertía “en un gran pueblo sin tradiciones, sin vínculos filiales, sin apego a sus mayores, obedientes sólo por hábito e impotencia” (pp. 457-458). En cuanto a los criollos, agregaba, “apenas se acordaban de su origen”. Por supuesto, siempre se podría explicar esta interpretación distorsionada de la realidad, bajo el argumento de la carencia de recuerdos que caracteriza a todo pueblo joven.¹⁰ Lo interesante es que semejantes señalamientos son una constante en la historia de la sociedad venezolana.

Los usos del imaginario heroico

Desde todas estas perspectivas, puede verse que el sentimiento y la idea de lo nacional fue ayer, lo es todavía y acaso siempre lo será, una herida abierta en la sociedad venezolana. Herida que problematiza de manera particular la conciencia nacional y la identidad del venezolano; herida que se sutura con la exaltación de lo heroico; herida, en fin, porque “está desfigurada la imagen que recibimos y transmitimos de nuestro ser histórico”.¹¹ Alejados de una lógica viva que persiga en nosotros mismos, en nuestro propio pasado nacional, la sustancia moral de nuestro ser social, nos caracteriza una debilidad de perfiles identitarios, que nos ha impedido llegar “a la definición de ‘pueblo histórico’ que se necesita para la fragua de la nacionalidad” (Briceño I., *ibidem*, p. 476). Conciencia nacional y culto heroico se pierden entre lo contradictorio y lo confuso. Ambas

⁹ Rafael María Baralt. *Resumen de la Historia de Venezuela*, Brujas, Desclée et Brouwer, 1939 (1841), capítulo XXII, “Carácter nacional”, p. 456.

¹⁰ A la razón del “pueblo joven”, Picón-Salas incorporará también la de la influencia del medio físico rechazando, sin embargo, las explicaciones positivistas al respecto: “Como la historia es reciente y tiene por escenario una naturaleza inmensa y todavía en trance de domar, el esfuerzo del hombre es discontinuo y el hecho nuevo aparece imprevisible”, ver “Antítesis y tesis de nuestra historia” (1939), incluido en *Obras Selectas*, Caracas, Ediciones Edime, 1953, p. 197.

¹¹ Uslar Pietri, *op. cit.*, p. 1382.

coordenadas definen las insuficiencias de la nación. Siguiendo a Picón-Salas, podría señalarse que lo que nos caracteriza es una identidad nacional hecha de “impresiones y retazos no soldados y flotantes” y que extravían más que dirigen al “alma venezolana en la búsqueda y comprensión de sus propios fines”.¹² Entonces, para unir estas impresiones, para darle sentido y contenido a estos retazos, para lograr una unidad de fines se recurre a la construcción del dispositivo heroico como elemento estructurante de la conciencia nacional.

Léase bien el sentido y el énfasis que encierran estas palabras de José María Vargas: “... la Nación se ha constituido legítimamente y establecido su gobierno, hijo de un grande hecho nacional y de la voluntad de todos, legítimamente expresada. El Gobierno de Venezuela es un Gobierno legítimo nacional, de hecho y de derecho”.¹³

¿Qué duda cabría de esto? La nación y su gobierno eran producto de un hecho nacional: la Independencia. Pero, ¿de verdad eran expresión de la voluntad de todos, legítimamente expresada? Se hablaba de una república oligárquica en 1830, que no era otra que la república de los pocos y no de los muchos. Con relación a lo segundo, todo estaba en la patria que nacía, cuya consolidación requería la creación de mitos comunes. Ninguna comunidad que aspire a convertirse en nación –y mucho menos en Patria– puede existir sin la creación de mitos compartidos que vayan formando un sustrato anímico común. La Independencia con sus turbulentos episodios, sus actitudes desprendidas, su patriotismo y heroísmo inherentes aportaba, sin lugar a dudas, singularidades como para construir un mito identificador. No obstante, a la nueva estructura política republicana era necesario añadirle nuevos sustentos ideológicos y políticos. Crear una historia de la génesis de la nación, de sus héroes fundadores –quienes participaron exitosamente en la disputa de la Independencia– o de sus anti-héroes –aquellos críticos de la república de proyección monárquica–; crear

¹² “Comprensión de Venezuela”, incluido en *Obras Selectas*, op. cit., p. 223.

¹³ Vargas fue el primer presidente civil de la nueva estructura política, a la que llegó en 1834. Fue arrojado del poder un año después por una componenda militar (“La Revolución de las Reformas”). Estas palabras son parte de un diálogo con Carujo, uno de sus expulsos, el 8 de julio de 1835, sobre la legitimidad del Gobierno de Venezuela. En Blanco, Andrés Eloy, *Vargas, el albacea de la angustia*, Caracas, Biblioteca Popular Venezolana, 1947, p. 119; también, Villanueva, Laureano, *Biografía del Doctor José María Vargas*, Caracas, 1883.

una leyenda del horrible pasado y del luminoso porvenir, eran operaciones que estaban a la orden del día y que no harían sino cimentar y endurecer las frágiles bases de la forma política. Es que la república desde su nacimiento está en lucha con ella misma; en esto consiste su ambigüedad y el secreto de sus continuas transformaciones, cambios y debilidades.

“Nada nacional es pequeño”, señalaba atinadamente Antonio Leocadio Guzmán en 1840. Las implicaciones de esta *boutade* escapaban a la propia racionalidad de la acción política. Sus consecuencias tampoco serían pequeñas. Para aquel momento más de la mitad de los venezolanos nacieron y se educaron bajo el régimen español. En lo sucesivo, sería necesario educar e instruir bajo nuevos parámetros, transmitir a través de la escuela y de la historia nuevos símbolos, nuevas alegorías y nuevo arte, acostumbrar a nuevas ceremonias y rituales, narrar las maneras de la vida autónoma en común. Pero esto no llegaría de una vez. Es que la nacionalidad venezolana se nutría –al igual que en el resto del Continente– de una ambigüedad: se crearon la nación y la república como estructuras modernas, con todas sus formas políticas y éticas inherentes, en el seno de sociedades tradicionales. La articulación de este par de componentes (tradicición y modernidad) disímiles en contenido y en naturaleza, siempre fue ambigua, difícil, inacabada.

La nación como fuerza simbólica sólo adquiriría sentido y unidad en torno al pasado heroico y militar de los días de la independencia del imperio español. En estas circunstancias, uno de los primeros pasos para darle contenido y significación a la identidad nacional fue dado por el general Antonio Guzmán Blanco, jefe del Partido Liberal (formado desde la década de 1840) y figura dominante en la política interna entre 1870 y 1887. Durante su tiempo histórico se sustanciarían los elementos básicos del imaginario heroico y cultural de la nación venezolana. Se insistió, sin lograrlo, en la paz civil como fundamento para la construcción de un sentimiento nacional; en complemento, se incrementaron los trabajos públicos de caminos y ferrocarriles para la integración del territorio; igualmente, se fomentó el patriotismo mediante la adopción de símbolos componentes de la nacionalidad, la identidad y soberanía nacional (bandera, selección del himno nacional, escudo de armas, etc.) Todo lo cual representaba en sí mismo el fundamento de un pensamiento y una cultura nacionales. Caracas tuvo muy pronto, durante el último tercio del siglo XIX, su primer Capitolio Nacional, así como un largo número de instituciones culturales

—la Academia de Bellas Artes (1887), la Academia Venezolana de Literatura (1872), la Academia Nacional de la Historia (1890).

En adición a esta actividad institucional que preservaba la memoria nacional, el gobierno estableció el dispositivo heroico, a través del “Culto a Bolívar”,¹⁴ esa “segunda religión de los venezolanos”, según el atinado concepto de Carrera Damas, que no fue otra cosa que la puesta en escena ideológica e institucional con la que Bolívar se convertía en héroe, esto es, en principalísimo factor de unidad nacional. El Libertador, caído al comienzo en la ignominia, fue objeto en lo sucesivo de una ilimitada alabanza en un esfuerzo para incrementar el patriotismo, la legitimidad del Estado y el orgullo nacional de ser herederos de su magna obra. El presente de la nación se unía a su pasado: *somos porque hemos sido*. Muy pronto, para fortalecer el sentimiento cívico de la identidad de la nación, el gobierno erigió bustos del Libertador a lo largo y ancho del territorio.¹⁵

Poética del poder heroico

Esta construcción heroica está íntimamente vinculada a la naturaleza misma del poder. El héroe se construye para sedimentar los condicionantes unificadores, para asegurar la cohesión simbólica de los miembros de una formación nacional. Pero también se construye para superar la precariedad de lo social e institucional y para legitimar la estructura de poder, esto es, para justificar la estructura de dominación y de exclusión en su nombre. La fábrica de héroes es de cierta manera “cuestión de fe”, dada su susceptibilidad a la manipulación política.

Se supone que un imaginario heroico como el bolivariano, se convierte en la grandeza de Bolívar puesta al servicio de todos los venezolanos. Pero no siempre resulta así. Al héroe se le puede apropiar con motivos inconfesables. No sólo para justificar la estructura de dominación y exclusión, sino, para en su nombre y recurriendo a los atajos que siempre

¹⁴ Germán Carrera Damas. *El Culto a Bolívar. Esbozo para un estudio de la historia de las ideas en Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973 (1970).

¹⁵ Acerca del desarrollo del dispositivo heroico durante el tiempo de Guzmán, ver J. Nava, “The Illustrious American: The development of nationalism in Venezuela under Antonio Guzmán Blanco”, *Hispanic American Historical Review*, 15 (4), 1965, pp. 527-543.

han estado presentes en la historia de Venezuela, instaurar regímenes totalitarios que niegan la esencia del trabajo y los días heroicos. Todos los caudillos de nuestro trágico siglo XIX, sin excepción, gobernaron acudiendo al imaginario bolivariano. Igual ha ocurrido con los gobernantes del siglo XX. El orden y el caos imperantes se disimulaban con la fanfarria trompetera y patriótica de giro mesiánico: saldremos de este estado de naturaleza, para pasar al estado de cultura con la ayuda del divino Libertador, imagen para los venezolanos de sacrificio y audacia. Términos éstos del discurso heroico.

Una vez consolidada la ruptura del orden colonial y superados los vaivenes propios de la construcción de la forma republicana, se comenzó luego de 1830 a reconstituir la sociedad y las relaciones sociales a través de nuevos lenguajes, nuevas prácticas ancladas en viejos principios y el uso de nuevos símbolos que cohesionaran los condicionantes unificadores que supone la construcción de toda nación. La poética del poder se constituyó, entonces, a través de prácticas simbólicas, de lenguajes, de gestos y de la creación no de héroes, sino de un solo “héroe-padre de la patria” –Simón Bolívar– que simboliza la nación venezolana en un movimiento confuso, donde se solapan muchos componentes; entre otros, la confusión entre los conceptos de “república”, “patria” y “nación”. Por supuesto que la gesta bolivariana portaba en sí misma el germen que posibilitaría esa confusión. Si nos atenemos a la interpretación de uno de los historiadores más alejados de la historia laudatoria, por su espíritu crítico, más que patriotero, Laureano Vallenilla Lanz, éste intentará –dentro de lo más representativo del lenguaje positivista– ser objetivo a la hora de juzgar la reconstitución de la república en Venezuela, la cual “no debe verse sino como la sanción legal de un hecho preparado ya por el medio geográfico; consumado por la tradición y por la guerra, y consagrado en la historia por las glorias continentales de sus hijos”. Pero a pesar de tanto positivismo no dudará de la condición heroica como fibra constitutiva de Venezuela: “surgida de una de las guerras más sangrientas de la historia, nuestra patria es hija del heroísmo y la lealtad”.¹⁶ Tampoco dudará del papel fundador de Bolívar cuando afirma: “El Libertador es también [...] el

¹⁶ Laureano Vallenilla Lanz. “La influencia de los viejos conceptos”, 1911. En *Obras Completas / Tomo II Disgregación e Integración*, Centro de Investigaciones Históricas, Universidad Santa María, Caracas, 1984, pp. 102 y 117.

creador de la nacionalidad venezolana”. Para añadir con más énfasis, siempre con mirada telescópica: “Bolívar creó su patria dejando una tradición de unidad que cobró mayor fuerza cuando los venezolanos pasaron las fronteras para ir a librar las batallas de la Independencia de América” (pp. 115-116). Los términos son precisos: “dejando una tradición de unidad”. De eso se trataba: fundar, para dejar nexos, lazos de unidad.

Así se fue construyendo intelectualmente esta confusión o igualdad de sentido dado a estos conceptos, supeditados a la figura de Bolívar quien es, indistintamente, para los venezolanos, el creador de las tres estructuras: Bolívar, *pater noster*, padre de una patria que no tiene madre; fundador de la república que aún no existe sino en los sueños; y, creador de una nación aérea que no termina de dibujar su raíz y su rostro. Poco importa que los procesos reales hayan ocurrido de otra manera. Lo que importa son las representaciones. No importa que este *pater patriae* haya sido condenado al ostracismo desde 1829, tampoco que haya ocurrido el parricidio simbólico de 1830. Lo que importa es que a escasos tres años de su muerte, el hombre y su sombra podrían ser muy útiles para consolidar una nueva estructura de dominación que contenía muchos de los mismos vicios coloniales.

En 1833 comienza el proceso de construcción del “heroísmo colectivo”. El primer paso fue reivindicar su figura. El segundo paso consistió en solicitar la repatriación de sus restos que permanecían en Colombia. El tercer paso fue comenzar a reconocer los méritos que las rivalidades políticas habían desconocido durante la desintegración de la Gran Colombia. El portavoz de ese proceso es el propio gobierno del general Páez. El argumento no se presta a ninguna duda: “para limpiar de aquella mancha la conciencia nacional”.¹⁷ Todo este discurso va conformando “las bases y modos de la conciencia nacional venezolana” (Carrera Damas). El elemento

¹⁷ Ver al respecto Germán Carrera Damas, además de las obras citadas, “Simón Bolívar, el culto heroico y la nación”, *Hispanic American Historical Review*, 63 (1), 1983. Igualmente, L. Castro Leiva, *De la patria boba a la teología bolivariana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991; el volumen I de sus *Obras* / “Para pensar a Bolívar”, edición de Carole Leal Curiel, Universidad Católica Andrés Bello y Fundación Polar, Caracas, 2005; y, finalmente, Luis R. Dávila, *Venezuela, la formación de las identidades políticas. El caso del discurso nacionalista*, Universidad de Los Andes, Mérida, 1996.

constitutivo de nuestra fábrica de héroes es la identificación¹⁸ entre conciencia nacional y culto al héroe patrio. A partir de allí se echarán las bases de nuestro sentimiento nacional.

La construcción de este proceso heroico es producto de muchos hechos, algunos de los cuales son contingentes. Por ejemplo, es importante la postura de un visitante desprevenido como José Martí quien más tarde sería convertido en héroe él mismo, que atribulado por otras preocupaciones mayores como lo era la libertad de su propia patria, nos legó este entrañable relato en julio de 1889:

Cuentan que un viajero llegó un día a Caracas al anochecer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó dónde se comía ni se dormía, sino cómo se iba adonde estaba la estatua de Bolívar. Y cuentan que el viajero, solo con los árboles altos y olorosos de la plaza, lloraba frente a la estatua, que parecía que se movía, como un padre cuando se le acerca un hijo. El viajero hizo bien, porque todos los americanos deben querer a Bolívar como un padre. A Bolívar, y a todos los que pelearon como él porque la América fuese del hombre americano... Bolívar no defendió con tanto fuego el derecho de los hombres a gobernarse por sí mismos, como el derecho de América a ser libre. Los envidiosos exageraron sus defectos. Bolívar murió de pesar del corazón, más que de mal del cuerpo, en la casa de un español en Santa Marta. Murió pobre, y dejó una familia de pueblos.¹⁹

Acaso, *sans le savoir*, como en la frase de Molière, y a través de la exaltación bolivariana, Martí –ese otro “héroe de muchas letras”, como le llamara Juan Marinello²⁰– estaba aportando su grano de arena a la conformación de esta gran fábrica de héroes que ha sido la historia de Venezuela. Más aún, contribuye también a su definición partiendo de la noción moralizante del “decoro”: “Hay hombres que viven contentos aunque vi-

¹⁸ Toda identidad social entraña no sólo un proceso de descubrimiento o reconocimiento, sino también de construcción. A esta dimensión de la construcción de las identidades sociales le llamamos identificación.

¹⁹ “Tres héroes”, *La Edad de Oro* (julio, 1889). En *Nuestra América*, prólogo de Juan Marinello, selección y notas Hugo Achugar, cronología Cintio Vitier, Biblioteca Ayacucho, Caracas, p. 206.

²⁰ Marinello, J., *Martí desde ahora (Lección primera de la Cátedra Martiana)*, Imprenta de la Universidad de La Habana, 1962, p. 3.

van sin decoro. Hay otros que padecen como en agonía cuando ven que los hombres viven sin decoro a su alrededor [...] Cuando hay muchos hombres sin decoro, hay siempre otros que tienen en sí el decoro de muchos hombres [...] En esos hombres hay miles de hombres, va un pueblo entero, va la dignidad humana. Esos hombres son sagrados" (p. 207).

Sobre el uso de otro tono, declamatorio y lírico como abonador de la fábrica heroica, da cuenta en 1896 este testimonio de uno de los historiadores más influyentes de aquel momento, Laureano Villanueva:

Bolívar no cabe en los moldes de la humanidad. Los demás hombres pueden ser juzgados y comparados entre sí, desde Sucre hasta Washington, desde Miranda hasta San Martín, desde Santander hasta Páez. Él no. Él es único, incomparable, magnífico, de fuerza sobrenatural, por encima de los hombres y de la historia, como los astros por encima de todas las cumbres de la Tierra y por encima de todas las nubes del espacio. Bolívar ocupa un reino aparte entre los hombres y Dios.²¹

Semejante juicio hace a Villanueva declararse incompetente para el desempeño del alto cometido del historiador cuando considera que Bolívar no es un general, ni un caudillo, ni un dictador, sino que es más que todo eso: un genio. Tan arrebatado entusiasmo fue contestado de inmediato, con motivo de la crítica al libro, por César Zumeta, intelectual poco dado al excesivo encomio, y mucho menos dado a exaltar el heroísmo:

Bolívar fue un general, fue un caudillo, fue un dictador y es así como la historia debe estudiarlo, la circunstancia de ser además un genio resultará indudablemente de la crítica estrecha a que se someta su obra en cuanto a los medios de que dispuso para realizarla, de los obstáculos que venció, de la solidez, la extensión, la viabilidad, la trascendencia de su creación.

Y remata con una de sus frases más célebres por poderosa y sintética: "Divinizado, es insignificante; humano es sencillamente grandioso".

No está demás detenerse en los sólidos argumentos con que Zumeta justificaba su hereje juicio para con uno de los historiadores oficiales más prestigiosos de aquella Venezuela heroica:

²¹ *Vida del Gran Mariscal de Ayacucho*, Caracas, 1895.

En tierras en donde el mal que nos roe las entrañas es la glorificación de los vencedores, y por atavismos antropomórficos van cayendo los pueblos de rodillas ante los hombres llamados providenciales, sancionar el personalismo incondicional de la gloria, es perpetuar el personalismo incondicional del éxito. Cuando las grandes conciencias, los cerebros guadores colocan a Bolívar por encima de la crítica y de la historia, la masa guiada, el pueblo no vacila en colocar a una mediocridad cualquiera sobre la Nación y las leyes. Hubiéramos sido más parcios en ditirambos y no llenarían nuestra historia de los últimos setentecino años tres o cuatro hombres que gobernaron en no interrumpida apoteosis más arriba de toda responsabilidad y de toda sanción.²²

Este error de inclinar la historiografía patria hacia una permanente fabricación de héroes ha sido –desgraciadamente– fundamental para la evolución histórica de la nación venezolana; en especial para la evolución de la estructura mental del pueblo quien siempre ha sido, a través de la manipulación, una suerte de espectador, nunca protagonista, de su propia gloria. Si nos hubiéramos alejado más del culto a esos hombres llamados providenciales, el pueblo se hubiera evitado esa nefasta tendencia de caer de rodillas ante el personalismo incondicional de la gloria, nos hubiéramos economizado perpetuar el personalismo incondicional del éxito definido por la adulación y manejo de esos hombres providenciales. De cuántos gobernantes mediocres nos hubiésemos evitado, cuya única carta de presentación ha sido adormecernos, elevando el culto heroico a política de Estado. Sólo contar con héroes militares, despreciando a los héroes civiles o minimizándolos al heroísmo de nombre de avenida, de estatua o plaza pública, ha definido la naturaleza del poder simbólico en Venezuela. Podría insistirse en la pregunta: qué hace al héroe. La respuesta siempre giraría en torno a la exclusiva vinculación del heroísmo con el hecho militar. El heroísmo patrio resulta de considerar a los militares en un rango superior a lo humano.

También otros escritores americanos contribuyeron con esa fábrica de héroes que es Venezuela y, en especial, con el cultivo heroico de

²² César Zumeta. "Nota Literaria/Vida del Gran Mariscal de Ayacucho, por el Dr. Laureano Villanueva", Caracas, 1895, en *Notas críticas, (con dos comentarios separados por tiempo y distancia de Santiago Key-Ayala)* Cuadernos Literarios de la Asociación de Escritores Venezolanos, Caracas, 1951, pp. 63-70.

Simón Bolívar. El gran vate Rubén Darío, entre ellos, no podía quedarse atrás, cuando en su *Canto trunco a Bolívar* declama:

¡Oh tú, a quien Dios dio todas las alas
 con tu condición de cortarlas...!
 ¡Oh tú, proto-Cóndor de nuestras montañas!
 [...]

¡Tu voz de Dios, hirió la pared de lo oscuro!²³

El héroe, en consecuencia, lleva consigo el sentimiento de límites infranqueables, vaya donde vaya. Hay los anti-héroes, de ellos está llena Venezuela, que sin haber nunca hecho grandes cosas, han vivido de la gloria de los que sí la hicieron. Lo que han hecho es sacudir el árbol cuando los frutos estuvieron maduros. Acaso, el anti-héroe venezolano, aparte de ser crítico de la independencia, en especial de Simón Bolívar, de la república y de su estructura de poder inherente, tampoco era blanco. No hay héroes de color y mucho menos anti-bolivarianos. El heroísmo consiste, en última instancia, en hacer grandes cosas sin tener el sentimiento en la lucha con los demás, de estar delante de ellos, bailando por encima de sí mismo. En una palabra, los constructores de la fábrica de héroes nacional son quienes han vivido de no hacer cosas de una manera grande. Por ello se remiten permanentemente a quienes sí han hecho esas grandes cosas.

Consecuencias ético-políticas de una práctica simbólica

Ahora, bien, esos “hombres sagrados” que contienen miles de hombres, con su “fuerza sobrenatural”, portadores de esa “voz de Dios”, dominando la escena socio-histórica, ¿qué ocurrirá con los resortes éticos y políticos de una nacionalidad creada exclusivamente a la luz del relato heroico? La primera respuesta que salta a la superficie es la simplificación de la integración de aquellos elementos necesariamente complejos que conforman la nacionalidad. Esa simplificación fatalmente impuesta desde el

²³ Páginas de Rubén Darío

discurso del poder a todo el organismo social, se convierte –fatalmente también– en una ficción oficial y no en una entidad real y efectiva. El componente simbólico sobredetermina lo que somos, y en especial, lo que se supone llegaremos a ser. Todo se justifica en aquel discurso ético: *seremos porque hemos sido*. Mientras tanto andamos danzando por encima de nosotros mismos, despreciando oportunidades históricas para salir del vértigo simbólico.

Sin embargo, bajo este tejido superficial un examen detenido del heroísmo bolivariano, arroja algunas consecuencias éticas y políticas que se han hecho constante en nuestra historia republicana: en primer lugar, los extravíos de un pensamiento que, más allá del *culto a Bolívar* (religión de los venezolanos vista como una parte inevitable del mito fundacional de la república), de la fábrica heroica, intenta reconducir toda nuestra historia a un solo hombre, el modelo del “héroe nacional-padre de la patria”. En ello, Bolívar pierde su condición personal y se transforma en una suerte de presunto arquetipo, figura heroica y, por lo tanto, ideal que debe moldear la vida de la nación y la de cada venezolano.

En segundo lugar, con semejante extravío se acentúa la ética voluntarista, que pretende hacer de la vida política y hasta del desarrollo económico y social el producto de *un querer alimentado por la pasión simbólica*. Aparte de los elementos totalitarios que le son inherentes, tal voluntarismo instituye entonces la utopía como proyecto y se traduce en un reiterado fracaso como resultado. Cada venezolano vive –emulando al héroe– en un permanente delirio sobre el Chimborazo y cada estructura de poder se mueve dentro de un cíclico arar en el mar.

En tercer lugar, y acaso lo más grave, es la sorprendente vitalidad y permanencia del heroísmo y del voluntarismo, en medio de la pluralidad de experiencias y de corrientes que han nutrido nuestra vida republicana. Luego de un abultado desarrollo histórico, andando a pasos agigantados y, en particular, luego de una exitosa experiencia democrática de más de medio siglo –acaso el principal logro en 188 años de república– se comienzan a subvertir desde 1999 importantes logros políticos y sociales en nombre de un bolivarianismo anodino que no expresa sino la gran confusión ideológica que nos rodea. Pero a la cual el pueblo apoya, entre otras cosas, por proyectar retazos de su propia gloria.

Con estos gérmenes totalitario, voluntarista y antidemocrático el nuevo orden político dice nutrirse en el Preámbulo de la Constitución Nacional vigente desde 1999 del “[...] ejemplo histórico de nuestro Liber-

tador Simón Bolívar". El aspecto ético no se queda atrás cuando al abrir el Título I ("Principios Fundamentales") se declara: "La República Bolivariana de Venezuela fundamenta su patrimonio moral y sus valores de libertad, igualdad, justicia y paz internacional, en la doctrina de Simón Bolívar, el Libertador".

Finalmente, en cuarto lugar, todo lo anterior no hace más que abonar el mesianismo desde la estructura de poder a través del discurso redentor. Al considerarse heredero de la magia bolivariana, el verbo caudillesco ofrece segundas independencias y la esperada redención de vastas necesidades y sentimientos siempre frustrados. Para darle un carácter más dramático a las estridencias del caudillo de turno se establece un vínculo insalvable entre la estructura de poder y el culto heroico, evocando y acudiendo permanentemente al arquetipo bolivariano.

Todo ello representa una amenaza para la estabilidad de un orden democrático de la vida. La persistencia de la *mandonería* ilusa y mesiánica que trae consigo o hace posible el heroísmo, nutre la dinámica de la incesante presencia del militarismo tradicional, en nuestros días actualizado bajo la máscara del bolivarianismo-socialista. Desde 1999 y hasta hoy, en nombre de ese Bolívar para todo uso se quiere someter a la nación e instaurar un nuevo autoritarismo militar, voluntarista y animado por un sofocante culto a la personalidad. Se destruye la república, se desarraigán las instituciones para que todo quede en poder de quien ejerce el mando de forma personalista y totalitaria. Consecuencia notoria de nuestra fábrica de héroes. Incesantemente invocamos recetas mágicas, le soñamos virtudes al militarismo, nos obstinamos en conjurar un poder que nos libre del duro oficio de construir en libertad una sociedad más justa. O como señalan algunos, nos obstinamos en apoyar a quienes dicen actuar en defensa de la libertad para mejor acabar con ella. "Alerta, alerta, alerta que camina la espada de Bolívar por América Latina", es la consigna que mejor resume el talante voluntarista, militarista y heroico del actual régimen de poder autodenominado revolucionario, bolivariano e izquierdista.

Es necesario un persistente empeño en pensar la vida social más allá del heroísmo a que se nos ha acostumbrado desde el poder. Es conveniente dejar de legitimar la estructura de poder por su capacidad para manipular el culto heroico. La recuperación de la república debe comenzar en la conciencia. Pensar el bolivarianismo en su construcción heroica nos muestra algo que llevamos dentro y nos explica los extravíos de nuestra aventura histórica que, una vez más, parecen retraernos al mito del

eterno retorno de los comienzos. Así, cada uno ha de esforzarse en ver, no su conveniencia, sino el bien de la nación y la verdad de lo que ocurre. Todos tenemos la obligación de pensar no la de hincarnos ante el poder heroico.

Muchas cosas quedan por decir, no menos por desarrollar. Pero de lo que sí estamos seguros es de que las reflexiones a que invita el tema heroico siempre serán útiles para repensarnos como pueblo, con débil memoria e inmerso en situaciones históricas frágiles, no fundamentadas en postulados racionales, refugiadas en actitudes simbólicas y mágicas, donde el *logos* cede espacio al *pathos*. Lo que podría insinuar que la adhesión al héroe no significa más que una práctica de largo aliento que viene a dibujar la existencia en el venezolano de un deseo narcisista y, finalmente, poco consistente. La felicidad de los pueblos sin héroes puede ser francamente declarada. Y, lo que es más importante, los grandes episodios de su historia nacional pueden sobrevivir sin ellos. A fin de cuentas, de qué sirve tener como modelo a grandes hombres, si el discurso del poder los suele convertir en peligrosa arma para dar al traste con los más preciosos valores del ser humano, la libertad y justicia, entre otros. Pareciera que Hegel no estaba equivocado del todo.

Luis Ricardo Dávila

Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas
Universidad de Los Andes. Mérida, Venezuela

Ideologías y retóricas del poder

La tradición paralela

Miguel Ángel Campos

!

El cuestionamiento de la realidad visible es una actitud gnoseológica atribuible, en todo lo que tenga de deslumbrante o condenable, al Romanticismo. Preguntarse por qué el pensamiento romántico, con su catálogo de afinidades medievales, es lo más políticamente opuesto a la cultura medieval, equivale a iluminar las complejas fuentes de uno de los momentos determinantes del arte y la espiritualidad de Occidente. El Romanticismo es una perspectiva radical, su atemporalidad pudiera probar que una axiología así se construye sólo a partir de arquetipos. Byron, extrayendo el corazón de Shelley de la pira humeante, no se nos antoja un hecho *demodé*, es, antes, una escena mítica, y tiene las mismas determinaciones que la del arrastramiento del cadáver de Héctor por Aquiles, en ambas se aspira a entrar en contacto con los signos de una realidad que ha cesado para la experiencia inmediata, pero que debe ser conjurada. Las afinidades explicarían, a su vez, la impresionante estabilidad de una época (el medioevo) totalmente ajena a lo secular y al individualismo. Hoy, ya podemos sugerir que en el Romanticismo subyace una violenta crítica de la cultura, hecha desde una ruptura donde se afirma un individualismo que aún no descubre las instituciones como espacio de conflicto, tal y como sí ocurre con el anarquismo y el existencialismo de los siglos XIX y XX, respectivamente. Si la ilustración confía en que todo puede ser sometido al juicio de los sentidos, los poetas románticos, y especialmente un elaborador como Herder, recurren a la iluminación capaz de producirse en virtud

del reconocimiento de los númenes. Es así como los sueños y la noche son integrados a una *necesidad* de conocer, antes que a un *deber*; se asumen formando parte de una tradición distinta pero no ajena al hermetismo, diríamos que más civil, donde un elemento clave como el llamado *genio del pueblo* suministra una decidida vocación pública. Por supuesto, la Revolución Francesa, con su fuerte carga de secularismo, sus mitos callejeros y su apelación a lo cotidiano, representa un apoyo empírico no desdeñable en la tarea de verificación de lo popular. Por lo demás, los sentidos, de acuerdo a su estatuto en la teoría del conocimiento desde Aristóteles hasta la filosofía política de Locke, corresponden a una materia moldeable por excelencia por la sociedad, y eso los hace sospechosos. La visión que el hombre tiene de su entorno es menos cósmica que histórica, significa que la apreciación de la naturaleza, por ejemplo, está dominada por necesidades culturalmente acordadas, parece sorprendente la poca atención prestada por la filosofía a este condicionamiento. La exploración de otros mecanismos que permitan la posesión de un conocimiento que suelte lazos –antes que atar– conduce a la valoración de instancias como los sueños, respecto al yo, la noche respecto a lo cósmico, y lo popular atávico, respecto a lo social, tres espacios de búsqueda reafirmados por la modernidad. Psicoanálisis, Romanticismo y marxismo, podríamos decir, forzando la identificación. Se observará que estas tres fuentes corresponden a derivaciones previsibles desde la razón iluminista, no obstante suponen su límite y su crítica a la vez: el método que ellas emplean es el recelo, se asume que los sentidos, al igual que las instituciones, ya no son de fiar. Lo visible parece estar ya agotado, pero no sólo lo visible forjado –acuerdos, pacto social–, también, y sobre todo, lo visible empírico cuyo máximo tutor es la ciencia.

La existencia de lo *invisible* y su evidencia, en un mundo que se autoexplica mediante el uso de las fuerzas del titanismo, exclusivamente, es un legado que es preciso revisar en función de la seguridad psíquica. En algún lugar desde su dimensión contraída presiona sobre la rutina de la materia y su reino, deberá poner en evidencia la condición puramente histórica, y en consecuencia, circunstancial, de los acuerdos de aquellas fuerzas. De alguna manera el renacimiento, con su próspero desenfado, crea las condiciones donde se instalará el positivismo. La crisis del papado, y en general la desacralización de la cultura, sitúan el reino del hombre en la Tierra, y tal cosa tiene consecuencias importantes a los efectos de la producción y organización del saber. El impacto no está referido so-

lamente a la presencia del carácter mundano y a la asunción del hedonismo, se trata de la aparición del mundo como *cosa*, de su reconocimiento como objeto de indagación y fuente de angustia. Mundo como expresión material, más allá de su representación y aun de su significación, lo cual supuso la mayor erosión conocida para la tradición iniciática. Las catedrales con sus laberintos, son desplazadas por los planos abiertos, lo que es una manera de situar el problema del conocimiento a un nivel de franqueza: la realidad es lo que se ve. Suficientemente espléndida en su complejidad, actitud esta que no sólo anticipa la máquina, también, y dramáticamente, las masas paralizadas e indefensas del siglo XX. Optimismos mortales, recurrentes a lo largo de la aventura humana y que suelen desembocar en el espanto o la obtusidad –piénsese si no en aquello de lo que son antesala la algarabía finisecular y la olímpica confianza de los años veinte.

Plenitud de un mundo develado que conduce, como en el alborozo de un juego, a la indefensión; porque si el dogma medieval hizo del hombre siervo de un cosmos mudo, la razón técnica lo ha detenido peligrosamente en el cuarto de disfraces de ese mismo cosmos. No es casual que todo el siglo XIX esté regado de heterodoxias que aspiran a llamar la atención sobre la linealidad de un progreso que luce como vía demasiado expedita, caja de Pandora exorcizada y depurada. El siglo donde se consolida el *desideratum* de un Prometeo liberado, es también el de la emergencia de desasosiegos expresados en audacias que aferren a las convicciones más lapidarias, por un lado, y a la exhumación de ritos abandonados, por otro. Tenemos así religiones de un solo oficiante (Lautreaumont); arte maldiciente que busca, sin encontrarla, la puerta de lo hermético, como en el caso de toda esa poesía francesa nocturna que va desde Baudelaire a Verlaine; el influjo que se desplaza desde el Oriente ruso impone a las capitales europeas una moda que en realidad es un malestar: Madame Blavastky y su inseguro trascendentalismo es precedida por raspoutines y svengalis, todas ellas formas espontáneas y efímeras de un saber perdido. El Romanticismo, como se dijo, rescata la piedra de toque que anima esa cadena de búsquedas cuyo único hilo en común es la desconfianza hacia lo visible; nocturnidad, irracionalismo, desdén por lo público y crítica de los sentidos son su coto particular. Esta necesidad de explorar lo alterno, de exigir respuestas conciliadoras ante lo desconocido o en trance de cambio, descubre frontalmente un saber que, a diferencia de la ciencia, no busca el control de la naturaleza, puesto que no se la supone antagónica.

Lo desconocido es el hombre, se dirá, el enigma que éste representa parece irresoluble, la negativa a mirarse a sí mismo se solaza en la determinación no menor de hipertrofiar la consideración de sus obras. Es así como el recuento de sus hazañas nos remite a santuarios, ciudades, y su casa misma, que son un gran museo donde se exponen las razones de esa vanidad. Y un libro sagrado existe para consagrar las fórmulas y las reverencias de un orgullo devenido en culto: la ciencia es ese libro, y en ella se acumula el fruto de una evasión. Desde la composición de una gota de agua hasta la estructura del ADN, todo está consignado en la fervorosa creencia de dominación del Universo a partir de su indagación empírica. *Historia de la descripción y la mecánica* podríamos denominar ese arquitectónico esfuerzo de ordenación. Millones de observaciones acumuladas que finalmente desembocan en la manecilla de la puerta de un automóvil o en el goteo simétrico del suero de un hombre que agoniza. Podrá argüirse que tal cosa está muy bien. Diríamos, sin embargo, que allí se sirve a consecuencias, no a necesidades. Ensimismado en el espectáculo de aquello que es extensión de su mano, Occidente posterga la vigilia de su propia noche (y de su propia mano), evita, desde un elocuente poderío, la indagación de su laberinto. Vaucanson¹ fascina las cortes europeas con sus autómatas que imitan el movimiento de animales y hombres –Poe, a su vez, impresiona a su siglo autosuficiente con sus razonamientos de la lógica de las máquinas–, la posibilidad de crear la vida embriaga, aun cuando se desconozcan sus determinaciones raigales; el poder y la displicencia guían una curiosidad para la cual la realidad es sólo un complicado mecanismo. La naturaleza procede generosa con quienes husmean su intimidad, enseña pródiga sus secretos a aquellos que no muestran agradecimiento, pues están convencidos de habérselos arrebatado en un acto audaz, aderezado de suficiencia. No hay gratitud como en los ritos agrarios, ni reverencia como en la iniciación; el espíritu secular degrada el cosmos a un manual que debe ser descifrado, menos aún, memorizado. Sin embargo, estos tratos con la realidad visible están colmados de espejismos, estaciones inestables donde el hombre instala su soberbia, más que su poderío. Espacios vacíos para que rebose lo fenoménico, el ruido del circo que alberga paulatinamente diversos prestidigitadores, cada cual más

¹ Gian Paolo Cesarini. *Los falsos adanes*. (Historia y mito de los autómatas) Editorial Tiempo Nuevo. Caracas. 1971. 213 págs.

convinciente; todo deberá ser pasado por ese cedazo, lo material y lo etéreo, lo objetivo y lo subjetivo, las pasiones y los valores. Se ha dado así con una fórmula que transmita seguridad, las fuerzas de la noche y la incertidumbre han sido conjuradas, y el taumaturgo puede ahora enseñorearse desprevenido sobre su creación. (Ya en 1676 el hombre observó las criaturas microscópicas y dijo: "Ahora existís, id y laborad por las certezas").

II

No sólo es la sanción social de unos procedimientos para poseer un saber, de por medio hay un juicio sobre el objeto de ese saber de definitivas consecuencias, y que por lo pronto desvincula ese objeto de la naturaleza de quien lo observa, de quien *sabe*. A su vez, el conocimiento de sí mismo, autoconocimiento, se admitirá por mediación, es preciso salirse de sí para conocerse, y esto es la medida no de la autoobservación sino de la mirada exterior, pues lo invisible, en este caso como autorreferencialidad, no es admitido. El hombre entonces ya no puede reconocerse si no es a través de un instrumental. La entronización iluminista de los sentidos concluye en la negación de la percepción y la intuición; los sentidos, extensión rústica de estas funciones, tapián la comunicación con un centro ordenador, en un blindaje que autoriza un culto imperturbable: así los saberes públicos serán más la formalización de las certidumbres de consenso, y menos la verdad construida. La búsqueda del conocimiento se torna afán de control sobre la naturaleza y concluye en el forjamiento de límites exteriores, traspasarlos continuamente corresponderá, entonces a la verificación de una vastedad en virtud de la cual el hombre se aleja de su centro. La naturaleza ya no será vista como problema y automáticamente quedará desterrada de una cultura de la angustia, es desplazado su eje de definición y la criatura se asume sola, sin interlocutor; su conciencia, conciencia del entorno, le confiere una autonomía cuya orientación política es el dominio.

El animismo y el panteísmo aparecen como fases superadas en la comprensión de la realidad visible, ya no habrá preguntas por los fines; igualmente, los ciclos anteriores con sus cosmogonías desmesuradas, sus explicaciones simétricas y conclusivas, pertenecerán a una edad ingenua y desamparada. En realidad, el espíritu positivo que Comte legaliza germina en la pleitesía civil del Renacimiento, pues su vindicación de las formas

públicas griegas y su *modernidad* civil, suponen la existencia de un estadio de decadencia a medio camino entre el orden primitivo y la intuición del carácter práctico de las relaciones sociales. Estadio éste que es el imperio de una patología por carencia: se desconoce la *fisiología* del mundo. “En el mundo del éxito, el *fracaso* es altamente revelador”.² Revela, justamente, aquella patología la enfermedad en tanto imposibilidad de ir hacia el tramado del cosmos cuando ya se ha expulsado la divinidad; refugiarse en la expansión de las oquedades es así una actitud que procura seguridad. Sin embargo, la perturbación no desaparecerá, aminora o se acentúa en función de aquella seguridad, pero la crisis adquiere legitimación. El fracaso se manifiesta como escándalo, fisura inquietante en una conducta teleológica: la ciencia es tal en tanto presupone la naturaleza de las cosas, y en esa medida prejuzga. Cunde la alarma solapada: la dislocación de los sentidos frente a una realidad huidiza, el brusco interés por lo interior, o menos que eso, la sospecha de lo Invisible, todo ello conduce a inclinarse ante el pozo vacío: así la medicina, la psicología descubren una arquitectura tensa. Algo se mueve y evoluciona, ominoso, fuera de control, trayendo noticias inciertas al proyecto *progreso*; ya no es posible negar una presencia conspicua, es así que, como alternativa, se la declara inocua, lo inofensivo desconocido. Se le da plazos para que se extinga, se confía en un temperamento tímido, huidizo ante la eficacia del instrumental positivista, todo lo cual propicia sólo el desencuentro, la escisión de dos tradiciones, donde una finge el desconocimiento de otra: aquella generó el fuego, la tabla periódica de los elementos, la metafísica, el psicoanálisis; la otra, cantos órficos, la amistad de un monje con los animales.

Resulta interesante reparar en que para ser el cuerpo humano su objeto, la medicina tardó excesivamente en producir hallazgos importantes,³ y estos pertenecen al ámbito de la observación mediada (aparatos y experimentación). Algo nos dice que la autoobservación no ha sido un ejercicio al cual se haya apelado para resolver conflictos relevantes. Así como se desconoce, sustancialmente, el interior central del planeta, igualmente, el hombre ignoró, casi milagrosamente, lo que ocurría en su cuerpo, o más precisamente, qué era su cuerpo; todavía hoy día la dinámica del cerebro resulta una puerta casi cerrada, y sus potencialidades un enig-

² Kostas Axelos. *El pensamiento planetario*. Monte Ávila, 1969, Caracas, 303 págs. Pag. 210.

³ *Ibid.*, p. 212.

ma entero. ¿Por qué esa ajenidad respecto a aquello que está al lado? Responder a esa pregunta equivale a encontrarse con una cultura que ha planteado sus retos en términos de dominio exterior, que ha visto la naturaleza, políticamente, como una fuerza ciega y pasiva, y esto último ha sido determinante a los efectos de la producción y organización del saber, pues su uso y limitaciones descansan sobre acuerdos respecto a: 1) la naturaleza de lo que es objeto de conocimiento, 2) la fuente de la autoridad que permite operar sin restricciones. Así, materia y evolución fue la admisión del primer acuerdo, para el segundo se invocó la inteligencia animada. Ahora, si hay errores en la apreciación del primer acuerdo, cabe hablar, por lo menos, de un alejamiento acelerado de la comprensión del fenómeno cósmico. El segundo acuerdo es una consecuencia ética, tácita, de lo que se prejuzga en el primero. Estamos en presencia de una acumulación sucesiva de vacíos, esto condujo, como contemporáneamente se puede demostrar, a un estado de angustia, a la desazón que produce sentir que hay una piedra falsa en el edificio. Pero esta ausencia no ha sido encarada con humildad, menos aún, no ha sido encarada con probidad; una renuencia explicable solo a la luz de un temor: precariedad de una elección, insuficiencia de una explicación que se pretende holística sin serlo. Es así como los instrumentos previstos para interrogar el abismo se revelan inoperantes, arsenal impotente diseñado para un enemigo irreal. Hay, entonces, zonas cerradas, mundos paralelos omitidos por una tradición orientada hacia el *sentido común*.

Cuando el hombre del remoto Occidente decidió encarar la tarea justa de enfrentar a los dioses, de crear en la determinación (y la obligación) de darle continuidad al mundo, se decidió por la tradición prometeica, por el forjamiento aparatoso, en una apreciación literal de los mitos de origen, la expresión física de las fuerzas oponiéndose y moldeando un Paraíso: fuego, agua, truenos, produciendo una síntesis de pactos y equilibrio, no de armonías. El Génesis judaico, con su ascendencia moral sobre lo natural, supuso el establecimiento de una racionalidad antropocéntrica, lo revelado quedaba atrás, allanado el camino para los hallazgos. El desconocer su origen hace del hombre una criatura angustiada, pero también lesiona y toca en punto agudo su vanidad. Al proclamarse inteligencia animada, cargó en sus hombros la responsabilidad de indagar su genealogía, sólo que no avanzó en esta tarea, simplemente la forjó, o peor aún, eligió unos antecedentes. Si bien este imperativo no fue incluido en las tareas prometeicas, y al contrario, la ejecución de estas, su prestigio,

contribuyó a calmar el sordo rumor de aquella responsabilidad, y a pesar de todo la vanidad lacerada degeneró en violencia. Así, este desconocimiento lo ha vuelto hostil a la naturaleza. Recelador, resentido, devino predador de una presa torturante en su mutismo, similar a un Bartleby que guarda su secreto bajo la llave de una coherente terquedad. Querriamos precisar que esta tendencia predatoria, cercana al odio, representa una patología, y en esa medida una esperanza, la imposibilidad de rastrear su origen hace que la criatura se perturbe, al extremo de señalar la fuente de su opresión en la casa que lo acoge en su indescifrable elocuencia. En consecuencia, interroga su casa, el *oikos*, pero lo hace en términos lapidarios, policiacamente, presumiendo la culpa, y achacando a aquella culpa la razón de su infelicidad. No obstante, resolver ese conflicto, conflicto de identidad en última instancia, significa poner a prueba, en un juicio quizás irreversible, lo que ya se es, o lo que se cree ser, que para el caso es lo mismo. Una contradicción devastadora subyace en este despertar poblado de malicia: se recela de una naturaleza ciega, celosa, lápida de una luz, pero a la vez toda esta invención es la calificación de lo inteligente animado. Aquello que se oculta no puede estar sino dentro del mismo ser que anhela el hallazgo; la alquimia y el misticismo no son más que la intuición de la adecuación de este camino, sólo que para el esplendor que los sentidos han afirmado (“el espectáculo del mundo”), esta vía impone una austeridad demasiado cercana al rigor de la penuria. La vocación mendicante de un san Francisco o un Martín de Porres no es tanto un regusto de la pobreza como un disgusto ante la inutilidad del exceso de unos bienes que nada glorifican, tan sólo revelan los límites de los sentidos.

Descubrir lo Invisible supone admitir la precariedad de los sentidos, y aún más, juzgar la arrogancia de una cierta actitud respecto a la realidad. Situar esta presencia en un plano de compromiso, como condición para la comprensión, supone generar un espacio que no era admisible desde la perspectiva de la evolución organicista. Habrá que entender que no se trata de una realidad paralela, sería preferible hablar de una realidad no admitida, pues así estaríamos insistiendo antes que en un mundo no revelado, en un mundo orientado, pues se trata, justamente, de una orientación que, al proponerse teleológica, cerró otras opciones y las convirtió (sería mejor decir relegó) en espacios para la revelación y no para la admisión. La oposición original entre religión y ciencia se funda en aquel conflicto, la admisión es un camino político ya imposible hoy, lo paralelo queda sí condenado a la revelación. Las huellas del infatigable ejercicio de

esa orientación se encuentran en la ciclópea arqueología física que va desde una máquina de vapor del siglo III a. C., verificada en su funcionamiento perfecto –construyéndola a partir de los planos– en 1945⁴ hasta el esqueleto limoso del Titanic. El anhelo fáustico moderno es, entonces, la repetición de un mito generatriz que debió sellarse en su único ciclo posible. No fue así y Prometeo retorna para establecerse ya sin ningún secreto que arrancar, fatigándose en las variaciones de una misma magia. El fuego fatuo, propiamente. Pero el hombre ha sido encadenado, y ésta es la venganza de Prometeo; prisionero de aquello que se le dio para conjurar otros elementos, cedió a su pura contemplación, al puro crepitar de la fragua en el taller, y finalmente lo hizo su Dios. El templo de ese culto es la conciencia tecnológica, el *homo faber*, así, el Génesis de ese evangelio dice que cuando la criatura pudo oponer el pulgar al índice, dio un paso gigantesco en la empresa de dominar el caos, y oprimirlo posteriormente. Se levantó y prosperó hacendosamente, “conocer para dominar” fue uno de sus salmos preferidos; impuso un ritmo de eficiencia y conquistó el ocio, extendió factorías a lo largo de un territorio de nadie, generosa bonificación como punto de partida para una “acumulación originaria” a medio camino entre la historia y la geología.

Este patrón, estos usos, estas dinámicas, se avienen muy bien con otro discurso: demasiado familiares a la fisiología del capitalismo, máquina engrasada de la racionalidad liberal. De las tres tradiciones señaladas por Steiner⁵ en la conformación de un ethos, una ha dominado con su amplio sentido contractualista y poca tendencia a la escatología mística, el judaísmo aporta los elementos centrales de una civilización enfrentada con fervor a la empresa de consolidar sus dominios y expulsar la incertidumbre. En él la secularización de la vida social resulta una consecuencia de esa relación abierta, en tanto que no hay mediaciones, característica importante del contractualismo religioso hebreo. A ellos el mundo les fue dado para poblarlo como en una gestión colonizadora, y Dios es un protector, un antepasado local. Resulta curioso constatar cómo la enorme saga de comunicación y revelación de ese Dios con su pueblo, ha servido justamente para negarlo y aun desterrarlo de la epopeya mundana: al confiscarlo como parte de una genealogía doméstica no les ha sido posible reconocer

⁴ David Dickson. *Tecnología alternativa*. Blume. Madrid. 1978. 194 págs. Pág. 30.

⁵ George Steiner. *La muerte de la tragedia*. Monte Ávila editores. Caracas. 1970. 292 págs. Cap. I.

la presencia de su continuidad en el resto del mundo y su acción —y dado que en ellos cesó de revelarse. No es difícil advertir, en los términos y la naturaleza de esa relación, una actitud donde lo reverencial está ligado a normas y procedimientos, y en ningún caso a determinaciones de tipo escatológico.⁶ La unidad y la armonía que el judaísmo concibe están en función del conocimiento de una realidad que se sitúa hacia adelante y no hacia atrás. Quizás no se ha reparado lo suficiente en el estatuto de la naturaleza en el Antiguo Testamento: está adosada, aparece como materia prima, pero no se le interroga, como en la generalidad de otras culturas, sólo se le ordena, hay algunas prohibiciones que en todo caso hacen referencia a hábitos y normativas, pero no un discurso axiológico. Se está en presencia, típicamente, de una cultura urbana en la que las relaciones entre los hombres giran en torno a la función producción-consumo. La *civitas*, a su vez, aparece ya como un espacio donde se consolida una reacción contra las fuerzas de lo primigenio, contra la anarquía de los elementos.

III

Asumir que hay un principio de dominio del medio a través del conocimiento, conduce a la necesidad de poseer el control de los procesos por los que la vida se genera⁷. Frente a la concepción de una naturaleza pasiva, este control remite sólo al dominio de la dinámica de la materia; es así como lo fenoménico del hecho vital ha bastado para crear un estado de seguridad respecto al origen de la vida y a la procedencia del hombre. Poseer una respuesta sobre sus orígenes supuso la liberación de temores para la criatura, y la precipitó en una carrera ávida, predatoria. Si antes posee una ética, producto de un forjamiento de lo Invisible opro-

⁶ Entiéndase aquí lo escatológico no sólo como la remisión de la acción humana a unas causas últimas, que es un poco el carácter que tal categoría tiene en la teología dogmática católica. Nos interesa, antes, el sentido que tendría en la tragedia: la comprensión del destino como fuerzas teleológicas obrando hacia atrás, y condicionando la vida del hombre ?las fuerzas ciegas del determinismo de la tragedia griega. Unamuno ha señalado.

⁷ La posibilidad de generar la vida haría al hombre “socio de la creación”, abriría las puertas de la legitimación de una moral que prescindiría definitivamente de cualquier conciliación con lo

bioso, ahora, en este nuevo hallazgo no posee ninguna. Sin ataduras que lo aproximen a espacios vacíos, puede trazar su camino orientado por la confianza que embarga a quien está seguro de conocer su pasado. Al estudiar la decadencia de la tragedia en el mundo contemporáneo, Steiner señala la insistencia moderna en la justicia y la razón como elementos emergentes⁸. El absurdo y la fatalidad griegos se volatilizan en una civilización en la que el hombre se propone como principio y fin, y aquí encontramos otro rasgo arraigado del judaísmo: convencimiento respecto a la autoridad que permite al hombre hacer de su periplo una cosmogonía excluyente. Más que en ninguna otra religión, en ella lo ritual permanece intacto, no se ha desgastado en el esfuerzo de contemporaneidad de la etnia, esto ha permitido a sus miembros retornar al centro permanentemente tras la diáspora. Tiene así lo ritual una función altamente civil, urbana, de recuperación del acuerdo, el mito puede ser reinterpretado pero lo invariable es el peso de su actualización, ni siquiera una conmoción como la Epifanía crística pudo alterar esa tradición. Paradójicamente, la seguridad respecto a su destino moldeará un ser laborioso pero soberbio, habrá así errores pero no fatalidades. Héctor Murena ha insistido en el carácter ritual de la fundación de la ciudad antigua, rito refrendante que alude a un pacto, a la decisión de romper vínculos con lo tempestuoso, con la noche, ajuste de cuentas con lo pagano en tanto que tributario de ciclos cósmicos y tradiciones desvanecidas, pero, sobre todo, acto conjurador de lo aleatorio. La ciudad es así el espacio para un nuevo tipo de conocimiento, que no puede estar sino ligado a la acción, un tipo de acción que establece un orden en el que lo hereditario es el contrato, culto al Estado y al pacto societario. El poder como saber y el conocimiento, concebidos para obrar sobre el mundo. La ciudad actual nace acorazada, ella misma es un exorcismo, no requiere recurrir a invocaciones ni a entes con los que no es posible contratar, escenario cerrado y compacto, apela a la simetría monótona de sus habitaciones y a las torres de su industria para desalentar amenazas en las que, por lo demás, no cree.

El Golem, una recurrente leyenda judía de Europa oriental, propone esquemáticamente el problema de la autonomía como consecuencia

trascendente. La discusión, de notable importancia, está presente tanto en un médico de profesión, Arthur Jores, como en un intelectual, Kosta Axelos.

⁸ La muerte de la tragedia.

de un saber no revelado. Por lo menos desde el siglo XI se tiene información respecto a la presencia de esta invención, y ella es lo más cercano que podemos encontrar, y que corresponda al mito de forjamiento, instalado en una cultura al amparo de lo urbano. Vemos en esta indagación de la materia, cuyos momentos estelares corresponden, culturalmente, a la Reforma y al Renacimiento, una revuelta esencialmente verificable desde el deductivismo físico-matemático del siglo XVII hasta el *homo atomicus* actual. Querríamos insistir en que las raíces especulares y la fe en la predestinación de esta actitud nueva y victoriosa pertenecen a una escueta axiología judaica. Sin embargo, esta revuelta, como se habrá advertido, no ha sido contra la injusticia, pues la tiranía persiste y la justicia que truena en el Antiguo Testamento no se ha realizado; tampoco ha sido contra unos dioses que administran desde la oscuridad, pues ellos son confirmados por unos oficiantes que han elaborado su propia interpretación de la Ley –esos impávidos y desesperantes grupos que al mediodía del domingo tocan a nuestra puerta en procura de un adepto, así lo confirman. Esa revuelta ha sido contra la naturaleza, nace de la amargura, de la nostalgia de un vínculo perdido, del que se abjuró en un raptó de soberbia. Pero esa revuelta a nadie ha liberado, encadenó la imaginación a visiones subsidiarias de un porvenir puramente confortable y cuya consecución supone revolucionar permanentemente la materia. Un alejamiento acelerado de lo simbólico, la incomprensión creciente de lo no utilitario define nuestra civilización; el *desideratum* ha sido situado fuera del alcance individual, los microproyectos no son viables y se les destierra al estatuto de *hobbies*. Las corrientes de pensamiento corresponden a derivaciones de la cultura de masas o están al servicio directo de lo institucional. Occidente ha hecho de sus tradiciones paralelas a la razón, cronicones inverosímiles, rebajadas a la categoría de percepciones defectuosas, propias de una edad de la indigencia, han sido relegadas a los museos como curiosidades.

Un hecho tal vez casual, como la actitud que enfrenta a Marcel Lefebvre a la jerarquía vaticana, puede iluminar un comportamiento nada casual. Observemos una objeción, aquella que nos interesa, del conjunto de planteamientos que hace la ortodoxia de Lefebvre. Su violenta oposición a la misa en otro idioma que no sea el latín se ha visto como un conservadorismo a ultranza, insistencia banal en una aristocracia de las formas. Por lo menos su posición ha sido mal etiquetada: no es conservadorismo, es tradicionalismo, porque este orbita no en torno a valores, sino a un orden, un equilibrio. Se trata, en este caso, de alegar en favor no

de una práctica ritual, sino de una estructura, como en la meditación brahmánica, donde el eco de una frase⁹ induce un estado de percepción. Muy probablemente el sonido de la entonación latina forme parte, armoniosamente, de un estado de solaz, casi de goce estético que no hemos procurado evaluar. Podríamos ir un poco más lejos y considerar la posibilidad de que la voz del oratorio comunique no tanto el registro de una narración aleccionadora como un estado de conciencia de naturaleza emocional. La inducción mántrica supone la anulación de los ruidos, de todas aquellas interferencias que ponen en primer plano la crónica de la etnia, se trataría, en cambio, de revivir el origen inercial de la conciencia, un momento en el que aún no hay valoraciones. El sonido mántrico sería así menos una técnica que una identificación con la densidad del vacío, un hundirse en lo primordial, y no costaría asimilarlo a la necesidad freudiana de amparo uterino, aunque deberíamos ver otra voluntad en esa terapia. Por lo pronto júzguese la ordinaria disonancia del oficio en lengua vernácula, donde el oficiante nos recuerda un orador apurando frases vacías y sin brillo, como un demagogo imperturbable. En estos días hemos llegado a presenciar la calamidad de un presbítero de parroquia empeñado en mostrar en la misa sus dotes de cantante de televisión, parece algo rutinario en cualquier ciudad latinoamericana, estos hombres salen del vapuleado seminario a oficiar de cantantes en el púlpito –personalmente he visto a alguno entregarse, como en un *casting* cualquiera, al retumbar de su propia voz en una cancioncita de moda–; según he oído, esto resulta útil para atraer a la joven feligresía. Al propugnar este tipo de reformas, la jerarquía eclesial prueba desconocer la constitución sagrada del hecho religioso, lo sagrado fundado por el hombre en alianza con lo Invisible, y lo reduce a institución civil orientada por el complejo social. Desconocimiento que se explica, por un lado, como disolución de una tradición, pérdida de la memoria en un sentido casi orgánico, pero igualmente es expresión de la aceptación de una reorientación de la función de lo religioso: mantener la estabilidad de un mundo que se ha vuelto precario, discutible en

⁹ “Es el golpeteo el que obra sobre la psiquis, provocando una especie de somnolencia hipnótica”. El texto anterior se refiere a los indios machis, araucanos de Chile, y a su rito de entrada en trance del médico purificador, para lo cual es preci—so el sonido del tambor. Las relaciones etnológicas podrían multiplicar casos como este. Libedinski. El otro mundo. Editorial Rosario. Buenos Aires, 1951.

sus fundaciones. Retener, en cambio, significa insistir en el rito y la diferenciación, es estimular la armonía a través del acuerdo que hace de lo religioso un estado antes que una condición. El principio de autoridad de las confesiones que han acompañado el tránsito del liberalismo se funda inicialmente en una comunicación de carácter esotérico, pero deriva rápidamente, debido a su determinación de regular la moral social, hacia lo exotérico. Moral esta que, como reflejo práctico de los valores dominantes, termina permeando toda la estructura social, principalmente la conducta económica, y en este punto encontramos una tendencia a la secularización de lo religioso que explicaría el tipo de concesiones que objeta Lefebvre. Proyección de una "democratización" auspiciada por los *mass media* y que evoluciona alrededor del eje producción-consumo. Debemos ver en esta modernización del ritual católico, no una reacción anticonservadora, ni tampoco la necesidad de poner al día unos procedimientos atinentes a la salvación por la fe, antes constatemos en ello la separación definitiva entre lo religioso contemporáneo y lo Invisible. Cuando las masas dudaron de la eficacia del dogma, apareció la primera gestión actualizadora, frente a la perspectiva de fortalescer la espiritualidad como escenario natural de lo revelado, del dogma mismo, se optó por una secularización que hacía de la feligresía un público, un mercado para la propaganda. La Iglesia se veía así en trance de producir un discurso que compitiera con otros programas de redención, se hizo política en sentido faccioso: Eugenio Pacelli, su pragmático reinado, y la Teología de la Liberación serían dos claras síntesis de esto en el siglo XX –son maneras de conocimiento de lo social, frente al desarrollo de la ciencia, y expresadas en términos de poder que no dejaba dudas.

Miguel Ángel Campos

Escuela de Comunicación Social

Universidad del Zulia

Ideologías y retóricas del poder

Literatura y justicia: hacia una crítica de los estudios culturales

Julio Ramos

| Quisiera comenzar agradeciéndoles a Carmen Díaz Orozco, Álvaro Contreras y Arnaldo Valero la invitación a participar en este coloquio sobre “Ficciones y escenarios del poder” en la Universidad de Los Andes.

La semana pasada tuve la oportunidad de impartir el seminario titulado “Ficciones de la ley” en esta misma sala. A partir del análisis de materiales literarios y jurídicos reflexionamos sobre el lugar testigo en el escenario judicial. Hoy volvemos a plantear la pregunta, aunque en el interior de una discusión sobre el lugar que ocupa la literatura –y su relación con la posibilidad de la justicia– en el campo de los estudios culturales. En el trabajo que acabamos de escuchar, “La tradición paralela”, Miguel Ángel Campos se preguntaba sobre el despliegue de esas zonas cerradas a la lógica instrumental, “mundos paralelos omitidos por una tradición orientada hacia el sentido común”. Nos preguntaremos ahora sobre los discursos que proclaman su capacidad –en la modernidad– de hacerse cargo de esa zona bloqueada u omitida de la experiencia: la belleza y su relación con los contenidos potenciales de la justicia.

Les hablaré hoy en un registro más específico sobre un clásico latinoamericanista –José Martí– aunque, como verán pronto, la lectura particular, incluso textual, que les propongo, en el entramado del discurso sobre la justicia y su relación con cierta experiencia de la belleza en el *Diario de campaña* de Martí, acaso tenga todo que ver con las transformaciones más amplias de nuestras disciplinas, con las discusiones y, diría, incluso, que

con la institucionalización reciente de los estudios culturales.¹ Tiene que ver particularmente con la pregunta básica por el lugar que hoy por hoy puede tener la lectura literaria –la atención a su organización específica del sentido– en el interior de la crítica del valor y el privilegio estético que estimuló el surgimiento de los estudios culturales y que transformó los contenidos mismos de las disciplinas humanísticas en las últimas décadas. ¿Qué puede significar la literatura –las prácticas de escritura e interpretación que a veces imprecisamente categorizamos bajo su nombre– para un pensamiento instigado por la sospecha, en palabras de Benjamin, de que “no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de la barbarie”²?

En una reciente apología de la belleza titulada *On Beauty and Being Just*, Elaine Scarry, quien no por casualidad es profesora de estética en Harvard University, resume bien una preocupación que en distintos tonos y desde posiciones políticas diversas recorre hoy cualquier intento de reflexionar y legitimar el estudio de las humanidades:

La expulsión [banishment] de la belleza del recinto de las humanidades en las últimas dos décadas ha sido producida por una serie de acusaciones políticas contra la estética. [...] Estas acusaciones políticas contra la belleza son incoherentes. La belleza es, en el peor de los casos, inocente de los cargos que se formulan contra ella, e incluso podría ser que lejos de perjudicar nuestra capacidad de atender a los problemas de la injusticia, la belleza en cambio intensifica la presión que sentimos para reparar los daños existentes.³

Si la experiencia de la belleza es, como argumenta Scarry, un fenómeno universal que trasciende –en el amor a una rosa, el azul del cielo o un poema– las diferencias culturales y los accidentes históricos, si así lo fuera, ¿necesitaría de un suplemento apologético como el que ahí se enuncia? Scarry no distingue, por cierto, entre la belleza como experien-

¹ Una versión anterior de este trabajo apareció en las Actas del Congreso de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda, *Antes y después del Quijote* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2005).

² W. Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, *Ensayos escogidos*, H. A. Murena, trad. (Buenos Aires: Sur, 1967), p. 46.

³ E. Scarry, *On Beauty and Being Just* (Princeton: Princeton University Press, 1999), p. 57.

cia potencialmente universal y la estética en tanto discurso que históricamente constituye la belleza como objeto de su saber. La misma metáfora jurídica –de cargos, juicios y defensas– que organiza el ensayo de Scarry sitúa su discusión en un campo de polémicas institucionales, universitarias, en que los estudios humanísticos de corte más tradicional intentan relegitimarse y redefinir su razón de ser ante presiones que seguramente tienen que ver, más allá de la supuesta amenaza o politización acarreada por los estudios culturales, con una reconfiguración profunda de la educación superior en sociedades donde los textos de la cultura letrada o estética no cumplen ya una función paradigmática en los procesos de interpelación y formación ciudadana.

Más adelante retomaré el interesante argumento de Scarry quien, inspirada por el liberalismo y el concepto de justicia distributiva de John Rawles, intenta asignarle a la belleza un papel protagonista en el establecimiento, digamos, del espacio simbólico del derecho, creyendo reconocer allí, incluso, en la antesala de la ley, las condiciones de reciprocidad, simetría y no-instrumentalidad de las relaciones entre sujetos que para Rawles y Scarry conforman el horizonte de la aspiración de justicia de la ley democrática. De hecho, según veremos en el caso específico de Martí, la experiencia de la belleza bien puede estar relacionada con lo que Benjamin llamaba el fundamento místico del derecho en el ensayo de 1921 titulado “Para una crítica de la violencia”.⁴ Ante el optimismo estetizante de Scarry, anticipamos ya una reserva, lúcidamente expresada por Simone Weil (una fuente de Scarry) quien nos recuerda que el deseo de orden manifestado por el sentido de la belleza ha sido inseparable, en ciertos momentos históricos, del “amor del poder” y la tiranía.⁵

Digamos, por ahora, que los cargos de Scarry contra los estudios culturales sintomatizan un malestar bastante generalizado hoy día, ligado a la impresión –no del todo arbitraria– de que una zona clave de los estudios culturales, cada vez más identificada con el trabajo empírico y la investigación sociológica, no sólo ha instrumentalizado los estilos del

⁴ W. Benjamin, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Roberto Blatt, trad. (Madrid: Taurus Humanidades, 1991), p. 40.

⁵ S. Weil, *Waiting for God*, E. Craufurd (New York: Harper and Row, 1951: “The love of power amounts to a desire to establish order among men and things around oneself, either on a large or small scale, and this desire for order is the result of a sense of beauty” (p. 168).

pensamiento y la escritura crítica, sino que ha desatendido la especificidad literaria. Tal vez podría pensarse –con Nelly Richard– que esa especificidad del trabajo sobre la lengua, lejos de cristalizar una mera marca de autonomía discursiva, registra procesos de figuración y (des)articulación del sentido que bien podrían modelar algunas de las rutas posibles de un pensamiento comprometido con la impugnación de la razón instrumental.⁶ ¿Representaría tal propuesta un “regreso” a la “literatura”, una reinscripción del tipo de autoridad estético-cultural que de hecho constatábamos ya en la historia del ensayismo latinoamericano, en Rodó, por ejemplo, o en Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña o Beatriz Sarlo; culturalismo autorizado, en diversas coyunturas históricas, y con efectos distintos, en función de los procesos de subjetivación ligados a la función político-estatal que históricamente cumplió la literatura en la formación de los aparatos ideológicos de los estados nacionales y del derecho modernos?

Cierto es que las discusiones actuales sobre –o contra– los estudios culturales resuenan con entonaciones que como el libro citado de Scarry, o más cercano a nuestro contexto, el discurso reciente de Beatriz Sarlo (al advertir contra el riesgo de la disolución de los contenidos críticos del trabajo intelectual en la seducción de los lenguajes mediáticos) delinean un perfil neoconservador que en el caso de las *Escenas de la vida posmoderna* de Sarlo o en sus posteriores reflexiones sobre la necesidad de una pedagogía del canon, registra por momentos el vocabulario del culturalismo más clásico, relacionado por un lado con una crítica exasperada de la industria cultural acompañada de una defensa bastante nostálgica de las instituciones de la letra y de la educación republicana.⁷

Quisiera detenerme brevemente en otro intento de pensar el porvenir de los estudios literarios que traza un itinerario más provocador: me refiero a las reflexiones recientes de Gayatri Spivak sobre los estudios de literatura comparada en el ensayo titulado *Death of a Discipline*, una serie de conferencias dictadas –conviene decirlo– en *The Wellek Library Lectures in Critical Theory* de la Universidad de California en Irvine.⁸

⁶ N. Richard, *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001).

⁷ B. Sarlo, *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (Buenos Aires: Ariel, 1994).

⁸ G. Spivak, *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003).

Uno de los gestos más enfáticos de Spivak en su ensayo es la propuesta de lectura de dos escritores latinoamericanos, Diamela Eltit y José Martí como instancias contraglobalizadoras [*counterglobalizing networks*] de lo que Spivak llama “planetarity” –el *dispositivo planetario*, traduciríamos aquí, recordando el vocabulario del agenciamiento y el despliegue maquínico del deseo en Deleuze, quien siempre reconoció en la literatura una fuente de estímulo y conjuro crítico. Al aproximarse a Martí, Spivak no ignora el peso de los binarios nacionalistas –ni acaso el monumentalismo– que parcialmente organiza el discurso martiano. Pero a contrapelo del nacionalismo, Spivak propone que

si miramos más de cerca sus escritos, vemos este ferviente nacionalismo ir más allá del simple nacionalismo hacia una visión más general y heterogénea de “América Latina”, una frase que comenzaba a circular precisamente en el momento en que Martí escribía. Creo que es posible leer las metáforas-conceptos del ruralismo de izquierda-humanista de Martí para desfigurar los binarismos mismos, el nacionalismo cediendo no sólo a un continentalismo heterogéneo, sino también a un internacionalismo que puede hoy albergar [shelter] la planetariedad. (p. 92)

Alguna vez convendría trazar los itinerarios de las lecturas de la incorporación de Martí al archivo de la crítica cultural y literaria norteamericana de las últimas décadas, comenzando con el impacto de la lectura martiana en el debate sobre el nuevo americanismo de articulaciones entre Norte y Sur en los trabajos de José David Saldívar, por ejemplo, discusión que ha estimulado numerosos encuentros y cursos sobre Martí en Estados Unidos y nuevas traducciones de sus escritos.⁹ La lectura de Spivak se suma a esa historia, me parece, de modo un tanto inesperado, sobre todo si se recuerda que las lecturas deconstruccionistas de Spivak en la década del ochenta, particularmente su “Can the Subaltern Speak?”,¹⁰ habían inspirado el intento de deconstruir el sujeto identitario y fundacional configurado por el discurso martiano, cuyo ensayo “Nuestra América”

⁹ José David Saldívar, *Dialectics of Our America: Genealogy, Cultural Critique, and Literary History* (Durham and London: Duke University Press, 1991).

¹⁰ Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, C. Nelson y L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture* (Chicago: University of Illinois Press, 1988), pp. 271-313.

de 1891, referido por Spivak, consigna soberanamente el gesto fundador del latinoamericanismo en su doble economía de privilegio estético y representación reificadora de la verdad subalterna.

Por otro lado, la introducción tanto de Eltit como de Martí en ese corpus de un comparatismo del porvenir, es estratégica, pensada –bajo el signo de Rene Wellek– a contrapelo del occidentalismo comparatista, a partir de dos instancias discursivas que ponen el peso de la significación en la fuerza de lo que Spivak llama la *teleopoiesis* figurativa. Señala Spivak:

A lo largo de estas páginas he sugerido que los estudios literarios deben tomar la "figura" como su guía. El sentido de la figura es indecidible, pero aun así debemos intentar des-figurarla al leer la lógica de la metáfora. Sabemos que la figura puede y será literalizada de otros modos. Alrededor de nosotros domina el clamor por la destrucción racional de la figura, la demanda no tanto de claridad sino de comprensión inmediata en la medianía ideológica. [...] Creo que la iniciación en la práctica de la explicación cultural es una especie de entrenamiento en la lectura. Al abandonar nuestro compromiso con la lectura quebramos la conexión entre las humanidades y la instrucción cultural. (pp. 71-72)

Y enseguida añade sobre la importancia de la figura en el entramado de la contraglobalización: "El planeta es una especie de alteridad, perteneciente a otro sistema; aún así, lo habitamos, en préstamo. [...] Cuando invoco el planeta pienso en el esfuerzo requerido para figurar la (im)posibilidad de esta intuición inmediata [*underived intuition*]" (p. 72). El dispositivo planetario está ligado, por un lado, al orden del deseo y, por otro, en la disposición misma del deseo, a la suspensión del sentido acarreada por la indecidibilidad figurativa. La *teleopoiesis*, que interrumpe con la sorpresa del acontecimiento la presencia de los fines –de lo que Derrida reconoce como el futuro de la imaginación teleológica¹¹– abre la significación a la virtualidad realizativa, performativa, del "aún no", el "not yet", de discursos tentativos, no categorizados, ligados a espacios y modos de interlocución de identidades impresenciabiles que desbordan –digamos aquí de paso– las categorías afirmativas de la subjetivación multicultural o minoritaria. Lo indecidible acontece en el deseo de una justicia impresen-

¹¹ J. Derrida, *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, A. Barberá y P. Peñalver Gómez (Madrid: Editorial Tecnos, 2002), p. 63.

ciable “aún” en tanto categoría del derecho constituido o de la ley. Lo que muestra y enseña la figura poética, ligada al potencial emancipatorio del porvenir, ligada por lo mismo a la emancipación como ausencia u horizonte potencial de la aspiración de justicia, se relaciona con lo que Benjamin llamaba la “dialéctica en suspenso”, ligada, por cierto, a su mesianismo. Para Derrida, ese horizonte de aspiraciones desencadenadas performativamente por la *teleopoiesis* es la deconstrucción misma, que precisamente a partir de su lectura de Benjamin puso de relieve su relación compleja tanto con la aspiración realizativa de la justicia como con los discursos históricos de la emancipación, particularmente el marxismo: “Nada me parece menos periclitado que el ideal emancipatorio clásico. No se puede intentar descalificarlo hoy, de manera grosera o sofisticada, sin al menos pecar de cierta ligereza además de convocar las peores complicidades. También es cierto que es necesario, sin que haya que renunciar a él, sino al contrario, reelaborar el concepto de emancipación, de manumisión, o de liberación...” (Derrida, p. 66).

Spivak literaturiza, seguramente por razones estratégicas, la pragmática del porvenir. Transforma la figura –que identifica con la letra y con el acto de la lectura– en mediación de la alteridad planetaria. Podría pensarse que la figura, como muestra la historia del psicoanálisis o de la lingüística, no reduce su campo de acción a la literatura, si bien es cierto que la literatura es un campo discursivo excepcionalmente relacionado con los procedimientos poéticos. No creo que el gesto de Spivak implique una nueva sacralización del discurso poético, aunque tampoco habría que descartar de antemano la relación entre la suspensión de la instrumentalización del sentido en la *teleopoiesis* y la larga historia de sus inscripciones místicas. El discurso militante de Simone Weil y de Thomas Merton ofrece dos instancias recientes de esa historia.¹² Spivak ciertamente no toma el transporte de la metáfora tan lejos hacia el otro mundo: su reticencia secular ante el discurso benjaminiano es, en ese sentido, notable.

Me parece que queda claro, en todo caso, su énfasis en la importancia pedagógica y política del análisis retórico y figurativo, nuevo intento, paralelo al caso anterior de Scarry, de mediar entre la historia interna de la disciplina de los estudios literarios y sus críticos culturales. De ahí que no sea casual que Spivak remita a Eltit y a Martí, dos autores en quienes la problemática de la justicia social es inseparable de un trabajo sobre la

¹² Thomas Merton, *Raids of the Unspeakable* (New York: New Directions, 1964).

lengua que pone el peso de la significación en un potencial figurativo que ciertamente excede los contenidismos y el testimonialismo privilegiado frecuentemente por la crítica cultural o sociológica, del mismo modo que la proyección política del trabajo figurativo y la intensificación verbal –el desborde de su aspiración de justicia– es irreductible a cualquier fundamentalismo de corte estético o literario.

Por otro lado, es evidente que la experiencia de la belleza y los tropos que históricamente identificamos con la práctica estética operan en condiciones específicas de enunciación. La suspensión del sentido del trabajo figurativo –su relación constitutiva con la ausencia y la lejanía– bien puede ser “indecible” y quebrar la demanda de instrumentalización. Pero la relación entre lo “indecible” y la alteridad invocada por la aspiración, por ese deseo que con la palabra –justicia– nombra su incierta tierra prometida, si bien puede motivar el impulso realizativo de las formas mismas, no es esencial ni su relación con el poder –diría incluso que con la ley– es inmutable o permanente.

Quisiera detenerme ahora en el *Diario de campaña* de Martí, un texto extraordinario que, como sugiere Lezama Lima en *La expresión americana*, despliega un notable proceso realizativo, performativo, mediante el cual la *imago*, según Lezama, desatada de la prioridad mimética, habita y actúa en el mismo espacio que los sujetos y las cosas y *hace* historia: “crea un hecho por el espejo de la imagen”.¹³ Debo añadir que ese proceso realizativo de *hacer* historia, que en Martí está motivado por la tendencia a cancelar la supuesta pasividad de la mediación y del signo mismo en nombre de la acción –es decir, la aspiración a convertirse en “poeta en actos”– lleva al sujeto a la violencia y a la muerte. En ese sentido, el *Diario* sería comparable a la estetización de la guerra en el *Hyperrion* de Hölderlin, si no fuera necesario recordar que Martí escribió los dos diarios camino a una guerra demasiado real que le costó la vida en 1895. De hecho, el *Diario* concluye elípticamente poco antes de la disolución de la palabra y del cuerpo mismo del sujeto en la plena exterioridad de la muerte violenta. Sólo allí, en el momento de una violencia que fulmina al sujeto, se disuelve la antigua tensión entre las armas y las letras.

¹³ J. Lezama Lima, *La expresión americana* (1957) (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), pp. 130-2. Del *Diario* manejo la edición con un interesante prólogo de Ezequiel Martínez Estrada (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1971).

Se trata, en efecto, de un texto entramado en la práctica de la conspiración y la militancia, la escritura de un sujeto que escribe al paso que actúa contra la ilegitimidad de una ley y en nombre de una justicia venidera. Y al mismo tiempo, nos encontramos ante una escritura que justifica la lucha por la fundación de un nuevo orden social –democrático, no cabe duda– un nuevo concepto del derecho y de la ciudadanía, en el devenir y el despliegue mismo de su condición estética. De ahí que el *Diario* sea un texto doblemente inaugural, en la medida que su escritura sitúa voluntariosamente al sujeto en el acto de la emergencia violenta de una nueva ley –aún no entorpecida por la organización positiva del derecho y del Estado– concomitante a su vez de una nueva escritura que también pareciera reinaugurar a cada paso su relación con el lenguaje y con los nombres primeros de las cosas, movilizada por la ficción de disolver la mediación cultural –la representación misma– en la deseada e imposible inmediatez de los nombres de la justicia escritos en la superficie de la naturaleza. Pensada así, como acto realizativo puro, la escritura en efecto parecería superar la fisura moderna del sujeto que recorre la poesía martiana, la escisión del yo intensificado entre las “Dos patrias” de la política y de la autonomía literaria, cifradas en los primeros versos de uno de sus poemas más citados: “Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche/ ¿O son una las dos?”¹⁴ La metáfora también garantiza el traslado de la una a la otra, el paso de la *physis* al *nomos* patriótico en ese *Diario de campaña* que marca, según Lezama, uno de los momentos claves de la imaginación poética cubana y latinoamericana. Permítanme recordar unos versos más del poema:

¿O son una las dos? No bien retira
 su majestad, el sol, con largos velos
 y un clavel en la mano, silenciosa
 Cuba cual viuda triste me aparece.
 ¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
 que en la mano le tiembla! Está vacío
 mi pecho, destrozado está y vacío
 en donde estaba el corazón.¹⁵

¹⁴ J. Martí, “Dos patrias”. En E. de Armas, F. García Marruz y Cintio Vitier, (eds.). *Poesía completa* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985).

¹⁵ Para una lectura más precisa de este poema, ver J. Ramos, “El reposo de los héroes”, *Paradojas de la letra* (Caracas y Quito: Excultura y Universidad Andina Simón Bolívar, 1996), pp. 165-75.

El *Diario* es el programa de acción de lo que este poema postulaba, ya en la década del 1880, como una pequeña ficción poética que reinscribe el tópico del *pro patria mori* tan lúcidamente estudiado por Ernst H. Kantorowicz en *The King's Two Bodies*, estudio ya clásico de la importancia de la metáfora como fundamento retórico del discurso jurídico medieval, un libro que ya en la década del 1950 había establecido una de las estrategias críticas distintivas de los *critical legal studies* contemporáneos.¹⁶ A contrapelo del positivismo dominante hasta hoy en la historia del estudio de la jurisprudencia, para Kantorowicz los tropos y las figuras poéticas, lejos de emanar el airecito de pestilencia y corrupción del discurso legal que tanto Hobbes en *El Leviatán* como Bentham en su *Teoría de las ficciones* le atribuían a la figura poética, constituían para Kantorowicz, en cambio, un aspecto fundamental de la verdad jurídica, mediando –como en el caso de *pro patria mori*– entre los órdenes de la justicia divina y del derecho positivo, entre la sangre del mártir cristiano y la interpelación del soldado feudal en un momento de transición y secularización del orden jurídico y político europeo.

En el texto martiano, el saber del poeta –la figura– es clave para la interpelación del cuerpo sacrificable del soldado. Esa es la función de la metáfora del clavel sangriento en los versos citados arriba. Los repito: “Está vacío mi pecho, destrozado está y vacío en donde estaba el corazón”. La metáfora traslada el rojo de la sangre del cuerpo del soldado al clavel simbólico de la patria. Esa es, por cierto, la transferencia oblativa –la economía del intercambio de dones y de la ofrenda– constitutiva de la interpelación misma. Es decir, el fluir de la sangre del cuerpo del soldado circula en las redes y canales de la economía y de la identificación que fundamenta el *nomos* de un emergente orden simbólico en el paso a una nueva ley. En efecto, leemos ahí un proceso de creación poética, de *teleopoiesis*, incluso, si se quiere, para insistir, a su vez, en la dimensión realizativa, performativa, de la metáfora que de hecho *hace* al soldado, sometiendo el cuerpo a la economía de la muerte, de la violencia inscrita en el origen místico de la ciudadanía. La figura –su indecidibilidad– no es meramente un fantasma que hostiga la racionalidad, el sentido del orden simbólico de la ley: la metáfora garantiza el sentido del intercambio, la econo-

¹⁶ E. H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology* (Princeton: Princeton University, 1957), pp. 232-272.

mía del sentido que somete el cuerpo –su sangre–bajo los nombres de la ley. No hay que ignorar, por otro lado, que en 1895, cuando Martí murió en la guerra, se entregó –en nombre de una patria aún del porvenir– a la violencia fundadora de un orden democrático, en una coyuntura histórica que parecería comprobar la intuición de Elaine Scarry cuando señala que

... es precisamente la simetría de la belleza la que nos conduce, o nos ayuda de algún modo a descubrir, la simetría que eventualmente se actualiza [comes into place] en la esfera de la justicia [...]: en periodos en que una comunidad humana es muy joven para haber tenido el tiempo necesario para crear la justicia, la belleza firmemente mantiene visible el bien manifestado de la igualdad y el balance. (p. 97)

Bien puede ser. Demás estaría añadir –recordando nuevamente a Simone Weil– que la “firmeza” de la “simetría” implica por lo menos el control –si no la violencia– del orden simbólico sobre los cuerpos y la contingencia de los cuerpos de lo real.

Por otro lado, marcar la relación entre la estética, la interpelación y la violencia simbólica del clavel sangriento de la patria del porvenir, no le hace justicia al inaugural *Diario de campaña* de José Martí, cuyas ediciones llegan a nosotros, tras los relevos y las apropiaciones de la memoria y de la historia nacional, con la noticia de las anotaciones perdidas de un día en la vida del sujeto –el 6 de mayo de 1895– una página extraviada o arrancada del cuaderno. Lezama Lima, en un texto escrito cuando aún leía el *Diario* de Martí en cierto diálogo con las poéticas de lo nacional-popular de la Revolución cubana, se imagina el contenido de la página perdida del diario de guerra: “De pronto se oyen las reyertas de los reyes en la tienda maldita de Agamenón”.¹⁷ El antagonismo entre el poeta –y su función mediadora– y el peso aplastante de la acción militar en el movimiento emancipador volvía a quedar sobre la mesa.

Julio Ramos

Universidad de California, Berkeley

¹⁷ Lezama Lima, “La pintura y la poesía en Cuba (en los siglos XVIII y XIX)”, *La visualidad infinita* (Editorial Letras Cubanas, 1994), p. 106.

índice

- 7 | Prólogo. De los poderes...
Carmen Díaz Orozco

Literatura y poder

- 19 | ¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana?
María Eugenia Martínez
- 31 | Política e ideología en la narrativa venezolana de la última década.
Antonietta Alario
- 43 | Contra la industria literaria: ¿Crítica, asalto o juegos de poder?
Carlos Sandoval
- 55 | ¿Nostalgia, frustración o percepción?:
novelística, poder y revolución.
Gisela Kozak

Lectura, testimonios y poder

- 69 | Las relaciones de poder y la experiencia de la lectura
Margoth Carrillo
- 77 | El poder de la lectura y la literatura en la construcción
y representación del sujeto-niño.
Maén Puerta
- 85 | Existe una esperanza: el testimonio en los extramuros
de la ciudad letrada.
Vicente Lecuna

Poder y lenguaje del cuerpo

- 101 | El cuerpo femenino como semiótica del poder en tres novelas latinoamericanas.
Luis Javier Hernández Carmona
- 111 | Poder, mujer y nación en la narrativa de *Cosmópolis*.
Elda Mora
- 123 | Los poderes de la simulación: representaciones jerárquicas en la fotografía de sujetos durante la Venezuela del entre siglo XIX y XX.
Carmen Díaz Orozco
- 143 | El caballo de Lázaro. Lectura de *Monumento* (1975-1985) de Miguel Von Dangel.
Juan Molina Molina

Percepciones estéticas del poder

- 151 | Reggae Power.
Arnaldo E. Valero
- 165 | Escena del crimen y ficción del delito en la vanguardia narrativa.
Álvaro Contreras
- 179 | Orden y poder en el cuento "La tienda de muñecos" de Julio Garmendia.
Sobeida Núñez
- 187 | Verdad, poder y expresión estética.
Victor Bravo

Estado, cultura y poder

- 197 | Relación centro-periferia en los discursos latinoamericanos de finales del siglo XX. El ejercicio del poder y la soberanía.
Enrique Plata Ramírez
- 205 | Intelectuales, cultura y poder: recurrencia de una discusión.
Betulio A. Bravo A.
- 215 | Poder y cuidado de sí.
Pedro Alzuru
- 229 | Las ficciones del poder: entre el Estado mecenas y el intelectual agradecido.
Gregory Zambrano

Ideologías y retóricas del poder

- 245 | Venezuela, fábrica de héroes.
Luis Ricardo Dávila
- 261 | La tradición paralela.
Miguel Ángel Campos
- 275 | Literatura y justicia: hacia una crítica de los estudios culturales.
Julio Ramos