

DOUGLAS BOHÓRQUEZ

La vastedad encendida

Paisajes de Eros y de la rebelión



MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

ESTUDIOS

SERIE LITERATURA

La vastedad encendida

Paisajes de Eros y de la rebelión

Douglas Bohórquez

La vastedad encendida

Paisajes de Eros y de la rebelión



MONTE ÁVILA
EDITORES LATINOAMERICANA

1.^a edición en Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2023

La vastedad encendida. Paisajes de Eros y de la rebelión

© Douglas Bohórquez, 2023

Imagen de portada

The morning bath (1887-1890)

Edgar Degas

Pastel sobre papel verjurado blanco

montado en tabla, 70.6 x 43.3 cm

Instituto de Arte de Chicago

Montaje de portada

Carolina Marcano G.

Edición y corrección

Wilfredo Cabrera

Diagramación

David Arneaud

© Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A., 2023

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 22, Urb. El Silencio,
municipio Libertador, Caracas 1010, Venezuela.

Teléfono: (58 212) 485 0444

Hecho el Depósito de Ley

Depósito Legal: DC2023001394

ISBN: 978-980-01-2383-6

*A María Auxiliadora Mendoza
y a mis hijos Verónica y Gabriel*

Reconocimientos

DESEO EXPRESAR MI PARTICULAR reconocimiento al trabajo de Argenis Valera en la preedición de los materiales que conforman este libro. También a quienes me han aportado valiosos comentarios en torno a algunos de sus estudios, ensayos o notas críticas: Gregorio Valera-Villegas, Nelson Bohórquez, Cósimo Mandrillo, Jorge Gómez Jiménez y José Gregorio Vásquez.

Algunos de los trabajos aquí incluidos fueron publicados originalmente en revistas o libros de autoría plural. Todos fueron revisados y en algunos casos introduje ligeras modificaciones. Indico las referencias bibliohemerográficas:

1. «Ensayar el ensayo y representar la nación» fue publicado parcialmente, en traducción al francés, en *América. Cahiers du Criccal*, 41, 2012, pp. 67-74.
2. «Erotismo y sexualidad en el ensayo hispanoamericano contemporáneo: Paz, Liscano y Echavarren», en *América. Cahiers du Criccal*, 45, 2014, pp. 93-101.
3. «Relatos y memoria de la rebelión en Venezuela: “El Caracazo” (1989-1992)» fue publicado parcialmente, en traducción al francés, en *América. Cahiers du Criccal* (en línea), 51, vol.1, 2018, pp. 63-72.

4. «Una tarde con Ana Enriqueta en Jajó» apareció en la revista digital *Letralia.com* el 18 de diciembre de 2021.
5. «Avatares de Eros. La lectura del amor de José Ingenieros», en Gregorio Valera-Villegas; Gladys Madriz (eds.), *Filosofías de la violencia y los sentimientos*, Ed. del solar, Caracas, 2016, pp. 309-410.
6. «¿Matar por amor? El amor en tiempos de pandemia», en *Ensayo y Error. Revista de Educación y Ciencias Sociales* (en línea), 59, 2020, pp. 9-17.
7. «Severo Sarduy: la erótica lucidez del ensayo», en *Casa de las Américas*, 295, abril-junio 2019, La Habana.
8. «Poesía, política y amor en Edmundo Aray», en *Contexto. Revista Annual de Estudios Literarios* (en línea), 27, 2021, pp. 71-82.
9. «Amor, literatura y rebelión. Notas de lectura a partir de Octavio Paz», en *Cifra Nueva. Revista de Cultura* (en línea), 33, 2016, pp. 29-37.
10. «Invención, esplendor y ocaso del amor según Octavio Paz», en *Camposdeplumas.com*, apareció el 27 de abril de 2020.

Prólogo

LA VASTEDAD ENCENDIDA. Paisajes de Eros y de la rebelión es un libro que reúne estudios, ensayos y notas críticas básicamente vinculados a tres conceptos y discursos centrales en la psique y la cultura del ser humano: amor, erotismo y rebelión. A través de estos conceptos pretendo volver sobre momentos, textos, tendencias y autores clave de la literatura venezolana e hispanoamericana, a la vez que reflexionar sobre ellos mismos y su pertinencia para pensar la cultura literaria nuestroamericana. El ensayo es el género discursivo que privilegiamos en nuestra reflexión pues el mismo es un instrumento de conocimiento que históricamente ha permitido indagar las claves de la cultura de eso que Simón Bolívar, refiriéndose a nuestras particularidades étnicas y sociales, llamara en la *Carta de Jamaica* «un pequeño género humano» que posee «un mundo aparte... nuevo en casi todas las artes y ciencias...».

El libro está organizado en torno a dos núcleos o ejes temáticos interrelacionados. El primero está constituido por estudios y ensayos críticos que indagan sobre algunos asuntos reunidos alrededor de la amplia denominación «literatura y nación». La mayor parte de estos trabajos están referidos a la literatura venezolana. La nación, lo sabemos, no es solo la población de un país. La configuran igualmente sus avatares

históricos, socioculturales y políticos. También, y de modo relevante, sus textos, obras y documentos que la imaginan y le confieren un sentido simbólico de comunidad y una identidad diferencial con respecto a otras naciones. Destacamos a este respecto la significación del ensayo hispanoamericano pues desde sus orígenes su conformación literaria e ideológica ha estado, en buena medida, en el horizonte de figuración de esa utopía de la gran patria o nación nuestroamericana que soñaran nuestros libertadores y pensarán ensayistas como Simón Rodríguez, Andrés Bello, José María Torres Caicedo, José Martí y Manuel Ugarte, entre otros.

El segundo núcleo, conformado por estudios, ensayos y notas críticas, está destinado a pensar lo que he denominado «Avatares de Eros en nuestra América». Se trata de una problemática difícil de aprehender. Propongo asedios desde algunos relevantes ensayistas y desde algunas crónicas de escritoras que han dedicado libros significativos a pensar estos fenómenos. Escribir sobre estos sentimientos del amor y el erotismo es siempre bordear un abismo. Eso que hemos llamado identidad americana, que no es ontológica pues está siempre reconfigurándose, se deja permear por la rebelión y el deseo. Intentar nombrar o pensar estos es acercarse a unos límites del abismo, a unas fronteras un tanto resbaladizas que se resisten a la nominación y conceptualización. Eros e insurgencia, aunque parezcan divergentes, no dejan de estar imbricados. La subversión está en el corazón del amor y el erotismo. ¿Deseamos restaurar una unidad perdida, una comunidad original? El amante, como el revolucionario, son exiliados que anhelan la unidad como se anhela una tierra prometida.

Toda rebelión está animada por una energía erótica que se expresa como fuerza transgresiva dispuesta a romper

diques o muros. El romanticismo en Europa fue una revuelta espiritual que se manifestó en distintos órdenes del espíritu. En los países hispanoamericanos tuvo una derivación social: animó sus gestas independentistas y resonó en la idea de la gran patria o nación latinoamericana. La rebelión, como el amor, deja marcas simbólicas en la literatura, en el arte, en la cultura de las naciones. Hay una poética y una política del erotismo y del amor que expresan esas marcas simbólicas. Hemos intentado leer algunas de esas marcas desde textos, principalmente ensayísticos, de autores que han dedicado parte de su hacer intelectual a interrogar estos bordes y fronteras del amor y el erotismo.

Los trabajos que integran este libro no se pretenden definitivos; aspiran fundamentalmente a interrogar y suscitar el interés en torno a los fenómenos, autores, textos y procesos sociales y literarios tratados. Los tópicos relativos a la rebelión social, al pensamiento positivista y su relación con el ensayo modernista o la indagación en torno a figuras como Simón Rodríguez, José Martí, José Ingenieros, Arturo Uslar Pietri, Guillermo Meneses o Edmundo Aray, entre otros, apuntan a interrogar textos y momentos de inflexión en el proceso de configuración estética e ideológica de la literatura y la cultura venezolana y nuestroamericana.

Buena parte de este libro está dedicada a pensar el ensayo hispanoamericano y desde él, desde sus prácticas discursivas iniciales, señalar elementos simbólicos inherentes a la formación de la nación venezolana. Igualmente, como lo he indicado, desde el ensayo exploro los fenómenos del amor y el erotismo. ¿Por qué el ensayo? Esbozo dos razones. En nuestra América el ensayo es privilegiadamente nuestra filosofía y nuestro arte de pensar; y por otra parte creo que el ensayo, dada su vocación transdisciplinaria en la que se alían

sensibilidad, imaginación y reflexión, es el género adecuado para interpretar fenómenos tan complejos como el amor y el erotismo. Si la filosofía, en su concepción canónica, particularmente europea, ha sido una apuesta por el rigor y la razón sistemática, nuestra ensayística, fundándose también en la razón, ha establecido alianzas esenciales con la imaginación o la poesía para constituirse en un variable y poliédrico género que ha podido transitar tanto la crítica social o política como la crítica humanística.

Evidentemente existen distintas perspectivas disciplinarias en la plural consideración de los fenómenos del amor y el erotismo. Se han propuesto enfoques sociológicos, antropológicos, filosóficos o psicológicos. El ensayo sugiere una perspectiva más amplia pues involucra la dimensión cultural y desde esta las representaciones míticas, imaginarias o simbólicas. Cada ensayista, desde su experiencia vital, cultural e intelectual, propone su propia interpretación o lectura. El amor y el erotismo, que son prácticas y discursos marcados por cada sociedad y cultura, son igualmente inequívocas experiencias personales e imaginativas. De allí que hayan sido campo privilegiado del arte y la literatura.

Desde Simón Rodríguez hasta Juan Liscano u Octavio Paz, nos persiguen algunas inquietantes preguntas que nuestra literatura y particularmente nuestra ensayística han asediado: ¿cómo somos?, ¿tenemos un rostro propio?, ¿cómo amamos?, ¿existe algo así como un eros criollo? ¿cómo nos relacionamos con el pasado, con nuestra tradición literaria?, ¿cómo nos reinventamos? Eso que desde hace tiempo se ha llamado «identidad latinoamericana» no parece ser sino un modo de nuestra heterogeneidad o diversidad étnica y cultural, por lo que si pudiéramos hablar de identidad, esta nunca ha sido una esencia sino más

bien una diferencia, una reinención y transformación de legados y herencias coloniales. Cambio y permanencia, tradición y modernidad configuran la dialéctica de nuestra historia literaria y cultural. De allí que la mirada a nuestras culturas originarias y a nuestro pasado, no para reproducirlo ni anhelarlo nostálgicamente sino para avanzar reinventando lo propio, sea fundamental. Nos lo dice Simón Rodríguez e insistirá en ello José Martí y más tarde figuras clave de la ensayística venezolana contemporánea como Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri o Juan Liscano.

Hay por lo tanto líneas de búsqueda, preguntas esenciales que le han dado continuidad a la ensayística hispanoamericana, y en general a nuestra literatura, y que tienen que ver con la prospección del pasado para saber de dónde venimos y cómo nos enfrentaremos al futuro. Una de las ideas significativas de nuestra ensayística es, lo hemos dicho, la idea de la unidad de las naciones latinoamericanas. Desde hace algunos años ha sido retomada por políticos e ideólogos de avanzada en nuestro continente que ven en la integración un mecanismo para superar obstáculos económicos, complementarnos y hacer frente a las injerencias imperialistas. Volvemos a imaginar una comunidad de naciones —¿sin nacionalismos?—. Inspirada, como en Juan Pablo Vizcardo, Miranda, Bolívar, Rodríguez o Martí, en el amor y defensa de lo nuestro, vuelve a destellar la idea de la gran patria americana. El amor en su dimensión social y política tuvo una amplia resonancia en la literatura y particularmente en la ensayística nuestroamericana del siglo XIX e inicios del XX. Ese amor de tinte romántico se expresó de diversas maneras como defensa de lo autóctono y en lo político como manifestación de la autonomía de nuestras naciones.

La rebelión, como el amor, el erotismo o la sexualidad, son fenómenos inherentes a una condición humana que no ha cesado de expresarse y transformarse simbólicamente. Pensarlos desde la literatura es una manera de pensar los límites de nuestra libertad y de nuestra imaginación, porque de alguna manera nos imaginamos como nos rebelamos y como deseamos. El amor, en esa imantación o sueño de convergencia social y política que ha sido la idea de la gran patria o nación americana, continúa siendo deseo de unidad en la encendida vastedad de la belleza y la utopía.

I
Literatura y nación

Ensayar el ensayo y representar la nación

LOS PROTO O PREENSAYOS: INSURGENCIA Y
CONCIENCIA AMERICANISTA

A François Delprat

CUANDO HABLO DE «ENSAYAR EL ENSAYO» quiero referirme a todo un conjunto de formas que pudiéramos denominar pre y protoensayísticas que se producen en la época de la Independencia de los países hispanoamericanos, las cuales preparan el terreno para el surgimiento y despliegue del ensayo de carácter americanista, es decir, de una ensayística fundada en la vocación de indagación política, de interpretación sociocultural de la realidad hispanoamericana.

El ensayo, sabemos, no se configurará cabalmente como género literario sino cuando estas naciones hispanoamericanas hayan alcanzado su autonomía política y se encaucen a través de sólidas vías jurídicas, políticas, culturales, institucionales. El modernismo, tal como ocurre con otras formas o géneros como la poesía, el cuento o la novela es, a mi modo de ver, el contexto estético y cultural en el cual el ensayo logra su fundación y plena realización como género moderno y específicamente literario. Es la época transicional (fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX), durante la cual muchos de los países hispanoamericanos han alcanzado una cierta estabilidad política y social que les permite su conformación como naciones independientes que se entregan al desafío de la modernización técnica y cultural.

Pero aquí quiero referirme a formas como los manifiestos, las proclamas, las cartas, los discursos, los proyectos, los memoriales, las arengas, los apuntamientos, las consideraciones, las representaciones, los planes de gobierno, los sermones, las reflexiones, los planes de operaciones, las oraciones inaugurales, etcétera, que tendrán sus más expeditos medios de expresión en el periodismo y la oratoria y que manifiestan de manera radical el espíritu libertario e insurgente propio de la gesta de independencia.

Se trata de textos y documentos que forman parte de nuestra memoria histórica y particularmente de la memoria de la emancipación hispanoamericana. En una perspectiva cultural e histórica, constituyen las primeras manifestaciones escritas de una conciencia épica y libertaria y de una identidad y sensibilidad diferenciales, críticas, sujetas a recomposiciones en el tiempo pero específicamente americanas¹.

Frente al pensamiento escolástico y religioso, y a la cultura y sensibilidad barrocas propias de la época colonial, estas formas pre y protoensayísticas asumen los modos de textos y documentos de una cultura y literatura alternativas.

¹ Refiriéndose a la literatura de la época de la Independencia, Osorio ha señalado que «tal vez lo más interesante y significativo de una nueva cultura emergente en esos años no se encuentra en obras canónicamente consideradas literarias» sino más bien en estos textos y documentos alternativos. A título ilustrativo indica algunas de estas formas pre y protoensayísticas y sus autores: la «Proclama a los Pueblos de América» (1809) de Manuel Rodríguez de Quiroga; la «Arenga» (1809) de Juan Pío Montúfar, marqués de Selva Alegre; la «Representación de los hacendados» (1809) de Mariano Moreno, el «Memorial de agravios» (1809) de Camilo Torres, la «Proclama» (1811) de Camilo Henríquez (Nelson Osorio T., «Las letras de emancipación [1791-1830], en *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX*, prólogo de José Carlos Rovira, Universidad de Alicante-Universidad Santiago de Chile, Murcia. 2000)..

Con ello pasamos de la escolástica y el «barroco de Indias» al pensamiento crítico y cuestionador de la Ilustración, así como al estilo y sensibilidad propios de un neoclasicismo que ante el desborde y esplendor del barroco y el manierismo buscará lo racional, el equilibrio y la armonía estética. Neoclasicismo e Ilustración se alían en el privilegio que conceden a un nuevo orden, abierto, racional, que involucra el cuestionamiento del orden teológico y cerrado, monárquico, de la Colonia².

El ardor o pasión patriótica que se manifiesta en estas formas pre y protoensayísticas anuncia ya la aparición de un romanticismo de índole social y profundamente crítico y cuestionador. Hablamos de un enfático espíritu de rebelión y de una exaltación sentimental del yo y de la naturaleza americana que involucran igualmente la defensa de la libertad, la justicia y la igualdad.

Más que textos literarios, estas formas pre y protoensayísticas son documentos políticos que llaman a la acción

² Henríquez Ureña observa que «bajo la aparente inmovilidad del sistema colonial, habrá en la América Hispánica una anarquía latente. En lo político, se traducía en las conspiraciones y alzamientos que ocurrían de tiempo en tiempo. Las últimas y más importantes rebeliones en el siglo XVIII fueron la insurrección de Tupac Amarú, un descendiente de los incas en el Perú (1780), y el levantamiento de los comuneros en Nueva Granada (1781). Por aquel tiempo se había proclamado la Independencia de los Estados Unidos y nuevas doctrinas políticas se difundían por las colonias hispánicas, principalmente a través de los libros franceses, que se leían con no mucho secreto. Montesquieu, Voltaire y Rousseau se contaban entre los autores de mayor influencia» (Pedro Henríquez Ureña, «La Declaración de la Independencia Intelectual (1800-1830)», en *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, p. 98).

revolucionaria, para lo cual por lo general suelen poner en cuestión el orden monárquico español y el poder opresivo de las leyes e instituciones propias de la Corona. Algunos de ellos convocan de entrada a abolir «toda autoridad emanada del Gobierno español» y proponen modalidades y mecanismos de gobierno alternos o sustitutivos: tal es el caso de los «Planes de Gobierno» (1801) de Francisco de Miranda (1750-1816). Otros, como la «Arenga» (1809) del marqués de Selva Alegre, proclaman la adhesión a Fernando VII.

Son por lo general textos y documentos relativamente breves, en los que dado el discurso de tipo perlocutivo en el que muchos de ellos están contruidos, formulan una comunicación directa y/o persuasiva con el lector. En estos el decir, la enunciación, quiere involucrar un hacer transformador. Son textos que nos llevan a pensar la revolución de Independencia a partir de la relación problemática entre teoría y práctica: la influencia de una filosofía, la de la Ilustración, y la de un movimiento artístico y cultural, el romanticismo, venidos de Europa, incitadores de la rebelión, pero que se confrontan con otra realidad, la de una América que se resiste a ser interpretada y transformada a partir de modelos extranjeros. Habría que observar en este sentido que una buena parte de estos protoensayos (las «oraciones», los «sermones», los «discursos», las «cartas») proceden del arte oratorio ceremonial y sagrado y de la tradición literaria, filosófica y política de Europa. Puestas al servicio de la nueva realidad hispanoamericana, estas formas revisten nuevas significaciones, lo que les otorga una función histórica diferente.

Estos discursos provienen de toda una generación de actores y autores de la independencia orientados según dos

tendencias fundamentales: una militar y la otra de carácter civil. En la primera encontramos a figuras como Miranda o Bolívar, desdoblados en autores-pensadores. La segunda tendencia está representada por hombres que expresan una auténtica vocación intelectual y que se han consagrado con ardor a la tarea de abrir la vía a la independencia cultural y literaria del continente. Es el caso de personalidades tan importantes como Andrés Bello, fray Servando Teresa de Mier o Simón Rodríguez.

El ardor o pasión patriótica que se manifiesta en estas formas pre y protoensayísticas anuncia ya la aparición de una época que se quiere moderna en su exaltación de la técnica y el progreso, en la apertura hacia esa nueva ética ciudadana de tono liberal que traen consigo la Revolución Francesa y la Independencia norteamericana, gracias al rol estelar que tendrá la aparición de la imprenta y de las nuevas ideas de la Ilustración que ahora, ampliamente difundidas, exacerbaban la conciencia autonómica de las colonias americanas.

Esos escritos subversivos (proclamas, manifiestos, memoriales, etc.) son la expresión documental más significativa de esa conciencia americanista, de toda una revolución espiritual y política que, apuntalada en Europa por el avance de la burguesía y de la Revolución Industrial, exige en Hispanoamérica la creación de nuevas y más liberales estructuras de poder, tales como las juntas de gobierno. Particular significación e impacto tendrá la traducción y publicación que hará un funcionario del virreinato de Nueva Granada, Antonio Nariño, en 1794, de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*. Este texto, en traducción ampliada pues se le agregan «varias máximas republicanas y un discurso preliminar dirigido a los americanos», publicado en Venezuela en 1797 por los participantes en la

fracasada Conspiración de Gual y España, se constituye en un documento subversivo capital que alienta y justifica la revolución independentista y es un precedente insoslayable con respecto a la firma del acta de Declaración de Independencia, acto que ocurrirá el 5 de julio de 1811³.

Hablamos pues de textos y documentos cuya ética y sensibilidad crítica están subrayadas por la aparición de fuertes ideales heroicos y patrióticos que tienen que ver con el diseño de esos nuevos planes de gobierno y, en general, con el proyecto de nuevas naciones y nuevas instituciones patrióticas que en muchos de ellos se comienzan a bosquejar o diseñar. Se trata de proyectos constitucionales, de planes y/o proyectos de gobiernos alternos que movidos o estimulados por la emergente ideología republicana, se oponen al autoritarismo, despotismo y absolutismo inherentes al régimen colonial hispánico.

Más allá de los objetivos pragmáticos, ligados a la formulación de nuevos programas de gobierno y a la conquista de la soberanía política, algunos de estos textos —como la «Representación nacional de las colonias. Discurso filosófico» (1808), de fray Melchor de Talamantes; o la «Representación de los hacendados» (1809) de Mariano Moreno, o algunas proclamas o cartas políticas de Miranda

³ Pino Iturrieta, respecto a esta *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano con varias máximas republicanas...*, señala que «constituye uno de los últimos instrumentos utilizados por los mantuanos para la conquista del poder político, en vísperas del 5 de julio de 1811. Todas sus frases, sin duda cuidadosamente meditadas, buscan inspirar los alientos subversivos necesarios para la culminación de un proyecto que debía ya realizarse» (Elías Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación 1810-1812*, prólogo de Leopoldo Zea, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971, p. 143).

o de Bolívar— discurren por momentos en un ámbito cercano al ensayo. Me refiero a ciertas inflexiones reflexivas que tocan el campo de los derechos del ciudadano, los límites del poder imperial, el horror del vasallaje, los alegatos a favor de la libertad de prensa, de pensamiento, de cultos, que harán posible una nueva comunidad política, un concepto de nación inspirado sobre la base del bien público y de las libertades ciudadanas⁴.

Se encuentran en muchos pasajes de estos textos y documentos, observaciones relativas a las vastas extensiones de tierra, a sus prodigios, a la naturaleza americana, así como consideraciones sobre la idiosincrasia, el carácter y la cultura de nuestros pueblos. Miranda, por ejemplo, en su «Proclama de Coro» lanzada una vez que desembarca en Venezuela en agosto de 1806, habla de la imperiosa necesidad de recuperar nuestros «derechos ciudadanos» y «nuestra gloria nacional» para el bien de un territorio que describe como el más fértil y rico de la tierra, poblado entonces de 16 millones de habitantes. Bolívar, por su parte,

⁴ José Luis Romero observa acertadamente cómo el sentimiento de nacionalidad fue despertando al calor de las luchas independentistas de cada provincia hasta convertirse en una «fuerza irreprimible»: «Fue un estado de conciencia colectivo, acaso difuso en cuanto a su contenido concreto, pero de una tremenda vehemencia. La idea de nación, un poco abstracta, se nutrió de la idea de patria, tanto más vívida puesto que era, más que una idea, un sentimiento. Cada nuevo país —países apenas virtuales todavía muchos de ellos— se concentró en su propia personalidad colectiva, en sus hombres y en su paisaje, y se sintió seguro no solo de ella, sino también de cuanto la diferenciaba de las demás. Jugaban los intereses, sin duda, pero jugaban también las idiosincrasias, las tradiciones inveteradas, las costumbres cotidianas y las formas del habla popular» (José Luis Romero, «Prólogo», VV.AA., *Pensamiento político de la emancipación*, Tomo I, 2ª edición, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pp. XXXII-XXXIII).

analiza en su «Carta de Jamaica» las causas de la caída de la Segunda República de Venezuela y evalúa el porvenir político de los países hispanoamericanos. Medita a este respecto sobre la diferencia identitaria que nos caracteriza, que nos hace únicos, no comparables a ningún otro país de la tierra; somos, según allí lo señala, «un pequeño género humano», en un mundo por descubrir que se le presenta como radicalmente nuevo y diferente.

Muchos de estos textos o documentos tienen a veces solo el carácter de bocetos que dibujan apenas el perfil de lo que pudieran ser las nuevas naciones: proponen leyes, indican normas de convivencia ética, defienden el federalismo o el centralismo de las nuevas repúblicas, proponen estrategias de lucha, analizan causas de fracasos militares, sugieren nombres, colores o formas para los nuevos símbolos patrios. Esto les otorga, como hemos dicho, un relieve más político y cívico que estrictamente literario; pero en la defensa apasionada de la libertad de las nuevas repúblicas, en el análisis y reflexión sobre la herencia indígena, sobre el pasado precolombino, sobre nuestra autonomía y la necesidad de estructurar formas y mecanismos de gobierno que asuman la diferencia y heterogeneidad de la cultura americana, encontramos una definida tendencia a la reflexión, a la indagación y confrontación de lo que somos, al debate de ideas. Son, por lo tanto, discursos que a la vez que fundan el pensamiento americanista y posterior despliegue del ensayo hispanoamericano, hacen parte esencial de la discusión en torno a la construcción ética y simbólica de las nuevas naciones.

En este sentido, el pensamiento americanista y la configuración simbólica de las nuevas nacionalidades —por lo tanto, el diseño del perfil ético y político que las distinguirá— están

estrechamente relacionados. Es decir, el proyecto fundacional de construir, como lo subrayan muchos de estos discursos, una «república para los ciudadanos» está apuntalado en estos textos y documentos que constituyen el momento inaugural de un pensamiento americano y son un primer ejercicio de autonomía política y cultural, simiente de ese ejercicio de criterio y de imaginación que será luego el ensayo nuestroamericano.

Este fervor patriótico, presente en el origen de la independencia y en la posterior conformación de naciones hispanoamericanas como la nación venezolana, lo observa Humboldt cuando llega a tierras de la Capitanía General de Venezuela hacia finales del siglo XVIII. El sabio naturalista alemán se sorprende del interés que encuentra por los temas políticos y la circulación de impresos de carácter insurgente que expresan una distancia crítica frente a lo propiamente hispánico o peninsular, tal como lo pondrá de relieve la llamada Conspiración de Gual y España⁵.

De hecho esta conspiración, que se fragua desde diciembre de 1796 y es develada y fracasa en 1797, logrará comprometer a personas de diversa procedencia social (blancos, pardos, mulatos) y de distintas profesiones (labradores, carpinteros, zapateros, albañiles). Esto indica que existía ya un sentimiento de malestar generalizado y una conciencia de autonomía política que los líderes de este movimiento conspirativo estimularon a través de la puesta en circulación

⁵ Pino Iturrieta ve en este movimiento conspirativo que se propone establecer la República, «la evidencia más elocuente de cómo se han sentido ya los impactos de la modernidad... Los documentos que la pesquisa recoge remiten a la influencia de la Revolución Francesa, cuyas declaraciones y vocablos forman la esencia de sus contenidos» (Eliás Pino Iturrieta, «Las vísperas del torbellino», en *Simón Bolívar*, El Nacional-Fundación Bancaribe, Caracas, 2009, p. 23).

de textos y canciones revolucionarias como la «“Carmañola americana”, inspirada en su homónima francesa y una “Cancción americana” surgida de la propia entraña del medio social, aunque con ecos de “La marsellesa”»⁶.

En este sentido, los *Derechos del hombre y del ciudadano con varias máximas republicanas y un discurso preliminar dirigido a los americanos*, cuya autoría —sobre la base de la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* (documento programático de la Revolución Francesa)— se atribuye al escritor y revolucionario español Juan Bautista Picornell, involucrado en la señalada revuelta. Se trata de un texto que marca pauta en la orientación espiritual de la vida política hispanoamericana en los inicios de la independencia.

Estos textos libertarios tendrán resonancia, por lo tanto, en toda una ensayística insurgente de raigambre americana que, aun en la diversidad y vastedad de su búsqueda interpretativa, no dejará de alimentarse de ese ardor patriótico y del sentimiento de nacionalidad que bulle en el origen de la revolución de Independencia.

De la «Carta dirigida a los españoles americanos» (1792), del jesuita peruano Juan Pablo Viscardo, a los escritos y proclamas de Miranda y de Bolívar, o a los ensayos de José Martí, en el modernismo, pasando por los ensayos de Sarmiento, Alberdi, Bilbao o Mariátegui, estas formas preensayísticas expresan la conciencia y la necesidad de la independencia política de un continente sometido hoy a nuevas formas y nuevos mecanismos de dominación. Hablar de estos protoensayos o preensayos es considerar, en consecuencia, toda una gama de ensayos llamados americanistas que,

⁶ Manuel Pérez Vila y Pedro Grases, «Conspiración de Gual y España», en *Diccionario de Historia de Venezuela*. Tomo A-D, Fundación Polar, Caracas, 1988, pp. 834-837.

frente a los cánones de la filosofía y de la literatura europeas, de influencia preponderante a lo largo del siglo XIX y buena parte del siglo XX, intentan definir y delimitar lo que es propiamente el hombre y la cultura hispanoamericana, sujeto privilegiado de sus búsquedas interpretativas. Se trata de ensayos que, ante la complejidad y la heterogeneidad de nuestras sociedades americanas, no solamente rechazan los métodos disciplinarios de pensamiento, sino que además se distancian del escepticismo y del desarraigo propios de la literatura decadente, para hacer de la voluntad de conocimiento interdisciplinario, la premisa de juicio, el criterio y el fundamento del saber.

Tales ensayos encontrarán en el diálogo de las lenguas y los saberes, particularmente en el diálogo entre imagen e idea, entre literatura y filosofía, la vía de un pensamiento alternativo y creativo que se esfuerza por interrogar e interpretar las urgentes decisiones a las que se ha enfrentado nuestro continente. Ellos retoman una gran parte de las interrogantes planteadas en las formas preensayísticas, germinales u originarias, tales como el proyecto bolivariano de una gran nación hispanoamericana, capaz de reinventarse para hacer frente a los desafíos de los nuevos tiempos.

FORMACIÓN DEL ENSAYO. LECTORES, PRENSA Y CIUDADANÍA

Muchas de las formas que pudiéramos llamar protoensayísticas (cartas, discursos, proyectos, planes de gobierno, manifiestos, proclamas, oraciones, alocuciones, etc.), a la par de su definido carácter político tienen también un sentido formativo que se irá acentuando progresivamente

en aquellas formas que acusan un propósito político menos pragmático y se prestan a la expresión de rasgos propios del ensayo tales como el tono especulativo, reflexivo o argumentativo, el diálogo de plurales lenguajes y saberes, la inflexión personal o figurativa. Me refiero a modalidades textuales como la carta, las alocuciones, los discursos, las historias o narraciones (tales como crónicas, relatos de viaje), los memoriales, las representaciones, las consideraciones, etcétera.

La difusión de estas manifestaciones discursivas y de aquellas que tienen un carácter político, pragmático, tales como las proclamas, los manifiestos, los decretos, los planes de gobierno, estará estrechamente vinculada al surgimiento y despliegue de un periodismo de tipo insurgente que jugó un papel fundamental en el debilitamiento y ruina del poder colonial hispánico en nuestro continente.

Estas formas discursivas estarán ligadas, a medida que el periodismo crítico vaya esbozando su propio perfil, a la formación de un lector crítico y de un saber social compartido, llamado «opinión pública», que involucra una ética (principios, normas sociales) inherente a la convivencia comunal. Cuando hablamos de un lector crítico en esta época de declive de la colonia y de inicios de la guerra de Independencia, nos referimos sobre todo al perteneciente a los estratos altos de la sociedad (mantuanos o grandes propietarios de tierras, que eran los blancos descendientes de los conquistadores o de españoles llegados posteriormente, llamados blancos peninsulares o blancos criollos) que tenía acceso a lecturas ilustradas, a los libros prohibidos de los filósofos de la Ilustración o de los primeros autores del romanticismo europeo. Es decir, hablamos de ese lector que participa en las tertulias de las grandes mansiones coloniales, que hará de la lectura un instrumento

de autoformación y por lo tanto de construcción de su propio juicio y criterio. Sabemos que el intercambio de los primeros libros, folletos y otras publicaciones (gacetas, periódicos) que expresaban ideas revolucionarias estaba fundamentalmente reservado a la élite ilustrada.

Aunque se ha señalado que las primeras imprentas en la América colonial se instalaron tempranamente en México y Perú, a Venezuela y otros países del continente no llegarán sino a inicios del siglo XVIII, permitiendo así el debate de ideas a través de la circulación de todo tipo de impresos. En manos de los realistas unas veces y otras en manos de los patriotas, la imprenta será un instrumento fundamental de modernización cultural.

Progresivamente, a medida que nuevos impresos, libros y publicaciones periódicas circulan, se va constituyendo toda una red de lectores ávidos de nuevas ideas y de todo lo que en general resulta novedoso. Crece la necesidad de autonomía de las nuevas naciones. Se configura un suelo nutricional propicio a la formación de un lector cada vez más ligado al ejercicio de la lectura y de la escritura y por lo tanto al ejercicio de la opinión crítica. Me refiero a la figura del «intelectual». Este hará de su formación crítica y humanística, de la práctica de la razón, una actividad fundadora de cultura, en un medio poco dado al despliegue del conocimiento analítico y/o razonado. Escribirá libros, fundará periódicos o revistas, animará tertulias o asociaciones de lectura.

En este sentido, en el contexto de la creciente crisis y secularización que ocurre a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, la llegada de la imprenta a Hispanoamérica va a constituir una auténtica revolución cultural pues permitirá estimular el avance de ese pensamiento racional y crítico que activó la Ilustración. El ejercicio y despliegue

de ese pensamiento crítico a través de la prensa y otros documentos escritos de circulación a veces clandestina (bandos, proclamas, arengas, panfletos o pasquines) contribuirá decisivamente al deterioro del dominio omnipresente de la Iglesia y al derrumbe del poder colonial de España.

La actividad periodística tiene su expresión preensayística en los escritos de esos intelectuales que pudiéramos considerar nuestros primeros «ilustrados». Para estos «letrados» (pensemos, en el caso de Venezuela, en autores como Juan Germán Roscio, Francisco Javier Ustáriz, Cristóbal Mendoza, Francisco Espejo, Miguel José Sanz) estas formas preensayísticas se convierten en una de las más significativas prácticas de ciudadanía política, una práctica formadora del público lector. Ellos, como tantos otros intelectuales o letrados en toda Hispanoamérica, habían hecho de las lecturas compartidas de los periódicos y nuevos libros que llegaban en los «navíos de la Ilustración» un verdadero método de circulación de las nuevas ideas que promovían el ardor de la revolución de independencia.

En el caso concreto de Venezuela, insistimos, la imprenta no llegará a nuestras costas sino en 1808, para convertirse inmediatamente en un instrumento político. En efecto, su primer impreso, *La Gazeta de Caracas*, aparece bajo los auspicios del gobierno colonial de Caracas para servir de órgano oficial de la Capitanía General de Venezuela. Había visto por primera vez la luz pública el 24 de octubre de 1808, según noticia que nos da Pedro Grases, pero ya en abril de 1810 este primer periódico venezolano se encuentra convertido en medio oficial de la Junta Suprema de Gobierno y es así como el 27 de abril de ese mismo año publica la «Proclama de la Junta» de Caracas y el «primer artículo doctrinal de la nueva filosofía política: Sin virtud no hay felicidad pública

ni individual»⁷. De esta manera el periodismo y la literatura de reflexión se inician en Venezuela al calor de la lucha política, del debate de ideas. La opinión pública que se va a ir conformando será necesariamente una opinión política: a favor o en contra de la causa independentista⁸.

Estas formas pre o protoensayísticas van configurando en su despliegue un nuevo campo cultural híbrido en la colonia, al aliarse a formas discursivas y narrativas, algunas de ellas de procedencia oral. Se trata de nuevos discursos que, en el contexto de nuestros países en conflicto con la herencia cultural hispánica, no pueden ser sino discursos híbridos. Tal es el caso de las primeras novelas hispanoamericanas; tal es el caso también del ensayo hispanoamericano. Decir híbridos significa decir que surgen a partir de la confluencia de otros discursos, lenguajes o géneros. Significa decir que derivan de la asimilación y confrontación, a veces paródica, con formas lingüísticas y literarias legadas por la tradición cultural y literaria europea, particularmente hispánica.

⁷ Cf. Pedro Grases, *De la imprenta en Venezuela y algunas obras de referencia*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1979, pp. 70-72; Pedro Grases, *Nuevos temas de bibliografía y cultura venezolanas*, Publicaciones del Rectorado de la Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela), 1967, p. 273.

⁸ «Público», nos dicen Guerra y Lemperière, es «equivalente culto de “pueblo”, la palabra evoca la cosa pública de los romanos, la república, pero también la publicación y la publicidad... “Público” nos remite siempre a la política: a concepciones de la comunidad como asociación natural o voluntaria; al gobierno, a la legitimidad de las autoridades (...) el público es al mismo tiempo el sujeto y el objeto de la política...» (François-Xavier Guerra, Annick Lemperière, «Introducción», en VV.AA., *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII y XIX*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 7).

Es lo que sucede en el caso específico del ensayo hispanoamericano, en cuya composición híbrida, heterogénea, encontramos el ímpetu reflexivo y la ambición de conocimientos propios de la tradición filosófica europea (que cobra nuevo impulso en la Ilustración) a través de formas como el artículo periodístico. También el discurso de la crónica le puede otorgar al ensayo su ámbito descriptivo o narrativo, a la vez que el mito o la poesía le pueden ceder su fuerza figurativa.

El ensayo es pues, desde su origen y formación, un género híbrido que está animado por un insoslayable impulso de indagación y conocimiento de la realidad cultural y política de estas nuevas naciones hispanoamericanas. Las primeras manifestaciones de nuestro ensayo están arraigadas en el espíritu crítico y de revuelta de la Ilustración y del romanticismo social. Tal es el caso de un adelantado del género como Simón Rodríguez. Pero ese espíritu contestatario y de conocimiento está también en los *Diarios* de Miranda o en algunos discursos, cartas y manifiestos de Bolívar, que en forma larvaria apuntan hacia el ensayo, iluminando zonas y modos de ser primordiales de la cultura americana.

Los intelectuales hispanoamericanos que comienzan a escribir en los primeros periódicos del siglo XIX saben que tienen que formar un público lector. Primero, para que ellos puedan ser leídos, interpretados o comentados; y, segundo, en la perspectiva de formar una opinión pública capaz de intervenir en los asuntos públicos y/o políticos de las nacientes repúblicas.

El ensayo americanista nace impelido por esa exigencia de formación de lectores configuradores de la opinión pública, pero también por la vocación y necesidad

de comprendernos culturalmente. Nace animado por la urgencia de interpretar esta diferente realidad que da lugar a una cultura compleja, sujeta a procesos religiosos sincréticos, a los reajustes que imponen los fenómenos de transculturación. Es impulsado también por la necesidad de iluminar un destino político, desgarrado por las confrontaciones armadas (la guerra de Independencia y las posteriores luchas por el control del poder) que fueron inicialmente confrontaciones ideológicas, luchas en el campo cultural y por el poder de la palabra.

De allí que nuestros primeros intelectuales son también nuestros primeros pensadores y ensayistas. Sienten y escriben bajo el apremio que impone la cambiante realidad histórica hispanoamericana de pensar los nuevos mecanismos de poder político y de gobierno, las nuevas leyes que hay que promover, la moderna pedagogía y educación que exigen nuestras naciones. Es el caso de Juan Bautista Alberdi pensando las «Bases y puntos de partida para la organización de la República Argentina» (1852); de Eugenio María de Hostos intentando dilucidar aspectos relativos a «La educación científica de la mujer» (1873); o antes, en 1845, Sarmiento tomando partido en su *Facundo o civilización y barbarie* por ese cierto espejismo del progreso y el desarrollo industrial y europeo y norteamericano que tanto lo deslumbraban.

Esta experiencia histórica, política y cultural de un continente que se hace al fragor de la contienda política e ideológica, de algún modo perfila en el ensayo su composición y estructuras siempre renovadas, otorgándole su también renovada capacidad de pensar e interpretar nuestra desigual y periférica modernidad a la luz de la comprensión del pasado. Si «América es un ensayo», como lo dirá

luego Germán Arciniegas, es precisamente debido a este permanente proceso de inacabamiento y reconfiguración de los procesos históricos y políticos de nuestro continente. El ensayo, a la vez que da cuenta y valora o evalúa esos procesos de cambio y renovación en los planos de la historia, la política, la cultura de nuestra América, es él mismo constante experimentación y resignificación de lenguajes, tal como su etimología lo sugiere.

El sustrato originario y densamente heterogéneo de la cultura colonial y de la época de la independencia americana, en el que se mezclan discursos y lenguajes de distintas procedencias (formas orales como mitos, fábulas, leyendas y relatos o textos propios de la cultura escrita como las crónicas), está siempre reinventándose en el ensayo y retando la capacidad formativa y por lo tanto interpretativa del lector. De ese sustrato en el que entran en tensión razón e invención, fábula y especulación, pensamiento y poesía, surge el ensayo como género híbrido entregado a la tarea de pensar un continente y de formar sus propios lectores. Así, la lectura de la cultura hispanoamericana que propone este género no puede ser sino dialógica y heterológica.

En ese horizonte de interpretación sociocultural y de vocación formativa de un público lector está la más significativa tradición del ensayo hispanoamericano de los siglos XIX y XX. Desde la «Carta a los españoles americanos» (1792) del jesuita Viscardo, destinada a examinar la situación de opresión colonial de la que es ya para él la gran patria americana⁹, hasta la ensayística de Alfonso Reyes, pasando por los insoslayables escritos de Hostos y Martí, el ensayo hispanoamericano no dejará de releer y reescri-

⁹ Señala Viscardo cómo los americanos «...con nuestros tesoros inmensos no hemos comprado sino miseria y esclavitud» (Juan

bir nuestra América, repensando y resignificando a la vez el acto mismo de la lectura como experiencia formativa. Una experiencia formativa que lleva al lector a resemantizar constantemente su experiencia de mundo y de cultura. Esta, sabemos, está sujeta a transfiguraciones sobre la base de los también cambiantes y heterogéneos lenguajes que la constituyen. Un género clave, por lo tanto, para la comprensión de nuestra modernidad cultural.

El lector que nuestros primeros ensayos modelan es pues un lector al que se quiere activo, participe y, como el ensayo mismo, ha de formarse en una urgente y cambiante experiencia histórica y cultural. Nada es dado ni fijo para esta primera ensayística del siglo XIX fuera de la experiencia histórica de formación de un continente, marcado a sangre y fuego por las luchas armadas y políticas que fueron también campo de batalla de ideas y de discursos. Una ensayística que en sus momentos iniciales hace de la experiencia formativa del lector, insistimos, una de sus tareas fundamentales.

Pablo Viscardo, «Carta a los españoles americanos», en José Luis Romero, Luis Alberto Romero [comps.], *Pensamiento político de la Emancipación*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1985, pp. 51-58).

Simón Rodríguez: Ensayar vida, escritura y república

PEQUEÑO PREFACIO

Después de ser casi desconocido y malinterpretado en vida en su propio país, Venezuela, podemos decir hoy que el conocimiento sobre la figura de Simón Rodríguez (1769-1854) se ha extendido hasta volverse un tanto popular. No ocurre así sin embargo con respecto a su obra, la cual permanece aún desconocida, no solo en Venezuela sino en el mundo. La figura de Rodríguez y el pensamiento que esta encarna han sido velados por una leyenda que en torno a él se ha construido. Una leyenda que en uno de sus aspectos más reductores lo hace ver solo como «el maestro del Libertador», y en otro de sus aspectos, paradójicamente lo sobredimensiona, haciéndolo aparecer como un educador extravagante que recurría a métodos de enseñanza poco ortodoxos o convencionales tales como desnudarse frente a sus discípulos para enseñarles anatomía.

En el forjamiento de esta leyenda y de lo que pudiéramos denominar «el mito Rodríguez» intervienen diversos factores, pero uno de los que habría que destacar es el pobre conocimiento de su obra escrita. Una obra que ciertamente, por su complejidad no solo pedagógica sino también filosófico-política y por el carácter transgresivo de su escritura, no deja de plantear retos al lector para su cabal

comprensión. Por otra parte, ha contribuido a la construcción de este «mito Rodríguez» la muy escasa difusión de su obra, fragmentariamente recuperada después de su accidentada peripecia vital. Y aquí aparece otro aspecto que se agrega a lo que sería el proceso de mitificación de su figura: su vida, o más específicamente toda una serie de anécdotas biográficas que lo han hecho ver como un personaje no solo extravagante sino también raro, arisco, que se desplaza entre la comedia y la tragedia de su incomprensión. Tenemos así un mito poliédrico.

De esta manera Rodríguez ha llamado más la atención por estas supuestas anécdotas biográficas que por su propia obra, en la que en efecto destaca su excepcional genio crítico y creador. Sus biografías, muchas veces hagiográficas o esquemáticamente escolares, raramente hacen justicia a su auténtica aventura vital y de pensamiento, a su angustia por el destino cultural, educativo y político de una América cuya emancipación para él no termina con la última batalla militar contra España. Buena parte de los trabajos biográficos insisten en el personaje Rodríguez viéndolo aislado, escindido de su propia producción intelectual. Una excepción al respecto es el trabajo de Rumazo González, pues aunque insiste en dar cuenta de su accidentada trayectoria vital, no la separa de su itinerario intelectual¹. Entonces, ¿se puede hablar de una verdad sobre Simón Rodríguez? Esta verdad debería manifestarse en distintas perspectivas y girar, creo, alrededor de la conjunción de su vida y su obra, es decir, una verdad referida a la pluralidad de lecturas que de sus escritos se han hecho. Lecturas que, a mi modo de ver, suelen centrarse abrumadoramente en

¹ Alfonso Rumazo González, *Simón Rodríguez, maestro de América*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2005.

el carácter pedagógico de los mismos y en examinar las influencias europeas que tuvo, dejando muchas veces de lado el sentido de crítica política y cultural que los recorre en su llamado permanente a estudiar las «sociedades americanas» desde ellas mismas. Una excepción a este respecto creo que es el trabajo de León Rotzitchner². Este llamado a la emancipación cultural de América es, por supuesto, la misma consigna que en el plano político lo hermana con los libertadores venezolanos Miranda y Bolívar y que encontramos en los discursos poéticos e intelectuales de su contemporáneo venezolano Andrés Bello, y en los escritos filosóficos del mexicano fray Servando Teresa de Mier, con quien compartió aventuras existenciales.

LEER A RODRÍGUEZ DESDE RODRÍGUEZ

Propongo una relectura de los escritos de Simón Rodríguez (1769-1854) a partir de las nociones de *disidencia*, *originalidad* y *humor* como conceptos centrales vistos desde la consideración de su propuesta de un lenguaje alternativo que da cuerpo a su particular escritura ensayística. Se trata de nociones estrechamente ligadas en la obra de Rodríguez. Así, la noción de *disidencia*, que involucra a su vez la de *transgresión*, nos lleva a la noción de *originalidad* (alteridad) de su escritura ensayística, pues esta es de algún modo consecuencia de su trabajo transgresivo con respecto al canon de la filosofía clásica, sistemática.

Por otra parte, vida y producción intelectual no están dissociadas en Rodríguez. Hay marcas de enunciación personal en sus textos. A este respecto creo que, en buena

² León Rotzitchner, *Filosofía y emancipación. Simón Rodríguez: el triunfo de un fracaso ejemplar*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2012.

medida, su actitud transgresiva o disidente, de rechazo a la estratificada y jerarquizada sociedad colonial, su humor irónico y a veces cáustico, pueden tener mucho que ver con su condición de niño expósito. En lo que se sabe de su aventura vital, encontramos extensos e inquietantes silencios o vacíos que han llevado a que su biografía, tan impregnada de anécdotas extravagantes, se desplace entre la historia y la imaginación novelesca.

En este sentido, la actitud iconoclasta que expresa su escritura ensayística, así como sus renovadoras propuestas educativas y sociopolíticas, que lo convirtieron en un auténtico revolucionario, en un adelantado de su época, y el desconocimiento que paradójicamente se tiene de su vida, han hecho de nuestro autor un personaje, una máscara, un enigma en el que dialogan ficción y realidad, fantasía, mito e historia.

Lo que propongo no son sino algunas notas de lectura que puedan estimular un más detenido acercamiento a sus textos. Valiéndonos de la expresión de Julio Cortázar, podemos decir que fue un «cronopio», un disidente, un transgresor de la norma que quiso hacer valer su derecho a la diferencia, a un estilo muy personal de escritura y de vida como manifestación de la tan pregonada y escasa libertad de su tiempo.

DISIDENCIA

En un momento determinado de su azarosa existencia, Simón Rodríguez fue tildado de «loco». En efecto, en 1849, ya en los años finales de su vida, cansado de intentar una y otra vez conseguir apoyo para llevar a la práctica, de *ensayar* sus renovadores proyectos educativos, él mismo

reconoce que «por todo fruto de mis buenos oficios he conseguido que me traten de LOCO». Y agrega: «Los niños y los locos dicen las verdades»³.

Esta última frase la va a repetir como un *ritornello*, quizás para insistir en que enuncia desde la *disidencia*, desde ese margen de autenticidad y verdad propio de un niño o de un loco. En realidad, sabemos que ese calificativo de «loco» fue un modo de exclusión ligado al profundo sentido de crítica social y política que tenían sus propuestas alternativas. Rodríguez expresó frontalmente su disidencia con respecto a los ya múltiples laberintos de un poder político, de unas estructuras de mando personalistas en los que, a su modo de ver, se comenzaban a extraviar las nuevas repúblicas.

Pero la disidencia de Rodríguez tiene también mucho que ver con la particular conformación de su personalidad y su heterodoxa visión del mundo. Está ligada a las condiciones de su nacimiento y de su educación desde la primera infancia. Nos referimos a esa terrible herida simbólica que debió significar para él ser un «niño expósito». Ello involucraba, en el contexto de la sociedad colonial en que le tocó nacer y vivir, estar al margen, estar segregado. Ser tildado de «loco» no fue sino una manera de continuar y confirmar esa exclusión que marcó su nacimiento, su infancia, su vida. Contra esa exclusión permanente se rebelará en su firme actitud de disidente.

Esa disidencia se expresa en toda su producción discursiva, en la que es manifiesto su afán no solo por la elaboración

³ Simón Rodríguez, «Extracto sucinto de mi obra sobre la educación republicana», en *Inventamos o erramos* (Selección y estudio introductorio: Dardo Cúneo), Monte Ávila Editores, Caracas, 1980, p. 189.

de un discurso pedagógico alternativo sino por la construcción misma de una república de ciudadanos, fundada en principios arraigados en nuestra original, alterna cultura americana, en una ética ciudadana que supone la ruptura con el jerárquico y monástico orden colonial.

Hay en Rodríguez sin duda, en lo que conocemos de su vida, en su pensamiento y discurso, un radical sentido de rebelión, de disidencia y revuelta contra eso que en términos psicoanalíticos pudiéramos denominar el Nombre-del-Padre. Una revuelta contra esa ley-simbólica, paterna, de una lengua y una autoridad impuestas. Frente a un discurso, una ética y una manera de pensar coloniales, que la independencia no había logrado romper, nuestro autor propone otra ética, otra escritura, una manera de pensar-nos en función de nuestras propias instituciones, saberes y experiencia cultural.

Volvamos a su infancia. Un niño de padres desconocidos como él, o de un padre tachado por ser clérigo, en el contexto de una sociedad profundamente coactiva como la sociedad caraqueña colonial, no podía sino rebelarse contra ese poder omnívoro y castrador de la Iglesia católica y de un Estado inquisitorial, tal como era el Estado español del siglo XVIII⁴. La exclusión que experimenta Rodríguez desde muy temprana edad es doble: niño expósito y habitante de una

⁴ La hipótesis que proponen algunos biógrafos —un tanto controvertida pues no ha sido comprobada— hace suponer que Rodríguez fue hijo del clérigo Alejandro Carreño. Se ha señalado que fue bautizado y «anotado en el registro de bautismo de la parroquia La Candelaria en Caracas como “expósito”, es decir, de padres desconocidos. Ser expósito en la época colonial era una afrenta; esta condición quedaba asentada en todos los documentos públicos y era ampliamente conocida por la comunidad... las investigaciones de don Arturo Uslar Pietri acerca de una serie de

lejana provincia de ultramar sobre la que recae todo el peso opresivo y la censura (discursiva, política) de un Estado imperial. Exclusión psicológica y política. De esa provincia tendrá que emigrar para asumir otra identidad: la del disidente que decide incluso cambiar de nombre. Se llamará Samuel Robinson, en eco de la novela *Robinson Crusoe* (1719), del novelista inglés Daniel Defoe. Es un mozo

...orgullosa y violento, rudo y sarcástico, sus pensamientos toman espontáneamente la forma de autoritarios axiomas...

Tiene como la secreta pasión orgullosa de la disidencia. Se siente en pugna natural con las más de las formas de la vida social tradicional⁵.

Así, parte de Caracas hacia finales de 1795 y ya en 1800 lo encontramos en Bayona (Francia). Entre 1795 y 1800 vive en Jamaica, Baltimore, Filadelfia, en una errancia que no es solo existencial sino también simbólica. Es la errancia de un aprendiz nómada, de un disidente que busca denodadamente construir(se) otro discurso que dé cuenta de la alteridad que lo constituye. Esa alteridad de saberse ahora sujeto político, americano, un sujeto que altivamente ha asumido la conciencia de la necesaria emancipación, ya

noticias sobre el niño hacen verosímil la hipótesis de que su verdadero padre fue el clérigo Alejandro Carreño, y su madre una señora llamada Rosalía Rodríguez» (Fabio Morales, «Noticia biográfica», en *Simón Rodríguez*, La Casa de Bello, Col. Juvenil, Caracas, 1992, p. 11).

⁵ Arturo Uslar Pietri, «Simón Rodríguez, el americano», en *La invención de la América mestiza* (Comp. y presentación: Gustavo L. Carrera), Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 447.

no solo personal sino también cultural y política, de todo un continente que se ha declarado en insurgencia.

Y será esa misma conciencia crítica, de disidencia radical frente al poder establecido, lo que lo llevará a objetar la manera como se conducen los asuntos públicos, las instituciones, la educación de las nuevas sociedades americanas. Acusadoramente señala:

Se ha obtenido ya en América no la *Independencia* sino un *armisticio* en la guerra que ha de decidirla... (...¡¡¡Vergüenza da el decir que en el siglo 19, los hombres que se creen más distantes de los errores antiguos, sean los que están más imbuidos en ellos!!!...)⁶.

Tiene ya más de cincuenta años cuando esto escribe. Ha decidido regresar a América después de una larga travesía por Europa que lo ha llevado a vivir en Francia y a viajar por Italia, Alemania, Prusia, Polonia y Rusia. Decide regresar para participar en las luchas por la Independencia. Lo hará desde el campo de la batalla por las ideas, convirtiéndose en un *outsider* incómodo. Observa unas repúblicas que están «establecidas» pero no «fundadas». Esta disidencia tiene en Rodríguez, lo enfatizamos, un fundamental lado político puesto que hay en él un pensador político de las nuevas repúblicas americanas para quien la educación y la instrucción son la base de la configuración de nuevas ciudadanía crítica, en tanto, barreras que pueden impedir la desintegración de las nuevas naciones.

En Norteamérica aprendió el oficio de tipógrafo y ese arte de la combinación de distintos tipos de letras y signos

⁶ Simón Rodríguez, *Sociedades americanas* (Prólogo: Juan David García Bacca), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1990, p. 19.

de puntuación lo va a incorporar a un rediseño de la página en blanco para proponer una revolucionaria concepción y práctica de la escritura. Pero también en su peregrinación por Europa estudió filosofía, economía política, ciencias, artes, lo que hace de él una de las mentes más ilustradas y el ensayista más original del siglo XIX. Será precisamente ese saber ilustrado, esa penetrante inteligencia de un viajero que ha podido confrontar conocimiento humanístico, saber filosófico y experiencia de mundo, lo que le permite reinterpretar lo que ocurre en América y disentir de las desviaciones políticas que pretenden instalarse desde las estructuras de mando una vez lograda la Independencia con respecto a España. Todo lo observa, interroga y reinterpreta desde una nueva perspectiva: la de la experimentación y reinención de nuevos códigos de escritura, es decir, la perspectiva de una ensayística que indaga a través de la comparación y la disidencia. Como parte de esa confrontación entre el viejo y el nuevo mundo, se le ha revelado la radical alteridad-originalidad de América:

Si los hombres pudieran valerse solos, no estarían en sociedad, y si pudieran entenderse no tendrían Gobierno. «Gobernar lo menos que se pueda» es máxima para pueblos viejos = la *América es original hasta en su pobreza*⁷.

Rodríguez, como el mundo que le ha tocado vivir en Europa y ahora de nuevo en América, está en transformación, en revolución. Así lo comprende y *ensaya* nuevas lecturas para ese viejo-nuevo mundo americano que busca su emancipación de Europa y su propia modernidad. Lo llaman «loco». Lo hemos dicho: es un modo de tachar y expulsar

⁷ Simón Rodríguez, *Ibid.*, p. 132 (Cursivas nuestras).

de nuevo a ese niño expósito y disidente que hay en él. Un intento de anular su contradiscurso americanista. Un contradiscurso no solo pedagógico sino también político y social que cuestiona radicalmente el opresivo orden colonial y la preservación, una vez lograda la Independencia, de las caducas instituciones políticas y sociales hispánicas y de los hábitos de pensar y gobernar que le son inherentes.

LA ESCRITURA ENSAYÍSTICA

En esta relación discurso crítico-revuelta contra el poder político hay en Rodríguez una interrogación de las normas éticas y lingüísticas que rigen el campo intelectual de su época. Su actitud disidente será poco compartida. En esto como en tantos otros aspectos de su quehacer, es también un solitario. Su soledad no es solo existencial, sino también cultural y de criterio en relación a su original visión de América, del mundo, de las cosas. Por lo general, el intelectual que se expresa a través de los espacios de opinión —periódicos, gacetas, revistas, libros, folletos, etc.— de la América posindependencia no tiende a asumir posiciones radicalmente críticas. En el ámbito de unas repúblicas que apenas culminan sus devastadoras guerras de independencia que las dejan sumidas en el desorden político y económico, pocas inteligencias se sobreponen al clima de pesar y frustración que queda gravitando. Una atmósfera propicia más bien para un cierto sentimentalismo romántico y decadente.

El intelectual en este período posindependentista tenderá más bien a la cercanía del poder que usurpan los nuevos caudillos. Pero Rodríguez no se pliega, a pesar de las inmensas dificultades (económicas, políticas, sociales) que tiene

que afrontar. Es densa la atmósfera de incompreensión que se teje a su alrededor. Los pocos escritos que logra publicar en la prensa y los proyectos que presenta a las instancias de apoyo chocan con la incompreensión de las autoridades regionales. Solo Bolívar lo entiende y apoya. Pero hay una trama política que conspira contra el Libertador. Por eso escribirá en Bolivia, en 1828, su defensa de Bolívar, que titula *El libertador del Mediodía de América y sus compañeros de armas, defendidos por un amigo de la causa social* y que es un auténtico *ensayo* de interpretación política y social⁸.

Rodríguez emplea el término *ensayo* en su acepción de experiencia práctica ya sea política, social o educativa. Se trata, para él, de experimentar o *ensayar* sobre territorio americano lo que a lo largo de su devenir cultural y existencial por diversas geografías ha logrado configurar como novedosa experiencia de pensamiento y lenguaje. Así, a su regreso a América, con las expectativas de encontrar apoyo para realizar sus *ensayos* educativos, le escribe a Bolívar en 1825 desde Guayaquil:

Yo no he venido a la América porque nació en ella, sino porque tratan sus habitantes ahora de una cosa que me agrada, y me agrada porque es buena, porque el lugar es propio para la conferencia y para los ensayos y porque es U. quien ha suscitado y sostiene la idea⁹.

Hay en la escritura de estos proyectos educativos y políticos que Rodríguez presenta a la consideración de las autoridades y de los gobiernos regionales, un concepto

⁸ Simón Rodríguez, *Inventamos o erramos*, ob. cit., pp. 49-65.

⁹ Simón Rodríguez «Carta a Bolívar», en *Cartas* (Estudio introductorio: Jesús Andrés-Lasheras), Ediciones Rectorado Universidad Experimental Simón Rodríguez, Caracas, 2001, p. 141.

radical de experimentalidad que se traduce en una heterogeneidad semántica que interpela y reta al lector. Lo cual puede plantearnos una posible paradoja, pues por una parte Rodríguez busca apoyo económico, político, y por otra esta heterogeneidad semántica nos puede hacer pensar que quizás esa, su escritura experimental, *ensayística*, y el lector lúdico, imaginativo que ella supone, no fueron imaginados ni concebidos para el siglo XIX, para su época. El lector parece llamado a armar y desarmar sus textos como si de un rompecabezas se tratara. Pensamos que el lector medianamente culto del siglo XIX difícilmente pudo comprender esta dimensión radicalmente nueva, experimental, vanguardista, de una escritura que cuestionaba la conformación lógico-sintáctica del discurso e implicaba una reorganización y redistribución del sentido.

Pero esta aparente paradoja —buscar apoyo y plantear un proyecto para muchos ininteligible— se resuelve cuando observamos que la transgresión y transformación del orden político y socioeducativo se fundan, en Rodríguez, en la transgresión y revuelta de lenguaje (sintáctica, semántica) que su escritura involucra. Desde ella *ensaya*, es decir, inventa, propone otro orden social, otra república. Se trata, por lo tanto, de una escritura verdaderamente alternativa. Es ilustrativo a este respecto el paralelismo que establece entre *lengua y gobierno* en el «Podromo» de *Sociedades americanas*, tan adelantado en las diversas implicaciones que supone entre lengua-poder-saber¹⁰. Dice Rodríguez:

¹⁰ Implicaciones que un estudioso como Foucault devela en todas las manifestaciones rizomáticas del poder, deteniéndose en el examen de los procedimientos de coacción, control y delimitación de los discursos. Cf. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1970.

La lengua y el Gobierno de los Españoles están en el mismo estado...

Necesitando reforma y } por una parte
Pudiendo admitirla }

Y por otra

Los Reformadores } tentando de varios
modos sin dar con el
verdadero.

Habría que destacar que se trata de una *escritura ensayística* fragmentaria y discontinua, lo cual supone, además de la ruptura de la secuencialidad lineal del discurso, la transgresión y confrontación con el canon de la filosofía clásica occidental. En este sentido, Rodríguez transgrede uno de los parámetros fundamentales de la retórica de su tiempo: la «elocuencia». Aspecto este que lo distancia de su contemporáneo Andrés Bello, para quien la «elocuencia» siempre fue una de las pautas fundamentales de lenguaje.

El espacio crítico, interpretativo e interpelativo, semánticamente heterogéneo del ensayo, es el espacio propio de esta escritura heterológica, creativa, experimental, cuestionadora. El espacio que libera a Rodríguez del casillero monológico de una pedagogía tradicional que pretendió reducirlo a la condición de «maestro del Libertador». Del enunciado como forma normativa y monolingüística pasamos en Rodríguez a una *escritura ensayística* que desde su movilidad gráfica, desde su intencionalidad pictórica y musical, desde la puesta en crisis de su enunciación, desde la acogida y resonancia de los saberes y lenguajes populares, cuestiona las ideas dogmáticas y los mé-

todos de enseñanza-aprendizaje disciplinarios, coactivos, tan imperantes en su época y aun después.

Hace parte de esta hibridez y experimentalidad, por supuesto, la movilidad visual que le imprime a sus textos el juego de la escritura con los espacios en blanco de las páginas, así como el juego con los distintos tipos de signos (interrogación, admiración, corchetes, bastardillas, llaves) y de letras (mayúsculas, minúsculas, itálicas, cursivas, etc.). Igualmente contribuye a ello la presencia y/o alusión a elementos simbólicos propios del lenguaje de la música y de la pintura. Puesto que el lenguaje es fundación de cultura, Rodríguez propone *ensayar*, es decir, crear las nuevas repúblicas americanas sobre la base de refundar la lengua o reformarla, como él lo indica, a partir de la experiencia de *habla* de los americanos: «escribese como se habla, puesto que en su origen los sonidos representaron las cosas, y las letras la boca», dirá enfáticamente.

Ensayar es, pues, para Rodríguez, inventar otra forma, la del *ensayo*, desde cuya libertad lúdica, teatral, humorística, propone refundar *vida, escritura y república*.

ORIGINALIDAD

Aun cuando sabemos que la originalidad absoluta no existe, pues todo lenguaje, texto o cultura remiten al diálogo y cruce con otros lenguajes, textos o culturas, el concepto de *originalidad* en Rodríguez puede ser leído en varios registros:

1.- En un registro antropológico, pues la *originalidad* en él está referida a un modo de ser específico de la cultura americana. En esta acepción o registro el concepto de *originalidad* es contrario a la idea de *imitación*. Dice Rodríguez:

¿Dónde iremos a buscar modelos?...

La América Española es *original* = ORIGINALES han de ser sus Instituciones y su gobierno = y ORIGINALES los medios de fundar unas y otro.

*O inventamos o erramos*¹¹.

2.- En un registro de carácter educativo, pues la *originalidad* de América ha de traducirse en una actitud y un comportamiento ético-educativo: la formación de ciudadanos americanos. La educación en América debe tener un propósito ético y revolucionario: la transformación del individuo en sujeto —ciudadano— plenamente consciente de su origen, de su adscripción a sociedades originarias, tal como lo son las sociedades americanas. La educación en las nuevas repúblicas debe ser «popular», es decir «general», con «Destinación a Ejercicios Útiles»; es decir, debe enseñarse a vivir y debe —según Rodríguez— tener «Aspiración fundada a la Propiedad», es decir, una propiedad de bienes determinada por el esfuerzo personal y colectivo.

3.- En un registro formal y textual. Su propuesta de *escritura* es original en la medida en que es experimental. No se conocen antecedentes de una propuesta tan renovadora y audaz, revolucionaria, como esta de Rodríguez, en el ámbito de Hispanoamérica. De allí que se le pueda considerar un adelantado de las vanguardias literarias y artísticas del siglo XX, dado el carácter lúdico y de experimentación lingüística que su propuesta de *escritura* involucra. Se trata de registros o acepciones que están, por supuesto, íntimamente relacionados.

¹¹ Simón Rodríguez, «Sociedades americanas» (edición de 1842), en *Sociedades americanas*, ob. cit., p. 88.

En Rodríguez la *originalidad* supone la necesidad de reinventar nuestras sociedades desde la especificidad y heterogeneidad culturales que están en sus orígenes. Un regreso a los orígenes no desde la lamentación nostálgica por lo perdido sino para refundar en la revuelta, en la transformación. Estas han de traducirse en resignificación de nuestra cultura y de nuestras instituciones sociales y políticas. Así, lo original está necesariamente vinculado a los orígenes, pero la *escritura ensayística* de Rodríguez involucra la relectura de estos.

Su novedosa, vanguardista propuesta de *escritura ensayística* está planteada, como hemos dicho, desde la perspectiva de un lenguaje absolutamente experimental, alterno, que incorpora como uno de sus elementos renovadores fundamentales su *humor*. Un *humor* irónico y paródico, estrechamente ligado a su herética y nómada experiencia vital, pero también a su modo de apropiación antropofágico, canibalesco, de la tradición literaria y filosófica occidental¹².

¹² El concepto de *antropofagia* ha sido desarrollado en el contexto de la literatura modernista brasileña por Oswald de Andrade a partir de escritos suyos como el famoso «Manifiesto antropofágico». La *antropofagia* oswaldiana «es el pensamiento de la devoración crítica del legado universal, elaborado no a partir de la perspectiva sumisa y reconciliada del “buen salvaje” sino una transculturización; o mejor aún, una “transvalorización”: una visión crítica de la historia como función negativa (en el sentido de Nietzsche), que sea capaz tanto de apropiación como de expropiación, desjerarquización, deconstrucción. Todo pasado que nos es “otro” merece ser negado. Se puede decir: merece ser comido, devorado. Con una aclaratoria: el caníbal era un polemista (del griego *pólemos*= lucha, combate), pero también un “antologista”: solo devoraba a los enemigos que consideraba valientes, para sacarles la proteína y el tuétano para robustecer y renovar sus propias fuerzas naturales...» (Haroldo de

La *originalidad* (*alteridad*) que está en Rodríguez no es, pues, solo formal, lingüística; es un concepto central de su renovador pensamiento americanista que nos permite comprender su particular visión y concepción de la cultura americana. La *originalidad* supone en él una mirada alterna que frente a las desviaciones y degradaciones de orden político nos impulsa a retomar lo que de auténtico americano hemos dejado de lado para «imitar servilmente» lo europeo. Involucra no una pureza étnica o cultural, sino una reelaboración de la tradición que se traduzca en una ética ciudadana, arraigada en el «bien general»¹³.

Es así como la *originalidad* es una exigencia ética ligada a la necesidad de REFORMA que exige la instrucción pública en el siglo XIX. Dice Rodríguez:

La Instrucción Pública en el siglo 19, pide mucha filosofía:

El interés general está clamando por una REFORMA
y... la América!!
está llamada, por las circunstancias, a emprenderla

.....

los acontecimientos irán probando que es una verdad
muy obvia:

Campos, *De la razón antropofágica y otros ensayos* [Selección, traducción y prólogo: Rodolfo Mata], Siglo XXI, México, 2000, pp. 3-4).

¹³ Rotker señala: «...la escritura de Rodríguez introduce lo heterogéneo: sus textos representan la sociedad de un modo diferente al que se estaba imponiendo (...) lo que Rodríguez pone en evidencia es una verdad incómoda, velada por la escritura oficial: dos o tres décadas después de la proclamación de la Independencia aún no se había hecho nada por cambiar el fondo de las cosas (...) los terrateniente y la Iglesia conservaron sus propiedades y las condiciones coloniales de discriminación apenas variaron para campesinos y negros, si bien se abolió legalmente la esclavitud» (Susana Rotker, «Simón Rodríguez: la carcajada más seria del s. XIX», en *Bravo pueblo. Poder, utopía y violencia* [Comp. Tomás Eloy Martínez], La nave va, Caracas, 2005. pp. 102-103).

la América no debe imitar servilmente, sino ser ORIGINAL¹⁴.

América es para Rodríguez la otra frontera en la que se encarna su propia vida de expósito, errante y mestizo. Una frontera que exige, según él, repensar la lengua, la cultura, el conocimiento que le son inherentes dada su conflictiva heterogeneidad étnica, el sincretismo religioso, la diversidad cultural que la constituyen.

Desde su concepción del saber y de la educación como medios de liberación personal y social, cuestionadores de las verdades establecidas y del poder opresivo, Rodríguez propone una interpretación de la *originalidad* de América a partir de la consideración del saber y cultura propios, específicos, que define a las culturas indígenas, también llamadas *culturas originarias*. Pero no lo original en una perspectiva histórica y antropológica como esencia inmutable, sino más bien como *diferencia*, como alteridad que está en el corazón de las nuevas naciones-sociedades americanas que se hacen en el diálogo entre tradición y modernidad, entre lo propio y lo ajeno.

Una *originalidad* que Rodríguez pensó como barrera protectora de las nuevas sociedades americanas frente al liberalismo extranjerizante y que exige *ensayar*, es decir, re-inventar *vida, escritura y república*.

¹⁴ Simón Rodríguez, «Extracto sucinto de mi obra sobre la educación republicana, en *Sociedades americanas*, ob. cit., p. 286.

HUMOR

Su modo de asumir la vida a partir de la errancia y la condición misma de expósito y rebelde, propician en él un sentido de la extrañeza y un humor herético muy particulares, que se constituyen en rasgos distintivos de su personalidad y de su escritura¹⁵.

En efecto, como una suerte de corriente alterna, a la vez emotiva y de inteligencia sensible, el humor herético de Rodríguez impregna la mayor parte de su producción escrita, haciéndose visible fundamentalmente a través del modo sinuoso de la ironía y la parodia, pero también a través de esa suerte de demonio lúdico que lo lleva a contrastar diversos tipos de letras y signos y a jugar con los espacios en blanco de la página, intentando «pintar» una nueva educación y un nuevo arte de vivir y de gobernar para unas nuevas sociedades americanas.

Lo que está documentado de su biografía revela, como lo hemos señalado, un estilo de vida libertario, nómada, en lucha constante por su independencia de criterio y de actuación. De allí su temprana decisión de partir de su ciudad natal (Caracas) y de no tener dependencias afectivas: ni de hogar, ni de familia, ni de lar nativo, lo que se corresponde con su posible identificación con una de las máximas centrales de la filosofía de los cínicos, tal como lo sugiere García Bacca:

De Diógenes el Cínico se cuenta que durante el día, a plena luz, se paseaba por Atenas con una linterna

¹⁵ Valera se ha referido al proceso de formación de Rodríguez como un proceso en el que se combinan «lo genial, la iconoclasia y la extrañeza» (Gregorio Valera-Villegas, «Simón Rodríguez, la *bildung* de un extraño», en *Revista Sul-americana de Filosofia e Educação*-Resafe, N° 12, mayo-octubre, 2009 [Universidad de Brasilia], pp. 104-117).

encendida, «buscando, decía, un hombre»... De Simón Rodríguez se ha conservado el retrato hecho por un discípulo suyo: A. Guerrero, en Latacunga, hacia 1850. Simón Rodríguez se dirige, al parecer, a casa por la noche, llevando una especie de linterna sujeta en la parte inferior del bastón, para alumbrar el camino¹⁶.

Bolívar, que lo conoció muy de cerca, señala este sentimiento de errancia, de «cosmopolitismo» y de desapego que hacen parte de su formación y de su carácter. En carta que dirige a su hermano Cayetano Carreño, Bolívar le dice: «... su hermano de usted es el mejor hombre del mundo, pero es un filósofo cosmopolita, no tiene patria, ni hogares, ni familia, ni nada». Ciertamente, mucho del humor y de la conducta de Rodríguez lo acercan a esta antigua filosofía que hace del desprendimiento, la austeridad, la práctica de lo elemental y el gusto por la provocación, toda una ética y un arte de vivir¹⁷.

A la vez instrumentos de conocimiento y de representación sensible del mundo, ironía y parodia son en nuestro autor modalidades figurativas de su imaginación y de su humor irreverente y transgresor. Uslar Pietri, al comentar el aspecto amoroso y sentimental de Rodríguez,

¹⁶ Juan David García Bacca, «Simón Rodríguez: pensador para América» (prólogo), en Simón Rodríguez, *Sociedades americanas*, ob. cit., p. XXI.

¹⁷ Michel Onfray señala que los cínicos hicieron del signo del perro uno de sus emblemas predilectos, a la vez que observa que gustaban de los espacios marginales o fronterizos propios de los excluidos, tales como las afueras de las ciudades o los linderos de los cementerios. Para ellos, señala Onfray, el filósofo debía practicar la mordedura «con fines pedagógicos: a través de ella procuraban inculcar más sabiduría y virtud» (Michel Onfray, *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados «perros»* [2ª ed.], Trad. A. Bexio, Paidós, Buenos Aires, 2004, pp. 35-43).

ya en los años de su vejez, cuenta una anécdota que mucho dice de su humor irónico, cínico:

Las más de las veces vive amancebado con humildes mujeres de pueblo. Un día se le marcha una con galán y el viejo deslenguado le dispara al raptor esta inesperada misiva: «Muy estimado amigo: sírvase devolverme mi mujer, porque yo también la necesito para los usos a que usted la tiene destinada»¹⁸.

Su humor, como su vida misma, no conoce fronteras: es corrosivo, interrogativo, satírico, desmitificador. Penetra para desacralizar y confrontar. Es crítico del poder y a veces parece destilar algo de esa bilis negra con que los antiguos asociaban humor y melancolía. Ya en los años finales de su vida, viéndose despreciado por sus propios «paisanos», en carta que dirige a don José Ignacio París, de fecha 30 de enero de 1847, le dice:

Ya estoy cansado de verme despreciar por mis paisanos. Abogaré, si, por la primera enseñanza, como he hecho siempre, porque mi patria es el mundo, y todos los hombres mis compañeros de infortunio. No soy vaca para tener querencia, ni nativo para tener compatriotas. Nada me importa el rincón donde me parió mi madre, ni me acuerdo de los muchachos con quienes jugué al trompo¹⁹,

¹⁸ Arturo Usler Pietri, «Contentarse con poco», en *La invención de América mestiza* (Comp. y presentación Gustavo L. Carrera), Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 462.

¹⁹ Simón Rodríguez, *Cartas*, ob. cit., p. 201.

La ironía y la parodia hacen parte esencial de una escritura que es sorpresivamente moderna en su autorreferencialidad crítica. *Sociedades americanas* y *Luces y virtudes sociales* son libros que se van haciendo en la medida en que se van fragmentando y autocomentando irónica y paródicamente, animados por un extraño pero incisivo demonio lúdico y experimental, como no lo expresara ningún autor hispanoamericano de su época. Es este *ensayar* experimentando otra forma de escritura, desde una ironía y parodia que constantemente hacen guiños al lector, lo que le otorga a sus textos este carácter moderno, irreverente, que es absolutamente ruptural en su época y aún hoy solicita nuestra atención y sorpresa. Parodiar e ironizar los modelos expresivos de su época significó no solo romper con una literatura grave y solemne, dada a la oratoria ceremoniosa, sino más aún, romper con modelos de pensamiento absolutamente constreñidos, sofocados por el peso de una lengua y una moral coloniales.

Transgredir desde el humor, desde la ironía y la parodia, desde la sátira, desde los juegos de palabras y de frases, desde una escritura que se hace y se deshace en su composición y en sus sentidos, significaba para Rodríguez golpear en la lengua española de su época, esa piedra fundacional de una cultura y de una ética, fuertemente atada a la Iglesia católica y garante del poder colonial hispánico. De allí su insistencia en la necesidad de reformar la lengua, de escribir como se habla y sus constantes ironías con respecto a instituciones normativas como la Academia Española de la Lengua. Por eso dice, no sin ironía: «Es regular que, con el tiempo, llegue la ortografía a simplificarse y fijarse (...) puesto que cada año sale una nueva, con algo de más o de menos»²⁰.

²⁰ Simón Rodríguez, *Sociedades americanas*, ob. cit., p. 40.

La ironía y la parodia en tanto figuras propias de ese humor irreverente, herético, de Rodríguez, son mecanismos retóricos utilizados para hacer pensar al lector. De allí que la lectura de sus textos ha de involucrar una conciencia crítica del lenguaje, de la pluralidad de sentidos que se esconde detrás de cada palabra, de cada noción, de cada juego de frases o de conceptos. Tal la ironía y la parodia con la que se alude a las relaciones entre *autor*, *lector* y *editor* que, en el contexto de la autorreferencialidad de la escritura, expresan una concepción irreverente del libro. Este deja de ser una cosa sagrada, una mercancía-fetiché para convertirse en un instrumento de crítica social, educativa, política. *Sociedades americanas* se inicia comentándose a sí mismo, advirtiendo que:

Tan EXÓTICO debe parecer
 el PROYECTO de esta obra
 como EXTRAÑA
 la ORTOGRAFÍA en que va escrito
 En unos Lectores excitará, tal vez la Risa
 en otros...el DESPRECIO

De la RISA
 podrá el autor decir
 (en francés mejor que en latín)
*Rira bien qui Rira le dernier*²¹.

La autorreferencialidad de la propia escritura se vuelve paródica a través de los distintos nombres-espacios

²¹ *Ibid.*, p. 5.

en los que el libro (*Sociedades americanas*) se va haciendo y autorrefiriendo: prefacio, pródromo, proemio, prólogo. Espacios en los que, como hemos señalado, se teatraliza irónica y paródicamente el libro, que se ve así lúdicamente deconstruido y desmitificado a través de las alusiones críticas a las consagradas nociones de autor-lector-editor:

El autor será...

(aquí pondrá cada uno lo malo que le parezca)...

Pero no se trata de su persona... ...

Si alguien impugna debe ser con la laudable intención de impedir que los lectores incautos se engañen²².

Esto es lo que define su ensayar: jugar con este espesor plural del sentido que Rodríguez conoce a través del origen y etimología de cada palabra para despertar nuevas interpretaciones. La ironía y la parodia provocan esta refulgencia del sentido que reta la capacidad interpretativa del lector. La utilización de un lenguaje desenfadado, en diálogo permanente con formas y giros provenientes del español de uso popular y oral enfatiza este carácter irónico de una escritura que es el reverso paródico, irreverente, de los grandes libros y tratados de la Ilustración. De este modo, al libro como objeto de culto Rodríguez propone el antilibro: la escritura que se hace, deconstruyéndose a sí misma, en los filosos pliegues de la ironía y la parodia.

²² *Ibid.*, p. 6.

Simón Rodríguez visto por Arturo Uslar Pietri. Poder y pasión de lectura

LA INICIACIÓN DE UN ESCRITOR

La iniciación y formación de Arturo Uslar Pietri como escritor y como hombre de pensamiento están estrechamente vinculadas a lo que ha sido el proceso de la literatura y la cultura modernas en Venezuela. Proceso de una modernidad cultural, literaria, en el que su obra narrativa, su ensayística, su participación personal en la configuración de grupos y revistas literarias de vanguardia, su actuación política en el forjamiento de la democracia, han tenido un rol capital.

Al lado de escritores como Rómulo Gallegos, José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia, Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez, con quienes comparte una misma confrontación con la tradición narrativa, Uslar es fundador de esta modernidad de la crisis y de la crítica en la que hemos vivido, de la que se desprende el más significativo hacer literario y cultural venezolano contemporáneo. Una figura, un pensamiento con los que podemos disentir pero a los que no podemos dejar de reconocer su relevancia.

Veamos su iniciación. Cuando Arturo Uslar Pietri comienza a escribir y a publicar (su primer trabajo literario lo

publica a los diecisiete años en la revista *Biliken*¹) es prácticamente un adolescente. La narrativa venezolana se encuentra en una encrucijada de opciones estéticas y literarias: por una parte, la literatura costumbrista y criollista que representa la tradición realista dominante; por la otra, un modernismo literario que ya comienza a mostrar signos de agotamiento.

Hablamos de las primeras décadas del siglo XX. Venezuela es aún un país predominantemente rural, que se asoma tímidamente a la modernización con la explotación de los primeros yacimientos petroleros. Sometido a la dictadura de Juan Vicente Gómez desde 1908, el país está culturalmente aislado y no ofrece alternativas para el desarrollo intelectual. Hasta antes de la aparición del petróleo nuestra cultura de élite estará marcada por el prestigio y el esplendor modernos de Francia, particularmente de París. Pero la realidad es que para 1926, ya bien entrado el siglo XX en el mundo, apenas 25 % de nuestra escasa población de tres millones de habitantes sabe leer y escribir².

En 1928 Uslar publica su primer libro de cuentos. Lo denomina *Barrabás y otros relatos*. Tiene 22 años. Había nacido en Caracas, pero desde muy niño su familia se trasladó a Maracay puesto que su padre, coronel del ejército de Gómez, es nombrado jefe civil de Cagua. Su madre había estudiado en colegios de París y de alguna manera le transmite su afecto y predilección por la cultura y la literatura de Francia. Cuando en 1929 el joven universitario se gradúa de doctor en Ciencias políticas tendrá la ocasión de residenciarse por algunos años en ese país.

¹ Cf. Margarita Eskenazi, *Uslar Pietri: muchos hombres en un solo hombre*, Caralex, Caracas, 1988, p. 28.

² Cf. Yolanda Segnini, *Las luces del gomecismo*, Alfadil, Caracas, 1987, p. 15.

Antes, en 1928, a la par que da a conocer su primer libro de ficción, siendo un voraz lector de lo que se publica en el país y de lo poco que llega del exterior, se da a la tarea, al lado de otros jóvenes escritores, de editar una publicación literaria que se constituye, por su impulso renovador y su voluntad de cambio, en la primera revista de vanguardia del país. La llaman *válvula* y solo pueden editar un número. Uslar publica artículos en la prensa dando a conocer las nuevas corrientes de la literatura europea de vanguardia. Sus cuentos han causado un impacto importante en la crítica.

Se convierte así en un actor y gestor fundamental de la renovación literaria en el país. Su libro *Barrabás y otros relatos* y su participación protagónica en la elaboración de *válvula* contribuyen a promover un cambio, un nuevo rumbo de la literatura venezolana. Una narrativa que ya no podrá seguir repitiendo las viejas formas del realismo tradicional ni los cánones de un modernismo que se ha vuelto decadente y retórico. Uslar y los jóvenes y entusiastas escritores de estos años (1920-1930) se han dado a la tarea de experimentar nuevas posibilidades estéticas, de descubrir y ensayar nuevas técnicas literarias que permita expresar los cambios en la sensibilidad, en la subjetividad del hombre moderno venezolano, latinoamericano. A la experiencia de renovación literaria que significó la salida a la luz pública de *válvula* en enero de 1928 responde toda una insurgencia político-estudiantil, en febrero de ese mismo año, organizada alrededor de la llamada «Semana del Estudiante», que pone en aprietos la dictadura de Gómez.

Uslar, ante el definido perfil político que asumen los hechos, se retira de la escena. Su padre —lo hemos señalado— es funcionario del gobierno dictatorial. En 1929 tiene la opción de viajar a Europa. Lo hará por primera

vez. Decide asumir el cargo de Agregado Civil de la Legación de Venezuela en Francia, país en el que residirá hasta 1934. París, donde fijará su residencia durante estos años, es el centro de la más importante revolución literaria del siglo. Es el surrealismo, son las literaturas de vanguardia. El concepto de novela ha sido modificado a través de la obra monumental de Proust, de James Joyce, de Virginia Woolf.

Uslar tiene apenas 23 años. Ya instalado en la capital francesa, entra en contacto directo con los textos y autores de la vanguardia. Lee infatigablemente. Conoce a algunos de los más connotados exponentes del surrealismo (Breton, Eluard, Desnos, Buñuel, Dalí), asiste a las grandes exposiciones de arte y a las tertulias de los cafés. Entabla amistad con Alejo Carpentier y con Miguel Ángel Asturias, con quienes compartirá asiduamente, intercambiando puntos de vista, lecturas, amistades, reflexiones acerca de las literaturas europeas y latinoamericanas en particular. Allí en París conoce a un escritor italiano, Massimo Bontempelli, a quien se ha ligado estrechamente el concepto de realismo mágico. Uslar hará suyo este concepto, introduciéndolo como propuesta renovadora en sus elaboraciones narrativas, arrojando así una inédita mirada sobre la realidad venezolana, latinoamericana.

En 1931 Uslar publica su primera novela, *Las lanzas coloradas*, sobre la Venezuela de la guerra de Independencia. Obtiene pronta resonancia en los medios intelectuales de España y de Latinoamérica. Se trata de un texto que al incorporar nuevas técnicas narrativas, propone un tratamiento estético diferente con respecto al tema de la guerra de Independencia, un modo de narrar que rompe con las versiones de la novelística latinoamericana y venezolana tradicionales, arraigadas en el costumbrismo y en el

criollismo y asfixiadas por la retórica heroica de la prosopopeya y del paisaje local.

El trabajo, la investigación en el orden del lenguaje que introduce *Las lanzas coloradas* lleva a este texto, a partir de procedimientos novedosos, a otorgar un lugar privilegiado a secretas relaciones lúdicas y oníricas. Se trata de todo un encantamiento mágico, oral, metafórico, que el autor despierta a través del juego rítmico con las palabras. Uslar recupera ritmos, alusiones, palabras de un lenguaje de origen popular que refigura poéticamente. En París, al lado de esos otros dos extraordinarios escritores que son Miguel Ángel Asturias y Carpentier, busca un nuevo lenguaje para el cuento, para la novela, que permite releer, reinterpretar la realidad latinoamericana. Comparten una misma actitud crítica frente a la tradición literaria hispanoamericana y una misma pasión por la indagación de las raíces míticas e históricas del continente americano.

Ellos se proponían —dice Uslar—:

Revelar, descubrir, expresar en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural. Una realidad, una situación peculiar que eran radicalmente distintas de las que reflejaba la narrativa europea³.

Allí, en el París de esos «locos» años veinte, estos tres novelistas vuelven a los sagrados libros americanos, al *Chilam Balam*, al *Popol Vuh*, a los libros de los cronistas, se

³ Arturo Uslar Pietri, «Realismo mágico», en *Cuarenta ensayos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990, p. 123.

leen entre sí, se confrontan. Quieren redescubrir el continente al que pertenecen: reinventan sus antiguas voces. En 1934 nuestro escritor regresa al país. Junto a los narradores Pedro Sotillo, Julián Padrón y el crítico de arte y fotógrafo Alfredo Boulton funda en 1935, año en que muere el dictador Gómez, una revista: *El Ingenioso Hidalgo*. Desde sus páginas polemiza, difunde sus ideas. Ese año escribe para el diario *El Universal* su primer editorial: «Conocimiento de nuestra realidad».

En 1936 el general Eleazar López Contreras es electo Presidente constitucional por el Congreso de la República. En 1939 nombra a Uslar ministro de Educación. En 1940 redacta, en su condición de titular del Despacho, la Ley de Educación. Entre otros aspectos doctrinarios relevantes en ella señala que «La escuela debería enseñar a vivir la democracia, cultivar las condiciones individuales que hacen posible la existencia efectiva de una sociedad democrática».

En 1941 el general Isaías Medina Angarita, electo Presidente por el Congreso, lo nombra Secretario de la Presidencia de la República. En 1943 asume el cargo de ministro de Hacienda, para ser designado nuevamente al siguiente año Secretario de la Presidencia de la República. En 1945, desempeñándose Uslar como ministro de Relaciones Interiores, el general Medina es derrocado. Uslar es hecho prisionero y desterrado a Estados Unidos. Le confiscan sus bienes. Para sobrevivir en el extranjero debe dedicarse a la venta de seguros. Posteriormente pasa a ejercer la docencia en la Universidad de Columbia. Las conferencias que dicta en su seno constituirán luego su libro *Letras y hombres de Venezuela*, que publicará en México en 1948. Allí aparece un primer y amplio trabajo bio-

gráfico y doctrinario sobre Simón Rodríguez que titula «Simón Rodríguez, el americano».

Pero antes, en 1947, ha publicado en Buenos Aires su segunda novela, al igual que la primera, de carácter histórico: *El camino de El Dorado*. Retrata en ella la vida y aventuras del conquistador español Lope de Aguirre, mejor conocido como el tirano Aguirre. Uslar reinventa su vida de perversión y desafío al poder imperial español, desplazándose entre las que son ya, constantes y obsesiones que marcan su trayectoria vital y su escritura: el poder, la historia, la utopía.

Le seduce a nuestro escritor todo ese imaginario fabuloso de indios, negros, oro y violencia que se configura alrededor de la Conquista. Toda esa perversa trama de poder y rebelión que va tejiendo la colonización, los mitos y utopías de la conquista, la Manoa de las grandes torres de oro, el Dorado soñado por los conquistadores. Le interesan las fantasmagorías indescifrables que están detrás de las religiones ancestrales de indios y negros, pero también la América de los grandes visionarios y pensadores iluminados (ilustrados) como Simón Rodríguez, o la de los infatigables buscadores de la libertad, como Miranda y Bolívar. También la Venezuela del tirano Gómez, a quien conoció de cerca. Entre esos límites de la alucinación y el poder, del sueño y la realidad, de la historia y la ficción, se constituirán sus universos novelescos. Busca afanosamente entender un continente desde su propio proceso de invención. América es para él, en buena medida, una invención intelectual del Renacimiento⁴.

⁴ Lo dirá en uno de sus ensayos: «La increíble novedad (que era América) fue conocida y vista a través de la mentalidad y las concepciones de los hombres de aquella época tan peculiar. Huma-

LA ISLA DE ROBINSON

En 1981 Uslar publica su novela, impregnada también de un cierto carácter histórico, *La isla de Robinson*, quizás el homenaje intelectual más significativo que se haya rendido a Simón Rodríguez desde el territorio de la literatura. Un homenaje a partir de la ficción puesto que para Uslar su figura desmesurada, irreverente, su pensamiento increíblemente lúcido y adelantado, parecen romper o rebasar cualquier otro método y/o discurso de aproximación lógica.

Hemos querido hacer notar que Uslar no llega a esta propuesta novelesca en torno a Simón Rodríguez de un modo fortuito o improvisado. No se escribe una novela como esta solo por inspiración divina. Detrás de ella hay una experiencia de documentación y sobre todo de búsqueda de una *escritura*, de muchos años. Esta involucra igualmente una exploración de un discurso novelesco que dé una medida del personaje extraordinario que es, para Uslar, Simón Rodríguez. Hablamos de la búsqueda de una forma literaria original, a través de toda una práctica transgresiva de los lenguajes.

Si seguimos la trayectoria narrativa de Uslar, se puede observar que *La isla de Robinson* se inscribe dentro de todo un proyecto narrativo del autor que explora la refiguración y resemantización de nuestra Historia. Que la Historia diga lo no-dicho desde sus antiguas voces, desde sus mitos, desde esa imaginación oculta también en los lenguajes y voces populares, en modos de expresión excluidos por toda una

nistas, sabios y poetas se apoderaron de aquella insólita revelación y de un modo espontáneo la acomodaron a sus conceptos y creencias» (Arturo Uslar Pietri, «Visiones y visionarios», en *La invención de la América mestiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 103).

literatura anterior que se negaba a darles presencia como cultura auténtica, viva.

Este ha sido un poco el trabajo narrativo de nuestro autor desde su primer libro (*Barrabás y otros relatos*), que era un poco tanteo experimental, búsqueda que ahora alcanza en esta novela plenitud, realización. Se trata entonces, para Uslar, de repensar América a partir de esa otra historia imaginativa de sus visiones, de sus visionarios, desde sus pensadores y hombres de acción iluminados, ilustrados. En este sentido *La isla de Robinson* es una relectura de la historia americana desde el pensamiento crítico, imaginativo, de Simón Rodríguez, desde su propuesta de una pedagogía que forme ciudadanos, que prepare para vivir en República, que enseñe a trabajar para vivir, a ejercer derechos y cumplir deberes. Una novela que es también una crítica lúcida y feroz a las desviaciones y deformaciones del poder que han atenazado a Venezuela y en general a los países latinoamericanos.

En buena medida Rodríguez es pues un personaje que se impone a Uslar. No lo elige. Se impone por su desmesura intelectual y humana, como hemos dicho; por ser él mismo, en cierto modo, una figura de rasgos ficcionales. No un héroe que alcance la gloria, como podría ocurrir en una novela romántica, sino más bien un antihéroe. Un abandonado de los dioses enfrentado a la inmensa tarea de vivir y de pensar un hombre nuevo. Por esto *La isla de Robinson* es un libro diferente, un libro que está más allá de las clasificaciones preestablecidas. Uslar construye un texto de aproximación ficcional a Rodríguez y a la gesta de la independencia americana, que juega con los lenguajes de la novela, de la biografía, de la historia, de la utopía.

Se trata de un texto polifónico —para decirlo con una categoría de la estética de Bajtín— que a la vez que recrea el itinerario vital e ideológico de una de las figuras esenciales de la cultura y la pedagogía hispanoamericanas, es también una versión crítica, desmitificadora de la imagen un tanto simplista, escolarizada, de Simón Rodríguez como maestro de Simón Bolívar. En sus páginas está la grandeza de su pensamiento pero también, y sobre todo —yo diría—, está un ser humano en su desamparo, en su soledad, en su desgarrada condición humana. Por eso estamos en presencia de una novela. *La isla...* —a esto se debe en buena parte su denominación— imagina esta íntima dimensión humana de Rodríguez, a la vez que su dimensión intelectual transgresiva e irreverente. Pero la novela de Uslar, en la medida en que recrea todo un contexto histórico de esplendor —la Francia de Bonaparte— es también una requisitoria contra esa época, contra un poder imperial envilecido en su afán de vasallaje, de colonización.

La denominación de «isla de Robinson» confirma la apertura, en tanto que texto ficcional, hacia la pluralidad semántica, hacia esa aventura del sentido que genera el juego de alusiones y referencias intertextuales que impide la clausura de la novela en un único significado. El lector que se acerca a *La isla de Robinson* encontrará no un mensaje (didáctico, moralizante) sino una invitación a un viaje, a la reconstrucción novelesca de los personajes y de la historia que se narra, estrechamente ligada al proceso de independencia de los países hispanoamericanos. Sin embargo, la imaginación es la guía de lectura. «O inventamos o erramos» es aquí una divisa ética de Rodríguez que deviene, en la novela de Uslar, propuesta estética.

El término «isla» es expresión de esta apertura semántica que hemos señalado. En la perspectiva de ese diálogo intertextual que es toda la novela, remite no solo al concepto de la utopía renacentista, *La utopía* de Tomás Moro particularmente, sino también al *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, libros que podemos considerar matrices dialógicas que gestan y atraviesan la novela y por lo tanto la figura del mismo Robinson-Rodríguez. Si bien la alusión al *Robinson Crusoe*, obra precursora de la moderna novela inglesa, es explícita, se debe señalar que el nuevo Robinson de Uslar, a diferencia del que propone Defoe, se sitúa «lejos del paradigma del individualismo burgués». El

Samuel Robinson (de Uslar) por el contrario invita a una empresa colectiva. En su opción vital propone dejar el mundo existente por una isla que no puede ser otra que la isla de la utopía...

Invitación colectiva a que todos fueran llegando a la Nueva Isla emergida de las aguas con la independencia americana...⁵

La isla de Robinson es pues, muchos libros en uno. Diálogo filosófico, educativo, biografía de Simón Rodríguez y de Bolívar, historia de la independencia americana, es también, y particularmente, revelación de una pasión de lectura. Es la historia de la apasionada lectura del *Emilio* de

⁵ Fernando Aínsa, «Entre la decepción y la esperanza. *La isla de Robinson* de Arturo Uslar Pietri. De la historia a la utopía», en *Literatura y cultura venezolanas* (Presentación por F. Delprat), La Casa de Bello, Caracas, 1996, p. 37 (Actas del Coloquio Literatura y cultura venezolanas organizado por F. Delprat y realizado en París del 11 al 13 de mayo de 1995).

Rousseau. Una lectura que es ella misma una revolución, pues movido por su filosofía Simón Rodríguez cambia de nombre. Ahora se llamará Samuel Robinson y se dedicará a pensar y tratar de realizar esa pedagogía de la libertad que transformó el destino de Bolívar, que lo llevó de su alegre vida de *dandy* en Europa a un compromiso cada vez más radical con la lucha por la independencia de Venezuela y de América. Desde las primeras páginas de *La isla de Robinson* sabemos que

Todo empezó con un libro. Era la verdad. Un libro en varios tomos como un contrabando, metido en el más apartado rincón de la alcoba, para ser leído a pedazos en lo profundo de la noche debajo de la vela chisporroteante y olorosa a sebo⁶.

La lectura del *Emilio* de Rousseau es una revelación: ilumina y desmitifica, le hace ver a Rodríguez la escuela tradicional como un mecanismo de poder deformante, alejada de las verdades elementales «que estaban en la naturaleza». Una escuela que había que transformar, que convertir en un instrumento que eduque para la vida y la libertad. La escuela tenía que dejar de ser esa «escuela de brujas» que «de torcía los ojos a los niños», «les cambiaba el gesto, les cortaba los impulsos»⁷.

Homenaje al *Emilio o de la educación* de Rousseau, *La isla de Robinson* es también un modo de comprensión de la cultura. De la cultura como medio de autodescubrimiento, como diálogo interminable con un sujeto en relación crítica

⁶ Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinson*, Seix Barral, Barcelona, 1982, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

con el mundo, con las formas enajenantes del poder. Toda la novela es un diálogo con discursos, signos y emblemas del poder pues este lo irriga todo. Ya de entrada, en la primera página se muestra todo un despliegue de íconos del poder real. Leemos a través de la descripción de un sargento rapabarbas que iba a domicilio a afeitar ciertos clientes importantes: «una pequeña corona real en cada botón... Desde el testero de la sala una hinchada y rojiza semblanza del rey parecía bufar en silencio. El rey, nuestro señor...»⁸.

La referencia a Maquiavelo se enfrenta a la referencia al *Emilio*. Es el discurso de la tiranía frente al discurso de la libertad. Más tarde, cuando Samuel Robinson y el joven Bolívar pasean por Italia, observan fascinados el despliegue militar de Napoleón Bonaparte, quien en una decena de años —dice Robinson— «se ha apoderado del mundo»⁹. Toda la novela gira en torno a los conceptos de revuelta y revolución. Alrededor de Samuel Robinson está cambiando el mundo, es necesario que cambie. Es la Revolución Francesa y luego será la gesta de la Independencia americana. La primera será decisivamente influyente en la segunda. Ambas marcan sus vidas y las hacen cambiar. A Uslar como novelista le fascinan esos torbellinos que son las revoluciones. Ya en *Las lanzas coloradas* había dado cuenta de la sangrienta gesta de la independencia venezolana.

Uslar, que vive —como hemos visto— desde niño la cercanía del poder pues es amigo de los hijos del dictador Gómez, que lo conocerá desde joven como ministro, como Secretario de la Presidencia, que debe vivir luego el destierro, que se hace después candidato presidencial, quiere mostrar en *La isla...* sus signos ocultos, su retórica impositiva, sus

⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁹ *Ibid.*, p. 81.

majestuosos protocolos y rituales, pero también su miseria. La novela es lectura de sus desfiguraciones y contrastes. Frente al discurso avasallador de un poder que deforma, que hace de la escuela una «fábrica de monstruos», Rodríguez-Robinson es la figura crítica, el transgresor de las convenciones, el partidario de la rebelión permanente, de la revuelta. Robinson-Rodríguez quiere invertirlo todo para liberar la escuela y al niño de las perversas formas de control, para devolver la educación, como proponía Rousseau, a un cierto estado natural.

Más allá, pues, de la reconstrucción histórica y biográfica, importa en *La isla...* este espíritu de rebelión que choca contra lo impuesto, contra las falsas apariencias, que quiere cambiarlo todo. Por eso en Robinson-Rodríguez, más que una biografía importa esta filosofía, esta pedagogía de la liberación, de la rebelión. De allí que el personaje viva simbólicamente en una suerte de isla, cercano al naufragio, por todo lo que hay en él de desafío permanente a las normas que constriñen la existencia. Pero esta novela no es solo ideas. Aun cuando la imagen de Simón Rodríguez que nos entrega la ficción coincide, en buena medida, con su imagen histórica o biográfica, Uslar ha debido reinventarlo como personaje novelesco. En efecto, en uno de sus trabajos documentales sobre Rodríguez, Uslar señala «lo poco que se sabe de sus años juveniles. En realidad muy poco se sabe de su vida toda»¹⁰.

En la perspectiva novelesca a Uslar le interesa el drama humano de Simón Rodríguez, su condición de niño expósito, su soledad permanente, su travesía tormentosa

¹⁰ Arturo Uslar Pietri, «Simón Rodríguez, el americano», en *La invención de la América mestiza*, Fondo de Cultura Económica, México.

en el contexto de una sociedad que no entiende sus propuestas socioeducativas. Lo novelesco se nutre de este drama existencial, de este imaginario de la intimidad que teje su soledad, su carácter agrio, sus sentimientos de amor y odio, su imagen de «viejo extravagante»¹¹, irreverente, «estrafalario»¹². En este sentido, aun cuando Uslar compone la novela a partir de un diálogo contrapuntístico con el discurso y el pensamiento de Simón Rodríguez, hay que señalar que la elaboración ficcional e imaginaria, textual, rebasa el discurso pedagógico e incluso el nivel mismo de lo biográfico, pues finalmente se trata de un personaje recreado o reinventado¹³.

Por otra parte, *La isla de Robinson* puede ser vista también como una novela de formación o *bildungsroman*, en la medida en que asistimos al proceso de formación educativa del mismo Rodríguez-Robinson y de esa figura heroica que es Bolívar, cuyo preceptor será el mismo Rodríguez. Procesos de formación —como hemos visto— orientados por la lectura de *Emilio o de la educación*, de Rousseau, referencia dialógica capital en la gestación de la novela de formación en Occidente¹⁴. Solo una novela que se elabora en el juego de estos diversos

¹¹ *Ibid.*, p. 176.

¹² *Ibid.*, p. 174.

¹³ Vale la pena aclarar, como lo hace Alexis Márquez Rodríguez, que «En la novela de Uslar muchos de los diálogos en que Simón Rodríguez es interlocutor están tomados, a veces textualmente, de sus escritos. En tal sentido, la fidelidad del novelista a la verdad histórica (...) es inobjetable. Pero, novela al fin, *La isla de Robinson* participa también de lo ficticio» («*La isla de Robinson*», en *Historia y ficción en la novela venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, pp. 130-131).

¹⁴ Cf. al respecto Mijaíl Bajtin, *Estética de la creación verbal* (Trad. Tatiana Bubnova), Siglo XXI editores, México, 1982.

lenguajes (histórico, utópico, filosófico, biográfico, pedagógico, descripciones geográficas de distintos lugares de Europa y de América) y con los amplios recursos imaginativos a que hemos aludido, puede darnos la complejidad de formas y facetas que presenta al lector *La isla de Robinson*.

Utopía y ficción están estrechamente relacionadas aquí. La una amplía la otra. Pero la utopía que propone Uslar es de carácter americano. No se confunde con la de un Tomás Moro o la de Defoe. Esta americanidad de la utopía aparece subrayada por el encuentro dialógico entre Samuel Robinson y fray Servando Teresa de Mier¹⁵, a la par que por la referencia a ensayos utópicos de sociedades igualitarias realizados en el continente, como los llevados a cabo por los jesuitas en el Paraguay de la época colonial o los intentados antes por fray Bartolomé de las Casas o fray Vasco de Quiroga en el México de los años de Carlos V. La confrontación Samuel Robinson-fray Servando es la confrontación entre dos visionarios que dialogan en torno a sus modos de entender el futuro de América: «Robinson repetía que había que educar al pueblo, prepararlo para vivir en República. Si no el ensayo fracasaría. Servando llegaba a decir que en América la República sería como la tercera vuelta de Quetzalcóatl»¹⁶.

¹⁵ Fray Servando Teresa de Mier (México 1763-1827): «sacerdote de la orden de Predicadores, prócer de la Independencia de México, promotor de la unidad hispanoamericana. Fue uno de los pensadores más influyentes de su tiempo. Intimó en París con el venezolano Simón Rodríguez, a cuyo lado analizó (...) el destino de América a la luz de los sucesos revolucionarios y bélicos que conmovían a Europa» (Eliás Pino Iturrieta, «Fray Servando Teresa de Mier», en *Diccionario enciclopédico de las letras de América*, Tomo F-N, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1995).

¹⁶ Arturo Uslar Pietri, *La isla de Robinson*, ob. cit., p. 65

La novela de Uslar asume pues personajes históricos, pero estos tienen un particular despliegue imaginativo en sus discursos vitales y en sus propuestas ideológicas. Son personajes que rompen esquemas o paradigmas. Si en sus relatos y novelas anteriores nuestro autor desarrolla el concepto de realismo mágico, el realismo de *La isla de Robinson* es de índole histórica. Un realismo que se prodiga a través de la prolija descripción de acontecimientos históricos y escenarios geográficos, que se constata en primera instancia a través de la imagen verista de personajes históricos como el mismo Rodríguez, Bolívar, Bello, Miranda, Sucre, y de toda la vasta información que nos aporta en torno a hechos y acontecimientos históricos relevantes como la Revolución Francesa, Napoleón Bonaparte, el mismo fray Servando Teresa de Mier o Humboldt. Esta descripción realista se hace particularmente sensible a través de la configuración novelesca de las atmósferas de insurgencia, de cambios históricos que se viven en las ciudades o escenarios donde actúan los personajes históricos: la Caracas de la Colonia en los inicios de la Independencia, el París de la Revolución Francesa, la Lima que recibe apoteósicamente al Libertador. Se trata de un realismo que contribuye a hacer aún más verosímiles los hechos narrados.

La estrategia discursiva del autor consiste en generar un clima emotivo, una tensión narrativa que atrape al lector. A través de la minuciosa información que se nos entrega en torno a los acontecimientos que ocurren, se genera un efecto de realidad. Nos referimos a la descripción incluso de hechos aparentemente banales, como la información sobre un gesto, un saludo, una caída sorpresiva, un abrazo. Este realismo histórico aparece también subrayado por la inserción en la novela de cartas de Bolívar y otros

documentos históricos que en el contexto de elaboración formal de la novela se constituyen en discursos en juego intertextual, integrados a la totalidad artística de esta. Es decir, adquieren aquí un valor significativo, novelesco, se integran a la novela en tanto que universo ficcional. En este orden de la representación realista, hay que observar que la imagen que de Simón Rodríguez nos transmite Uslar no es la de un humanista clásico, de estilo renacentista. Por el contrario, don Simón-Robinson es aquí un hombre práctico que ama la vida de este continente y lucha por ejecutar sus proyectos, que no solo es capaz de organizar una escuela y trabajar con niños en una suerte de pedagogía experimental que quiere enseñar a pensar y a vivir, sino que también puede acometer proyectos técnicos, de ingeniería civil, de planificación urbana.

En este sentido es significativo el encuentro Bello-Rodríguez que relata Uslar, pues revela el contraste entre dos modos de pensar y de asumir la vida. Frente al Bello intelectual de prestigio y fama, un tanto protocolar y elegantemente residenciado en Chile, después de ser rector de su Universidad, Simón Rodríguez es visto como el utopista irreverente, el hombre pobre, transgresor de todas las convenciones, que no ha conseguido triunfar pero que se mantiene en actitud de lucha. Las páginas finales de la novela están teñidas de cierta melancolía. Rodríguez vuelve a encontrarse con Manuela Sáenz, la amante del Libertador. Viejos, pobres y desamparados, los dos recuerdan momentos y comunes amigos y enemigos. El Simón Rodríguez de estas páginas finales de la novela es ya un anciano, aún más escéptico, pero que debe continuar su viaje al fin de la noche, como podría decir Louis-Ferdinand Céline. Debe seguir deambulando en busca de una oferta de trabajo que

le permita sobrevivir. Ha visto morir, en la pobreza, a su mujer. Escribe, una vez más sumido en el naufragio: «Hace 24 años que estoy hablando y escribiendo, pública y privadamente, sobre el sistema republicano, y por todo fruto de mis buenos oficios he conseguido que me traten de loco»¹⁷.

Pero a sus ochenta años, pobre y solo —señala Uslar—, este hombre de todas las dificultades insiste en enseñar, en retomar su pedagogía experimental. Una vez más tropieza con la incomprensión, con la falta de recursos y debe, a costa de endeudarse y recibir todos los insultos, intentar la refinación de esperma para hacer velas. Pero también fracasa. Lo sacan ya grave, en trance final, de una balsa que lo ha traído a este otro destino definitivo de su muerte. Su delirio final permite a Uslar una vez más confundir ficción y realidad, interrogarlas: «¿dónde termina la realidad y comienza la fantasía?», se pregunta *La isla...*¹⁸. Interrogar también esa sucesión de visiones y utopías que ha sido la historia de la América hispana: el Dorado de los conquistadores, el Nuevo Mundo que intentaron forjar Miranda, Bolívar, la escuela que forjaría al nuevo ciudadano republicano de Rodríguez, la sociedad justa de los jesuitas en el Paraguay colonial. En su muerte —dice Uslar—, «Robinson había dejado la isla»¹⁹. Es la frase final de la novela. Sabemos que quedaron, como parte del naufragio, sus «cajones de papeles» que nunca consiguieron, en su itinerario vital, lectores comprensivos o un gobierno capaz de respaldar sus ideas.

Creemos que, a través de la reinención novelesca de la figura de Simón Rodríguez, Uslar ha querido releer desde ese diseño imaginario que es toda escritura ficcional,

¹⁷ *Ibid.*, p. 338.

¹⁸ *Ibid.*, p. 351.

¹⁹ *Ibid.*, p. 357.

la imagen de un país, Venezuela, y de un continente, América, que parecen extraviar sus destinos. Uslar comparte el escepticismo y la angustia de su antihéroe frente a la educación y el futuro de unas naciones que se extravían en los laberintos del poder, de una política sin utopía, sin proyecto, envilecida por las ambiciones personales.

Uslar se contrasta especularmente con la imagen de Rodríguez. Ambos, apasionados por el saber, vieron en los libros, en la lectura y escritura de estos, una ampliación de sus horizontes, de sus perspectivas. La escritura de *La isla de Robinson* está hecha desde la admiración e identificación imaginaria con un hombre que rompió paradigmas, fórmulas y conceptos preelaborados, desde el deseo de comprensión de una vida confrontada con su tiempo. Uslar, como Rodríguez, saben que la lectura es instrumento de interpretación y conocimiento de una realidad irrigada por el poder. En ambos la lectura y la escritura son diálogos enfrentados a este y también, por lo tanto, posibilidades de transformación de la vida.

Del pensamiento positivista al ensayo modernista en Venezuela

SIMÓN RODRÍGUEZ Y EL PROCESO DEL ENSAYO
EN VENEZUELA

La noción de *ensayo* en Venezuela, como la de cada uno de nuestros géneros literarios, es obvio decirlo, ha variado históricamente. Si bien mantiene elementos propios de una tradición discursiva y de pensamiento que se gesta desde la Colonia, la concepción y la práctica del ensayo moderno venezolano, y en general hispanoamericano, tienen su momento de fundación estética en el modernismo. Será precisamente en ese período histórico de transición (fines del siglo XIX y comienzos del XX) y en el diálogo crítico entre dos tendencias, una de orden filosófico-científico (el positivismo) y otra de naturaleza artístico-literaria (el modernismo), que se modela y alcanza su perfil decisivo el ensayo en Venezuela y en Hispanoamérica.

El ensayo como forma literaria híbrida y proteica y por lo tanto multiforme, es un género de la modernidad y esta, sabemos, adquiere dimensión propia en Venezuela en ese período histórico de transición al que hemos aludido, cuando, entre otros factores, la irrupción del petróleo involucra la progresiva transformación de nuestra economía agraria en una economía petrolera, con todos los cambios que en la fisonomía y estructura de nuestra cultura esto significó. La tímida apertura

hacia una democracia representativa a partir de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez, ocurrida en 1935, fue otro factor que incidió positivamente en el desigual y lento proceso de modernización técnica, política y social que el país comenzó a experimentar.

Ya desde la época de la Colonia, decíamos, y más específicamente en los años de crisis de esta, en el período de la emancipación venezolana, va tomando cuerpo toda una tradición discursiva que nutrirá la conformación del ensayo. Este, sabemos, nace en la literatura occidental escindido entre dos lógicas: la filosófico-racional y la literaria. Mientras la primera se define por su radical inclinación al examen objetivo y sistemático, la segunda se vuelve hacia la imaginación, la sensibilidad, lo subjetivo. Esa tensión entre lo racional y lo lúdico o experimental, la búsqueda del conocimiento y la aceptación de la duda, e incluso de la ignorancia (la antiguamente llamada «docta ignorancia»), está en el nacimiento del ensayo como género literario a partir de Michel de Montaigne y Francis Bacon¹.

Con respecto a Venezuela, y en general con respecto a Hispanoamérica, en esos años de la Independencia, de gestación de las nuevas repúblicas, un autor fundamental

¹ Aunque pudiera considerarse toda una larga lista de precursores del ensayo, entre los que no debe obviarse a autores como Jenofonte, Aristóteles, Plutarco, Cicerón o Platón, los más notables estudiosos del género coinciden en señalar a Michel de Montaigne (1533-1592) y Francis Bacon (1561-1622) como los fundadores del mismo. Tal es el punto de vista de Jean Starobinski, quien afirma que Montaigne «es en Francia el primero en utilizar el término *ensayo* en sus escritos, constituyéndose en uno de sus máximos exponentes» (Jean Starobinski, «Peut-on définir l'essai», en *Cahiers pour un temps*, Centre George Pompidou, París, 1985, pp. 185-196).

en lo que tiene que ver con la configuración de nuestra ensayística no puede dejar de mencionarse. Nos referimos a Simón Rodríguez (1769-1854). Tenido generalmente como pedagogo, sabemos que sus escritos exceden con mucho esta clasificación. Aún nos sorprende la audacia experimental de estos, la libertad de espíritu y el modo de ser híbrido que los caracteriza. Esta hibridez y carácter experimental son, insistimos, rasgos distintivos del ensayo².

Desde una perspectiva de pensamiento, su obra publicada tiene una decidida vocación filosófica que debe mucho ciertamente a la corriente de la Ilustración, pero que no se deja reducir a ella, así como no se deja encuadrar dentro de una sola disciplina cognoscitiva. Rodríguez es, como buen ensayista, un escritor plural, de diversas aristas, que aún hoy en día nos ofrece inéditas facetas para la interpretación. Más allá de la pedagogía, hay en él una preocupación fundamental de orden político, sociológico, cultural, sobre el destino y modo de ser heterogéneo de las «sociedades americanas». Y decimos que Rodríguez es un ensayista, nuestro primer gran ensayista, puesto que no es solo un pensador, no es solo un hombre de ideas. La forma radicalmente innovadora en que expone estas hace de él nuestro primer ensayista moderno, una suerte de adelantado de las vanguardias, antes que la modernidad y la vanguardia existieran históricamente en Hispanoamérica.

Tenemos pues, a propósito de Rodríguez, y del proceso que el ensayo experimenta en nuestras tierras, una distinción significativa en lo que tiene que ver con la definición y configuración de este en Venezuela e Hispanoamérica, y en particular con la diferenciación entre lo

² «Su estética es la de la mezcla (...) Debería saber aliar ciencia y poesía» (Jean Starobinski, *Ibid.*, p. 188).

que se ha denominado el *pensamiento positivista* y el *ensayo modernista*. El primero se adscribe a toda una extensa tradición y proceso de las ideas en el continente, a ese sinuoso y bifurcado camino de lo que se ha denominado el *pensamiento* o la *filosofía hispanoamericana*, en el que la filosofía ciertamente se entremezcla y diversifica en/con otras disciplinas como la sociología, la antropología, el tratado político o jurídico, la historiografía, etcétera. El segundo, el *ensayo* literario, que nace cuando se dan las condiciones históricas y culturales propias de nuestra modernidad. A partir de entonces al pensador o intelectual se le presenta la opción de transformarse en *escritor*, en un sujeto que privilegia el oficio de escribir sobre cualquier otra actividad, concediéndole a sus ideas una dimensión ya no solo conceptual sino también sensible, imaginativa, artística.

Siendo que las primeras manifestaciones literarias del modernismo ocurren en el terreno de una prosa que tiende a oscilar entre la ficción, la referencia al dato objetivo o personal y la reflexión, será precisamente el ensayo uno de los géneros que mejor exprese esta hibridez y la voluntad experimental y artística que propone el nuevo movimiento. Una de las figuras emblemáticas del ensayo modernista hispanoamericano, inicialmente pensador positivista, el uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), establecerá en una afirmación datada en 1899 los límites contra los cuales el modernismo reacciona: naturalismo en literatura y positivismo en filosofía³.

³ Decía Rodó: «... Yo soy un modernista también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas...»

Sin embargo, digamos que históricamente, como proceso, el ensayo venezolano y en general hispanoamericano, se va construyendo, desde sus primeras manifestaciones, en el diálogo de discursos de diversa procedencia y naturaleza: proclamas, sermones, artículos periodísticos y filosóficos, bandos, epístolas, discursos celebratorios, prólogos, cuadros y crónicas de costumbres, reseñas de libros, pensamientos aforísticos, crítica biográfica, etcétera. Pero estos discursos —insistimos— no definirán un propio perfil ensayístico sino en el diálogo crítico entre positivismo, en tanto modalidad filosófica o de pensamiento dominante en un extenso período del siglo XIX (desde fines de la década de 1860 hasta 1910 o más) y el emergente modernismo que da sus primeras muestras literarias hacia 1875. Este se extenderá también por un período que se prolonga hasta las primeras décadas del siglo XX, tenidas en cuenta sus proyecciones epigonales o sus transformaciones en el posmodernismo histórico, e incluso en la vanguardia histórica.

Frente a las idealizaciones inherentes al discurso y pensamiento liberal y romántico, el positivismo opondrá un ideario y una concepción del mundo y de la vida que pretende fundarse en la observación y verificación o comprobación científica. Anclado en las teorías filosóficas de Augusto Comte, Stuart Mill, Herbert Spencer, Renan, Gabriel de Tarde, entre otros, y en el concepto de *evolución* de Darwin, el positivismo, al promover y exaltar el desarrollo científico y tecnológico de la sociedad, y por lo tanto su modernización, se convierte en Venezuela, y en general en Hispanoamérica, en toda una filosofía que impacta y penetra distintos registros de la cultura y de las artes, proyectándose

(José Enrique Rodó, *Obras completas*. Tomo II, Barreiro y Ramos, Montevideo, 1956, pp. 101-102).

incluso sobre el modo de hacer política y de manera subrayada sobre la historiografía tradicional, la sociología, la antropología y la educación.

El pensamiento positivista marca y auspicia una nueva manera de comprender la vida e involucra por lo tanto nuevas maneras de entender y practicar la instrucción y la educación. Es así como trae consigo novedosas disciplinas y nuevos enfoques en lo que respecta a la investigación y a la enseñanza universitaria en Venezuela. Reacciona contra toda una tradición colonial de filosofía y enseñanza escolásticas, derivadas del poder y control de una Iglesia católica que impone su mediación, su concepción de la vida, a partir de formas simbólicas y discursivas específicas. La enseñanza había estado, desde la llegada de los españoles, en manos de la Iglesia católica. Por ello, tanto los pensadores positivistas como los ensayistas modernistas han tenido, por lo general, sacerdotes católicos como tutores que los iniciaron en el conocimiento del latín y del griego, pero de modo enfático en el conocimiento de las reveladas verdades teológicas, cristianas.

Muchos de estos tutores les transmitieron a sus discípulos un significativo conocimiento de las literaturas antigua y clásica, así como de pensadores y/o filósofos antiguos (Parménides, Empédocles, Diógenes, Aristóteles, Platón, entre otros). Posteriormente el diálogo, la lectura de textos y filósofos del Iluminismo y en general de la tradición del racionalismo filosófico (Descartes, Kant, Spinoza, Hegel, etc.), del positivismo (Comte, Stuart Mill, Saint-Simon entre otros), los confrontan a esa primera formación escolástica y particularmente católica. La historiografía tradicional se remodela a la par que se promueven

novedosas investigaciones en los campos de la sociología, la etnografía, la antropología⁴.

Ante el caos político y social del país, el atraso en el orden del conocimiento y las ciencias de la época, el positivismo significó en Venezuela e Hispanoamérica la utopía modernizadora del «orden y el progreso». Se convierte incluso en un «repertorio práctico de fórmulas de gobierno y organización socio-económica»⁵. Subsidiario de la idea y concepto de «civilización» (europea o norteamericana), el pensamiento positivista se constituye así en una de las matrices ideológicas fundadoras de un proyecto de modernización neocolonial para un país que, como Venezuela, no había aún logrado sortear la «barbarie» de su ruralidad, agobiado por la pobreza, las guerras, el caudillismo, los largos años de anarquía política y el extenso dominio de las dictaduras criollas.

En el terreno literario el pensamiento positivista, al remitir al análisis «objetivo» y «riguroso» de los hechos, reacciona contra toda una retórica idealizante de tono sentimental o

⁴ Es lo que nos confirma Picón Salas al resaltar el nuevo modelo de Historia Constitucional que propone José Gil Fortoul y cómo este estimula el surgimiento de toda una escuela de pensadores sociales e historiadores positivistas, entre los que destacan intelectuales como Ángel César Rivas, Julio César Salas, Laureano Vallenilla Lanz, Pedro Manuel Arcaya y José Luis Andara. «Esta escuela —dice Picón Salas— convirtió la Epopeya en Historia, atendió a factores étnicos, geográficos, económicos y psicológicos en los que los historiadores anteriores casi no habían reparado (...) el caos de los sucesos quiso ordenarlos en series, tratando de formular leyes y crear como una Fenomenología de nuestra vida social» (Mariano Picón Salas, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1984, p. 133).

⁵ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, Alianza, Madrid, 1977.

épico en que había derivado nuestro romanticismo de carácter subjetivo o social, pero tal como lo hemos señalado, el más significativo impacto de un positivismo ecléctico y diverso como el venezolano ocurrió en el campo de las ideas y las investigaciones que estimuló en el ámbito de las ciencias históricas y sociales. En este sentido, aun cuando, como lo reconoce Cappelletti, «su principal preocupación no es de índole religiosa (anticlericalismo) o pedagógica, sino que se centra en la explicación histórico-sociológica de la realidad del país», resulta evidente que su exaltación del empirismo científico viene a apuntalar la pérdida de vigencia de la escolástica y a socavar parte del espiritualismo cristiano que tanto arraigo habían tenido en la cultura y el imaginario venezolano desde la Colonia⁶.

La recepción e interpretación del positivismo en nuestro país será pues, amplia y diversa. Hay cierto acuerdo en señalar al menos dos momentos o períodos generacio-

⁶ El mismo Cappelletti enumera los, a su criterio, rasgos característicos que aparte del arriba indicado, diferencian al positivismo venezolano del de otros países iberoamericanos. Algunos de estos rasgos son: «1) es amplio y en general poco dogmático; 2) tiene tendencia al eclecticismo y dentro de las diversas corrientes del positivismo europeo no suele demostrar preferencias exclusivas; 3) no muestra ningún rastro de organización sectaria ni intento alguno de erigir una iglesia o culto positivista...; 4) en un momento dado de su historia, sus representantes ocupan altos cargos de gobierno y asumen los primeros rangos políticos del país; 5) no tiene marcadas inclinaciones teóricas y son pocos los trabajos metodológicos y estrictamente filosóficos que produce; 6) (...) se interesa por un problema de las razas y da preferencia a los estudios etnográficos y antropológicos; 7) en su tercera etapa (...) desemboca en una interpretación pesimista de la historia y de la sociedad venezolana» (Ángel J: Cappelletti, *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1994, p. 27).

nales del positivismo en Venezuela, siendo el más notorio aquel en el que algunos de sus más connotados exponentes (Vallenilla Lanz, Gil Fortoul y Pedro Manuel Arcaya) participan como altos funcionarios del despótico gobierno de Juan Vicente Gómez (de 1908 hasta 1935) y elaboran propuestas filosóficas que pretenden justificarlo. Es el caso, por citar una, de la tesis del «gendarme necesario», sostenida por Laureano Vallenilla Lanz en libros suyos como *Cesarismo democrático* o *Críticas de sinceridad y exactitud*.

Sin embargo se ha observado, tal como lo refiere María Carmona, que en autores que integran la primera generación positivista (Ernst, Villavicencio, Briceño Vásquez, Vicente Marcano, Luis López Méndez, Razetti, David Lobo y Lisandro Alvarado) se puede encontrar la defensa del liberalismo y del sistema democrático «que aspiraba a consolidarse a finales del siglo XIX»⁷. En esta primera etapa, a diferencia de la generación siguiente, el positivismo se presentó como un instrumento crítico contrario a las fuerzas sociales y políticas conservadoras, inextricablemente ligadas a la mentalidad colonial.

Constatamos así que no hubo un único o monolítico pensamiento positivista, y que no siempre se puso al servicio del poder autocrático del dictador de turno; por el contrario, generó ciertamente momentos de álgida polémica, enfrentándose a los más típicos y fervientes representantes del pensamiento cristiano (particularmente católico) y de la filosofía tradicional. Ya en su fase crepuscular, el pensamiento positivista se superpone y entremezcla con las

⁷ María Carmona Granero, *Espiritualismo y materialismo en el positivismo venezolano*, Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico de la Universidad de Los Andes, Mérida-Venezuela, 2000, p. 9.

primeras manifestaciones de un modernismo que propone un nuevo discurso de la cultura y se abre a otras agendas y registros semánticos, temáticos y filosóficos. El positivismo estableció un diálogo crítico con el emergente modernismo en un fin de siglo en el que convergían plurales tendencias literarias, artísticas, ideológicas y filosóficas. Al lado de Comte, los filósofos y pensadores positivistas más reconocidos (Taine, Spencer, Renan, Stuart Mill, entre otros) comienzan a ser traducidos y a leerse nuevos autores que harán parte de la renovación modernista: Nietzsche, Bergson, Schopenhauer, por solo mencionar tres en el campo filosófico. Pero no podemos obviar la presencia, el diálogo intertextual con grandes poetas simbolistas como Verlaine, Baudelaire o Mallarmé, forjadores de una nueva estética literaria preocupada por la forma pero que abre el discurso poético y la prosa misma a la disonancia, a una distinta pluralidad rítmica, semántica y sintáctica. Surge un nuevo espectro temático: el mal, la captación de lo sensorial, de lo onírico y subjetivo, la unión de contrarios, entre otros. El simbolismo y más ampliamente el modernismo como fenómeno sincrético que todo lo asimila, condensa y digiere, transfiere esta fuerza sincrética al ensayo.

El pensamiento positivista, al lado de las trazas y huellas simbólicas del romanticismo, del parnasianismo, del decadentismo, forman parte de ese heterogéneo legado que el ensayo recibe y modifica. Este ha dejado de ser solo pensamiento, tratado filosófico o discurso celebratorio para convertirse en una práctica escritural plural fundada en una hibridez y sincretismo semántico y formal que hacen de él ya no un género que imita la realidad, sino que en alguna medida la representa y refigura estéticamente. La representación artística, que pone en juego su arista imaginativa y

que define al ensayo como género literario, presupone ya no la copia de lo real, sino la transfiguración y remodelación de los lenguajes que le cede la tradición. La racionalidad cientificista del pensamiento positivista va a dar paso en el ensayo modernista a un modo de conocimiento sensible en el que la perspectiva americanista se amplía hacia nuevos registros de la realidad desde la emoción, los contrastes con otras geografías y paisajes, lo onírico y lo imaginario, el juego con lo personal o subjetivo.

La modernidad de la que se desprende el ensayo modernista supone una crisis del sujeto, de la conciencia, de la deificación de una supuesta verdad absoluta. Esta pasa a refractarse en la experimentalidad de un lenguaje que, sin abandonar su vocación intelectual, apuesta también al humor, a la ironía, a la dimensión sensorial. El saber empírico, la referencia al «hecho» como supuesto dato de conocimiento objetivo y analítico propios del pensamiento positivista ceden espacio en el ensayo modernista a una conciencia del lenguaje, de la forma, que se traduce en refracción plurívoca del sentido. De allí que el ensayo modernista ya no será concebido como un instrumento de conocimiento científico del mundo, en la dimensión propia del pensamiento positivista, sino como un modelo de interpretación plural de la realidad.

Ocurre pues un giro fundamental. Del orden de la ciencia y de las ideas en el pensamiento positivista pasamos al orden, si se quiere más complejo artísticamente, de la composición ensayística, en el sentido de un trabajo sobre el lenguaje. Digo más complejo pues ciertamente el ensayo modernista no abandona el terreno de las ideas, sino que las transfigura, les otorga una dimensión un tanto polisémica, interpretativa. El lector del ensayo modernista se ha

transformado en una suerte de lector de partitura, muy en consonancia con ese modelo paradigmático de la estética simbolista y modernista que es ciertamente la música⁸.

Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), por su parte, quizás el más relevante escritor venezolano modernista, en uno de sus ensayos de poética insiste en observar cómo «la sensación o más bien una serie de sensaciones, precedió a la palabra». Por lo tanto, las palabras, dice Díaz Rodríguez, «pueden cambiar de humor como la gente»⁹. El lenguaje del ensayo modernista, nos lo corrobora también el venezolano Pedro Emilio Coll (1872-1947), debe abrirse al misterio de nombrar lo alterno de la modernidad, incluidos el cuerpo, el humor, el deseo, las sensaciones, desde el desdoblamiento y extrañamiento de un yo que solo puede traducir una conciencia crítica de las palabras.

En franca oposición al pensamiento positivista que pretende convertir la ciencia en dogma, Díaz Rodríguez concibe al arte como una suerte de mística, artística y vital, de «camino de perfección» que retoma, en una perspectiva de percepción estética y sensual, la más sublime tradición poética hispánica (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray

⁸ Darío decía: «uno hace su melodía cantando su propia lengua, iniciado en el misterio de la música ideal y rítmica». Y más adelante agregaba: «La poética nuestra, por otra parte, se basa en la melodía; el capricho rítmico es personal» (Rubén Darío, «Los colores del estandarte», en VVAA, *Estética del modernismo hispanoamericano* (Selección, edición y presentación: Miguel Gómez), Biblioteca Ayacucho, Col. Claves de América, Caracas, 2002, pp. 77-78.

⁹ Manuel Díaz Rodríguez, «Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto, con un breve ensayo sobre la vanidad y el orgullo», en *Camino de perfección* (Presentación: Oscar Rodríguez y Mirla Alcibíades), Biblioteca Ayacucho, Col. La expresión americana, Caracas, 1994, p. 18.

Luis de Granada). En su ensayo «Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo» nuestro autor reflexiona en torno a esa necesaria «vuelta a la naturaleza» que se impuso con él un sector del modernismo. Se trataba, para Díaz Rodríguez, de recuperar la «ingenuidad» y la «sencillez» que él capta en la pintura prerrafaelista, para renovar un discurso literario naturalista que se había tornado obsesivo del dato histórico o documental y del hecho real. Su libro de ensayos *Camino de perfección* (1910) es, en buena medida, un alegato contra la detractora interpretación que del modernismo hace el escritor venezolano Carlos Brandt (1875-1964), de filiación neoclásica.

Ante la visión de Brandt sobre el modernismo como un arte «extravagante», cultivado por escritores «degenerados», Díaz Rodríguez propone la figura irónica y paródica del crítico academicista que denomina «Don Perfecto», de quien realiza una serie de «apuntaciones» sobre su biografía espiritual, conformando de este modo una erudita, inteligente y elegante reflexión en torno a la compleja naturaleza del modernismo. Tales «apuntaciones» son también un conjunto de exigencias que debe suponer la crítica literaria o artística. «Don Perfecto», como su nombre, de un modo irónico y paródico, insistimos, lo indica, es ese «guardián» de las palabras, tal como un modelo estrecho del escritor académico y rígido lo sugiere. En este sentido considera Díaz Rodríguez la veneración fetichista por la comprobación experimental como una nueva religión que llevó a concebir la ciencia como un fútil juego estadístico. Para él, belleza y verdad son en cierta medida equivalentes y tanto el artista como el sabio iluminan la vida y revelan verdades históricamente cambiantes.

Crítica también de la especialización, *Camino de perfección* propugna un giro hacia una perspectiva filosófica y escéptica,

constituyéndose en una mirada que debe animar el espíritu del científico y de la ciencia para que, siguiendo el precepto cartesiano de la duda, se promueva la constante revisión de los conocimientos establecidos o dados como «verdades» absolutas.

El caso de los ensayos de Pedro Emilio Coll es muy particular. Oscilantes entre la experimentalidad del cuento imaginario, el dato erudito de la crónica y la invitación a la reflexión desde una irónica subjetividad, sus textos tienen ya ese clima de moderna extrañeza que les da la alianza de la observación y la intuición, de lo trágico y lo cómico, de lo sublime y lo cotidiano. Expresión de esta incisiva capacidad crítica que resignifica irónicamente moda, saberes espiritistas, creencias y hasta la misma concepción «moderna» de la belleza, pueden serlo breves muestras ensayísticas tuyas como «Fábrica de belleza», «Fábrica de escritores», «Libros viejos» o «El paraíso de Alonso Herrán» en las que la concisión es una forma de la sugerencia y el humor irónico y paródico un modo de reelaboración semántica que interpela al lector¹⁰.

A partir del juego figurativo, de la estela de sugerencias que posibilita la tensión entre reflexión e ironía, erudición y humor, el ensayo modernista venezolano se abre a una diversidad temática y a una pluralidad semántica en la que dialogan el registro de las invenciones tecnológicas y la crítica misma de una modernización que amenaza avasallar la condición humana. Entonces el ensayo modernista puede develarnos el reverso de ese «orden y progreso» que tanto auspiciara el pensamiento y la filosofía positivistas, al aludir reiteradamente al desamparo, a la soledad, al desgarramiento moral y vital a que es llevado el escritor por parte de una sociedad que lo

¹⁰ Cf. Pedro Emilio Coll, *El paso errante*, Ministerio de Educación Nacional, Caracas, 1948.

margina. Pero también en su afán de preguntarnos quiénes somos como país y como continente mestizos, nuestra ensayística develará ese terrible y en algún momento quizás oculto lado del «progreso»: la pobreza, las grandes masas de excluidos sociales que generó la industrialización y modernización capitalista y la subordinación y colonización cultural y mental, productos de la penetración imperialista europea sustituida luego por el poder hegemónico, también imperialista, de Estados Unidos de Norteamérica.

RUFINO BLANCO FOMBONA Y JOSÉ GIL FORTOUL:
DOS MODELOS DE INTERPRETACIÓN ENSAYÍSTICA

Lo que me propongo en esta parte de mi investigación es confrontar dos modelos diferentes del género ensayístico que se adscriben a concepciones estéticas e ideológicas un tanto opuestas. Se trata de ver cómo estas intervienen y conforman dos de las propuestas fundamentales del ensayo que han privado en lo que ha sido la fundación y proceso, la tradición del mismo en Hispanoamérica. Nos referimos por lo tanto a un modelo y tendencia que pudiéramos denominar «sociológico», representado en este caso por Rufino Blanco Fombona; y un modelo o tendencia «clásica», de rasgos esteticistas, representado por José Gil Fortoul. Ambos escritores modernistas se pueden considerar dos fundadores y forjadores del género en Venezuela en su acepción moderna, es decir, un género deslindado de formas discursivas vecinas como el artículo, el cuadro de costumbres o el tratado, este último, propio del pensamiento positivista.

Representan pues estos escritores y ensayistas, dos concepciones diferenciadas de la literatura: una, la de Gil

Fortoul (1861-1943), proveniente del positivismo pero que se desliza en sus ensayos y trabajos de ficción hacia el modernismo esteticista; y otra, la de Blanco Fombona (1874-1944), ubicada dentro de lo que se ha denominado el modernismo americanista. Encontraremos en sus respectivos ensayos dos visiones y concepciones de la nación venezolana contrastadas: la de Gil Fortoul, de tendencia aristocrática y cosmopolita, cuya visión ideológica deudora del positivismo quizás también haya estado permeada por su desempeño como funcionario de alto rango de la dictadura de Juan Vicente Gómez; y la de Blanco Fombona, más bien nacionalista o americanista. La contradictoria y exaltada personalidad de Blanco Fombona, crítico feroz del poder absolutista de Juan Vicente Gómez, se expresa en toda su obra y particularmente en sus ensayos.

Dado que ambos autores, como lo hemos señalado, se inscriben en el ámbito del modernismo, comencemos por observar que el ensayo modernista funda su condición de modernidad en uno de sus rasgos formales más subrayados: su hibridez. El ensayo modernista es un texto híbrido y fronterizo en varios sentidos, pues se forma históricamente a partir de la convergencia de géneros y discursos que se transforman en él, otorgándole su modo de ser híbrido y proteico. Si el ensayo clásico europeo, que deriva de Montaigne, se configura en el diálogo de «citas», «ejemplos», «proverbios», «epístolas», «aforismos», «diálogos socráticos», el ensayo hispanoamericano, aunque resignifica algunas formas de esa tradición, adquiere su propio perfil. Este está más vinculado a la reelaboración de otros lenguajes y discursos como las apuntaciones, los bandos, las proclamas, los proyectos gubernamentales, los sermones, la crónica de costumbres, el artículo costumbrista

o de opinión, el comentario crítico o autobiográfico en torno a autores, la reseña de libros o de hechos sociales. Se trata de formas que apuntan hacia la vida social de nuestras naciones en formación y que adquieren en nuestros países hispanoamericanos arraigo y dimensiones propias.

En esa reelaboración, que no es solo formal sino también semántica, en ese diálogo y refracción de formas, lenguajes y sentidos, el ensayo va modulando su propio modo de ser híbrido, su particular perfil, entre la reflexión, el discurso sociológico y el discurso de proyección y vocación literarias. Vecino del pensamiento positivista que hace de la razón lógica y científicista su centro de gravitación, nuestro ensayo hereda de este la inclinación al análisis pretendidamente objetivo pero lo confronta con la intuición metafórica, la narración autobiográfica o la descripción referencialista.

De este modo, el ensayo modernista hispanoamericano se define —frente al pensamiento positivista— por su mayor libertad creativa e imaginativa, abriéndose a un espectro temático muy amplio y a la crítica de la tradición literaria, de sus formas y significaciones compactadas o cristalizadas. En ese su amplio espacio dialógico y especulativo, a la vez lógico y literario, sensible y racional, la reflexión sobre su propio modo de ser heterogéneo hace parte de su radical espíritu moderno.

Desde esta convergencia de formas y sentidos, de un lenguaje que busca definir su perfil y autonomía, serán el modo especulativo e interrogativo, así como la disquisición y la pregunta por el sentido de nuestra identidad y diferencias, dos de los aspectos fundantes de nuestra ensayística. De allí que si bien el ensayo hispanoamericano tiene una definida vocación literaria, muy significativa en el caso del ensayo modernista, todo su origen y devenir está

atravesado por esa suerte de imperativo ético, referido al destino y a la problemática social y cultural de un continente sujeto a múltiples avatares políticos y transformaciones socioculturales. Es lo que explica que en muchas ocasiones, en momentos de su proceso histórico-literario, la vocación literaria del ensayo hispanoamericano haya estado supeditada a ese imperativo ético al que nos referimos.

En Venezuela, dos de nuestros escritores modernistas fundamentales, Rufino Blanco Fombona y José Gil Fortoul, nos pueden permitir una aproximación, desde algunos de sus textos ensayísticos, a esa condición híbrida del ensayo modernista. Partimos de la consideración de autores y textos específicos para intentar hacer, *a posteriori*, formulaciones o caracterizaciones más teóricas o abstractas en torno al género y sus particulares condiciones de producción en Hispanoamérica y Venezuela. La pregunta entonces acerca de los modelos discursivos del ensayo modernista hispanoamericano deja así abierta otra pregunta no menos pertinente, que bordeamos, pero que rebasa por ahora los límites de estas páginas, acerca de si ha existido, y cómo ha sido, el canon del ensayo en nuestro continente.

A pesar de sus distintas concepciones del mundo y de la literatura, ambos autores tienen en común el haber sido narradores, poetas, historiadores, y por supuesto ensayistas que contribuyeron a forjar la modernidad literaria venezolana, dado el carácter renovador de sus producciones discursivas. Ubicados históricamente en el cruce de los siglos XIX y XX, sus ensayos y sus escritos en general, muestran el diálogo entre esas dos temporalidades y culturas a la vez que exploran la formación y porvenir de una nación, Venezuela, y de todo un continente,

Hispanoamérica, en un período de transición particularmente difícil y significativo pues se están configurando muchas de sus instituciones jurídico-políticas sujetas a todo un proceso de modernización económica y social que definirá el devenir de las mismas.

En este sentido sus ensayos ofrecen relevantes claves de lectura del proceso de formación de la nación venezolana, del imaginario sociocultural y político que ha sido parte de su configuración identitaria. Una identidad nunca cristalizada o resuelta en producto acabado sino sujeta a permanentes cambios a partir de las diversas transculturaciones que los distintos países nuestroamericanos han experimentado.

Si para Gil Fortoul el ensayo es fundamentalmente el ejercicio estético de una escritura de rasgos polimórficos que se desplaza entre la reflexión, la narración autobiográfica o referencial, la crónica de hechos sociales o culturales, muchas veces de carácter laudatorio, tal como se revela en su libro *Sinfonía inacabada y otras variaciones*¹¹, para Blanco Fombona, por el contrario, el ensayo es un ejercicio de crítica histórica y política, tal como se expresa en la selección de sus *Ensayos históricos*¹².

Nos ocuparemos de estos dos libros, que indican de modo contrastante sus particulares modelos, sus distintas concepciones del hecho ensayístico y, por lo tanto, como

¹¹ José Gil Fortoul, *Sinfonía inacabada y otras variaciones*, Ministerio de Educación-IPAS-ME, Col. Biblioteca Básica Venezolana, Caracas, 1984.

¹² Rufino Blanco Fombona, *Ensayos históricos* (Prólogo: Jesús Sanoja H. Selección y cronología: Rafael R. Castellanos) (2ª edición), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992.

lo hemos indicado, sus diferentes maneras de leer o interpretar la cultura, nuestra historia, el país.

En el caso de Rufino Blanco Fombona su producción ensayística, y en general literaria, no puede ser considerada sino como expresión y proyección de su turbulenta o ardorosa pasión vital y americanista. Vida y ensayo, entendido este como prueba, como experiencia no solo literaria o intelectual sino también vital, de formación, están en él inextricablemente ligados. Quizás su vida fue su mejor ensayo o su mejor novela. Tal como lo muestran sus diarios¹³, en ella se confunden riesgo, aventura, ficción, autoexamen, polémica, juicio crítico. Sus ensayos son ese asumir el riesgo de la polémica, de la valoración crítica de situaciones históricas, de escritores o libros, de amigos o enemigos, desde su propia perspectiva personal. En este sentido sus ensayos suelen estar cercanos en ocasiones a los artículos de combate, a los libelos o panfletos o son también valoraciones, estudios documentados pero que nunca dejan de expresar la interpretación, a veces muy personal, del autor. No se puede pues entender su ensayística fuera de la intención de confrontación que la anima.

Sus ensayos, como su vida misma, son, en alguna medida, experiencias de riesgo. En estos se expresa un carácter, un temperamento, más que una conceptualización metódica y objetiva acerca de un determinado tópico o sujeto, aunque no son ajenos por supuesto al despliegue de la reflexión, al deseo de conocer, de indagar el sentido profundo de las cosas. Pero queremos insistir en que Blanco Fombona fue un transgresor y como tal sus ensayos están

¹³ Una selección de sus escritos autobiográficos ha sido reeditada con el nombre de *Diarios de mi vida* (Prólogo: Ángel Rama), Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, 2004.

fuera de todo posible canon o norma que pretenda regularlos o clasificarlos¹⁴.

Frente a la escritura ensayística prudente, equilibrada, de juicio sensato, de Gil Fortoul, los ensayos de Blanco Fombona lucen desmesurados: pueden oscilar entre la polémica y el elogio mitificador. En sus *Ensayos históricos*, en buena parte de estos está el escritor que se propone reconfigurar la memoria histórica de Hispanoamérica. Pero esta reconfiguración es una resemantización y reinterpretación desde un criterio siempre subjetivo, personal. Lo que decimos se puede observar en algunas obras suyas como *El conquistador español en el siglo XVI* (1921) y *Evolución política y social de Hispanoamérica* (1911).

En estas el afán de comprensión histórica está incluso permeado por el fervor personalista, que confunde sujeto histórico y sujeto individual. Sus ensayos, como su ficción, son de algún modo un teatro de sí, una gesticulación discursiva

¹⁴ En Blanco Fombona, insistimos, vida y literatura, vida y arte parecen confundirse, romper compartimientos separados. En este sentido, como buen modernista, va más allá de un romanticismo sacralizador del arte al hacer de este, de la belleza, una forma de vida, al trasladarla a lo cotidiano, lo cual es propio de un proceso de secularización del arte inherente al modernismo que, por lo demás, como consecuencia de su contacto con la cultura oriental, se abre a una concepción más diversa y amplia de la belleza y de la cultura. Todorov, refiriéndose a las restricciones que Occidente ha impuesto a estas nociones de cultura y belleza, observa: «...lo bello desborda las convenciones: esa tradición romántica y maniquea, que exige que santifiquemos el arte y despreciemos lo cotidiano, es más pobre, en este aspecto, que la tradición del extremo Oriente, que descubre belleza en los más humildes gestos, en el modo de envolver un paquete, en el amueblamiento de una estancia, en el arreglo de un jardín o de un ramillete» (Tzvetan Todorov, «Cultura y vida cotidiana», en *El hombre desplazado*, Taurus, Madrid, 1998, p. 20).

siva que responde a un deseo egotista de autocomprensión. Pero la lectura de sí la quiere hacer desde la lectura del otro. De este modo, en el estudio que propone sobre el conquistador español del siglo XVI pretende encontrar sus propias raíces personales; en los tantos ensayos mitificadores que dedicó a Bolívar encontramos mucho de su personalidad avasallante, del *héroe* que quiso ser él mismo¹⁵.

Si la idea de ensayo involucra la noción de algo inacabado, de algo que se reinventa o reinterpreta en función de las transformaciones de sí y del mundo, mucho de esto tienen los ensayos de Blanco Fombona, en la medida en que expresan y modulan un sujeto histórico (Hispanoamérica, Venezuela) o personal (el autor mismo) siempre en trance de ser. Por eso insistimos en que Blanco Fombona asumió la vida como ensayo, es decir, una constante sucesión de pruebas, autoexámenes, máscaras, confrontaciones de un sujeto entregado a la peripecia de vivir y verse vivir a través de la escritura. Por eso no hay un significado final o una interpretación única que pueda clausurar una obra ensayística que es siempre espejo y combate, metáfora especular y pasión vital.

A diferencia de Gil Fortoul, o de otros autores como Manuel Díaz Rodríguez, Blanco Fombona no es un esteta. Sus ensayos no están pensados ni escritos desde la pura búsqueda de la belleza, desde la contemplación esteticista. Aun cuando los escribiera fuera del país, desde el exilio eu-

¹⁵ «...en aquel conquistador ve a su antepasado, al modelo (en bien y en mal) de su propio temperamento, o que los muchos libros que consagró a Simón Bolívar rotan sobre sus cartas, sobre su egotismo (...) o sobre su psicología (...) hasta el punto de hacer del Libertador un apasionante personaje de ese hedonismo individualista que rigió al 1900» (Ángel Rama, «Rufino Blanco Fombona íntimo», en *Ensayos sobre literatura venezolana*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1990, p. 45).

ropeo o norteamericano, están concebidos a partir de una relación amorosa con un continente (Hispanoamérica) y un país (Venezuela) que se desea conocer para transformar en función de un anhelo de justicia social.

En este sentido, su ensayística está en la tradición de una búsqueda de la «expresión americana» (Lezama Lima) de la que participa todo un conjunto de escritores contemporáneos a él, estimulados por esa angustia creadora que los lleva a repensar y reinterpretar constantemente el modo de ser heterogéneo, plural de nuestra cultura. Nos referimos a ensayistas y pensadores afines a él como José Martí, Manuel González Prada, Mariátegui, Vasconcelos o el mismo Rodó quienes, como él, han visto una amenaza concreta con respecto al destino de nuestros países en el despliegue del imperialismo norteamericano, con toda su avasallante tecnocracia, disfrazada de «civilización» y «progreso».

La tradición en la que ubicamos la ensayística de Blanco Fombona no puede ser sino la de un pensamiento crítico e irreverente, cuestionador del poder colonial. Hablamos pues de su inserción en la tradición de un ensayo y pensamientos de la acción, emancipadores ideológica y culturalmente, que aun cuando se nutre de ideas y corrientes emergentes del pensamiento y la filosofía europeas, busca un deslinde cultural. Es la tradición que han fundado Bolívar, Miranda, Simón Rodríguez, por referirnos solo a tres modelos del pensamiento-acción insurgentes venezolanos con los cuales es obvia la cercanía y simpatía de Blanco Fombona.

La ensayística de Blanco Fombona expresa un diálogo con las ideas de los más avanzados filósofos y pensadores europeos, pero no se puede reducir a una sola tendencia o autor, pues «toma y absorbe un poco de aquí y de ahí, de un

modo que no podríamos decir desordenado, pero sí yuxtapuesto, con toda la complejidad que la mezcla de este tipo de elementos conlleva»¹⁶. Su discurso resulta entonces un tanto ecléctico y no exento, como su personalidad misma, de contradicciones, pero está constantemente atravesado de una preocupación histórica por el porvenir y los modos o formas de gobierno que han de darse las repúblicas americanas. En ese horizonte de expectativas generado por las tensiones y fuerzas políticas imperialistas norteamericanas que pretenden dominar el mundo y se presentan como amenazas al destino de los países hispanoamericanos, se inscribe su ensayo-polémica «La americanización del mundo» (1902), recogido en su ya mencionado *Ensayos históricos*.

Es este una refutación a las tesis propuestas por el inglés W.T. Stead en el folleto *The americanisation of the world, or the trend of the twentieth century*, publicado originalmente en la *Revue of Revues Office*, Mawbray House, Londres, en 1902, el cual tuvo mucha resonancia en su momento e incluso fue traducido al francés.

Blanco Fombona, dentro del espíritu positivista que es parte de su época, propone una especie de «disección médica» de este trabajo de Stead pues dice que va a proceder como un «anatómico [que] acuesta el cuerpo sobre el mármol de la plancha para diseccionarlo y estudiarlo...»¹⁷. Y

¹⁶ Agrega a esto una de sus estudiosas: «Pertenece este venezolano cosmopolita a la cultura de la segunda mitad del siglo XIX, que tiene por cimientos el positivismo de Augusto Comte, la biología de Darwin, la sociología de Spencer, pero que a la vez se nutre con las lecturas de Nietzsche y Schopenhauer» (Cesia Ziona Hirshbein, *Rufino Blanco Fombona y su pensamiento americanista*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1997, p. 38).

¹⁷ Rufino Blanco Fombona, «La americanización del mundo», en *Ensayos históricos*, ob. cit., p. 436.

ciertamente hay inicialmente un desmontaje crítico y analítico de sus ideas pero, más allá de ello, esta «diseción» alcanza un carácter ensayístico dado el propósito de interpretación sociopolítica que anima a Blanco Fombona, en el que se revelan las tensiones y conflictos de poder entre las potencias europeas (Inglaterra, Francia, Alemania) y Estados Unidos, cuya voracidad imperialista es advertida y señalada por él como una amenaza concreta que se cierne sobre los países hispanoamericanos.

El modo de escritura ensayística conjuga aquí la objetividad del análisis sociopolítico y la pasión latinoamericanista, de alcance visionario, con que defiende la autonomía y soberanía de nuestros países. Se trata, por supuesto, de un breve ensayo polémico, de naturaleza política, en el que Blanco Fombona despliega una capacidad de lectura sociológica y de refutación tal que lo lleva a desentrañar, como motivación central, el conflicto de intereses económicos entre Estados Unidos e Inglaterra por la posesión de territorios y sus riquezas en los países hispanoamericanos. El autor expresa una vez más su conocimiento profundo de la realidad política de su época.

Es la escritura de un ensayista que ciertamente, como un «anatómico», analiza, pero después interpreta y refuta, lo que le permite un deslinde del pensamiento positivista que se remitía generalmente solo a la comprobación o verificación de datos, sin extrapolar consecuencias políticas. Es más, hay mucho de irreverencia herética con respecto a la supuesta fundamentación científico-estadística que exhibe *mister Stead*, pues según Blanco Fombona lo que se esconde detrás de las cifras que aquel alega o expone no es sino una manipulación estadística que permite glorificar o magnificar a los países de raza inglesa, convirtiendo el «recuento de lo

que ha hecho sobre la tierra la raza inglesa» en un «himno» que luego tiene su «aleluya»¹⁸.

Observamos así el tono irónico, a veces sarcástico, de este discurso ensayístico que insiste en cuestionar la supuesta superioridad de una raza (la anglosajona) sobre otras y la «eterna» permanencia de los imperialismos británico y norteamericano en el tiempo. En este sentido se pregunta, con aguda perspicacia sociológica, refiriéndose al predominio tecnológico norteamericano, si esta «modalidad actual de civilización industrial y comercial ¿será eterna?... ¿Escaparán a aquella ley por la cual las sociedades nacen, crecen, se desarrollan, culminan, declinan y mueren?»¹⁹.

Para Blanco Fombona la clave de interpretación de las ideas de *mister* Stead no puede ser sino política. Saber leer es para él leer políticamente, «entre líneas», con lo cual sugiere que la lectura y la escritura no ficcionales en particular, lejos de ser experiencias gratuitas, inocentes o puramente contemplativas, suelen estar animadas de la sospecha y la confrontación. De allí que permanentemente busque las «segundas intenciones del autor»²⁰.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Rufino Blanco Fombona, *Ensayos históricos*, ob. cit., p. 437.

²⁰ *Ibid.*, p. 438.

Poética y política en «Nuestra América» de José Martí

JOSÉ MARTÍ ES, SIN LUGAR A DUDAS, al lado de José Asunción Silva, Julián de Casal, Manuel González Prada y más adelante Rubén Darío, uno de los escritores fundadores del modernismo literario hispanoamericano y por lo tanto de la modernidad literaria y cultural de nuestro continente. Figura emblemática de nuestra literatura, su obra y su defensa de una América autónoma ejercerán una influencia que tiene aún significativa vigencia.

«Nuestra América» es uno de los ensayos canónicos, y por lo tanto fundamentales en la ensayística hispanoamericana moderna. Y lo es, entre otras razones ineludibles, porque funda literaria y conceptualmente toda una tendencia del ensayo modernista hispanoamericano: la corriente americanista. Si el ensayo como expresión literaria se consolida en el contexto de un modernismo que tuvo en autores tan emblemáticos como Rubén Darío (1867-1916) una orientación definitivamente exotista y esteticista, Martí (1853-1895) logra forjar y apuntalar, al lado de otros autores significativos como el venezolano Rufino Blanco Fombona (1874-1944) o el peruano Manuel González Prada (1848-1918), una tendencia de afirmación americanista que le hará contrapeso ideológico y conceptual a la propuesta exotista, europeísta, propia del ensayo modernista de orientación esteticista.

En este sentido «Nuestra América» significa un giro hacia la reflexión sobre los orígenes y raíces de Hispanoamérica, en la medida en que propone una interpretación desde adentro, desde la indagación en torno a las entrañas del continente, que hará oposición ideológica a la tendencia esteticista y exotista del ensayo modernista, un tanto privilegiada por la crítica literaria.

«Nuestra América» continúa y profundiza la tradición libertaria, insurgente, del pensamiento y el ensayo hispanoamericano que tiene antecedentes fundamentales en los escritos de héroes y pensadores vinculados a las luchas de Independencia, tales como los venezolanos Francisco de Miranda, Simón Bolívar y Simón Rodríguez.

Aunque «Nuestra América» es un ensayo de definida vocación sociopolítica¹, significa también una ruptura con respecto a la tradición de un pensamiento positivista y con respecto a las crónicas y artículos de costumbres, en la medida en que, como lo hemos indicado, funda una escritura literaria para una ensayística que alcanzará a partir de él un relevante grado de elaboración simbólica y de compromiso ideológico con la defensa de una América auténtica desde sus raíces y soberana.

Martí, y particularmente este escrito, es centro y referencia visionaria de una constelación o cartografía ensayística

¹ Schulman, uno de los más reconocidos estudiosos del modernismo, señala que fue Martí quien «con más devoción exploró las dimensiones sociales del universo modernista». Agrega luego: «... su ensayo de 1891, “Nuestra América”, es el documento más clarividente sobre el tema de la nación americana», y subraya de segundas su inequívoco carácter «contestatario» (Iván Schulman, *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, Siglo XXI-Universidad Autónoma de México, México, 2002, pp. 36-40).

hispanoamericana en la que la preocupación ideológica esencial —el proceso de liberación cultural y política de los pueblos hispanoamericanos— no entra en contradicción con la postulación de una nueva forma estética, el modernismo, que como hemos indicado, otorga al lenguaje, a su elaboración artística, una conciencia y gravitación capitales.

Observemos que José Martí no publicó en vida libro alguno, salvo dos cuadernos de poesía (*Ismaelillo* en 1882 y *Versos sencillos* en 1891) y algunos folletos políticos. Sin embargo, su producción poética y en prosa, publicada originalmente en periódicos y revistas de su época, que recogida póstumamente excede la decena de tomos, lo revela como uno de los escritores fundamentales del continente y de la lengua española. Aunque la mayor parte de sus escritos periodísticos tienen el formato de la crónica, buena parte de estos, dada la conciencia literaria del lenguaje y el despliegue que en ellos alcanza su pensamiento americanista y emancipador, rebasan dicho formato y exigen —a mi modo de ver— una lectura propia del género ensayo. Este, debido a su variabilidad o flexibilidad formal, en la que se tensionan inteligencia y sensibilidad, vida pública y vida privada, se expresa también en muchas de las cartas que escribió y en muchos de los «discursos» que pronunciara. En uno de sus momentos de mayor productividad, una veintena de periódicos publican sus escritos en el mundo, lo cual nos habla del prestigio de su firma, de su voz y de la inmensa cantidad de lectores atentos a su escritura².

² Fernández Retamar observa: «La mayor parte de la obra de José Martí es de índole periodística... Con esa veintena de periódicos que publican sus crónicas (a las cuales él llama “cartas”), Martí llega ampliamente a un público continental (...) no podrá extrañarnos que el tercer “género” de importancia con que nos encontramos en su obra sea la oratoria (...) las cartas de Martí

«Nuestra América» es, pues, originalmente un ensayo escrito en 1891 y publicado ese año en el periódico mexicano *El Partido Liberal* y en *La Revista Ilustrada* de Nueva York. Su despliegue textual y semántico abarca diversos registros: cultural, literario, político-ideológico, educativo, antropológico, sociológico. Se trata por supuesto de registros semánticos, de dimensiones de sentido, interpretativas, imbricadas.

La conciencia literaria de su discurso, que lo provee de intuición poética, de hondura y versatilidad formales, en consecuencia amplía el espectro semántico de la ensayística hispanoamericana, liberándola de las ataduras y coerciones propias del pensamiento positivista: la exaltación de una supuesta «verdad» científica a través de la comprobación «objetiva» de hechos y datos experimentales.

En relación al pensamiento positivista, los objetos de estudio se han transfigurado en el ensayo modernista en sujetos de reflexión, penetrados de la experiencia de mundo, conocimiento, cultura, intuición y visión ideológica del ensayista. Penetrados, queremos decir, escritos desde la formación particular del ensayista, quien ya no es solo un intelectual (como en el caso del positivismo) sino que este se ha transformado en escritor, es decir, no solo un hombre de pensamiento, sino un autor que todo lo impregna de su sensibilidad creadora.

[cuentan] entre las más sobrecogedoras que se hayan escrito nunca y (...) más de uno se ha visto llevado a compararlas con las epístolas evangélicas... La semejanza de Martí con aquellos hombres apostólicos en quienes encarnaba un pueblo, no es una gastada imagen» (Roberto Fernández Retamar, «Martí en su (tercer) mundo» (prólogo), en José Martí, *Páginas escogidas*, Tomo I, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, pp. 55-56). Salvo indicación contraria, todas las citas de los ensayos de Martí remiten a esta edición.

En el caso concreto de un ensayo como «Nuestra América» y, en general, de la producción ensayística de José Martí, esta difícilmente puede ser comprendida fuera del contexto de su autoformación y autocomprensión personales y de la visión ideológico-política de su país (Cuba) y del continente (esa «Nuestra América») en que le tocara nacer y transcurrieron su infancia, adolescencia y parte de la juventud, pues será deportado a España, después de sufrir prisión, cuando apenas está por alcanzar los dieciocho años³.

Martí se forma —nos lo dicen su biografía y buena parte de sus propios ensayos y cartas⁴— en permanente confrontación consigo mismo y con el mundo del opresivo coloniaje hispánico y europeo, y con la deformante modernización que glorifica la «técnica» y el «progreso» deshumanizantes. Un «progreso» y una «técnica» que se conforman como instrumentos y discursos básicos de una «civilización» moderna (entiéndase Europa y Estados Unidos) que pretende dominar o

³ Para Gutiérrez Girardot, en el ensayo hispanoamericano, a diferencia del ensayo clásico europeo (en la línea de Montaigne), no priva la dilucidación de la subjetividad sino la «interpretación de las nuevas Repúblicas independientes», con lo que el ensayo hispanoamericano se convierte en una suerte de «prolegómeno a un programa de acción». Para este crítico, por otra parte: «La oratoria y el periodismo enmarcaron las formas previas o esbozos del ensayo y así confirieron al ensayo hispanoamericano la peculiaridad que lo diferencia del ensayo europeo». Subraya que «El periodismo y la oratoria fueron los impulsos que Sarmiento, Martí y González Prada ennoblecieron y con ello configuraron el ensayo como obra de arte» (Rafael Gutiérrez Girardot, «Formas del ensayo hispanoamericano», en *Tradicón y Ruptura*, Debate, Bogotá, 2006, p. 176).

⁴ Aunque no se trata, en sentido estricto, de una biografía pues rebasa este marco, puede consultarse el excelente libro de Cintio Vitier, *Vida y obra del apóstol José Martí*, Fondo Cultural del ALBA, La Habana, 2006.

sofocar esa supuesta «barbarie» que son los países de América Latina y del llamado «Tercer Mundo».

Ya en «Nuestra América» Martí desmitifica esa disyuntiva entre civilización y barbarie que atraviesa la ensayística y en general la literatura hispanoamericana del siglo XIX y comienzos del XX, a partir de la cual se justifica muchas veces el dominio colonialista e imperialista. Poder político este último que nuestro autor avizora, a partir del «desdén del vecino formidable» (Estados Unidos) como «...el peligro mayor de nuestra América». «No hay batalla», ha señalado, «entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza»⁵.

Esa confrontación consigo mismo, con la lengua, la cultura y el contexto sociopolítico de su país y de una Hispanoamérica en trance de modernización lo llevan, desde su experiencia cultural y de mundo, a una actitud revolucionaria, lo cual implica, en el caso concreto del ensayo «Nuestra América», una posición radicalmente crítica y de revuelta, de rebelión, con respecto a las imposiciones e imitaciones deformantes a causa del colonialismo europeo.

La noción de revolución implica en Martí, como hemos dicho, re-vuelta, regreso y retoma de los orígenes para re-conocernos en nuestras raíces, en nuestra heterogénea, mestiza identidad diferencial, para iluminar(nos) —es decir, hacernos conscientes— de nuestra compleja heterogeneidad cultural.

Su concepción ideológico-política de «Nuestra América», de los pueblos hispanoamericanos, es la de un hombre en rebelión contra un modelo de vida opresivo, un modelo cultural colonial impuesto por España, deformante,

⁵ José Martí, ob. cit., p. 160 ss.

por lo que propone una suerte de reeducación, de regreso a lo original, para reencontrarnos con nuestra memoria. De allí lo de re-vuelta para que ocurra un develamiento de sentidos ocultos, tapiados por efecto de una enajenación espiritual y cultural. Martí es consciente de las tensiones entre regionalismo y universalismo y no propugna por supuesto una pureza de la cultura hispanoamericana, sino más bien una interrelación que no asfixie lo propio.

Toda su obra, y particularmente su práctica ensayística, expresará eso: un amoroso combate por la defensa y autonomía de lo americano que se proyecta en su lucha con respecto a los lenguajes y discursos establecidos, en la medida en que estos expresan una ideología colonial.

«Nuestra América» es un ensayo literario de definida vocación política pues su interpretación crítica del continente, a la vez que revela un profundo conocimiento histórico y antropológico del mismo, es también, de algún modo, un manifiesto, una declaración de principios americanista. Ello se expresa a través de las pautas de conducta que sugiere, de sus advertencias y apreciaciones de valor en torno a cuestiones capitales como la «forma de gobierno» que han de darse nuestras repúblicas, sobre las deformaciones culturales, a veces grotescas, que padecemos, generadas por el vasallaje colonialista hispánico. Observa con preocupación el afán de imitación de lo francés y las amenazas de un imperialismo norteamericano que comenzaba a ver en Hispanoamérica, en nuestros países, espacios de intervención imperial privilegiados.

La vocación y orientación política de «Nuestra América» no está en contradicción con su condición de ensayo literario, en el que entran en contrapunto el tono reflexivo y sentencioso, la intuición poética y el juicio y criterio

interpretativos. A su vez, la presencia de modos estilísticos como la ironía y la metáfora, permiten la refiguración y resemantización de su discurso para abrirlo a la sugerencia, a la interpretación del lector.

Pero en «Nuestra América», como ocurre en general en la ensayística de Martí, la ética, la virtud moral rigen y regulan las operaciones estéticas, de allí su insistente advertencia o llamado en relación a aspectos tales como: 1) el arraigado modo localista («aldeano» dice él) de ver el mundo y el sentido pragmático y economicista del bien propio; 2) la necesidad de una conciencia alerta, despierta, en relación a nuestro tiempo histórico, lo cual a su vez involucra una exaltación del pensamiento crítico («las armas del juicio» dice él) como instrumento de acción revolucionaria: «Trincheras de ideas», dirá, «valen más que trincheras de piedra»⁶; 3) la convocatoria al diálogo interamericano y a cerrarle el paso al avance del imperialismo norteamericano; 4) la reiterada fe en la propia tierra; 5) el tono interpelativo, de reclamo, en relación a los que sienten vergüenza de su propia tierra.

Estos asuntos o aspectos, al lado de otros no menos destacados, como la reivindicación del indígena en tanto parte esencial de nuestra América, la exigencia en relación a hacer de la política en nuestros países un «arte de gobierno» que ha de estar fundamentado en un profundo conocimiento de los «factores del país en que se vive», hacen de «Nuestra América» un ensayo prometeico, en el que el imperativo ético-político es clave para la comprensión de una Hispanoamérica llamada a liberarse de los vasallajes coloniales y de las acechanzas imperialistas.

⁶ José Martí, ob. cit., p. 157.

En este sentido insistimos en señalar que «Nuestra América» está en una estrecha relación intertextual con toda una tradición discursiva (arengas, cartas, proclamas, crónicas, requerimientos) y de pensamiento políticos americanista, en la que destacan textos como la «Carta de Jamaica» de Simón Bolívar, en la que este, como Martí, tiene ya la temprana certeza de que somos una «especie intermedia» pues «poseemos», decía Bolívar, «un mundo aparte... nuevo en casi todas las artes y ciencias»⁷.

Pero la condición prometeica, ruptural y liberadora de «Nuestra América» no es solo ética sino también, lo hemos dicho, estética. Martí es un escritor revolucionario tanto ideológicamente como literariamente. Su trabajo de reelaboración literaria, de confrontación estética, lo lleva a renovar y refundar la tradición literaria hispanoamericana; a forjar, al lado de otros escritores también impugnadores de la institución literaria y la tradición positivista y costumbrista, como el venezolano Rufino Blanco Fombona o el peruano Manuel González Prada, todo un movimiento literario alternativo: el modernismo americanista.

Desde este modernismo americanista, que rechaza todo exotismo y decadentismo de fin de siglo, Martí propone la refundación de la cultura y la literatura hispanoamericanas. Eso se juega en su producción poética y esa es la línea de fuego que atraviesa también su ensayística. Martí es un fundador del ensayo modernista porque se formó como hombre y escritor en rebelión; que se hace revolucionario en su actitud política liberadora, puesto que quiere encarnar esa otra voz que remite al

⁷ Simón Bolívar, *Páginas escogidas* (Prólogo y selección: Mario Torrealba Lossi), Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2004, p. 20.

origen de un continente; que quiere resucitar el fuego y la inteligencia primigenias que parecen enterradas en las «masas mudas de indios»⁸ desde la Conquista. Su entrega a la causa de la Independencia de Cuba pasa por un proceso de liberación personal de resonancias místicas, y ese como apostolado social se expresa también en la apertura simbólica que constituyó su obra y que está en el origen y despliegue de ese nuevo campo discursivo que fue el modernismo americanista.

Hay en «Nuestra América» la práctica del ensayo como un género híbrido, fronterizo, como hemos dicho, cuya forma, a la vez proteica y prometeica, es la postulación de un nuevo horizonte de sentidos. Desde ese trabajo con el lenguaje que ensaya una nueva poética de los géneros, se ha declarado en rebelión —insistimos— contra ese «detrado artificial» al que alude en «Nuestra América». Contra esa concepción de un escritor positivista que fetichiza la comprobación experimental, o de un escritor romántico o bohemio, se declara en rebelión. Esto supone igualmente el rechazo a las posiciones del escritor *dandy* o exotista, que idealiza e imita el modelo de escritor burgués europeo, acomodado y aislado en su escritorio-«torre de marfil».

⁸ Ser un escritor revolucionario no implica necesariamente la afiliación a una doctrina política revolucionaria como el marxismo. Martí fue, nos lo señala Fernández Retamar, «...un nacionalista revolucionario que no ignora las grandes realizaciones de los países metropolitanos, pero que tampoco desconoce (...) sus limitaciones y crímenes». Más adelante agrega: «... Martí no desconoció a Marx, e incluso lo elogió calurosamente, aunque no pareció familiarizado con su obra: no hay en sus páginas referencia a ningún título de Marx» (Roberto Fernández Retamar, «Prólogo», en José Martí, ob. cit., pp. 34, 42).

Desde su conciencia política en torno a la necesidad de un nuevo orden de justicia social, Martí deviene en escritor revolucionario. Aunque no puede obviar la contemplación —en la medida que esta lleva a la reflexión—, invita y él mismo pasa a la acción política, entendida esta como actitud ética de formación ciudadana, como arte de gobierno de la *polis*, en el sentido original que los griegos le otorgaban a la acción política.

A través de los miles de artículos, cartas y crónicas que escribe para distintos periódicos del continente y del mundo, muchos de los cuales son auténticos ensayos, Martí experimenta su autoformación como sujeto que se expone vitalmente, arriesgándose en ejercicio de su libertad personal. Un sujeto que busca siempre «re-conquistarse», como él mismo dice, forjando en esa búsqueda simbólica una nueva conciencia política y una nueva poética y sensibilidad, modernistas, de apertura, por lo tanto, a la modernidad de un nuevo siglo. Ciertamente hay en toda la obra de Martí, particularmente notorio en «Nuestra América», un modo de interpretación y comprensión modernos, que —como hemos dicho— parte de una toma de conciencia americanista, de trascendencia ética⁹.

⁹ En otro de sus destacados ensayos Martí expresa: «Ni la originalidad literaria cabe ni la libertad política subsiste mientras no se asegure la libertad espiritual. El primer trabajo del hombre es reconquistarse. Urge devolver los hombres a sí mismos, urge sacarlos del mal gobierno de la convención que sofoca o envenena sus sentimientos, acelera el despertar de sus sentidos y recarga su inteligencia con un caudal pernicioso, ajeno, frío y falso. Solo lo genuino es fructífero... Toca a cada hombre reconstruir la vida: a poco que se mire en sí, la reconstruye» (José Martí, «Prólogo» a «Poema del Niágara», en *Nuestra América* (3ª edición) (Prólogo y cronología: J. Marinello. Selección y notas: Hugo Achugar), Biblioteca Ayacucho, Col. Clásica, N° 15, Caracas, 2005, p. 383).

Así, escribir ensayos es, para Martí, no un arte gratuito, sino una práctica de interpretación y de interpelación que es también un modo de actuación política, un arriesgarse a ser él mismo intentando la comprensión y formación de ese otro, el lector hispanoamericano, al cual van dirigidos sus escritos. Sus ensayos son a la vez, en este sentido, la puesta en escena de una moral revolucionaria y un teatro también, una estética, de la palabra. Esa moral revolucionaria encarna una mística, como hemos sugerido: la más alta y pura posibilidad de ascensión, de formación y perfección humanas. Por eso la palabra debe transmutarse en acción liberadora. Recordemos una vez más uno de sus versos sencillos: «Con los pobres de la tierra/ quiero yo mi suerte echar...».

Poesía y ensayo son en Martí, en esta perspectiva, una prolongación o continuación del otro: ambos son *potens*, en el sentido que otorga Lezama Lima a estas palabras, es decir, posibilidad infinita y resurrección, nacimiento. La revolución de Martí —ha dicho uno de sus notables estudiosos—

no solo sintetiza las experiencias revolucionarias de Cuba y América. Está avalada por una concreta eticidad que media su concepción del hombre y su espiritualidad, encarnada en valores para la nueva sociedad que intenta fundar¹⁰.

Puesto que este concepto de «revolución», al igual que los conceptos de justicia, libertad, política e ideología

¹⁰ Rigoberto Pupo Pupo, «La relación ética-política en el pensamiento de José Martí», en <http://www.josemarti.info/articulo/marti-etica.html> 16-08-09

que le son solidarios ha sido objeto de manipulaciones hasta el límite del desgaste, quisiera volver al sentido originario del término. Para ello vayamos a una de sus estudiosas, Julia Kristeva, quien comienza por proponer una revisión etimológica de la palabra, en la que observa su plasticidad semántica y destaca cómo progresivamente el término llegó a significar sustancialmente «cambio», «mutación»¹¹.

A partir de 1550 —dice Kristeva, refiriéndose al contexto europeo— y a lo largo de todo un siglo, el concepto de revolución «se aplica a la política: así la revolución del tiempo», en su sentido astronómico, deviene la «revolución de Estado». Después de seguir el sinuoso itinerario semántico del término, Kristeva propone el concepto de «cultura-subversión» para subrayar la «urgencia en desarrollar la cultura-subversión a partir de nuestra herencia estética y encontrar nuevas variantes»¹². La autora observa, a propósito de la cultura occidental, cómo esta no se puede comprender fuera de una conciencia crítica que la ha llevado a significativos momentos o períodos de subversión o rebelión. Refiere así conceptos, movimientos

¹¹ De hecho, esta autora dedicó dos seminarios de trabajo (que se convirtieron en dos libros) a repensar el término *revolución*, otorgándole de modo privilegiado la acepción de *revuelta*. Aunque Kristeva quiere centrarse en una relectura del psicoanálisis freudiano que toma en cuenta los aportes de psicoanalistas como Lacan o Melanie Klein, se trata, más allá de Freud, de una interpretación de la cultura moderna a partir de propuestas revolucionarias como las realizadas por escritores tan significativos como Aragon, Sartre y Barthes. Cf. Julia Kristeva, *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, tomo 1, Fayard, París, 1996, pp. 7-24. Puede verse en traducción al español: Julia Kristeva, *El porvenir de la revuelta*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.

¹² *Ibid.*, p. 21.

rupturales, autores-transgresores que encarnan y expresan estas sucesivas transformaciones: la duda cartesiana, el librepensamiento de las Luces, la negatividad hegeliana, el pensamiento de Marx, el inconsciente de Freud, el «yo acuso» de Zola, las revueltas formales de la Bauhaus y del surrealismo, de Artaud y de Stockhausen, de Picasso, de Pollock, de Francis Bacon¹³.

Volviendo a Martí y a su vital propuesta revolucionaria tendríamos que decir que, en efecto, como hemos visto, aunque son plurales los sentidos y puestas en práctica del concepto de «revolución», una acepción dual que en él hemos querido subrayar tiene que ver:

1. Con la configuración ético-política de su escritura: el ensayo martiano y en particular «Nuestra América», se inscribe —insistimos en ello— en la tradición insurgente y libertaria del pensamiento y del ensayo hispano-americanos.
2. Los ensayos de Martí, y particularmente «Nuestra América», refundan esta tradición al convertir el género ensayo no solo en un acontecimiento ético-ideológico, sino también de lenguaje literario, en un hecho de enunciación estética que se inscribe «en una formación y textura discursiva epocal»¹⁴.

De esta manera el ensayo martiano asume la palabra como acto de responsabilidad ética, abriéndolo a la vez

¹³ Cf. *Ibid.*, pp. 21-24.

¹⁴ Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*. Siglo XXI Editores, México, 2007, p. 14.

a la refiguración literaria de todo un rico acervo imaginario del que da cuenta «Nuestra América» a través de la resemantización de diversos discursos provenientes de nuestra tradición cultural, tales como las crónicas de Indias, la vasta mitología indígena o las proclamas independentistas. Todo un imaginario americanista y tropical, cubano, se expresa a través de un bestiario caribeño que se representa simbólicamente en animales como el pulpo, el tigre, los insectos.

Expresiones como las que cito de seguidas, tomadas de «Nuestra América», son muestras fragmentarias que constatan la tensión entre imaginación y razón, metáfora y reflexión que se da en la escritura ensayística de Martí: «Sobre algunas repúblicas está durmiendo el pulpo», «el tigre espera, detrás de un árbol, acurrucado en cada esquina. Morirá con las zarpas al aire, echando llamas por los ojos».

Si el ensayo involucra una puesta a prueba, un experimentar y confrontar, la vida y la producción ensayística de Martí responde a este permanente entregarse a una acción política revolucionaria, transformadora. Tal es el fin último que atraviesa su pensamiento, su escritura poética y periodística, su lucha como líder en el exilio. Por eso insistimos en que sus ensayos, y particularmente «Nuestra América», tienen una definida vocación ético-política, en la medida en que a partir de una interrogación de cómo somos en tanto continente mestizo, de una identidad heterogénea y diferencial, se plantea la necesidad de la independencia o autonomía política, sin la cual para Martí no es posible ninguna otra realización cultural, incluida la existencia misma de la literatura hispanoamericana como expresión estética autónoma¹⁵.

¹⁵ Ortega indica cómo para Martí no habría literatura hispano-americana «hasta que no hubiera Hispanoamérica: porque la conciencia

«Pensar es servir» dirá en «Nuestra América», en este su estilo aforístico y sentencioso que condensa sabiduría y experiencia. Pensar es, pues, un modo de servir al otro, de responder en ejercicio de una ética y una política responsables. Hay en Martí, para decirlo con Bajtin, una «unidad responsable» de pensamiento y acto. La política vuelve a adquirir en sus ensayos la acepción y sentido antiguo que tuvo en la civilización griega, de arte y cortesía, de cultura democrática propia de la *polis*, de la ciudad¹⁶.

Esa actitud ética y política responsables son traducción de una mística, de una fe, basadas en un conocimiento de sí y de la América indígena y mestiza, de sus tradiciones criollas, que lo llevan a la convicción siempre reiterada de que América se salvará. «Pero estos países se salvarán...» dice en «Nuestra América», recordando las palabras del argentino Rivadavia. Y en «Madre América», otro de sus escritos ensayísticos, insiste en que «América vencerá, sola»¹⁷.

Pero esa mística y esa fe en lo propio, en lo americano raigal, se traduce también en crítica antropológica a lo que nos ha deformado culturalmente, a la imitación exotista: «Los que no tienen fe en su tierra son hombres de siete

de una voz propia (que la soledad del exilio agudizaba) solo sería posible en un destino común también libre» (Julio Ortega, «Martí y la praxis de la escritura», en *El discurso de la abundancia*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1990, p. 136).

¹⁶ Lo político —dice Arendt— «en este sentido griego, se centra por lo tanto en la libertad, comprendida esta negativamente, como no ser dominado y no dominar, y positivamente como un espacio solo establecible, por muchos, en que cada cual se mueva entre iguales. Sin tales otros, que son mis iguales, no hay libertad» (Hannah Arendt, *¿Qué es la política?*, Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 69-70).

¹⁷ José Martí, ob. cit., p. 192.

meses... ¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan porque llevan delantal indio, de la madre que los crió...!»¹⁸.

Este radicalismo crítico con respecto a lo foráneo que se imita o impone, deriva de un profundo amor por lo propiamente americano y de una concepción de la cultura como espiritualidad arraigada en la justicia social y en el ejercicio de la bondad¹⁹. Una bondad que es en buena medida subversiva, pues convoca a una soberanía fundada en la interrogación de los orígenes de una sociedad y cultura heterogéneas, mestizas, de un modo de ser americano inacabado en el que, como en el ensayo martiano mismo, entran en tensión mito y razón, sueño y reflexión, utopía y realidad²⁰.

¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹⁹ María Zambrano se ha referido a esta honda espiritualidad de José Martí: «...su acción brotó del amor y fue mantenida por la conciencia en vela (...) la idea de Libertad fue el eje y el último argumento de su obra pues la Historia Universal es en el fondo la historia de la Libertad» (María Zambrano: «Martí, camino de su muerte», en http://www.josemarti.info/articulos/marti_zambrano.htm. 15/08/09). Consultado el 15/08/2009.

²⁰ La cuestión de la bondad —dice Arendt— «tiene que ver con la distinción entre lo público y lo privado... En la noción de querer ser bueno en realidad estoy implicada conmigo misma. En el momento en que actúo políticamente no estoy implicada conmigo misma, sino con el mundo. Tal es la principal distinción» (Hannah Arendt, *De la historia a la acción* (Introducción: Manuel Cruz), Paidós-ICE Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1998, p. 147).

La generación de 1928. Prácticas discursivas y luchas por la democracia

EN NOMBRE DE LA REBELIÓN

La rebelión es renovación y despliegue de la crítica. Uno de los rasgos que fundan la modernidad es precisamente su capacidad de manifestarse como crítica del poder y de los lenguajes que lo soportan. La generación de 1928 fue una generación crítica, en su mayor parte constituida por jóvenes universitarios procedentes de sectores medios de la sociedad venezolana que asumieron una actitud de rebelión frente al régimen dictatorial de Juan Vicente Gómez. Contribuyeron a forjar la democracia y una cultura de la modernidad desde sus acciones de calle y desde las diversas formas y prácticas discursivas contestatarias que adoptaron: poemas, panfletos, oratoria política, textos satíricos y de divulgación, relatos, etcétera. Aunque la formación de estos jóvenes y el concepto mismo de generación que los agrupa no atiende a una uniformidad de criterios ideológicos y estéticos, sus innovadores discursos y prácticas políticas y literarias permitirán la configuración de nuevos escenarios políticos y literarios en la Venezuela del siglo XX.

La lucha por la democracia, la despersonalización del poder que le es inherente y la renovación de los discursos y prácticas culturales, artísticas y literarias en particular, así como la incorporación de nuevos modos y conceptos

interpretativos en el ámbito de las ciencias sociales, serán algunos de sus logros más significativos. Se trata de una pléyade de jóvenes talentosos que como generación intelectual que se abre a nuevas búsquedas, necesita crear un horizonte de expectativas que solo una modernidad democrática puede ofrecerles. Frente a una férrea dictadura que los oprime, el homenaje a una reina estudiantil sorpresivamente los lleva a descubrir el poder corrosivo y crítico de la palabra, de sus discursos. La generación de 1928 involucra, por lo tanto, la formación de nuevos actores políticos y de escritores e intelectuales que van a romper con las viejas formas de hacer política y literatura y de pensar el país. En ellos comienza a gravitar la conciencia de una comunidad nacional, de un pasado, de un legado que convoca a la re-interpretación, así como a la lucha y al compromiso en la acción por las transformaciones democráticas y modernizantes que el país requiere. Para estos jóvenes rebeldes de 1928 los discursos del arte, de la literatura, de las ciencias sociales dejarán de ser prácticas ideológicamente inocentes y se resignificarán de esta conciencia nacional, desde el horizonte de una modernidad que asume la renovación de los lenguajes. Señalemos a algunos de los representantes más conspicuos de esta generación. En el campo de la creación literaria: Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva, Antonio Arráiz, Pío Tamayo, Guillermo Meneses, Andrés Eloy Blanco, Jacinto Fombona Pachano, Armando Rojas Guardia, Gonzalo Carnevali, entre otros. Menciono solo figuras notables que crearon nuevos lenguajes para el cuento, la poesía, la novela, o que la crítica ha dado como significativas referencias.

En el campo de las prácticas políticas habría que mencionar algunas figuras muy significativas por sus denodadas

luchas contra la dictadura de Gómez y por generar una conciencia nacional y democrática. Dos de ellos alcanzaron la presidencia de la república: Rómulo Betancourt y Raúl Leoni. Pero fueron muchos los que ocuparon posiciones de combate. Menciono solo a algunos muy destacados: Jóvito Villalba, Pío Tamayo, Joaquín Gabaldón Márquez, Valmore Rodríguez, Guillermo Prince Lara, José Tomás Jiménez Arráiz, Juan José Palacios, Rafael Vegas, Juan Bautista Fuenmayor, Ernesto Silva Tellería, Germán Tortosa, Fidel Rotondaro, Enrique García Maldonado, entre otros.

Por sus aportes en el campo de la historia, del periodismo y de las ciencias sociales, habría que señalar a autores como Rodolfo Quintero, Miguel Acosta Saignes, Juan Bautista Fuenmayor, Isaac Pardo, Kotepa Delgado, entre otros. Algunos de estos jóvenes, a la vez que participan en las acciones de protesta o en actividades conspirativas contra la dictadura se forman como creadores o intelectuales, en las cárceles o en el exilio. La práctica vivencial de la política permeará sus textos, sus propuestas discursivas. Es el caso de autores como Pío Tamayo, Miguel Otero Silva o Antonio Arráiz, por solo mencionar algunos.

SITUACIÓN POLÍTICA Y SOCIAL DEL PAÍS. LUCHAS ESTUDIANTILES. ALGUNOS ANTECEDENTES

En 1908 Juan Vicente Gómez sucede en el poder a Cipriano Castro e inicia un gobierno aún más despótico y arbitrario. Durante la férrea represión de su mandato, que se extiende hasta su muerte en 1935, la situación política, social, económica y cultural del país se hace muy difícil. Las

libertades públicas estarán canceladas. El encarcelamiento y la tortura forman parte de la política del régimen. El dictador pacifica al país basándose en la persecución de sus enemigos políticos. La economía hasta 1914 había sido fundamentalmente agrícola y pecuaria, dependiente de las exportaciones de café y, en menor medida, del cacao¹. La tierra, factor esencial de la economía, estaba en manos de una élite latifundista. El dictador es su mayor propietario. Venezuela era un país rural cuya economía se basaba en relaciones de producción semifeudales. Esta se ve súbitamente impactada por la aparición del petróleo. Aunque este se conocía desde antes, su explotación a gran escala comienza en 1914 con el descubrimiento del pozo Zumaque 1 en Mene Grande, estado Zulia. Inmediatamente aparecen grandes compañías petroleras norteamericanas, inglesas y holandesas que se disputan las concesiones otorgadas de manera muy favorable a sus intereses por el dictador.

Entre 1916 y 1920 tienen lugar las primeras grandes exportaciones de petróleo, con lo que a partir de entonces comienza a decaer la producción agrícola y pecuaria, debido entre otras razones a la progresiva emigración de la mano de obra campesina hacia las zonas de exploración y explotación petroleras. Se ha señalado que ya para 1924-1925 el valor de las exportaciones sobrepasaba los cien millones de bolívares². Al penetrar los capitales petroleros se inicia un proceso de desintegración de las formas de producción agrícola y pecuaria. Hacia 1921, según lo señala Armas Chitty, la población del país rondaba los

¹ Cf. Juan Bautista Fuenmayor, *1928-1948. Veinte años de política*, Mediterráneo, Caracas, 1968, pp. 11-14.

² Cf. María Acedo de Sucre, Carmen Margarita Nones, *La generación venezolana de 1928 (Estudio de una élite política)*, Fundación Carlos Eduardo Frías, Caracas, 1994, p. 77.

dos millones y medio de habitantes. Se trata de una población acosada por enfermedades endémicas como el paludismo, la desnutrición, la disentería. La situación del país, y en particular de la juventud, es desoladora. «Y al fondo cárceles, la Universidad cerrada, paludismo, riqueza mal distribuida, ganado en ruinas, insurgencia, dictadura, aislamiento»³.

Se calcula que el analfabetismo excedía 80 % del total de la población. Aunque se ha insistido en que para los años 1910-1916 la economía del país era fundamentalmente agrícola y pecuaria, algunos estudiosos han señalado que antes del surgimiento de la industria petrolera «Venezuela poseía un parque industrial similar al existente en los demás países medianos y grandes de América Latina»⁴. Progresivamente, al abandonar la agricultura pasamos de ser un país agroexportador a un país importador de bienes suntuarios y de consumo. Cuando el 14 de diciembre de 1922 surja el «reventón» del pozo Barroso 2 en la población de La Rosa, en Cabimas, estado Zulia, la producción petrolera se elevará a 100.000 barriles diarios y con ella, de algún modo implosionará la economía venezolana. La explotación petrolera traerá, entre algunas de sus consecuencias, la aparición de una clase obrera y más específicamente de un proletariado de carácter industrial. Los cinturones de miseria comenzarán a aparecer alrededor de las ciudades y zonas petrolíferas.

³ J. A. Armas Chitty, *Semblanzas, testimonios y apólogos*, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1981, p. 134.

⁴ Sergio Bitar, Tulio Mejías, en Salamanca, Luis, *Crisis de la modernización y crisis de la democracia en Venezuela*, Universidad Central de Venezuela-Instituto de Investigaciones Sociales, Caracas, 1997, p. 153.

Amparada por el dictador Gómez, la oligarquía terrateniente comienza a mutar en burguesía dependiente. Los exiguos impuestos que su gobierno cobraba a las compañías extranjeras multiplicaban exorbitantemente sus ganancias. Estas eran mínimas para la clase trabajadora y para el Estado. Las luchas políticas ya no se realizarán en las zonas rurales sino que se trasladan a los emergentes espacios urbanos. Casi liquidado el caudillismo, las luchas por el poder político cambiarán de estrategia. Es precisamente esta una de las transformaciones que provocará la insurgencia de los jóvenes de 1928. Sus luchas tendrán lugar en Caracas y desde allí se extenderán o resonarán en todo el país.

Tales mudanzas son parte de los cambios de mentalidad y de cultura del venezolano, producto del impacto de la modernización petrolera que hace girar los tradicionales hábitos rurales hacia un estilo de vida más urbano, ligado a los nuevos patrones de consumo. En este ámbito de la cultura, tal como lo indican las estadísticas, en 1928 «se leía muy poco (...) y eran escasos los venezolanos que tenían acceso a los libros...»⁵. Si la situación económica y política es opresiva durante la década de 1920, no lo es menos la situación de la educación y de la cultura. La educación nunca fue para el dictador un asunto significativo en sus acciones de gobierno. De hecho, solo existían algunas escuelas primarias que daban acceso a un escaso 4,5 % de la población infantil.

Solo un reducido grupo de escritores o intelectuales, particularmente los que formaban parte del círculo que rodeaba al dictador, quienes ejercían funciones ministeriales o tenían cargos consulares o en embajadas, podían comprar libros y revistas en otros países o leer los pocos que llegaban

⁵ Eduardo Arcila Farías, *Hablan sus protagonistas*, Fondo Editorial Tropykos, Caracas, 1990, p. 15.

al país procedentes de España, Francia o Inglaterra. La mayor parte de esos intelectuales, digamos un Gil Fortoul, un Díaz Rodríguez o un Vallenilla Lanz, por solo señalar a tres de los más connotados escritores cercanos a Gómez, se adscribían al positivismo en el campo de la filosofía y al modernismo en el campo de la literatura. En oposición a ellos, la generación de los jóvenes de 1928 insurgirá no solo en rebelión política e ideológica, sino también en rebelión literaria. La revista *válvula*, capitaneada por Uslar Pietri, será precisamente uno de los primeros detonantes, campo de experimentación abierto a las nuevas tendencias del arte y la literatura que se comenzaban a manifestar en el continente.

La utilización de prácticas discursivas contestatarias por parte de los estudiantes universitarios, a veces satíricas, a veces humorísticas, ha sido una constante en sus luchas por conquistar libertades democráticas en Venezuela. La crítica contra el militarismo y el autoritarismo, y por la defensa de un sistema civilista, ha estado presente en las más importantes rebeliones estudiantiles. El 14 de marzo de 1885 un grupo de estudiantes universitarios de Caracas promovió una velada de tono satírico en la que, a través de una suerte de homenaje paródico al versificador Francisco Delpino y Lamas, dejan ver sus críticas al gobierno y a la personalidad exhibicionista de Antonio Guzmán Blanco.

Posteriormente, en el año 1900, de nuevo los estudiantes universitarios de Caracas escenifican una bufonada denominada «La sagrada», en contra del caudillismo militar. Cipriano Castro la interpreta como una ridiculización de su persona, lo que provoca el cierre temporal de la Universidad⁶.

⁶ Cf. Reinaldo Rojas, «Historia de la Universidad en Venezuela», en studocu.com/latam/document/universidad-catolica-santa-rosa. 2014, p. 13.

A partir de 1912, según lo refiere Fuenmayor, vista ya la actitud continuista del régimen dictatorial de Juan Vicente Gómez, los estudiantes universitarios deciden realizar acciones de protesta contra este. Señala al respecto: «Estos movimientos se reprodujeron en 1913, con motivo de la firma del llamado Protocolo Francés» que favorecía a la Compañía del Cable Francés⁷. Ello motiva el cierre de la Asociación General de Estudiantes, pero estos se niegan a acatar ese cierre pues lo consideran un atentado a sus derechos ciudadanos.

No existía entonces universidad como tal, sino algunas escuelas como las de Medicina, Ingeniería y Derecho, pero aisladas unas de otras. Por otra parte los estudiantes, como otra forma de protesta contra la dictadura pondrán a circular hojas sueltas como la denominada *El Escalpelo*, que se publica en 1914, o imprimen periódicos clandestinos en los que expresan su descontento con respecto al régimen. Esta será otra de las prácticas críticas a la que apelarán en más de una ocasión los jóvenes rebeldes en 1928. En 1917 y 1919 los estudiantes vuelven a sus demandas, desafiando la autoridad del dictador, quien no vacilaba en aplicar el castigo de cárcel o de muerte a sus opositores. El terror era una política de Estado y se personificaba en Gómez. Sin embargo, son los estudiantes uno de los pocos sectores que se mantendrá en actitud de rebelión durante el gomecismo. En 1921 el Centro de Estudiantes de Medicina pide que se declare un boicot contra la Compañía de Tranvías y estimula al pueblo de Caracas para que se sume a ese hecho. La policía detiene a los estudiantes involucrados y los confina en la cárcel de La Rotunda. Otros se entregan voluntariamente, en acto de solidaridad. Se va gestando así entre ellos una

⁷ Juan Bautista Fuenmayor, *1928-1948. Veinte años de política*, ob. cit., p. 297.

conciencia patriótica y nacional que se hará patente en las acciones de 1928.

Se ha observado que fue el movimiento estudiantil surgido en 1928 «el que tuvo la particularidad de dar forma a la primera generación universitaria —y tal vez, en sentido general, venezolana— ganada para la democracia»⁸. Igualmente se han percibido en sus prácticas cuestionadoras resonancias del movimiento conocido como la Reforma Universitaria de Argentina, que tuvo en la ciudad de Córdoba su epicentro. Hay diferencias entre ambos movimientos pues mientras los jóvenes de 1928 lucharán por la conquista de libertades democráticas que afectan todas las esferas o niveles de actuación en el país, la revuelta de los estudiantes argentinos se enfoca fundamentalmente en la democratización de los espacios universitarios. Pero de todos modos el significativo gesto libertario de los estudiantes argentinos es un viento que se extiende por toda Latinoamérica en varias direcciones políticas y sociales y toca, por supuesto, a los estudiantes rebeldes en 1928. La irreverencia, la audacia, el desafío al autoritarismo y la lucha por conquistar espacios de civilismo y democracia vemos, pues, que han sido constantes de estas prácticas de los estudiantes venezolanos que a través de la historia republicana del país se han opuesto a figuras y gobiernos autocráticos. Estos gestos y acciones contestatarias que hemos señalado alcanzan en los discursos y hechos de rebelión de los estudiantes de 1928 un nivel de politización considerable, antes no logrado.

⁸ Naudy Suárez Figueroa, *La generación del 28 y otras generaciones. El lugar del estudiante en la lucha por la libertad en la historia republicana de Venezuela. Antología de textos*, Fundación Rómulo Betancourt, Caracas, 2007, p. 79.

El sector de jóvenes que tenía acceso a la educación universitaria en Venezuela en las décadas de 1920-1930 era muy reducido. Estaba constituido por aquellos que, al pertenecer a una clase media poco privilegiada, no habían podido optar por una formación de élite en Europa. Se estima que constituían un grupo de alrededor de 400 estudiantes en Caracas. El poder crítico de los discursos de estos no residía tanto en su número sino en que representaban a una clase social que comenzaba a exigir una nueva manera de ejercicio del poder a través de la participación democrática⁹, aunque su perspectiva ideológica pequeñoburguesa, un tanto mesiánica, no rebasara los intereses de su propia clase. Ello no impidió sin embargo que estos jóvenes manifestantes de 1928 establecieran alianzas con otros sectores sociales como obreros tranviarios, trabajadores farmacéuticos, choferes, albañiles e incluso zapateros. Se trataba también de sectores oprimidos y postergados que veían en las protestas de los estudiantes un horizonte de lucha, de reclamo por libertades democráticas en un país en el que la pobreza en muchos ámbitos de la vida asfixiaba a vastos sectores de la población.

Rómulo Betancourt, uno de los jóvenes líderes que tendrá papel protagónico en las contiendas democráticas de esta generación de 1928, señalará más tarde su entusiasmo al tener noticias de las manifestaciones universitarias de Córdoba, de los combates callejeros en Lima, de las luchas que se libraban en Cuba contra la dictadura de Machado. Dirá que «bajo el influjo de esa inquietud insurgente que conmovía a las juventudes americanas resolvimos

⁹ Ricardo Rivas, «Ecos de la Reforma Universitaria», en revista *Pasado y Presente*, Año IV, Mérida (Venezuela), julio-diciembre 1998, p. 11.

organizar la Semana del Estudiante»¹⁰. A los ecos del discurso crítico de la Reforma Universitaria de Córdoba se unen también los ecos de la Revolución Rusa de 1918, de la Revolución Mexicana de 1910, de las transformaciones que en distintos órdenes sociales y económicos provocó la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

Estas luchas de los estudiantes por la democracia, a las que progresivamente se incorporan otros sectores de la población, van gestando una ética que de ser inicialmente un sentimiento patriótico, se torna cada vez más sólidamente una conciencia nacional. El horizonte de un nacionalismo que enfáticamente desde 1927, con los dividendos que aporta la exportación de petróleo y la consiguiente modernización del aparato del Estado, será el contexto propicio para el surgimiento y despliegue de las primeras luchas por la democracia. Ese Estado que acentuadamente se hace capitalista y utiliza su fuerza represora para silenciar a sus opositores, genera condiciones de luchas sociales y políticas que se tornan cada vez más apremiantes, dada la proletarianización y marginalidad que provoca la industrialización petrolera.

Este es el campo de tensiones (nacionalismo, represión dictatorial, economía petrolera, capitalismo de Estado) en el que surge una generación, la de 1928, que buscará romper el opresivo militarismo y el aislamiento cultural. Para ello reinventan los medios y las estrategias de hacer política. Se proponen construir una nación fundada en una modernidad de bases democráticas. Tal parece ser el anhelo de amplios sectores de la población que a partir de la muerte del dictador, en 1935, se incorporarán a las luchas civiles y democráticas, en cuyos escenarios participan, como líderes, muchos

¹⁰ Rómulo Betancourt, *Venezuela, política y petróleo*, Senderos, Bogotá, 1969, p. 88.

de los jóvenes rebeldes de 1928. Virtuoso ha observado que «la diferencia en el horizonte modernizador común a la sociedad venezolana va a estar directamente ligado a la cuestión de la democracia»¹¹.

LA SEMANA DEL ESTUDIANTE: CELEBRACIÓN, POESÍA Y POLÍTICA. PÍO TAMAYO

El 25 de enero de 1928 se reúne el Consejo Supremo de la Federación de Estudiantes, presidido por el bachiller Raúl Leoni. En ocasión de las próximas festividades de carnaval, acuerdan la celebración de una Semana del Estudiante que consistiría en un conjunto de actividades culturales (elección y coronación de una reina estudiantil, recitales, veladas, discursos celebratorios, etc.) cuyo propósito declarado era recaudar fondos para la construcción de una Casa del Estudiante. Con estos actos quieren también reanimar la vieja Federación de Estudiantes de Venezuela. Días antes, el 5 de enero, un grupo de estudiantes con definidas inquietudes literarias han puesto a circular una revista de carácter literario, que denominan *válvula*, cuyo diseño y formas discursivas (poemas, relatos) tienen un inesperado tono vanguardista, es decir, audaz, desafiante, renovador.

Uno de sus principales promotores es el joven escritor Arturo Uslar Pietri, quien escribe su presentación editorial, «Somos», una suerte de manifiesto en el que se indican algunas pautas y propósitos que guían al grupo y orientan la revista. Declaran que los anima «el cumplimiento de un tremendo deber... el de renovar y crear» y se sienten llamados

¹¹ José Virtuoso, «50 años de democracia en Venezuela», revista *SIC*, 705, Caracas, junio 2008, p. 1999.

a «reivindicar el verdadero concepto del arte nuevo»¹². Salvo autores noveles como Uslar Pietri, la mayor parte de los jóvenes escritores que escriben en la revista participan en los actos de la Semana del Estudiante. Los anima el mismo espíritu renovador, la misma fuerza y conciencia libertaria. Mencionemos entre otros a Joaquín Gabaldón Márquez, Gonzalo Carnevali, Antonio Arráiz, Miguel Otero Silva, Nelson Himiob. Vanguardia literaria y vanguardia política inician sus alianzas.

El empuje renovador y crítico que vemos en *válvula* es el mismo que encenderá los discursos de los poetas o intelectuales que intervendrán en los distintos actos celebratorios de la Semana del Estudiante. Estos sí tendrán un más definido matiz político, dada la aspiración que declaran de libertad, y la crítica más o menos expuesta en relación al régimen. Tal como lo han previsto, el 6 de febrero de 1928, una vez electa la reina en un plebiscito que es un breve ensayo de elección democrática, se inician las actividades de la Semana del Estudiante, las cuales debían extenderse hasta el día 12 del mismo mes. Unos 300 estudiantes han sido convocados. Como forma de identificación colectiva han decidido llevar una boina azul, la cual se convertirá en un símbolo de la generación. Es el color de la esperanza. Un grupo de ellos se dirige al Panteón Nacional, donde la reina Beatriz I colocará una corona de flores en el sarcófago del Libertador Simón Bolívar. Allí, el joven estudiante de Derecho, Jóvito Villalba, pronuncia un fogoso y crítico discurso en el que desliza alusiones contra la dictadura y en favor de la libertad. Las palabras de Villalba conmueven

¹² *Válvula*, 1928, Año 1, N° 1 (Edición facsimilar. Presentación: Roger Vilain y Diego Rojas), Ediciones Actual, Universidad de los Andes, Mérida (Venezuela).

al auditorio. Desde una referencia a José Martí realiza una invocación al Libertador exhortándolo a la acción, a que se pronuncie en el espacio sagrado de la Universidad para que pueda oírse su voz rebelde.

Las ideas de «libertad», «protesta», «pretensión imperialista», «otra raza», comienzan a resonar entre los jóvenes allí congregados y configuran un discurso crítico desde el que el joven Villalba hace un implícito llamado a los estudiantes a la conciencia nacional y patriótica y a la lucha por formas de acción libertarias, democráticas. Jóvito Villalba se perfilará a partir de ese momento como uno de los nuevos actores y líderes políticos de la naciente generación de 1928. Su discurso expresa una conciencia avanzada para su momento. Lo sostendrá a través de todo un itinerario de luchas que incluye el encarcelamiento y el exilio y que lo convierten en uno de los referentes fundamentales en el terreno de los combates por la democracia en el país. Ese mismo 6 de febrero en la noche se lleva a efecto la velada de coronación de la reina en el Teatro Municipal de Caracas. Uno de los homenajes lo realiza el joven originario de El Tocuyo (estado Lara), Pío Tamayo, quien recitará su apasionado poema «Homenaje y demanda del indio». Nos detendremos en la consideración de su discurso.

Pío Tamayo no es un estudiante universitario, pero el texto que lee expresa la conciencia crítica y los deseos de libertad y de democracia no solo de los universitarios, sino de todo un pueblo que durante décadas ha visto cercenados sus derechos fundamentales. Se ha formado de manera autodidáctica. En sus primeros años juveniles había fundado un grupo literario en su pueblo. Después de realizar todo un recorrido por el Caribe y Centroamérica, Nueva York y Colombia, regresa a Venezuela en 1926. Ha

participado en actividades políticas, se ha relacionado con grupos de exiliados opositores al régimen gomecista, lo han entusiasmado las lecturas de la filosofía marxista, lee con pasión la nueva poesía que se hace en Europa y otras partes del mundo. Está informado de las distintas revueltas y acontecimientos revolucionarios que han ocurrido y ocurren en ciudades y países, particularmente en Rusia y en México. Es un revolucionario y poeta. Su pensamiento antiimperialista y anticolonialista denota, un tanto *avant la lettre*, una posición de rechazo a los procesos de colonización del ser, del poder y del saber que habían puesto en marcha en nuestra América los países europeos y que amenazaba continuar el imperialismo norteamericano. Kotepa Delgado, quien lo conoció en la cárcel, señala que con Pío Tamayo «Leíamos a Lenin por primera vez y nos enteramos de la lucha de clases...»¹³.

En 1928 Pío Tamayo se vincula a la organización de La Semana del Estudiante. En sus actos participa fervorosamente, pues ve en ellos un escenario privilegiado para el cuestionamiento de la oprobiosa dictadura de Gómez. Su poema «Homenaje y demanda del indio» no es solo un texto que introduce significativos elementos renovadores, propios de las primeras manifestaciones de la vanguardia literaria en el continente; es también un texto que subraya sus dimensiones sociales y políticas pues testimonia la condición étnica desgarrada, de marginalidad y abandono del indígena venezolano. Enunciado en primera persona, desde el *pathos* de su propio dolor y experiencia, el poeta reconoce su pertenencia a la estirpe jirajara y a la tradición de lucha que este

¹³ Kotepa Delgado, «Tomografía computarizada de la generación de 1928», en *Escribe que algo queda*, Fundación editorial el perro y la rana, Caracas, 2021, p. 78.

representa: «Sangre en sangre dispersa/ almagre oscuro y fuerte/ estirpe jirajara/ (...) Soy un indio tocuyo...», dice.

El poema, a la vez que refiere aspectos de la destrucción que generó la Conquista, propone una reivindicación de esa identidad indígena humillada y postergada. Ve en la reina de los estudiantes, a la que se dirige enfáticamente, un símbolo político: «cetro de rebeldías/ corona de futuros...»¹⁴. Son evidentes en el discurso poético de Tamayo la intención y la pasión crítica que lo animan, expresadas a través de las diversas alusiones al sistema político opresivo que es la dictadura de Gómez, a su «cesarismo anacrónico», así como el llamado a la rebelión. El poeta se dirige a un público estudiantil sojuzgado, en cierta forma avasallado, como lo fue la población indígena en su momento y como esta, deseosa de libertad. Su lectura significó esa noche, un viraje de las celebraciones estudiantiles pues a partir de allí las palabras cargadas de sentido contestatario, ideológicamente dirigidas a estimular la conciencia política, buscarán las acciones que las soporten. Las relaciones entre el pasado y el presente que enuncia el poema no son inocentes, buscan una identificación y despertar una conciencia social. La representación del pasado se juega en el texto entre lo político y lo sentimental, lo social y lo personal: mundo indígena, mundo de la infancia y ámbito de la adolescencia.

Evocación nostálgica de una novia de la infancia, semejante a la reina Beatriz, pero secuestrada, el poema es denuncia política, invitación a la revuelta y celebración del entusiasmo, de la belleza juvenil, la esperanza y la rebeldía. Expresa una urgente requisitoria de libertad. Dice el poeta:

¹⁴ Pío Tamayo, «Homenaje y demanda del indio», en Raúl Agudo Freites, *Pío Tamayo y la vanguardia*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1969, pp. 180-185.

«...el nombre de esa novia se me parece a vos!/ Se llama ¡LIBERTAD!/ Decidle a vuestros súbditos /.../ que salgan a buscarla, que la miren en vos...»¹⁵. Se trata de un texto poético que está en la más renovadora estirpe de la poesía social y política latinoamericana, emparentado por una parte con la antigua tradición de los cantos guerreros indígenas y por otra con la poesía posmodernista y vanguardista que, para los años iniciales de nuestra modernidad poética, década de los veinte, rompe cánones literarios en el continente. Literatura y conciencia política aparecen inextricablemente unidas en este texto que se revela como uno de los discursos insurgentes de la modernidad poética en Venezuela. Crítica del lenguaje romántico y modernista y crítica política configuran un espacio alternativo de expresión de una generación, la del 28, que ve en la literatura ya no una práctica que se complace en el esteticismo, sino un espacio en el que la reinención de la forma y de los sentidos pueda ser también un espacio para nombrar una nación en busca de la libertad y la justicia sociales.

Ese mismo día de celebraciones estudiantiles, en la plaza de La Pastora hablaría el joven Joaquín Gabaldón Márquez, frente a la estatua de José Félix Ribas, recordando el combate de los seminaristas en La Victoria, estado Aragua. Su discurso establece similitudes históricas, ligadas al propósito fundamental de la libertad que los congrega. Igualmente ese día, hacia el mediodía, cuando un grupo de estudiantes de Medicina caminaba hacia el Hospital, uno de ellos, Guillermo Prince Lara, al ver una placa en el Instituto Anatómico que recuerda el nombre del dictador, la golpea con una piedra, destruyéndola. Es un gesto que no pasará desapercibido para las autoridades y que indica,

¹⁵ *Ibid.*, pp. 194, 195.

junto al cariz crítico de los discursos pronunciados, el giro contestatario que toman los actos celebratorios.

El 7 de febrero de 1928 continúan los actos de La Semana del Estudiante con un desfile de automóviles por las calles de Caracas en el que ya los estudiantes no callan sus cuestionamientos a la dictadura y algunos denuncian con gritos, abiertamente, la falta de libertad, la opresión dictatorial. Por esas mismas calles caraqueñas circulan ya pasquines u hojas sueltas clandestinas que señalan los atropellos de la dictadura. Se escuchan también versos satíricos de boca en boca contra el dictador¹⁶. Al siguiente día se lleva a cabo un recital en el Teatro Rívoli, en el que participan poetas que ya se adscriben a la renovación vanguardista. Casi todos han colaborado en *válvula*. Leen sus textos Miguel Otero Silva, Pío Tamayo, Carmen Antillano, Fernando Paz Castillo, Jacinto Fombona Pachano, Gonzalo Carnevali y Antonio Arráiz. El bachiller Betancourt pronunciará un discurso de clausura en el que se refiere a la reina Beatriz como «Coronela gallarda de este bravo batallón de muchachos venezolanos...». Sus frases «manos rebeldes», «dolores republicanos», «imperativos de patria» resuenan con particular énfasis. Sus palabras son un homenaje a la mujer venezolana representada por Beatriz I¹⁷. Se va configurando así todo un conjunto diverso de discursos (escritos, orales, satíricos, populares, poemas, etc.) en los que directamente unos, veladamente otros, denuncian, enjuician o inculpan a un gobierno cuya única respuesta será mayor censura y mayor represión.

¹⁶ Cf. Manuel Caballero, *Las crisis de la Venezuela contemporánea*, Monte Ávila Editores-Contraloría General de la República, Caracas, 1988, p. 43.

¹⁷ Rómulo Betancourt en VV.AA., *La oposición a la dictadura gomecista. El movimiento estudiantil de 1928. Antología documental*, Congreso de la República de Venezuela, Caracas, 1983, p. 77.

El público que escucha ya no son solo estudiantes. Parte del pueblo de Caracas se ha sumado a estos actos y los ha seguido con expectativas. También la dictadura los sigue atentamente; sin embargo, aún no actúa. Para el régimen era evidente que la protesta estudiantil rebasaba ya el ámbito universitario y el de la propia Caracas. Las demandas por libertades democráticas eran un sentimiento colectivo y una exigencia nacional. Tenían resonancias en las principales ciudades. El gobierno teme particularmente palabras como «patria», «democracia», «libertad», «rebelión», «comunismo», «socialismo».

En Maracaibo, una charla sobre analfabetismo de Isidro Valles, miembro del grupo literario «Seremos», suscita revuelo. Valles y otros miembros del grupo son detenidos y encarcelados. Sin embargo, las actividades de La Semana del Estudiante continúan. Al acto en el Teatro Rívoli le siguen un brindis en el Salón de Bailes Lion Doré, un baile en el Club Venezuela y una cordial ternera en el Centro Atlético, ubicado en el sector El Paraíso. Al día siguiente, una vez terminados los festejos, la dictadura toma cartas en el asunto. Detienen a Pío Tamayo, Rómulo Betancourt, Jóvito Villalba y Prince Lara. Son encarcelados en el cuartel de El Cuño. Un grupo de estudiantes, en gesto de protesta y de solidaridad decide entregarse a las autoridades. Cuenta Joaquín Gabaldón Márquez, uno de los participantes en los actos de La Semana del Estudiante, que «en la noche había doscientos presos en el Cuartel de Policía. En la madrugada del día siguiente eran enviados al Castillo de Puerto Cabello. Caracas se puso espontáneamente en huelga»¹⁸

¹⁸ Joaquín Gabaldón Márquez, *Memoria y cuento de la generación del 28*, Imprenta López, Caracas, 1958, pp. 48-49.

La dictadura parece temer y decide liberar a los estudiantes detenidos, salvo a Pío Tamayo y al periodista Rafael Arévalo González, quien había apoyado desde la prensa las acciones de protesta de los estudiantes. A la salida de la prisión estos tienen ya el decidido apoyo del pueblo de Caracas y su movimiento contestatario va a ser conocido por grupos de opositores exiliados en otras latitudes. De este modo concluía una semana de actividades estudiantiles en la que la rebelión fue una auténtica protagonista que continuaría manifestándose a través de diversos hechos conspirativos. El más inmediato, que contó también con la participación de un grupo de estudiantes universitarios, fue el intento fallido de golpe cívico-militar liderado por el joven capitán Rafael Alvarado Franco. Una Semana... histórica, en la que se gestó una conciencia nacional y ciudadana, de luchas por la democracia de toda una generación que tendría un rol estelar en la historia contemporánea del país.

ARTURO USLAR PIETRI. DISCURSO LITERARIO Y
ACTUACIÓN POLÍTICA

El caso de Arturo Uslar Pietri es singular pues aunque no tuvo participación en hechos de rebelión política contra la dictadura gomecista, su renovadora obra literaria, su concepción y conducción de un primer y único número de la revista *válvula* (en minúscula), iniciadora de la vanguardia en el país, lo señalan como una figura destacada de esta generación. Su distancia con respecto a los hechos de protesta durante la Semana del Estudiante estuvo quizás determinada por razones familiares. Su padre, el general Arturo Uslar, formaba parte del ejército de Gómez y su abuelo materno, el médico y general Juan Pietri, fue amigo personal y funcionario de alto rango del equipo de

gobierno del dictador¹⁹. Sin embargo Uslar Pietri, en años posteriores a estos acontecimientos de protesta estudiantil, tuvo reconocida actuación política, manifestada en afanosa lucha por la democracia del país. Su angustia por Venezuela se expresa en toda su obra de ficción y ensayística. Su desvelada conciencia ética se observa además en todo un trabajo creativo a lo largo de su existencia, por la promoción de valores ciudadanos, el conocimiento y la difusión de nuestra literatura y nuestra cultura.

En 1935, año en que muere el dictador y se abren nuevos horizontes de expectativas democráticas, Uslar funda junto con otros escritores la revista *El Ingenioso Hidalgo*, polemiza y promueve espacios de opinión: escribe artículos o editoriales en diarios como *El Universal* o *Ahora*, milita en partidos que propugnan libertades públicas, ocupa la presidencia del gremio de escritores, ejerce la docencia, funda facultades y cátedras universitarias. En 1939 es designado ministro de Educación por el presidente López Contreras y redacta una avanzada Ley de Educación. En 1941, durante el gobierno del presidente Medina Angarita, ejerce la Secretaría de la Presidencia. En 1943 pasa a desempeñar el cargo de ministro de Hacienda y luego, en 1945, el de ministro de Relaciones Interiores. El 18 de octubre de 1945 jóvenes militares, en acuerdo con el partido Acción Democrática, dan un golpe de Estado al presidente Medina. Rómulo Betancourt encabeza la Junta de Gobierno. Uslar Pietri es desterrado a Nueva York. Desde el 2 de diciembre de 1952 hasta el 23 de enero de 1958 el general Marcos Pérez Jiménez impondrá un régimen de dictadura.

¹⁹ Domingo Miliani, 1988, «Arturo Uslar Pietri. Pasión de escritura», prólogo a Arturo Uslar Pietri, *Las lanzas coloradas y cuentos selectos*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, p. XXXVI.

En 1950 regresa Uslar a Venezuela. Las charlas que dicta por televisión con el nombre de «Valores Humanos», en 1953, le otorgan particular notoriedad pública. En 1958 firma un manifiesto de escritores e intelectuales contra la dictadura de Pérez Jiménez. Es nombrado senador por el Distrito Federal. En 1963, en medio de turbulencias en la vida democrática, un amplio sector de la opinión política independiente postuló su candidatura a la presidencia de la república. No alcanza la votación necesaria, pero un año después funda un partido político, el Frente Nacional Democrático, para insistir en la lucha democrática. En la contienda electoral resultará ganador Raúl Leoni, por el partido Acción Democrática. Uslar, sin embargo, es ya un connotado líder y se le reconoce su actitud amplia y tolerante, como conviene a la vida democrática de un país agitado por las acciones de la guerrilla izquierdista. En 1966 anuncia el retiro de su partido político, pero mantendrá su participación en la vida democrática asociada al respeto por el otro, al equilibrio de tensiones, a una vigilante conciencia nacional que privilegia el diálogo y el sentido de justicia social. A este respecto se ha señalado su preocupación permanente por «una relación directa condicionante entre respeto al estado de derecho y democracia»²⁰.

Paralelamente a su actuación política, desde muy joven Uslar ha venido elaborando toda una producción narrativa, teatral y ensayística que participa del sentido crítico y renovador de la generación de 1928. Su rebelión, más que en gestos heroicos se expresará en su denodado afán por construir un discurso literario renovador que, desde formas y lenguajes propios de la modernidad, permita revelar nuevas y desconocidas dimensiones de nuestra nacionalidad, del país que somos, que se hace

²⁰ Astrid Avendaño, *Arturo Uslar Pietri. Entre la razón y la acción*, Oscar Todtmann-Fondo de Publicaciones Universitarias, Caracas, 1996, p. 343.

y reinventa permanentemente. Su conocimiento y experimentación en el ámbito de la vanguardia le otorgan a sus primeros textos ficcionales una distancia crítica con respecto a las modalidades tradicionales del criollismo y el modernismo. Es lo que se puede captar en su primer libro de cuentos publicado en 1928: *Barrabás y otros relatos*. La búsqueda de una escritura propia se afianzará con la publicación de su primera novela, *Las lanzas coloradas*, editada en Madrid en 1931. Su perspectiva literaria es ya otra. Esta se hace aún más nítida con la publicación de su segundo libro de cuentos en 1936, que titula *Red*. Es la perspectiva de lo que él mismo denominará «realismo mágico», distanciada evidentemente del realismo tradicional.

Su discurso ficcional quiere revelar ese otro lado de la realidad que se hace presente en el mito. De allí su exploración en los lenguajes del folklore, en arquetipos ancestrales, en una oralidad vinculada a la conciencia colectiva. A Uslar le interesa el país profundo que está detrás de nuestra historia, que se expresa a través de un imaginario mítico que ha sido tapiado por versiones maniqueas, moralistas y esquemáticas de la realidad. Indaga otras versiones de lo épico, de la guerra, en episodios de la Conquista o de la gesta de Independencia. Va también detrás de la utopía y de los visionarios que han perseguido sueños colectivos. Es, en líneas generales, la dimensión de obras posteriores como *Pasos y pasajeros* (cuentos, 1946), *El camino de El Dorado* (novela, 1947), *Estación de máscaras* (1976). Uslar Pietri conoció, siendo aún niño, al dictador Gómez y vivió la experiencia de esa Venezuela sometida, oprimida. En *Oficio de difuntos* (1976) hay un retrato novelesco, imaginario, de esa época y del perverso personaje que la presidió.

Su ensayística es expresión de ese afán que atraviesa toda su obra por interpretar o pensar el país desde sus propias raíces históricas y culturales, hasta su configuración

como nación democrática. A partir de su primer artículo de prensa, que denomina «El plátano o banano», publicado en 1920, pasando por libros de acentuada pasión venezolanista como *De una a otra Venezuela* (1949), *Letras y hombres de Venezuela* (1948) o *Tierra venezolana* (1953), *Del hacer y deshacer de Venezuela* (1962), hasta dos de sus últimos libros: *Raíces venezolanas* (1986) y *Golpe y Estado en Venezuela* (1992), una de las obsesiones centrales de Uslar será explorar nuestro perfil identitario y los lazos que nos configuran como eso que Benedict Anderson ha denominado una «comunidad imaginada», es decir, una nación fundada en una lengua, una herencia histórica, una cultura y unos patrones civilizatorios.

Busca comprender no un país bucólico, sino una nación que se construye en medio de conflictos y tensiones políticas, sociales y económicas por él mismo vivenciados. De allí que en muchos de sus ensayos y artículos aborde problemas como la pobreza, la ignorancia, el analfabetismo, la desigualdad social que, sabe, son contrarios a la armónica convivencia democrática. Citando a Simón Rodríguez señalaba: «No se puede hacer república sin pueblo», lo cual explica, tiene que ver con «Educar a la gente, es decir, enseñarles a vivir en república, ejercer derechos y cumplir deberes...»²¹. Uno de sus emblemáticos ensayos será «Sembrar el petróleo», en el que, anticipándose a problemas como la corrupción, el facilismo y el despilfarro vinculados al uso abusivo de la riqueza minera, propone una economía moderna y progresiva basada en el trabajo honesto de la tierra que atienda al desarrollo de la agricultura, la ganadería y al cuidado ecológico, a la preservación de nuestros bosques y recursos naturales.

²¹ Arturo Uslar Pietri, *Conversaciones con Uslar Pietri* (Entrevista hecha por Alfredo Peña), Ateneo de Caracas, Caracas, 1978, p. 147.

Significación histórica de la generación de 1928

EN EL CAMPO POLÍTICO

La generación de 1928 se adscribe a la tradición de rebeliones y de insurgencias políticas que tiene en la llamada «generación de la Independencia» (Miranda, Bolívar Bello, Ribas, Rodríguez, Ustáriz, Roscio, Sanz, entre otros) uno de sus momentos culminantes y estelares. Ambas son generaciones que combaten contra un poder despótico y están motivadas por la conquista de la libertad y de estadios sociales superiores para el país. En sus líderes se conjugan el espíritu libertario e insurreccional y la vocación crítica y humanística. De hecho, las alusiones a Bolívar, Ribas o Andrés Bello son referencias reiteradas que orientan las acciones y los discursos de muchos de los jóvenes del 28.

La generación de 1928 logró la conformación de un nuevo espacio político en Venezuela. Ese nuevo espacio comenzó a gestarse en las luchas universitarias e irá perfilándose una vez que muera el dictador. Tendrá que ver necesariamente con las contiendas ideológicas y políticas por la construcción de una nación democrática fundada en un Estado de derecho, en libertades ciudadanas y en la búsqueda de la equidad y la justicia social. Será un proceso lento, no exento de interrupciones y dificultades, en el que participan como líderes en el terreno político o en

escenarios intelectuales muchos de los jóvenes del 28. La transformación moderna del país no será solo un hecho económico ligado a la economía petrolera. Implicará también transformaciones políticas y socioculturales, educativas, estéticas, que tendrán en las renovadoras búsquedas impulsadas por actores de la generación de 1928, una de sus referencias fundamentales.

La liquidación del viejo caudillismo y del personalismo que caracterizaron la Venezuela rural del siglo XIX está íntimamente ligada al proceso de modernización democrática. Los estudiantes universitarios de 1928 hacen de la ciudad de Caracas un nuevo escenario de combate contra la férrea dictadura de Gómez, activando así una conciencia de luchas ciudadanas por la democracia. No es solo que ya las luchas no se van a librar en el medio rural, sino que los estudiantes asumen un rol protagónico que desplaza a los viejos caudillos; y lo hacen asumiendo nuevas posiciones ideológicas que dejan atrás el personalismo y el liberalismo de viejo cuño. Son jóvenes que estarán atentos, muchos de ellos, a las amenazas imperialistas que se ciernen sobre el país, dados los grandes descubrimientos de riqueza petrolera que se están haciendo. Lo que está en juego ahora no es, como antes, un cambio de mando en el terreno gubernamental, sino la transformación del país con base en una nueva cultura política. Y esa cultura necesariamente habrá de estar fundada en la democracia, en el ejercicio de derechos y deberes ciudadanos, en la construcción de una nación con vocación de libertad y autodeterminación.

Con la generación de 1928 nace el espíritu de una modernidad democrática que, al abrirse a la libertad de opinión y de asociación política, impulsa no solo la tolerancia sino un concepto más significativo: el reconocimiento del

otro. Esto habrá de significar también el avance hacia la transformación del ámbito del poder, secuestrado por el pillaje, el terror, la censura y la corrupción, para convertirse en un escenario dominado por una nueva ética de la *polis*, de la urbanidad, la libertad y la ciudadanía. Tal es el espíritu del concepto de democracia que fecunda los discursos y las acciones críticas de los más audaces y brillantes jóvenes de esa generación: Otero Silva, Uslar Pietri, Antonio Arráiz, Rómulo Betancourt, Jóvito Villalba, Guillermo Meneses, Andrés Eloy Blanco, Miguel Acosta Saignes, Raúl Leoni, Carlos Irazábal, Joaquín Gabaldón Márquez, Rodolfo Quintero, Isaac Pardo, entre otros.

En muchos de ellos, insistimos, el discurso crítico, literario, periodístico o de investigación histórica o social sostiene o acompaña las acciones políticas por la consecución de la democracia. La incorporación de las masas, de la gente del pueblo, a las luchas por la democracia a partir de la muerte del dictador, tiene un soporte fundamental en el aprendizaje político de estos jóvenes, en el liderazgo que se va forjando en sus debates en las cárceles, en sus lecturas y escritos en el exilio, en la clandestinidad. Mencionemos solo a título ilustrativo dos documentos políticos que expresan esta búsqueda formativa: *En las huellas de la pezuña*, documento de testimonio de la Semana del Estudiante y de denuncia de los atropellos de la dictadura, publicado en 1929, escrito por Betancourt y Otero Silva; y *El Plan de Barranquilla*, un documento de análisis marxista de la situación política, económica y social durante el gomecismo en el que se establece un «programa mínimo» de acción.

El *Plan...* pretendía la transformación radical de las viejas estructuras económicas y políticas del país. Escrito por Rómulo Betancourt, lo suscriben una cantidad significativa

de exiliados del régimen, entre los que figuran muchos de los jóvenes que se habían enfrentado a la dictadura en 1928. Escrito en 1931, no será sino en 1936 cuando se dé a conocer. Es todo un programa de reorganización democrática de la nación que contempla entre sus aspectos básicos la lucha contra el militarismo, garantías para la libre expresión del pensamiento, garantía de los derechos individuales (derecho a la vida, a la integridad personal, a la libertad individual, entre otros), la proclamación de la autonomía universitaria, la convocatoria a una Asamblea Nacional Constituyente que debería elegir un gobierno provisional, etcétera.

Por su concepción ideológica y política se la ha considerado un antecedente de lo que más tarde serían las bases programáticas del partido Acción Democrática, también fundado por Rómulo Betancourt. Tanto en *El Plan...* como en *En las huellas...* encontramos discursos que expresan los nuevos liderazgos políticos e intelectuales que se van conformando en el país. Estos asumen una conciencia antiimperialista y un sentido de justicia social, de protección a los más pobres, que orientará las posteriores luchas partidistas.

Las propuestas de la filosofía marxista, en torno a la posibilidad de construcción de una sociedad más justa, llámese socialista o comunista, habían comenzado a ser discutidas por los estudiantes del 28 desde la cárcel o en el exilio y continuará en el seno de las nuevas organizaciones partidistas que fundarán estos futuros líderes: ARDI (Agrupación Revolucionaria de Izquierda), ORVE (Organización Venezolana), PRP (Partido Republicano Progresista), entre las primeras. En este último se nuclean estudiantes que con firme conciencia nacionalista y antiimperialista se habían enfrentado a Gómez: Ernesto Silva Tellería, Miguel Acosta Saignes, Carlos Irazábal,

Miguel Otero Silva, Ángel Corao. Acosta Saignes e Irazábal realizarán importantes aportes en el ámbito de la investigación antropológica e histórica. Otero, por su parte, producirá textos literarios de relevancia referidos al país, a la par de toda una obra periodística significativa que involucra una lucha sin descanso por la libertad de opinión y de expresión. La democracia que quieren conquistar todos ellos habrá de estar fundada en el libre juego de ideas y de posiciones políticas. Caballero subraya la importancia que ellos otorgan a sus discursos, pues de algún modo saben que «la persuasión, la retórica, la palabra son lo propio de la política y son lo propio de la democracia». Son estos jóvenes rebeldes los que, para él, «inventaron la política», y esa invención tendrá, lo sabemos, consecuencias críticas perdurables. Detrás de la crisis de la vieja filosofía liberal y del positivismo como apoyaturas ideológicas del régimen gomecista está «la eclosión de la ideología democrática»²².

A la muerte de Gómez en 1935 le sucede en el poder su ministro de Guerra, el general Eleazar López Contreras. Este inicia una tímida transición a la democracia que será desbordada por las manifestaciones populares y por una huelga petrolera. La gente en las calles exige libertades y derechos políticos. Muchos presos políticos, entre ellos estudiantes del 28, fueron liberados y otros regresan del exilio y se incorporan a las luchas por la democracia. Aunque inicialmente López Contreras autoriza la libertad de expresión, reconoce el derecho a la huelga y a la existencia de partidos y sindicatos, más tarde da vuelta atrás e ilegaliza a estos a la par que expulsa del país a algunos dirigentes políticos, entre los que figuran al menos tres de

²² Manuel Caballero, *Las crisis...*, ob. cit., pp. 46-52..

los más connotados jóvenes rebeldes de 1928: Rómulo Betancourt, Raúl Leoni y Jóvito Villalba.

Estos ocuparán espacios estelares en las luchas por la democracia de los años inmediatos. Betancourt en particular, fundará un partido de notable importancia en la vida democrática del país: Acción Democrática, cuya génesis se remonta a la formación de ARDI (Agrupación Revolucionaria de Izquierda). Este lo impulsará en dos victoriosas ocasiones a la presidencia de la República. Vista desde las luchas de los jóvenes rebeldes del 28, la nación venezolana es, sin embargo, más que un concepto puramente político; es, para decirlo con Benedict Anderson, una «comunidad imaginada», es decir, un proyecto histórico y social inacabado, fundado en una aspiración colectiva de libertades, sueños, lenguajes y símbolos compartidos.

La democracia que estos jóvenes contribuyen a forjar supuso retos y desafíos extraordinarios: ante ellos se abrió un nuevo campo de tensiones ideológicas y de conflictos sociopolíticos, económicos y culturales; sin embargo condujeron la nación hacia un horizonte en el que privaría la búsqueda de derechos y libertades. Todo ello en el contexto de una nación cuya economía y modernización se tornaban cada vez más complejas debido a las nuevas condiciones y situaciones que trajo consigo la industrialización petrolera.

EN EL CAMPO LITERARIO E INTELECTUAL

Aunque el uso del concepto de «generación» en la crítica literaria ha devenido controvertido, podemos decir que en la configuración de la modernidad literaria venezolana dos procesos, tradicionalmente considerados generacionales, son claves: la llamada «generación modernista»

y la mencionada «generación del 28». Ambas significaron en sus momentos, renovaciones, transformaciones fundamentales de los conceptos de literatura y de los discursos que les son inherentes. Si la primera funda nuestra modernidad, la segunda la interroga y la cuestiona. Es precisamente esta capacidad de crítica, de replantear y renovar los lenguajes heredados, generando nuevas posibilidades discursivas y una nueva estética del hecho literario, lo que le otorga a la generación del 28, en el terreno literario, su trascendencia. Si se me pidiera generalizar diría que los escritores del 28 crean un nuevo campo literario, un espacio inédito en el que entran en tensión o en conflicto formas y lenguajes heredados de la tradición, con formas y lenguajes que pugnan por nuevos sentidos o significaciones. Sin embargo, no creo que se pueda hablar de una única estética de la generación del 28. Me inclinaría a hablar, más bien, de estéticas o escrituras particulares.

En el terreno de la narrativa, la escritura de Arturo Uslar Pietri es distinta de la de Guillermo Meneses o de la de Otero Silva, y estos dos son a la vez distintos entre sí. Igualmente ocurre en el terreno de la poesía. La obra de Pío Tamayo o la de Antonio Arráiz, aunque comparten signos o rasgos provenientes del modernismo con la poesía de Andrés Eloy Blanco, de Fernando Paz Castillo o de Jacinto Fombona Pachano, se definen por una más acentuada vocación vanguardista, ruptural. Son quizás, por ello, los que aportan mayor novedad lingüística. A diferencia de Pío Tamayo y de Arráiz, estos poetas comparten un «aire de familia». Por eso se les adscribe a una generación anterior, la de 1918, más estrechamente ligada a la denominada estética del posmodernismo, debido a los reajustes que introduce de los códigos del modernismo. Pero cada uno

de estos poetas tiene su propio perfil estético, de escritura. Cada uno manifiesta una voz y una búsqueda lingüística y simbólica particulares.

Lo que es común a estos poetas y narradores de la generación del 28 es el trabajo que asumen de resignificar la nación, lo venezolano, nuestros imaginarios sociales y culturales desde una perspectiva de lenguaje que incorpora técnicas o procedimientos formales novedosos con relación a las tradiciones del costumbrismo, el criollismo o el nativismo. Crean así nuevas maneras artísticas de captación y expresión de lo real, en las que lo local y/o regional entra en diálogo con el mundo, con una realidad más vasta, de proyección universal. La cultura de lo propio, de lo nacional, se torna dialógica, plural. Es la perspectiva de una modernidad que se abre a temas, a significaciones, a posibilidades del sentido antes inexploradas. De allí la diversidad de voces, estéticas o escrituras que encontramos entre los escritores de la generación del 28. Cada escritor asume una perspectiva de lenguaje que expresa su particular visión del mundo y de nuestra realidad.

Mientras la perspectiva de Uslar Pietri incorpora en sus cuentos las dimensiones del mito para plantear una visión de relieves sobrenaturales, mágica, la perspectiva de Meneses puede desplazarse hacia una dimensión más urbana, en la que el sujeto ya no tiene que ver con lo mágico sino más bien con lo profano. Encontramos entonces adolescentes que se mueven en zonas limítrofes de la subjetividad, entre el inconsciente y la vigilia, tocadas por lo tabú, por el sexo o por el alcohol. La narrativa de Otero Silva, por su parte, será distinta en cada una de sus etapas, pero de algún modo en todas es común la exploración de una nación asediada por la violencia, derivada

esta de la marginalidad que provoca la economía petrolera, o consecuencia de una urbanización y modernización desequilibradas que afecta la ética y los tradicionales patrones de convivencia.

Asumen por lo tanto, los escritores e intelectuales de la generación del 28, el trabajo de reelaborar y repensar la cultura venezolana. El proceso de modernización petrolera cambió las estructuras y el rostro de la nación. Con la irrupción del petróleo y la transición hacia la democracia que se inicia a partir de la muerte del dictador, la Venezuela rural y semifeudal del siglo XIX se abría a otras realidades económicas, sociales y culturales, hacia esa modernidad cultural que se venía gestando desde el arte y la literatura, pero también en el terreno de las ciencias sociales. Había que pensar e interpretar esa nueva nación que estaba surgiendo de cara a un nuevo siglo. Si los jóvenes escritores habían realizado sus aportes desde los desafíos que imponía la imaginación creadora, los jóvenes pensadores de la generación del 28 asumen el reto de la reflexión y la comprensión propias de la racionalidad interpretativa. Están llamados a interrogar los procesos históricos y sociales desde los nuevos paradigmas que aporta el conocimiento moderno de la filosofía y las ciencias humanas. Son los mismos estudiantes que tuvieron que interrumpir su formación en las aulas para enfrentar la dictadura, pero que saben ahora que el positivismo tiene sus límites interpretativos y no es la única perspectiva para comprender la realidad. Algunos han experimentado el exilio y han enriquecido su formación contrastando experiencias y lecturas, han podido conocer el marxismo y los nuevos conceptos que aportan teorías novedosas para la época, tales como la fenomenología, el pragmatismo o el existencialismo.

Algunos de estos jóvenes intelectuales harán pues sus aportes desde la investigación histórica, sociológica o antropológica. Uno de ellos es Rodolfo Quintero. Su actividad contestataria de estudiante lo lleva a ser encarcelado y posteriormente, ya libre, a actividades clandestinas como militante del Partido Comunista, del que fuera uno de sus fundadores. Estudia en profundidad el marxismo y lo convierte en uno de sus instrumentos interpretativos. Hizo contribuciones pioneras, significativas, en el terreno de la antropología cultural. Se le considera uno de los más relevantes exponentes de la antropología marxista en Latinoamérica. Su obra intelectual es vasta y diversa pues abarca la antropología, la historia, la sociología, la política, la economía. Algunos de sus libros siguen siendo referenciales. Es el caso de su *Antropología del petróleo* o de su libro *Cultura del petróleo*.

A propósito de la transición a la democracia que comienzan a experimentar los jóvenes del 28, uno de ellos, Carlos Irazábal, que vivió igualmente la experiencia de la cárcel por enfrentarse a la dictadura, escribió un libro denominado *Hacia la democracia*, opuesto a la tesis que sostenía Vallenilla Lanz del «gendarme necesario». Irazábal va a defender la tesis de la necesidad de los partidos políticos como instrumentos para alcanzar la democracia. Consecuente con su pensamiento marxista, denuncia y condena la presencia o actitudes imperialistas en el país pues no se avienen con el espíritu de libertades propio de la democracia. Miguel Acosta Saignes es otro de los intelectuales que se forma en las filas conspirativas de la generación del 28, en su ala comunista. Sus aportes son también relevantes en el ámbito de la antropología y del ensayo histórico. Su obra es igualmente vasta y diversa, con contribuciones impor-

tantes relativas a la comprensión de las culturas indígenas, de la cultura campesina, de los procesos de transculturación y de identidad latinoamericana y venezolana. Su libro *Bolívar, acción y utopía del hombre de las dificultades* es un aporte al conocimiento del Libertador. Estos tres intelectuales son solo una expresión, una muestra de lo que significó el trabajo interpretativo y de comprensión de aspectos fundamentales de la historia y la cultura para una generación que asume la inteligencia como defensa y divisa frente a la barbarie de la dictadura. Otros miembros de esta generación, como Isaac Pardo, Juan Bautista Fuenmayor, Joaquín Gabaldón Márquez o Rómulo Betancourt asumen igualmente el reto de pensar el país y lo hacen cada uno desde perspectivas distintas y complementarias, generando una visión plural, de diálogo interdisciplinario, de la realidad nacional.

Relatos y memoria de la rebelión en Venezuela (1989-1992). De «El Caracazo» al 4 de febrero de 1992

MEMORIA DE LA REBELIÓN EN VENEZUELA

Hay en la idea de rebelión un desafío implícito a la autoridad. Aun cuando este concepto tiene en principio una significación de orden político y militar, la que aquí le otorgamos, se ha expresado también como provocación y ruptura en el ámbito artístico y literario, e incluso en el terreno teórico y filosófico. Como el concepto de memoria, la rebelión, aun cuando la realice una persona, involucra lo social y la conciencia¹. Son conceptos que se resisten, por lo tanto, a ser pensados en una sola dirección disciplinaria o de pensamiento. El estudio de ambas nociones rebasa el marco de la historiografía y se proyecta en una dimensión interdisciplinaria.

En Venezuela la idea de rebelión ha tenido un particular relieve y no podemos sino asociarla a la memoria de las luchas sociales. En este sentido, vista como relato de memoria, la rebelión ha estado estrechamente ligada a la conciencia nacional y política del venezolano. Desde la insurrección del Negro Miguel en las minas de Buria (actual estado Yaracuy) en 1503, o la rebelión del cacique Guaicaipuro en 1560, pasando por la conspiración de Gual y España en 1797 hasta llegar a la propia gesta de Independencia que se inicia en

¹ Cf. Albert Camus, *El hombre rebelde*, editorial Losada, Buenos Aires, 1978, pp. 17-19.

1810, el camino de nuestra soberanía y de nuestra vida social ha estado marcado por la violencia y la lucha política. El logro de la independencia con respecto a España no significó la paz, pues solo en el periodo que va entre 1830 hasta 1903 se estima que hubo más de 160 revueltas armadas².

Transcurrida la Guerra de Independencia (1810-1823), la Guerra Federal (1859-1863) y las sucesivas rebeliones caudillistas que asolaron al resto del siglo XIX, en la memoria del venezolano apenas sobrevive un poco desoladamente la figura épica y mítica de un Bolívar incomprendido incluso por sus propios generales. En esa Venezuela empobrecida del siglo XIX la memoria heroica de la rebelión tristemente sobrevive, acosada por los fantasmas de la Guerra de Independencia. Es una nación que a la vez que mira con horror su pasado bélico, paradójicamente lo celebra como para conjurarlo, en su pintura y en su literatura. Esa memoria heroica es la que proponen consagrar autores como Eduardo Blanco en su *Venezuela heroica* (1881) o Juan Vicente González en su *Biografía de José Félix Ribas* (1865); o Martín Tovar y Tovar en su pintura histórica. En efecto, tal como lo señala Picón Salas:

En nuestra literatura novelesca, hasta el modernismo, son casi personajes insistentes la espada, el quepis y el uniforme que el abuelo lució en Ayacucho y que se decoloraban, viejos de tiempo, desengaño y cansancio en el desván de la casa³.

² Cf. Osmán Hernández, .Rodrigo Carvacho y otros, «Doscientos años de combate social (1810-2010). La ruta del pueblo insurrecto», en *Memorias*, N° 21, Centro Nacional de Historia, Caracas, agosto 2011, pp. 8-25.

³ Mariano Picón Salas, *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1984, p. 15.

A las batallas militares contra el poderío español durante la Guerra de Independencia sucederán las luchas internas por el poder político que hará suyo, una vez desaparecido Bolívar, una oligarquía criolla, terrateniente y militar, que a la vez que excluirá a los sectores populares, mantendrá su sujeción a estructuras mentales y culturales hispánicas o europeas. La guerra que se inició en 1810 logró la independencia política con respecto a España, pero no la emancipación social y cultural.

La desigualdad social instaurada durante la Colonia se extendió a lo largo de los siglos XIX y XX y propició rebeliones campesinas y de sectores obreros y estudiantiles. Después de la insurrección cívico-militar contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) ocurrida el 23 de enero de 1958, Venezuela tuvo una relativa estabilidad política, amparada bajo la firma del denominado Pacto de Punto Fijo, un acuerdo firmado entre los partidos Acción Democrática (AD), Copei y Unión Republicana Democrática (URD), que se concretó el 31 de octubre de 1958. Digo relativa pues dos insurrecciones militares, «El Carupanazo» y «El Porteñazo», ocurridas en mayo y junio de 1962, pusieron en dificultades a uno de los gobiernos democráticos de esa época, el de Rómulo Betancourt (1959-1964), que debió enfrentar además el proceso de guerra de guerrillas, que tuvo su expresión más significativa entre los años 1960 y 1965.

La rebelión en Venezuela no ha sido pues un hecho aislado o realizado solo por individuos al margen de contextos socioeconómicos y políticos sino que, por el contrario, se inscribe dentro de procesos de reconfiguración de la nación y el Estado. Por tal razón su consideración se adscribe al proceso de elaboración de una memoria y conciencia

nacionales que se han resignificado en las últimas décadas. Ha estado entonces la rebelión en nuestro país, conformada por un conjunto de acciones tendentes a la transformación, manifestadas a través de un lenguaje que ha traducido la sensibilidad social, el descontento, el sentimiento de opresión y de rechazo de sectores mayoritarios de la población frente al poder político y frente al Estado. La rebelión se ha convertido así en un legado o herencia viva inscrita en nuestra memoria colectiva y en el imaginario social y político de la nación.

RELATOS DE LA REBELIÓN

Proponemos la consideración de algunos relatos relativos a dos rebeliones que tuvieron lugar en Venezuela entre 1989 y 1992. La primera, ocurrida el 27 de febrero de 1989 y denominada «El Caracazo», fue de carácter popular, mientras que la segunda, ocurrida el 4 de febrero de 1992, aunque contó con el apoyo de algunos civiles, fue planificada y ejecutada por militares. Ambas están imbricadas pues la primera propició la realización de la segunda. En relación al «Caracazo», confrontaremos versiones literarias y versiones testimoniales a objeto de proponer una lectura contrastiva. Con respecto a la rebelión del 4 de febrero de 1992, solo disponemos de relatos testimoniales. Se trata por lo tanto de relatos enunciados por sujetos diferentes en los que la memoria es a la vez un hecho político y sensible. Aun cuando esta se entrega como representación del pasado, gravita en nuestro convulsionado presente convirtiéndose en una marca, casi una cicatriz, que escinde el rostro y el alma, la inacabada identidad del país. Conmoción de nuestras aparentes certezas de nación política y económicamente

estable, el «Caracazo» y el 4 de febrero de 1992 nos confirman que la memoria de la rebelión en Venezuela no puede darse por clausurada. Volvíamos a naufragar en la inestabilidad y la pobreza.

RELATOS DE «EL CARACAZO»

Versiones testimoniales

Estos testimonios fueron seleccionados de un amplio conjunto de relatos que sobre «El Caracazo» fueron publicados en los medios de comunicación venezolanos entre 1989 y 1992. Tanto estos como las versiones literarias fueron tomados del libro de Earle Herrera, *Ficción y realidad en El Caracazo*, cuyas señas son referidas en la bibliografía.

El relato de Hugo Chávez Frías

Hugo Chávez Frías, ya como presidente de la República, en una de sus alocuciones recogida luego en la selección de textos narrativos titulada *Cuentos del arañero*, ofrece su versión testimonial, que es también una versión interpretativa pues esboza algunas de las causas que según él condujeron a la rebelión: la degradación ética y moral al más alto nivel gubernamental, la entrega del poder a la élite empresarial del país, la corrupción política, todo lo cual se traduce en la pérdida del rumbo por parte del pueblo «sin gobierno, sin representantes»⁴.

⁴ Hugo Chávez Frías, *Cuentos del arañero*, Vadell Hermanos-Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Caracas, 2013a, p. 85.

Chávez narra desde su experiencia como militar activo que ha estado destacado en el Palacio de Miraflores (sede presidencial) y ha conocido de cerca la gestión de los presidentes Jaime Lusinchi (1984-1989) y Carlos Andrés Pérez en su segundo mandato (1989-1993). Narra cómo el 27 de febrero de 1989 en la tarde, al retornar de las clases de postgrado en la Universidad Simón Bolívar, que fueron suspendidas «debido a los disturbios»⁵, observa desde su vehículo los saqueos, los policías en la calle y escucha disparos. Se dirige al Palacio de Miraflores y le da un reporte a su superior.

Al día siguiente, martes 28 de febrero, narra Chávez que enfermo de lechina se dirige al Fuerte Tiuna y le toca «verlo en guerra». Desde la oficina de un coronel amigo, a través de un televisor ve «aquel desastre». Y agrega:

Salgo al patio, los soldados corriendo y unos oficiales mandando formación y a buscar los fusiles. Y le digo: «Mi coronel ¿qué van a hacer ustedes?». «Ay Chávez, yo no sé qué va a pasar aquí. Pero la orden que llegó es que todas las tropas salgan a la calle a parar al pueblo». «Pero ¿cómo lo van a parar? ¿Con fusiles, con balas?»⁶

La descripción que hace el relato de Chávez del Fuerte Tiuna, el complejo militar más importante del país, es de absoluta confusión. Narra que estando allí ve salir a la calle a sofocar la rebelión a soldados que no estaban entrenados para ello: «Hasta a los mecánicos les dieron un fusil, un casco y bastante munición. Lo que venía era un

⁵ *Ibidem*, p. 86.

⁶ *Idem*.

desastre, como así fue»⁷. La interpretación que Chávez da en su relato es pues política, en el sentido de que, para él, «El Caracazo» fue una rebelión popular que «venía fermentándose desde décadas atrás»⁸ y que termina en una masacre debido a la desorganización reinante en los ámbitos del poder político y militar que estuvo marcada no solo por la grave descomposición ética, económica y política ya señalada, sino también por la «traición al espíritu del 23 de enero»⁹ y por la entrega de los recursos del país, el petróleo en particular, al poder imperial norteamericano. Por ello, para Chávez, «El Caracazo» «...hace sonar las dianas del 4 de febrero»¹⁰.

Se trata por lo tanto de un relato que es expresión, en buena medida, de una memoria social sumergida, pero que traduce también la angustia y la conmoción de quien lo enuncia frente a lo que considera una masacre ejecutada contra una colectividad desarmada. El 27 de febrero, dice Chávez, «nos hizo llorar, nos hizo sangrar». Y agrega: «Recuerdo la foto de un niño bocabajo, tendido... uno de los tantos niños que murieron...»¹¹. Por otra parte, el relato manifiesta —y este es uno de los aspectos que considero relevantes— cómo «El Caracazo» pone al descubierto las distintas posiciones ideológicas que tensionan a las fuerzas militares: por una parte el sector de militares que Chávez lidera, que denomina «humanistas», quienes encarnan, para él, esa memoria social que había estado sumergida, pero que es también una memoria histórica y sensible que ve en

⁷ Idem.

⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁹ Idem.

¹⁰ *Ibidem*, p. 87.

¹¹ Idem.

la figura de Bolívar su más alta expresión; y el otro sector de militares conservadores, leales a los gobiernos de turno, que creen entender que su función es defender a estos. En este sentido observa que una de las consecuencias que tuvo «El Caracazo» es que en el ejército comenzó a encenderse «un debate interno»¹².

EL RELATO DE DOS PERIODISTAS

Primer relato: familias de víctimas

Elizabeth Araujo, periodista del diario *El Nacional*, realiza un reportaje pocos días después de ocurrido «El Caracazo». Entrevista a varios habitantes de la parroquia 23 de Enero, una de las barriadas populares de Caracas, escenario privilegiado de ese violento acontecimiento. Su relato-reportaje describe a ese sector como un campo de guerra en el que se enfrentan militares y francotiradores. La madre de una de las víctimas narra en un discurso entrecortado que su hijo bajó del apartamento en la mañana del 28 de febrero a reparar su carro «cuando pasó una tanqueta y le metieron cinco balazos de Fal»¹³.

Otra vecina de esa parroquia, la señora Hernández, relata que las fuerzas policiales disparaban contra los apartamentos durante media hora, cada veinte minutos, destruyéndolo todo. Es común a los distintos testimonios de las personas que entrevista Araujo el sentimiento de destrucción que significó «El Caracazo»: muerte de seres humanos

¹² Idem.

¹³ Elizabeth Araujo, «Vivir entre balas», en Earle Herrera, *Ficción y realidad en El Caracazo. Periodismo, literatura y violencia*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2011, p. 206.

inocentes, destrucción de apartamentos y sus enseres (televisores, lámparas, paredes, closets, etc.). Igualmente es común el desgarramiento afectivo, el sentimiento de tristeza, de duelo, de desolación que los embarga debido a la pérdida de familiares (hijos, primos, etc.) o amigos. Dirigentes del Comité de Desaparecidos le observa a la periodista que, paradójicamente, muchos jóvenes que habían cumplido el servicio militar fueron asesinados por efectivos militares.

Narran y describen algunos parientes de víctimas la terrible persecución de que fueron objeto: los guardias nacionales los perseguían y se introducían incluso en sus viviendas. Es insistente el testimonio de violación de sus derechos civiles y humanos. Ponen en evidencia estos testimonios un inusitado despliegue de violencia, fuerza policial e irracionalidad que generan un sentimiento de pánico entre los habitantes del 23 de Enero, una parroquia de Caracas caracterizada por ser particularmente violenta, contestataria e insegura.

Segundo relato: saqueos

Fabricio Ojeda trabajaba como periodista del diario *El Nacional* cuando ocurre «El Caracazo». Conoce en los días inmediatos a un grupo de jóvenes habitantes de dos barrios pobres de Caracas: La Charneca y San Agustín. Estos aceptan ofrecerle sus testimonios de participación en la rebelión como saqueadores, a condición de no revelar sus nombres. A diferencia de los testimonios de Hugo Chávez y los recogidos por la periodista Araujo, que subrayan la inocencia de las víctimas, estos jóvenes afirman de entrada la implicación en los saqueos y disturbios callejeros. El ambiente que describen sus relatos en el día inicial de la rebelión en Caracas es de absoluta confusión y desorden.

Uno de los relatores dice: «Yo no sé de dónde salían pero cada vez había más gente en la calle. Del barrio bajaron bastante (...) Había mujeres, también niños revueltos con los hombres que cerraban la vía...»¹⁴.

Es común en estos testimonios que recoge Ojeda en torno a saqueos compulsivos a camiones cava, supermercados o tiendas de electrodomésticos, la utilización de un lenguaje marcadamente oral y popular, con empleo de palabras propias del argot de los jóvenes habitantes de los cerros de Caracas. Un lenguaje que traduce diferenciación y exclusión social. Estos relatos de los jóvenes recuerdan los hechos en su expresión más cruda, la de la rebelión en la calle: quema de camiones y autobuses, presencia de una policía que desenfunda sus armas, gente que arma barricadas de piedra y enciende cauchos. Un joven relata que un grupo de personas detienen un camión cava y obligan al chofer a abrir las puertas de atrás y luego confiesa: «Fue la primera vez en mi vida que vi un saqueo»¹⁵.

Otro joven relata: «Me conseguí a un poco de gente del barrio que estaba metida en la vaina. En la calle todo era fácil y la gente se dedicaba al saqueo...»¹⁶. La madre de este joven le recrimina que haya robado pero luego le dice: «Dios perdona al que roba por hambre...»¹⁷.

En efecto, el testimonio de estos saqueos es declaración de robo masivo y compulsivo, expresión de una crisis económica y de una furia reprimida que rompió todos los

¹⁴ Fabricio Ojeda, «Yo saqueador», en Earle Herrera, *Ficción y realidad...*, ob. cit., p. 213.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Fabricio Ojeda, ob. cit., p. 215.

¹⁷ Idem.

diques de contención social. Hay un relato no dicho o implícito al de estos jóvenes: el relato de una opresión social y de una degradación progresiva de la economía y del poder político y estatal que se tornaron insostenibles. A diferencia del testimonio de Hugo Chávez, que ve los saqueos desde su carro y a través de la pantalla de un televisor y luego argumenta causas y una interpretación sociopolítica, en los testimonios de estos jóvenes que participan directamente en la rebelión, exponiéndose a la detención policial o a la muerte, no hay una interpretación explícita sino la narración y descripción en su versión más desnuda y realista.

Son relatos de la memoria social en su más desgarrada expresión política: la violencia que estalla incontrolada, generando muerte y destrucción. Como en los relatos recogidos por la periodista Araujo, la emoción, el miedo, la angustia están presentes, enfatizando así esa ira colectiva que devela desigualdad, injusticia, exclusión social. Un detalle que nos parece significativo pues es manifestación de una economía petrolera e importadora como la venezolana es común a los relatos de los jóvenes: la voracidad consumista que expresan unos saqueos en los que se hace evidente la predilección de los saqueadores por productos importados. Llama la atención igualmente en estos relatos testimoniales sobre «El Caracazo», el carácter explosivo y espontáneo de una rebelión que comenzó en una ciudad del interior, Guarenas, y se extendió rápidamente a la capital, con réplicas en otras ciudades del país. Se trata de una rebelión que por su fuerza popular y contestataria recuerda insurrecciones históricas como la de los campesinos que liderara Ezequiel Zamora contra la oligarquía terrateniente en el marco de la llamada Guerra Federal (1859-1863), o la más cercana en el tiempo, pues ocurre en 1928, de estudiantes contra

la dictadura de Juan Vicente Gómez; o las manifestaciones populares que ocurrieron el 23 de enero de 1958 en apoyo al derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

Conflictos de memoria, conflictos de poder y conflictos de relatos: detrás de los relatos de la rebelión y de los saqueos populares está la memoria y el discurso oculto de los saqueos económicos de una burguesía comercial acostumbrada a usufructuar los dineros del Estado. Uno de los jóvenes le dice al periodista: «...no puedo dar la cara porque tú sabes, a uno, el que agarra poco, se lo arrastran pa' Los Flores. Si hubiera saqueado millones andaría por allí con mi cara bien lavada y hasta me llamarían "doctor"»¹⁸. Y está también el relato y la memoria, un tanto ocultos igualmente, de la subordinación neocolonial de los gobiernos venezolanos a la política imperial norteamericana desde el momento en que el petróleo emerge como una riqueza súbita y comienza a deformar progresivamente al Estado, convirtiéndolo en un ente ineficiente, paternalista, derrochador.

Versiones literarias

Entre el silencio y el olvido, la narrativa venezolana parece desentenderse de la memoria de estas dos rebeliones. Quizás estas aún están demasiado presentes en los acontecimientos y el fragor político que vivimos y no hemos tomado la distancia necesaria para su reinvención literaria, o quizás el trauma que significaron no ha tenido el tiempo necesario para su elaboración psicológica. En relación al «Caracazo», nuestra búsqueda nos lleva a dar cuenta solo de tres novelas y tres relatos breves, aparte de algunas crónicas escritas al ca-

¹⁸ Idem.

lor de los hechos. Las novelas a las que aludo son: *La última vez* (2007), ópera prima de Héctor Bujanda (1968); *Tiempo de incendio* (2014), de José Ramón Duque (1965); y *Simpatía por King Kong* (2013), de Ibsen Martínez (1951). Los relatos breves fueron publicados por el diario *El Nacional* y son de la autoría de Carlos Noguera (1943-2015), Marcos Tarre Briceño (1950) y Ángel Gustavo Infante (1959). Hemos seleccionado para nuestra consideración la novela de Ibsen Martínez y el relato de Carlos Noguera. En relación a la rebelión militar del 4 de febrero de 1992, no hemos podido localizar relatos literarios, por lo que consideraremos solo versiones testimoniales.

EL RELATO DE CARLOS NOGUERA:

«27 F: SU GRAN DEBUT»

El novelista y cuentista venezolano Carlos Noguera (1943-2015) escribe a propósito del «Caracazo» un breve relato que denomina «27F: Su gran debut», publicado originalmente el 7 de mayo de 1992. El texto, transfiguración literaria de un virtual episodio de la rebelión, comienza señalando algunos elementos privilegiados de significación: un cuerpo muerto y semidesnudo de una muchacha, un proyectil que ha seguido una trayectoria, una vidriera rota, un policía vestido de civil. Este relato es, en relación a los relatos testimoniales ya considerados, otra perspectiva de la memoria: una perspectiva estética e imaginativa, lo que supone una ampliación del horizonte de comprensión del «Caracazo». Su discurso propone un juego irónico y contrastante de imágenes y escenas de combate registradas por un camarógrafo que capta lo que ocurre a medida que se desplaza con su cámara.

En tres escenarios distintos aparecen: 1).el cuerpo de una joven que yace muerta, cercana a una vidriera rota «destinada a los modelos *cocktails*»¹⁹; 2) varias imágenes del interior de una tienda de ropa femenina, tomadas siguiendo el desplazamiento de la cámara; 3).un segundo escenario que abarca imágenes de televisores, envases de Camembert, latas de leche, radiocassettes, paquetes de harina precocida, envoltorios de atún, entre otros objetos que «amurallan los bordes y cortan el acceso al Centro Comercial»²⁰; 4) un tercer escenario que consiste en la imagen de una multitud que «ha dejado de correr y apedrean desde arriba»²¹.

Ironía y memoria, drama y realismo se entrelazan en este relato de Noguera para entregarnos un texto que transfigura con inusual belleza y fuerza expresiva lo que pudo ser un episodio del «Caracazo». Apela al imaginario propio de una muchacha pobre que desea ser estrella mediática. Transcurridos algunos combates callejeros, la imagen de su cuerpo muerto da la vuelta al mundo en los medios televisivos. Al ensayar la captación y descripción de la muerte de la joven, el relato quiere ser testimonio y memoria de ese momento único que es su desaparición física. Un asesinato que además expresa el drama de la víctima: su vida truncada significa la imposibilidad de realización de su deseo: ser modelo de televisión.

El relato, elíptico, evade toda denuncia pero sugiere la existencia del victimario, del cual apenas, como en un *film* de suspenso, captamos su imagen: un policía vestido de civil que hace un disparo. Su condición de agente

¹⁹ Carlos Noguera, «27 F: Su gran debut», en Earle Herrera, *Ficción y ...*, ob. cit., p. 231.

²⁰ *Ibidem*, p. 231.

²¹ Idem.

policial encubierto revela la presencia, durante la rebelión, de una fuerza policial oculta que dispara a mansalva, expresión a su vez, como lo confirman los relatos testimoniales, de un Estado que se tornó criminal y represor. El relato de Noguera nos da la representación literaria de la rebelión popular como una ira colectiva desatada, un choque entre dos bandos: la policía encubierta y la multitud de un cerro que apedrea un centro comercial cercano. Esta representación ficcional, pero marcada por una clara intencionalidad política, coincide sin embargo, de modo general, con la representación real que nos entregan algunas de las versiones testimoniales, pues es la memoria de una misma violencia social lo que el relato de Noguera capta en dos imágenes principales que configuran el centro de su texto: el asesinato de la joven y la multitud del cerro que corre y apedrea. En este sentido vemos que el relato de Noguera parece animado por ese «deber de memoria» que, como lo indica Primo Levi y lo reconoce Paul Ricoeur, no es otro que «un deber de hacer justicia mediante el recuerdo, a otro distinto de sí»²².

EL RELATO DE IBSEN MARTÍNEZ

Simpatía por King Kong, escrita por el narrador, dramaturgo y guionista venezolano Ibsen Martínez, es una novela que, desde la reinención de la vida del sonero cubano Kiko Mendive (1919-2000), refiere episodios del «Caracazo». Ya en sus páginas iniciales la novela deja constancia de una vocación por revelar la memoria política del país: señala datos y hechos sociales relevantes tales como el derrocamiento del gobierno de Rómulo Gallegos en octubre

²² Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Trotta, Madrid, 2003, p. 121.

de 1948. Igualmente refiere el asesinato en Bogotá del dirigente político colombiano Jorge Eliécer Gaitán, suceso este que dará origen al estallido social conocido como «El Bogotazo», ocurrido el 9 de abril de 1948. Cruzando elementos de ficción, de la realidad política y de escenarios y personajes de la música popular caribeña, la novela de Martínez teje una trama en la que «El Caracazo» es memoria política y personal, pero también reinención nostálgica de una ciudad, Caracas, y de un convulsionado pasado reciente. La primera referencia al «Caracazo» está ligada a Kiko Malanga, nombre ficcional de Kiko Mendive. Se nos indica que este muere en Caracas «a consecuencia de heridas de guerra sufridas durante los saqueos y matanzas del “Caracazo” en febrero de 1989»²³.

Más adelante la novela retoma la narración y descripción de episodios de esta rebelión, indicando la manera en que se produce la decapitación de un sujeto cuando intenta entrar a saquear un supermercado. Farándula, música popular y violencia política se entrecruzan a través de la reconstrucción memoriosa de los hechos que hace un narrador en tercera persona. Uno de los personajes, la doctora Consuelo Altuve, atiende a Kiko Malanga cuando llega herido al hospital a consecuencia de impactos de bala sufridos después de robar, durante los saqueos, implementos musicales. Esta médico debe atestiguar ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos, debido a la cantidad de víctimas que fueron llevadas a los hospitales. El informe indica que:

...los proyectiles de fusil de asalto FN-FAL, calibre 7.62 mm, de fabricación belga y por aquella época reglamentario

²³ Ibsen Martínez, *Simpatía por King Kong*, Planeta, Caracas, 2013, p. 26.

del ejército venezolano, causaron la muerte de más de ochenta por ciento de las víctimas registradas durante el estado de excepción que se prolongó por una semana, a fines de febrero y comienzos de marzo de 1989²⁴

Simpatía por King Kong (en adelante abreviaremos *SKK*) juega con distintos tiempos, espacios y personajes. Desde uno de estos espacios, el apartamento de Wanda Montilla, el narrador recuerda el primer día de saqueos y con humor y cáustico sentido de la ironía registra detalles y pormenores de la rebelión, tales como que muchos saqueadores prefirieron robar whisky y champán y no artículos de primera necesidad. Se trata, como podemos ver, de una perspectiva tragicómica del «Caracazo». La novela cruza el relato de los hechos de la rebelión con datos relativos a la vida privada de algunos personajes y con referencias a la vida social y política de la Venezuela de esos años: un país gobernado por un *number one* que llega a su segundo periodo presidencial. Se deja traslucir así la referencia al segundo periodo presidencial de Carlos Andrés Pérez, que ocurre entre 1989 y 1993.

La perspectiva de reconstrucción del «Caracazo» es dialógica y pluriespacial, pues la novela juega con diversos lenguajes, tiempos, hechos, escenarios y atmósferas: el recuerdo personal del día inicial de los saqueos, las imágenes fotográficas de un diario de sucesos a través de las cuales se puede ver, entre otras, una res abierta en canal llevada en un auto viejo, fruto del asalto a un frigorífico; las noticias que amigos le comunican a la periodista Wanda sobre los ametrallamientos a la gente de los cerros, la atmósfera festiva de los días de toque de queda en algunos apartamentos

²⁴ Ibsen Martínez, ob. cit., p. 28.

de clase media, la llegada de los aviones Hércules al aeropuerto militar La Carlota.

De este modo la novela va configurándose en torno a varios episodios que son como microrrelatos y discursos que se interconectan y generan sus respectivos imaginarios: el microrrelato de las relaciones erótico-amorosas de Wanda, el microrrelato del nombramiento del presidente, el microrrelato de la agonía y muerte de Kiko Malanga. «El Caracazo» es una suerte de torbellino visto desde distintos lenguajes y su presencia todo lo impregna. Es memoria política, pero también personal, que posibilita la reconstrucción realista de un pasado reciente del país. Sin embargo, la novela relata hechos que rompen la lógica de la racionalidad ciudadana y desbordan los límites de lo verosímil para adquirir un cierto matiz fabuloso: policías que organizan saqueos y se unen a los saqueadores o utilizan sus *jeeps* oficiales para acarrear el producto del robo. La descripción oscila entre lo real, lo orgiástico-festivo y lo delirante. Se nos habla de «...ríos de gente en las calles de la capital tratando de regresar a pie en medio de una orgía de saqueos rociada con cerveza, ron y whisky»²⁵.

En otra de sus facetas descrita por la médica Altuve desde el hospital, «El Caracazo» adquiere una dimensión dramática, de enfrentamiento bélico, pues según ella, al tercer día de disturbios en Caracas «mis amigos calculan que deben haber muerto ya unas doscientas personas en toda Caracas, pero para mí que son muchas más»²⁶. Cada personaje narra la rebelión desde su propia experiencia o según se la han contado. Su memoria entonces no es unitaria ni homogénea, construye diversas versiones ideológicamente

²⁵ *Ibidem*, p. 30.

²⁶ *Ibidem*, p. 31.

permeadas de la posición social o de clase de los personajes. Así, Angélica Cobos, profesora universitaria, no participa en la rebelión: solo observa desde su apartamento, cercano a un gran almacén de electrodomésticos y a un automercado, cómo ocurren los saqueos. Desde su balcón mira cómo los saqueadores cargan a cuestas hasta los cerros, lavadoras, refrigeradores, cocinas, entre otros objetos. Vemos que la rebelión, en efecto, fue llevada a cabo por los sectores marginales de la población. El acto velatorio de Kiko Malanga propicia la ocasión en la que se hacen comentarios sobre los saqueos, las balaceras y los crímenes cometidos durante el toque de queda. Su entierro ocurre en una Caracas en la que se ven buses y contenedores incendiados, basura quemándose, tanquetas y piquetes de soldados.

El narrador, Raúl, gerente de una televisora, ofrece su propia perspectiva de la rebelión: solo vio las columnas de humo por televisión o con binoculares desde una azotea y escuchó a distancia las ráfagas de fusilería automática. La fotografía de un joven motociclista que lleva a cuestas un cadáver le impresiona, revelando así el lado dramático de una memoria en la que dialogan violencia, fiesta, política y nostalgia. *SKK* refiere cómo a raíz de los sucesos del «Caracazo» todo cambia. Dos de sus personajes centrales, Raúl y su ex amante Wanda, emigran. Sin renunciar a su condición ficcional, la novela establece una estrecha correspondencia con la realidad.

Una atmósfera de incertidumbre envolvió la vida de Malanga, de tal forma que los recuerdos en torno a su vida son dudosos. Es la misma incertidumbre que rodea al país. La memoria ha sido interrogada pero se expresa como un relato incierto, abierto y como una herida de dolor y nostalgia. En este sentido hay que decir que no

hay en esta novela discurso sobre la memoria, sino la memoria misma tejiendo su trama narrativa de representación simbólica e imaginaria del país. «El Caracazo» es aquí, en efecto, una rebelión social de severas consecuencias políticas pero también una red de conexiones imaginarias que permite nombrar ese otro país alterno al oficial, en el que dialogan discursos y tensiones de poder diferentes y a veces enfrentados: la música y los lenguajes populares, los medios de comunicación social, los deseos personales y los deseos colectivos, la memoria social y la memoria personal. Pues lo que está en juego en *SKK* no es solo el relato de la insurrección popular; es también, a través de esta, el relato de una identidad social en la que se entrelazan rebelión, música popular, erotismo, humor y muerte.

EL 4 DE FEBRERO DE 1992: DE LA REBELIÓN POPULAR
A LA REBELIÓN MILITAR. RELATOS EN LA MEMORIA

«El Caracazo», en tanto rebelión popular, propició y aceleró la ejecución de la rebelión militar del 4 de febrero de 1992 pues estimuló la radicalización política de un sector de militares jóvenes venezolanos descontentos debido a la manera como se venían conduciendo los asuntos y el destino mismo del país. Si el 27 de febrero de 1992 representa un nuevo hito en los procesos de rebelión popular, el 4 de febrero propone la resignificación de la memoria histórica nacional, tal como se desprende de documentos y relatos políticos que sustentaron la rebelión, como el llamado *Libro Azul*. Este es una suerte de manifiesto político y filosófico escrito por Hugo Chávez, pero discutido y aceptado en el seno del grupo que conformaron los comandantes participantes en la insurrección. El *Libro Azul* propone la revalorización

del pasado histórico y de la cultura nacional, es decir, la puesta en valor y recuperación del tejido de la memoria venezolana entendida como memoria ancestral. De documentos como este se deriva que la rebelión militar se sostenía en una cierta resurgencia o rebelión de la memoria social e histórica venezolana que no debían ya permanecer durante más tiempo enajenadas o soterradas.

Para los miembros del Movimiento Bolivariano Revolucionario 200 (MBR 200) que planifican la rebelión militar, esta encuentra su justificación en las precarias condiciones socioeconómicas del país y en el deterioro ético de sus instituciones, tal como lo relatan algunos periódicos de 1990 y 1991. Las protestas de maestros, de estudiantes, de ancianos, llegan a tal punto que en los últimos meses de 1991 ocurre la muerte de trece jóvenes «durante manifestaciones que comenzaron por grupos de ancianos pidiendo que se les elevara su pensión...»²⁷. A esta situación se suma una creciente inseguridad en las calles, represión y violencia policiales, aumento del desempleo, crecimiento de la pobreza general y de la pobreza extrema, abandono de niños en las calles, etcétera.

Si «El Caracazo» no tuvo conducción política, el 4 de febrero de 1992 tuvo detrás de sí todo un movimiento militar autodenominado Ejército Bolivariano Revolucionario (EBR), que le otorgó dirección y conciencia política a la rebelión. En este sentido Hugo Chávez, al narrar cómo surgió este Ejército, inicialmente liderado por él y los oficiales Felipe Acosta Carlez, Jesús Urdaneta Hernández y Raúl Isaías Baduel, señala que diez años después de ocurrido el «Juramento» ante el Samán de Güere, en Maracay,

²⁷ Ángela Zago, *La rebelión de los ángeles*, Fuentes editores, Caracas, 1992, p. 57.

el 17 de diciembre de 1982, «vino la rebelión bolivariana del 4 de febrero, parte de todo ese proceso que brotó del fondo de la tierra y de la historia venezolana, todo eso de Bolívar, de Martí»²⁸. Chávez apunta así, ideológicamente, a lo que pudiera interpretarse como un proceso político de una memoria que reactualiza el juramento realizado por el Libertador Simón Bolívar en el Monte Sacro en compañía de su maestro Simón Rodríguez. Dos figuras claves que estarían en la refundación de la República, y por lo tanto de la memoria nacional que sustentaría a esta, de acuerdo con las propuestas de la rebelión militar. Nombres que apuntalan la construcción de un nuevo panteón cívico-militar al que habría que agregar la figura y el ideario revolucionario de Ezequiel Zamora, héroe de la Guerra Federal (1859-1863) que protagonizó una rebelión campesina contra la oligarquía terrateniente de la época. Se trata de héroes que forjan el imaginario de la rebelión en el contexto de una nación que se abre a un nuevo proceso histórico-político a partir del 4 de febrero de 1992.

LOS RELATOS DE HUGO CHÁVEZ FRÍAS

Los relatos de la memoria política en Chávez, de los que *Cuentos del arañero* es una muestra privilegiada, mezclan asuntos políticos y recuerdos familiares y personales. Bolívar y otros héroes de la gesta de Independencia, como Miranda o Sucre, ocupan un lugar central en su discurso, configurando una suerte de panteón de la patria. Así, refiriéndose al juramento con algunos de sus compañeros de rebelión ante el Samán de Güere, el 7 de diciembre de 1982, recuerda cómo Bolívar «adivinó al imperio

²⁸ Hugo Chávez Frías, *Cuentos del arañero*, ob. cit., p. 55.

(...) como el campesino cuando huele la lluvia más allá del horizonte...»²⁹. De este modo sus relatos de la memoria proponen una interpretación política del país en la que se unen argumentación y mito, análisis social e historia local, sensibilidad y razón. Son a la vez relatos testimoniales y políticos en los que el análisis socioeconómico o ideológico puede estar unido a experiencias autobiográficas. La comprensión de estos traduce una filosofía social y un modo de interpretación del país.

Bolívar es para Chávez una de las figuras que fundan su discurso de la rebelión y lo comunican con todo un imaginario popular relativo a su culto. Pero dialogando con los relatos de Bolívar o Miranda están también en la memoria de Chávez los relatos de figuras que recuerdan los procesos originarios de la rebelión en Venezuela. Tal el caso de una figura como el cacique Guaicaipuro, cuya simbología se enlaza con el imaginario indígena venezolano; o figuras como José Leonardo Chirino o Pedro Camejo, ligados a la memoria ancestral y al imaginario afroamericano. Y están también en sus relatos personajes históricos de la rebelión representativos de nuestro mestizaje, como Ezequiel Zamora o Pedro Pérez Delgado, conocido como «Maisanta». Estos dos últimos, poco mencionados por la historiografía oficial, han sido recuperados y revalorizados por Chávez, asociándolos insistentemente a su memoria familiar.

La memoria de la rebelión que asumen sus relatos tiene igualmente una dimensión latinoamericana y así encontramos la reiterada referencia a figuras emblemáticas como Martí, el Che o Fidel Castro, lo que nos indica que sus modelos ideológicos tienen una proyección continental. La perspectiva de la memoria y de la rebelión es, por

²⁹ Idem.

lo tanto, a la vez venezolana y latinoamericana. Para él la situación de Venezuela debe ser vista y analizada en el concierto de las naciones latinoamericanas. En su interpretación histórico-social del país convergen tanto la visión crítica y originaria de un Simón Rodríguez (1769-1854) que propone fundar las repúblicas hispanoamericanas a partir de nuestras raíces, la visión de José Carlos Mariátegui, estudioso del marxismo y del indigenismo, o la perspectiva de un ensayista como Augusto Mijares (1897-1979), quien insiste en una reafirmación de «lo positivo venezolano».

El origen humilde y llanero de Chávez y la memoria de su infancia en Barinas se expresan a través de su identificación y conocimiento del folklore y la cultura popular. La referencia a mitos, corridos, bailes, juegos, canciones populares ligadas a los llanos en particular, suele estar presente en sus alocuciones. Esto se refleja también en relatos como «El Patrullero», en el que narra la aparición de un fantasma así denominado en el Arauca; o en el relato «Variná», en el que refiere la fundación de Barinas y la lucha de los indígenas variná contra «el invasor español». En este narra con indignación cómo la familia humilde de uno de sus soldados fue atropellada por un terrateniente de Apure³⁰. Son relatos y discursos de la memoria en los que se cruzan saberes populares, filosofía política, sentimientos de opresión y rabia debido a la pobreza y explotación de campesinos. Es frecuente en ellos la mención de autores y textos de distintos países. De este modo el marxismo de filósofos europeos como Engels o Marx dialoga con el marxismo latinoamericano de Mariátegui o con tendencias renovadoras de la Iglesia católica como la teología de la liberación, o con las posiciones de revolucionarios latinoamericanos

³⁰ Hugo Chávez Frías, *Cuentos del arañero*, ob. cit., pp. 149-158.

como Julio Antonio Mella (1903-1929) o Farabundo Martí (1893-1932).

Se manifiesta en los *Cuentos del arañero* una memoria de lo propio venezolano que propugna recuperar un pasado y un legado cultural claramente aliados a una rebelión que dé respuesta a los excluidos y oprimidos. Es la memoria que cobra representación ideológica y política en lo que Chávez denomina «el árbol de las tres raíces», un concepto fundado en el pensamiento y la acción revolucionaria de tres venezolanos de dimensión continental: Simón Bolívar, Simón Rodríguez y Ezequiel Zamora. Tres raíces fundadoras de una identidad nuestroamericana, generadoras de un nítido sentido de rebelión social. Observa al respecto que esta trilogía de pensamientos «conforma (...) un componente doctrinario, perfectamente definido y homogéneo, que señala el objetivo último del Sistema Ideológico EBR: alcanzar un nuevo modelo de sociedad (participativa, protagónica y solidaria)»³¹. Memoria colectiva, participación política y memoria personal están siempre entrecruzándose en estos relatos de Hugo Chávez. Así, en uno denominado «Les metimos duro a los gringos», al referirse a su formación militar deja constancia de su ideología bolivariana y antiimperialista y de la del grupo de militares rebeldes que él lidera. Sus relatos son pues, subrayadamente ideológicos, pues, como lo indica Ricoeur, la ideología es aquello que en definitiva «gira en torno al poder»³².

La memoria implícita en estos relatos de Chávez es política e histórica en su vocación de narrar desde el horizonte de un pasado heroico (bolivariano, robinsoniano y

³¹ Hugo Chávez Frías, *El Libro Azul*, Correo del Orinoco, Caracas, 2013, p. 85.

³² *Ibidem*, p. 114.

zamorano) que se quiere legitimar como referencia ética y de autoridad moral. En otro texto refiere que en una ocasión en que él y otros militares jóvenes hacían el curso de Estado Mayor, el gobierno, como «parte de una estrategia» para influir en ellos y «frenar la rebelión que ya venía», trae a sesenta militares gringos. Chávez cuenta:

Era casi que abierto el enfrentamiento en las aulas, en los cuarteles, con los bolivarianos. Ya nos llamaban los bolivarianos y nos dábamos el lujo incluso de enfrentar a superiores en discusiones sobre Bolívar y la política nacional (...) llevaron a un expositor, economista y tal. ¿A qué? A vendernos a nosotros los militares, la tesis de la privatización³³.

Más adelante alude elípticamente a la rebelión del 4 de febrero al recordar: «A mí me daba mucho sentimiento decir esto y recordar porque (...) cuántas batallas chiquitas, silenciosas que nos fueron llevando a lo que nos llevó aquello³⁴. Notemos la relación memoria-sentimientos que se expresa desde la enunciación en el presente de una de sus alocuciones cuando ya es Presidente de la República. Lo sentimental es parte de un modo de conexión empática con las masas que le permite una más efectiva recepción del mensaje político. Relata cómo unos meses después del «Caracazo», en aquellos años en que se estaba constituyendo el movimiento de militares bolivarianos rebeldes, lo ponen preso en el palacio de Miraflores y, acusado de ser jefe de un movimiento revolucionario, lo trasladan al interior del país bajo la sospecha de un complot para asesinar al Presidente. Esto nos confirma

³³ *Ibidem*, p. 72.

³⁴ *Idem*.

que en la narrativa política de Chávez, rebelión militar y ética revolucionaria, inextricablemente ligadas, apuntan en la dirección de una transformación de la esfera del poder político en el país que involucre también transformaciones en la cultura y en el ámbito de una nueva actitud ciudadana. Su memoria de la rebelión es, en este sentido, manifestación de su conciencia crítica en relación a instituciones sociales y políticas, pero también en relación a conductas, costumbres y modos de ejercer el poder que se degradaron. Al respecto relata que estuvo por primera vez en el palacio de Miraflores cuando uno de sus superiores lo manda a buscar allí una caja de whisky.

Seguidamente observa cómo en la presidencia de Jaime Lusinchi (1984-1989) esa degradación moral del poder gubernamental se agudiza y se hace más ostensible hasta lesionar la honorabilidad de la más alta autoridad de la república. Refiere que durante el mandato de este, quien verdaderamente gobierna es su concubina Blanca Ibáñez: «...A tal nivel de degeneración habíamos llegado»³⁵. Relatos de una identidad fracturada, su indagación de la memoria es también alegato por la recuperación de un pasado civil y militar dignos, gloriosos. Crítica de una corrupción no solo económica sino también ética que ha penetrado la propia sede del gobierno, el palacio de Miraflores, convertido —según Chávez— en un espacio festivo, de conivencia y acuerdos secretos entre el Presidente, la cúpula empresarial y los otros poderes públicos. Refiere que «Una noche vi cómo se llevaron al Presidente, así como en las comiquitas, que sacan al borrachito dando pataditas en el aire, que no se quiere ir, así se lo llevaron»³⁶.

³⁵ Hugo Chávez Frías, *Los cuentos...*, ob. cit., p. 84.

³⁶ Idem.

Hablamos de relatos que son a la vez memoria, testimonio y análisis de las condiciones de descomposición moral, económica y política del país. Como expresión de ello refiere la entrega de los recursos de la nación a la élite comercial y empresarial y la duplicación de la deuda externa pública a raíz del pago de la deuda privada de los empresarios con los dineros del Estado. Todo lo cual significó, según su criterio, mayor pobreza y exclusión social, generando ese descontento que llevó al «Caracazo» y posteriormente a la rebelión militar del 4 de febrero de 1992. Hay un proceso de la memoria colectiva en los relatos de Chávez sobre estas dos rebeliones que a la vez que da cuenta de ellas, las explica y las justifica. El sujeto que enuncia devela una memoria colectiva que encuentra en la insurgencia su razón de ser frente a un país que ha extraviado sus referentes éticos y culturales. Proceso de la rebelión y memoria política se unen en un discurso narrativo que no teme denostar lo que denuncia y que en ocasiones apela a la interpelación de su público. Escuchemos: «...un pueblo sin rumbo, sin gobierno, sin representantes. ¿Recuerdan ustedes los nombres de aquellos carcamales del Congreso? La mayoría eran negociantes»³⁷.

Desde su memoria personal Chávez, alude a la rebelión como un destino que reivindica la memoria cultural y colectiva de los venezolanos. Por eso para él «el 27 de febrero sonaron las dianas del 4 de febrero»³⁸. Piensa que detrás de la rebelión militar del 4 de febrero está la memoria heroica de la Guerra de Independencia liderada por Bolívar al mando de guerreros leales como Antonio José de Sucre, Pedro Zaraza, Rafael Urdaneta, entre otros. Su

³⁷ Hugo Chávez Frías, *Los cuentos...*, ob. cit., p. 85.

³⁸ Idem.

relato de la historia de Venezuela es el relato constantemente revisitado de una memoria de la rebelión resignificada como conciencia nacional, una conciencia crítica que ha suscitado la resurgencia del pasado heroico. Relata que su pasión de rebelde amante de la libertad la encuentra conociendo a Venezuela como soldado, atravesando su geografía e indagando en esa memoria ancestral que escucha en los ancianos, en la gente de pueblo: «Uno andaba con un grabadorcito y le hacía entrevistas a ancianos, a viejos soldados, viejas mujeres, viejos hombres de comienzos del siglo pasado...»³⁹. Chávez convoca el recuerdo de ese pasado como instrumento de conocimiento de una identidad que es redescubrimiento del país y encuentro con los otros, con sus compañeros de armas, pero sobre todo con un «pueblo» que lo incita a la rebelión dadas sus condiciones de depresión socioeconómicas. En este sentido, al relatar algunos preparativos para la rebelión del 4 de febrero de 1992 alude al heroísmo de algunos compañeros militares que, al presentarse inconvenientes con unos helicópteros no disponibles en el sitio acordado, se atreven a volar de noche, sin equipo nocturno: «no sé cómo hicieron, volaron sobre Caracas...»⁴⁰.

En el texto denominado «4 de febrero» Chávez relata algunos pormenores de la rebelión militar que lideró. Señala que en efecto, la operación ese día fue exitosa en el estado Zulia y en las ciudades de Maracay y Valencia, pero no así en el Fuerte Tiuna en Caracas, donde la rebelión fue objeto de una delación por parte de uno de los jóvenes militares involucrados, lo que llevó a la detención de otros militares aliados. En este relato Chávez contrasta

³⁹ Hugo Chávez Frías, *Los cuentos...*, ob. cit., p. 105.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 120.

dos actitudes: la heroica y audaz de sus compañeros de insurgencia, frente a la actitud licenciosa de militares de mayor rango, ocupados en tareas de control, que fueron capturados por los militares rebeldes «jugando truco y bebiendo güisqui...»⁴¹. Al día siguiente, 5 de febrero, Chávez, ya detenido, relata que, llamado a comparecer ante uno de sus superiores, le hace saber que la rebelión era un «proceso imparable, inevitable...». Era, dice, «la revolución que volvía»⁴². En otra ocasión relata que, ocurrida la rebelión militar, su esposa Marisabel, al encontrarse con unas agendas, fotos y cartas viejas recuerda haberse topado con uno de los primeros símbolos del movimiento, el símbolo «ZMB». Narra Chávez que cuando lo vio «...se me vino una cabalgata de recuerdos. Claro, eran las primeras siglas del movimiento en el año 80 o el 81. “ZMB”: Zamora, Miranda y Bolívar...»⁴³. Relata cómo más adelante deciden «después de discusiones y cosas» denominar al movimiento «MBR», que primero fue «EBR», como un homenaje a tres grandes rebeldes: Ezequiel Zamora, Bolívar y (Simón) Rodríguez, pero también significa Ejército Bolivariano Revolucionario. Y señala a continuación: «Andábamos buscando la raíz ideológica»⁴⁴.

De esta manera los microrrelatos que conforman *Cuentos del arañero* se imbrican unos a otros, en una sucesión que no es solo cronológica sino que está pautada por una memoria en la que lo personal y lo familiar convergen en lo colectivo y finalmente en el proceso de rebelión. Es la memoria de cómo esta se fue articulando a través de dis-

⁴¹ *Ibidem*, p. 123.

⁴² *Ibidem*, p. 127.

⁴³ *Idem*.

⁴⁴ *Idem*.

tintas etapas (personales y grupales) en las que es constante la reflexión político-ideológica, histórica y socioeconómica en torno a la nación, lo que significó para el autor todo un autodescubrimiento personal y un encuentro con el país. Este es narrado y recordado por Chávez no solo en su dimensión geográfica e histórica sino también, y sobre todo, en su dimensión espiritual. Es la Venezuela del interior, de los pueblos abandonados que tejen su memoria ancestral y de lucha a través de sus mitos, leyendas, costumbres y canciones.

En este sentido, *Cuentos del arañero* son relatos de angustia y solidaridad, de queja frente a una política de abandono y de degradación de una democracia convertida en pacto de cúpulas. Por lo tanto la memoria de la rebelión es memoria en Chávez de una sensibilidad, una querencia, un dolor, un sentimiento que acompañan una búsqueda filosófica e ideológica colectiva y ancestral que se refleja en un concepto como el «árbol de las tres raíces». En efecto, en una nota introductoria a *El Libro Azul* Chávez relata y explica cómo se constituyó este concepto, estrechamente ligado al proceso ideológico de la rebelión del 4 de febrero de 1992:

Aquellos que estábamos construyendo el Movimiento bolivariano que condujo a la rebelión militar del 4 de febrero, entonces diseñábamos, buscábamos ideas. Fue cuando surgió «el árbol de las tres raíces», producto de muchas discusiones... Fue cuando salió (...) el pensamiento bolivariano, robinsoniano, zamorano, como raíz que hoy debemos tomar con fuerza...⁴⁵.

⁴⁵ Hugo Chávez Frías, *El Libro...*, ob. cit., p. 31.

Al aclarar aún más este concepto, Chávez habla de una corriente «sinuosa», de un «clamor» que se hace «torrente», todo lo cual identifica a este «árbol de las tres raíces» con la idea de una memoria nacional cuyo cauce, como el de un río, «viene de muy lejos» y «su lecho aparece y desaparece de manera intermitente en la historia de la patria»⁴⁶. Esta memoria se proyecta en el discurso ideológico-filosófico de Chávez y del MBR hacia el futuro a través del llamado Proyecto Nacional Simón Bolívar, concebido en el marco de un proceso transformador de Venezuela que involucra tres grandes componentes estructurales: la subestructura económico-social, la subestructura jurídica y la subestructura ideológica. En este orden de ideas, la búsqueda de una «utopía concreta» estimula la rebelión militar del 4 de febrero de 1992, pensada como una vía para la toma del poder y la construcción de un modelo de sociedad alterna «original» y «solidaria»; una sociedad fundada en una democracia popular, participativa y protagónica.

EL RELATO DE OTROS COMANDANTES: JOEL ACOSTA
CHIRINOS Y JESÚS URDANETA HERNÁNDEZ

La rebelión militar del 4 de febrero de 1992 estuvo organizada por los comandantes Francisco Arias Cárdenas, Joel Acosta Chirinos, Jesús Urdaneta Hernández y Miguel Ortiz Contreras, quienes estuvieron bajo la coordinación y liderazgo del teniente coronel Hugo Chávez Frías. Participaron también 14 mayores, 54 capitanes, 67 subtenientes, 65 suboficiales, 101 sargentos de tropas y 2.056 soldados. Contaron con el apoyo de pequeños grupos civiles provenientes de partidos de izquierda, por lo que algunos analistas hablan de

⁴⁶ *Ibidem*, p. 43.

rebelión cívico-militar. Aunque esta no logró el propósito de derrocar al presidente constitucional, Carlos Andrés Pérez, y tomar el poder, provocó sin embargo un significativo giro en la vida política del país.

Detenido su máximo líder y estratega, Hugo Chávez, es conminado a que se dirija por televisión al país para que llame a los rebeldes a deponer las armas. Expresa entonces en su breve mensaje una frase que lo promovería a la escena política nacional: su famoso «por ahora». Dijo: «...por ahora los objetivos que nos planteamos no fueron logrados» y termina indicando: «asumo la responsabilidad de este movimiento militar...». Puesto que aún no existe una cifra oficial de las muertes ocurridas, se estima que al menos hubo 50 fallecidos (entre ellos 17 soldados) y más de 50 heridos. Como consecuencia de esta rebelión y de la crisis político-social del país, Chávez, una vez indultado, llega al poder a través de elecciones democráticas en 1999 con una votación favorable que se convirtió en un récord histórico: 56,2%. Ya en funciones de gobierno promueve un nuevo modelo político-ideológico (el socialismo del siglo XXI), una nueva etapa republicana (la hoy llamada 5ª República) y un nuevo estilo de ejercer el poder que se ha conocido como «chavismo». Esto ha involucrado la construcción de un nuevo liderazgo populista, carismático. Algunos adversarios le adjudican también rasgos mesiánicos, todo lo cual subraya el interés en torno a los relatos de memoria sobre la rebelión del 4 de febrero de 1992, configurándolos como auténticos campos de conflicto. Nos detendremos en dos de estos relatos: el del comandante Joel Acosta Chirinos y el del comandante Jesús Urdaneta Hernández.

El relato del comandante Joel Acosta Chirinos

Joel Acosta Chirinos narra haber comandado el 4 de febrero de 1992 la toma de la Base Aérea Generalísimo Francisco de Miranda, con una compañía de paracaidistas al mando del capitán Gerardo Márquez. Deben enfrentarse desde las 6:00 a.m a unidades blindadas del Ejército, unidades de infantería, Regimiento Logístico y a aviones Bronco, Tucán y F-16 de las Fuerzas Aéreas Nacionales. Consiguen que se efectúe la rendición de la Base Aérea de La Carlota. En su relato alude al valor, desprendimiento y lealtad de los oficiales y suboficiales que le toca comandar «para ir en defensa de Venezuela» y señala que la rebelión tuvo como uno de sus objetivos políticos protestar «con las armas, la actitud de nuestros pseudodirigentes, quienes anteponen sus intereses personales, partidarios y de grupo, a los más altos intereses de la nación»⁴⁷. Este es su relato en 1992, pocos días después de la rebelión.

Cuando Hugo Chávez llega al poder en 1999, Acosta Chirinos es electo constituyente en apoyo a la decisión de Chávez de convocar a una Asamblea Nacional Constituyente. Un año después rompe con el gobierno de este y crea su propio partido. En una entrevista para un diario de Maracaibo expone algunas razones político-ideológicas de su distanciamiento con respecto a Chávez y relata haberle advertido que no debía «dar alas al chavismo, sino al bolivarianismo. Él era el líder del proceso, mas no el inspirador del mismo» y recuerda que la fuente de inspiración del MBR es el «árbol de las tres raíces»: Zamora, Bolívar y Rodríguez. Más adelante señala: «Chávez

⁴⁷ Ángela Zago, «Narración del teniente coronel Joel Acosta Chirinos», en *La rebelión de los ángeles*, Fuentes editores, Caracas, 1992, p. 84.

se vuelve exageradamente populista y empieza a regalar todo... Entonces tenemos un caudillo, un mesías»⁴⁸.

El relato del comandante Jesús Urdaneta

Hernández

En una entrevista que da a un programa radial, llevada luego a la prensa escrita, el excomandante Hernández, transcurridos 21 años de la rebelión militar plantea su propio relato de la rebelión en el que se entrecruzan recuerdos de los hechos, emociones y razones ideológico-políticas de su ruptura con Chávez. Señala que el proyecto bolivariano original «nunca fue (...) de izquierda comunista ni de derecha fascista: era de centro...». Critica las ansias de poder de Chávez y observa que la crisis actual del país se debe a «todos los abusos que se cometieron durante su mandato». Para él, «El pensamiento de Hugo Chávez fue traicionero... Me engañó, como engañó a todo el país»⁴⁹.

A propósito de los hechos del 4 de febrero de 1992 recuerda que se habían planteado la meta de evitar derramamientos de sangre, a la vez que lamentó las muertes que ocurrieron en Caracas. Relata que los días previos a la rebelión discute con Chávez pues a él le asigna dieciséis objetivos, mientras «Chávez se asignó dos». Agrega: «Yo le dije que eso no era justo». Se trata pues, de desacuerdos en cuanto a la planificación de la rebelión, tales como la toma

⁴⁸ Joel Acosta Chirinos, «Complicidad entre gobierno y Dollar Today es evidente» (entrevista con José Flores), diario *Versión Final*, 8 de junio de 2015, Maracaibo (Venezuela).

⁴⁹ Jesús Urdaneta Hernández, «Extraño al Chávez que fue mi amigo, no al otro» (entrevista con Mario Villegas), 3 de julio de 2013, en <http://www.noticias24.com/Venezuela/noticia>, consultado el 31-08-2016.

de La Casona (residencia presidencial), que Hernández no consideró un objetivo, lo que al ser desatendida su opinión, según él, ocasionó muertes⁵⁰.

En una entrevista anterior Hernández había relatado que para quienes organizaron y participaron en la rebelión, «El Caracazo» fue «el acontecimiento que hizo pensar por primera vez en tomar el poder a través de las armas» y culpa a Chávez de «cobarde» e «irresponsable» pues, según él, «Todos menos Chávez cumplieron con su deber». Y agrega que «si alguien mostró cobardía, fue Hugo Chávez». Sin embargo en su narración, aludiendo a las víctimas, surge de pronto la palabra perdón, a la vez que confiesa su autocrítica. Declara no haber querido el poder sino que «en mi país se profundice la democracia». En una actitud francamente crítica con respecto al gobierno de Chávez, lo califica de «desgobierno» y de haberle causado «tanto daño al país». A la vez confiesa haberse equivocado, pues como joven que era en 1992, vio la rebelión como «un atajo»⁵¹.

CODA. LA REBELIÓN DE LA MEMORIA

La memoria es, en estos relatos de dos de las rebeliones más dramáticas que ha vivido la Venezuela contemporánea, una trama no solo narrativa sino un tejido simbólico a través del cual el país se interroga, se cuestiona y busca reconocerse. Relatos que si bien implican una retoma del pasado reciente, se abren con inquietantes preguntas hacia un futuro empañado por las tensiones políticas del pre-

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Jesús Urdaneta Hernández, «La otra cara del 4F contada por Jesús Urdaneta» (entrevista con Mario Villegas), 31 de enero de 2012, en <http://www.noticias24.com/Venezuela/noticia>, consultado el 30-08-21016.

sente. Sin embargo, proponen nuevos puntos de referencia, un nuevo sistema de coordenadas para comprender al país incierto que somos hoy. Configuran un nuevo mapa político en el que el discurso de la violencia y la rebelión nombran esa otra Venezuela de la pobreza, de la exclusión social, de los olvidados. Se trata entonces de relatos que pugnan por otorgar voz, memoria y visibilidad a los marginados y excluidos de la riqueza petrolera que asumieron la rebelión como otra forma de hacer historia. Implican, por lo tanto, enfáticos reclamos de justicia e igualdad sociales a la vez que expresan subrayados conflictos de clase y de poder político.

Una pregunta gravita sobre estos testimonios y relatos: ¿cómo la memoria de estas rebeliones nos puede permitir iluminar y comprender la agitada y conflictiva nación actual? Recuperar la memoria de estas rebeliones es intentar darle visibilidad a un rostro colectivo del país que tradicionalmente ha sido velado por una historia nacional que ha privilegiado y mitificado fechas y lejanas batallas, a la vez que consagra un pasado sostenido en glorias individuales.

Estos relatos y discursos de la rebelión intentan nombrar esa memoria fracturada por la violencia de clase a la vez que resignifican un cierto imaginario social de justicia, igualdad y libertad que fue parte del ideario de hombres como Miranda, Bolívar o Ezequiel Zamora. Proponen recomponer esa memoria desde una perspectiva ideológica que reclama un país más justo y más igualitario que exige derechos económicos y sociales: vivienda, salud, transporte público, acceso a la alimentación. No se trata por lo tanto solo de recordar el drama y horror de estas rebeliones que significaron un giro en nuestra vida política, sino de pensarlas a la luz de la relectura de un país que se

sabe ahora políticamente escindido o polarizado pero que busca la paz social sobre la base del diálogo y el reconocimiento de las víctimas.

Ciertamente, estos relatos recuerdan el miedo, la angustia y el horror vividos durante los días en que ocurrieron estas dos rebeliones, pero son también relatos que nos permiten redescubrir una Venezuela capaz de *re-volverse* con furia frente a la injusticia y la corrupción política, moral y económica. Nos proponen mirar hacia una memoria colectiva que es expresión de una identidad en proceso, modelada por la crisis y por la violencia pero permeada igualmente por los sentimientos y la sensibilidad. Memoria, rebelión y crisis social son algunos de los puntos nodales que articulan estos relatos y entregan una representación social y política de un país cruzado por el miedo, la rabia y el horror, pero también por la solidaridad y el deseo de autodeterminación social.

Como espacio de enunciación política, esta memoria social, como otra Penélope, teje y desteje el nudo de la rebelión. Esta impuso una conciencia dramática del país plural que somos, que hemos sido, una pluralidad que no había tenido un reconocimiento oficial pero que de pronto, por la fuerza de la ira, se hizo visible. Nuevos actores sociales y nuevos liderazgos que son expresión de esta pluralidad han emergido a raíz del «Caracazo» y de la insurrección del 4 de febrero de 1992 y pugnan por mayor participación política y visibilidad social: campesinos, obreros, mujeres, militares, estudiantes, grupos y organizaciones no gubernamentales. Esta lucha social es lucha por la memoria de los otros y ha significado y traído como consecuencia el declive de viejos partidos políticos y de antiguos liderazgos.

El nuevo mapa político que, desde la adopción en 1999 de la Constitución de la República Bolivariana de Vene-

zuela, rediseña la memoria de estas rebeliones, ha involucrado en consecuencia el surgimiento de nuevas organizaciones sociales: consejos comunales y comunas, nuevos sindicatos que se oponen a las élites económicas y a las viejas y desprestigiadas organizaciones sindicales, nuevas agrupaciones de pequeños y medianos empresarios con conciencia nacionalista... De allí que la ruptura que estos relatos implican no es solo temporal (antes y después de las rebeliones) sino también, y fundamentalmente, política y social. Los conflictos de memoria que dibujan estos relatos implican por lo tanto el surgimiento de una conciencia del pasado, la revelación, y en cierto modo la rebelión de una memoria que se afirma como nuevo tejido socio-simbólico del país.

La transformación y reorganización del poder social y político parece demandar un mapa político que convoque una democracia auténticamente popular, protagónica y participativa, oponiéndose así al ahora fracturado marco de la socialdemocracia puntofijista, instaurada por el pacto entre los partidos Acción Democrática, Copei y Unión Republicana Democrática en 1958. Estos relatos, tanto los testimoniales que son expresión directa de la violencia, como los literarios que proponen una elaboración imaginativa de esta, son manifestaciones de una memoria insurgente. Todos comparten el recuerdo sensible, doloroso, de un mismo pasado y un mismo escenario trágico: una Caracas y en general un país cruzado por la rabia, el miedo y el horror de víctimas y victimarios enfrentados a la realidad económica y social de un Estado rico que somete a la población a empobrecedoras políticas neoliberales. Cambia en cada uno de estos relatos también la visión personal de los hechos, lo que hace que la perspectiva ideológica se impregne de la subjetividad del emisor.

Uno de los aspectos que creo significativos en los relatos literarios aquí considerados es el de la problemática de la representación de la violencia, lo que supone una relación con los límites del lenguaje: nombrar el miedo y el horror. El relato de Noguera es un acercamiento a esta posibilidad desde la experiencia misma de la muerte. Tanto en su relato como en la novela de Ibsen Martínez, es la relación con lo imaginario y el trabajo con la imagen, a través de figuras como la metáfora, la ironía o la hipérbole, lo que sugiere las particulares atmósferas de la violencia. En los relatos testimoniales sobre «El Caracazo», marcados por la emoción y la oralidad, el miedo y el horror tienen su propia memoria. Los habitantes de los barrios pobres de Caracas desde hace años los han convertido en sustancia íntima, en parte de la propia vida cotidiana. Es esa memoria de una violencia estrechamente ligada a la pobreza lo que estos relatos y testimonios narran. Por lo tanto, sabemos que la rebelión ha estado allí, en esos cerros y lugares pobres de Caracas y del país, fraguándose lentamente todos los días. Quienes la narran han sido testigos, protagonistas o víctimas que esperan justicia.

En la novela de Ibsen Martínez «El Caracazo» estalla de pronto: no tiene memoria. El narrador la ve desde su apartamento, pero no participa en ella. Quienes la hacen son los otros, los pobres, los habitantes de las zonas marginales de Caracas. Vemos entonces que son perspectivas ideológicas distintas. Si la memoria es trágica en el relato de Noguera, en la novela de Martínez es tragicómica pues en su enfoque dialogan violencia e ironía, humor, música, nostalgia y muerte. En esta novela la única víctima que habla es Kiko Malanga, un excómico de la televisión convertido en mendigo-saqueador. Por el contrario, el realismo poético

del relato de Noguera es expresión de humanidad ante la muerte de una víctima inocente.

Los relatos testimoniales sobre «El Caracazo», a la vez que nos recuerdan los dramas personales de angustia, miedo y muerte, nos permiten recordar y conocer las condiciones en que se ejerció la brutal represión del Estado venezolano. El relato de Noguera, aunque no es testimonial en sentido estricto, imagina, describe la muerte de una joven dependiente en una tienda de ropa femenina a causa de la violencia.

¿Hay una verdad única en estos relatos? Creo que no. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre los relatos testimoniales y los literarios. Los primeros apuntan hacia la representación verídica de los hechos de la rebelión, mientras que los segundos son una transfiguración literaria de aquellos y, por lo tanto, más que verídicos, apuntan a ser verosímiles, es decir, a construir una lógica y un efecto de lo real a partir de la coherencia de su trama y de sus elementos de sentido. Quien recuerda imagina y siente. Por ello la memoria, sabemos, es plural y sensible. No explica, narra. En este sentido, más que una verdad absoluta o única en torno a estas dos rebeliones, encontramos distintos enfoques y posiciones ideológicas a veces enfrentadas, tal como lo vemos particularmente en los relatos testimoniales en torno a la rebelión militar del 4 de febrero de 1992. En ellos la memoria se vuelve sensiblemente conflictiva pues se disputan posiciones de poder. El jefe o líder de esta rebelión, Hugo Chávez Frías, asumió un liderazgo nacional, político, que lo llevó a convertirse en Presidente de la República. Los testimonios de Joel Acosta Chirinos y de Jesús Urdaneta Hernández son testimonios de disidentes del MBR que dejan ver diferencias ideológicas y políticas con Hugo Chávez.

En cada uno de estos relatos, tanto en los testimoniales como en los literarios, la memoria de la rebelión une y desata. Intenta retener, pero es también olvido. Núcleo de sentidos y confrontaciones entre el pasado y el presente, la memoria de estas rebeliones es una permanente indagación de lo que vamos siendo, de nuestro destino histórico. Desde el imaginario de la violencia y el reclamo de justicia que esta expresa, estos relatos posibilitan la revelación y el conocimiento de un pasado cercano en el que se cifran algunas claves de nuestro proceso político y social necesariamente ligado, creo, a la construcción de una ciudadanía que ha de estar fundada en el diálogo y en el respeto de los otros.

Guillermo Meneses: diálogo con la tradición y reinención de lo propio

HAY UN SOSTENIDO TRABAJO de escritura narrativa en Guillermo Meneses que se expresa en la publicación de trece libros de ficción (novelas, cuentos, teatro), uno de ensayos y múltiples antologías, discursos, prólogos, crónicas y artículos de prensa¹. Nos ocuparemos aquí de su libro de relatos *Diez cuentos*, un volumen antológico publicado originalmente por la editorial del Estado, Monte Ávila Editores, en 1968, que reúne los que el autor consideró sus mejores relatos². Transcurridos ya más de cincuenta años, podemos decir que este es un libro de referencia en la narrativa venezolana, clave de comprensión no solo de la producción del propio autor sino del proceso de nuestra modernidad literaria.

Lo que estos textos significan en la trayectoria creativa del autor y cómo se enmarcan en la tradición narrativa venezolana lo plantea a grandes rasgos el propio Meneses, en una

¹ El proyecto de edición de las obras completas de Guillermo Meneses no llegó a su culminación. Ediciones La Casa de Bello publicó sin embargo buena parte de su producción literaria: siete importantes volúmenes. Lamentablemente, quedaron algunos por ver la luz pública.

² Aunque se han hecho varias ediciones de este libro, seguimos la titulada *Diez cuentos*, recogida en *Obras completas*, Tomo IV, Ediciones La Casa de Bello, Caracas, 1998.

suerte de desdoblamiento crítico en las «Palabras del autor» que acompañan la primera edición de estos *Diez cuentos*:

Es posible que haya dos tendencias en lo que he escrito; una por la cual se tiende a realizar lo que podría llamarse «realismo mágico» (...) Luego permanece a lo largo de la vida entera, ese gusto por los supuestos valores de la duda, por la seguridad del propio testimonio, por lo que puede reducirse a las contraposiciones entre el disfraz y el espejo³.

Igualmente señala aquí Meneses cómo al escribir en la esfera de lo que denomina la «contemporaneidad», no le fue extraño el conocimiento de los clásicos modernos: Mann, Huxley, Faulkner, Hesse, Proust, Tolstoi, Dostoievski, Balzac. A la vez que hace notar la lectura y confrontación con los autores y textos venezolanos que se dibujaban como los «maestros» de nuestra tradición narrativa: Manuel Díaz Rodríguez, el Gallegos de *Doña Bárbara y La trepadora*, José Rafael Pocaterra, el más cercano o familiar Uslar Pietri de *Las lanzas coloradas*.

Se trata de textos y autores que configuran una modernidad literaria a la cual se adscriben estos *Diez cuentos*, con los cuales están en una relación de confrontación dialógica. Meneses se declara, pues, deudor de la modernidad literaria europea y norteamericana, pero también lector activo, intérprete y deconstructor de la incipiente tradición narrativa venezolana: el criollismo de Urbaneja Achelpohl, el realismo. Estos relatos se inscriben por lo tanto en esta compleja relación de asimilación y préstamo, de mimesis

³ Guillermo Meneses, ob. cit., pp. 15-16.

y transformación de estas formas y tendencias de la tradición europea, norteamericana, hispanoamericana o venezolana que conforman una suerte de suelo nutricio a cuyas expensas crece la obra de Meneses, alcanzando su propio y vigoroso modo de ser.

Desde sus primeros «ejercicios narrativos», tal como el autor gusta denominar sus textos (es el caso de «Juan del cine»), se observa en los *Diez cuentos* un continuado trabajo por conquistar una *escritura narrativa* propia, a través de una práctica del lenguaje que, más allá de la consecución de un estilo, lo llevará a una manifiesta conciencia de confrontación con la lengua y con la tradición narrativa venezolana e hispanoamericana.

Esta conciencia de la lengua y de la tradición narrativa comienza a expresarse en esa elaboración despojada y a la vez poética de la palabra que encontramos en ese primer texto denominado «Juan del cine», del cual Meneses nos entrega fragmentos en las ya aludidas «Palabras del autor». En él aparecerán los temas del doble, de la duda, del disfraz, de lo especular, de la mitología personal que, como el tema de «la serpiente que se muerde la cola», se tornarán recurrentes en su producción narrativa. «Juan del cine» —lo señala el mismo autor— anuncia de modo larvario la forma y sentidos que se desplegarán artísticamente en buena parte de los textos recogidos en estos *Diez cuentos*. En él se avizora el trabajo de selección y poda que es inherente a una escritura que involucra la experiencia de la lectura acumulativa, pero sobre todo crítica, de la tradición.

En textos que le siguen, como «Adolescencia», «La balandra *Isabel* llegó esta tarde» o «Borrachera» podemos ver a un Meneses entregado a la tarea de reescribir, y por lo tanto deconstruir las formas del realismo (costumbrista,

criollista, mágico o naturalista) para asumir un perfil literario propio, lo cual implica la resignificación de la identidad social y subjetiva que se expresa en los personajes. «Adolescencia», escrito en 1934 y publicado en 1938, es el texto que abre los *Diez cuentos*. Su descripción y narración de la adolescencia de Julio Folgar, personaje central, hace de él un primer relato de formación que se adelanta a *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), *bildungsroman* metaficcional que es la novela capital de Meneses. En contraposición a los discursos religiosos y educativos de sus preceptores, Julio Folgar desea forjar su propio y lúbrico ideal de vida a partir de los modelos (actrices, actores, personajes) que le otorgan el cine o su hedonista pasado familiar. Folgar teje una breve mitología personal que es parte fundamental de su identidad subjetiva.

La descripción del paisaje rural, típica del realismo criollista, cede ahora espacio a la interrogación de esta identidad subjetiva del personaje y a una cierta poetización erótica y onírica de su vida, propia de la adolescencia. Hay en «Adolescencia», por lo tanto, un tránsito a una narrativa que propone una nueva representación de lo real a partir de una percepción y una propuesta más compleja del personaje. Meneses introduce nuevas técnicas narrativas: la alternancia de distintos espacios y tiempos, el cruce de diversos lenguajes, el monólogo interior. El mundo imaginativo de un Folgar que se mueve entre dos límites (sus anhelos oníricos y sexuales y las convenciones educativas) gana espacio frente a la parca descripción del mundo exterior.

«Adolescencia» es un relato de transición entre el espacio y la imaginación rurales características del cuento criollista y el espacio y la imaginación cuasiurbanas propias de una narrativa venezolana que comienza a delinear su modernidad.

«La balandra *Isabel* llegó esta tarde», segundo relato de estos *Diez cuentos*, publicado en 1934, inicia el ciclo de un moderno criollismo que Meneses propone como la nueva fase de un proceso de *escritura* alterna que lo ubica entre las voces fundamentales de la narrativa moderna venezolana. Una narrativa que introduce un nuevo concepto y una novedosa propuesta formal del cuento, diferenciado de los modelos de un criollismo que «pinta» lo nacional como atractivo turístico⁴, y diferenciado también del modelo del modernismo exotista y del tono un tanto edificante del Gallegos de *Doña Bárbara*. El criollismo de «La balandra...» quiere representar lo venezolano desde una perspectiva más amplia, diferenciado de la visión pintoresquista tradicional. Un criollismo que al incorporar algunos elementos técnicos propios de la vanguardia histórica (la imagen fílmica, la metáfora sugerente, creadora de climas, la alternancia de planos, etc.), se interesa también por el mundo del vicio, del delito, de lo abyecto, que hace parte de un país en proceso de modernización⁵, alejándose así del esquema maniqueísta característico del primer realismo criollista.

Esperanza y Segundo (prostituta y marinero), personajes centrales de «La balandra...», mantienen una relación amorosa en la que resuena el ambiente sórdido de las calles

⁴ Lasarte, al referirse al narrador de «La balandra...» señala cómo, a diferencia de los narradores que lo preceden, «el narrador que Meneses construye en este relato casi no dice nada, solo pretende mostrar a los personajes en sus actos, palabras y emociones internas» (Javier Lasarte, «Prólogo», en Guillermo Meneses, *Diez cuentos*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, pp. 14-15).

⁵ Para un desarrollo más amplio del concepto de abyección en la narrativa de Meneses puede consultarse mi libro *Teoría semiológica del texto literario. Una lectura de Guillermo Meneses*. Universidad de Los Andes, Mérida, 1986.

y del puerto de la vieja Guaira, contextos en los que se desarrolla el relato. La viva y a ratos poética descripción de estos espacios, así como los diálogos de personajes ligados al ámbito portuario y prostibulario, le otorgan a «La balandra...» su ágil estructura narrativa que lo acerca al género dramático. Descripción y narración se entretajan con la espontaneidad de las formas orales para desplegar un relato en el que dialogan erotismo, violencia y abyección. Todo el texto, pero particularmente el diálogo de las dos prostitutas, María y Esperanza, en el que ambas intercambian sus experiencias y saberes amorosos y de hechicería, expresa cómo «La balandra...» abre y explora nuevas dimensiones formales y semánticas en la narrativa venezolana de la época. El realismo criollista, tradicional, es resignificado para llevarlo a la potencia y posibilidades expresivas de la cultura popular.

Meneses busca la representación de la psique colectiva de una nación flagelada por una modernización desigual, conflictiva, que genera violencia, pobreza, degradación moral. En esa perspectiva de representación literaria de los nuevos ritos y mitos colectivos asociados a la desolación, a la miseria social y espiritual, al deterioro moral, se inscriben sus próximos relatos: «Borrachera», «Luna» y «El duque», los cuales, a la vez que dibujan un nuevo canon del cuento venezolano, simbolizan la pérdida de un origen, de un reino, de una relación social que se ve escindida y comienza a mostrarse dolorosamente en sus disonancias y fragmentos. Hay en ello el diseño de un nuevo espacio de ficción en el que dialogan experimentación y tradición narrativa. «Borrachera» y «Luna», ambos publicados en 1938, tienen muchos aspectos en común. Las constantes del deseo sexual, el licor y la exclusión social los atraviesan.

También formalmente acusan rasgos comunes. La escritura narrativa que expresa la identidad fragmentada de sus personajes y la fluencia psíquica de sus pensamientos los acerca al lenguaje cinematográfico a la vez que los distancia del concepto tradicional del cuento criollista.

«Borrachera» gira en torno a la miserable vida de Antonio, un campesino que siguiendo la pauta de su compañero de trabajo, Juan de Dios, decide emigrar a Caracas y termina inmerso en una delirante borrachera que convoca fantasía sexual y recuerdos de infancia. Todo el relato es una extensa y obsesiva reiteración de frases como «Otro berro, Diego... Quiero berro... Quiero. Quiero»⁶ que indican el carácter enfermizo, alucinatorio, de la «borrachera» del personaje. «Luna», por su parte, desde la poetización de la soledad, la noche y el deseo que asedian al indio Malavé, personaje central, sugiere que el desequilibrio emocional de este, su apetencia sexual, su intento de relación incestuosa con su hermana Blanca, es un maleficio provocado por la conjunción de los efectos perturbadores de la luna y el mar.

«El duque», publicado en 1946, retoma como aspecto relevante el problema de la identidad subjetiva, inicialmente planteado en «Juan del cine» y «Adolescencia», dando cuerpo así a una de las principales líneas de investigación textual y narrativa de Meneses. Esta se continuará en sucesivos relatos que integran estos *Diez cuentos*: «Un destino cumplido», «Alias el rey» y «Tardío regreso a través del espejo». En «El duque», Federico, el personaje central, está obsesionado por la conquista de su identidad subjetiva, que ve estrechamente ligada al mote de «duque» que le colocara al nacer su soñadora madre. A diferencia de relatos

⁶ Guillermo Meneses, *Diez cuentos*, en *Obras completas*, ob. cit., pp. 68-71.

anteriores como «La balandra...», «El duque» concede mayor espacio a la descripción de la sensibilidad y el mundo interior del personaje, restándole presencia a la descripción del paisaje exterior.

Alternando la narración entre primera y tercera personas, el relato recrea, en tono autobiográfico y apelando al monólogo interior, episodios de la infancia y adolescencia de Federico. La evocación del pasado le lleva a contrastar este con su presente: «Ahora el duque es un poco distinto. Se me ha clavado en la boca una amarga sonrisilla»⁷. La ironía que atraviesa el cuento está dada por este juego contrastivo, pues todo un proceso de degradación moral y física, biológica, ha transformado al duque en un ser abyecto, miserable: «Estoy sucio, raído. Despido un olor indescriptible en el cual se mezclan ráfagas de alcohol y afirmaciones de miseria»⁸.

«Un destino cumplido», publicado en 1947, continúa esta búsqueda de la identidad subjetiva del personaje central. En este caso un Julio Alvarado que, ante la toma de conciencia de su pronta desaparición física recuerda, monologa acerca de su destino y halla en el fracaso la razón de toda su existencia: «Su destino —¡Qué serena satisfacción!— había sido cumplido exactamente»⁹. Alvarado rememora su vida de profesor de latín en un liceo de Caracas y solo encuentra como clave interpretativa de su destino la palabra «fracaso».

⁷ Guillermo Meneses, ob. cit., p. 102.

⁸ *Ibidem*, p. 103.

⁹ *Ibidem*, pp. 110-111.

Vemos entonces cómo estos *Diez cuentos* van configurando toda una poética de la desolación personal, íntima; de la pérdida de un centro de equilibrio emocional y social; de la abyección y la degradación. Una poética que gira en torno a situaciones límite: prostitución, alcoholismo, agonía, exclusión social. Situaciones acorazadas en sentimientos también límite o extremos: el miedo, la rabia, la pasión amorosa, los celos, el deseo de autodestrucción.

En ese proceso de una *escritura* que transita de la representación de lo *criollo*, de lo típico venezolano hacia la nominación de ese otro paisaje oscuro e interior, inquietantemente extraño y fronterizo, que se resiste a la verbalización, se inscriben estos relatos de Meneses que indican ya la etapa de madurez creativa del autor, cuya más alta realización es «La mano junto al muro», penúltimo relato de estos *Diez cuentos*.

«Alias el rey», publicado en 1947, emblematisa este tránsito que involucra una constante interrogación del género cuento y la puesta en escena de nuevas formulaciones temáticas, formales y de sentido. Reaparece el personaje marginal, Juan de Dios, habitante del «barranco sombrío»¹⁰ y de todo un ambiente de miseria y desperdicios, pero que irónicamente, en una suerte de fatua expresión de poder, se autodenomina el rey: «Yo soy el rey», dijo entre dientes y miró hacia abajo. Su reino era el barranco adonde no llegaba el sol»¹¹. Hijo de padre desconocido, marginal y ladrón, el deseo de Juan de Dios es ser también un asaltante de oficio. Este relato, anticipándose al tema y modo de operaciones del hampa organizada que Meneses plantea en su novela *La misa de Arlequín* (1962), puede ser considerado

¹⁰ *Ibidem*, p. 128.

¹¹ *Idem*.

uno de los primeros relatos policíacos de la narrativa venezolana. Su manejo de la técnica del suspenso y del asunto del crimen lo acreditan como tal.

«Tardío regreso a través del espejo», publicado también en 1947, tiene como antecedente un artículo de prensa que nuestro autor publicara el 18 de abril de 1945 en torno a la figura del pintor Pascual Navarro. Este relato es una reescritura paródica del mismo. Dos aspectos nos parecen particularmente relevantes pues son expresión de las nuevas indagaciones textuales y narrativas del autor: la conjunción del trabajo poético del lenguaje y la interrogación metaficcional. La puesta en escena de esta relación poesía-metaficción es definidora de una nueva práctica del relato en la narrativa del autor, y más ampliamente en la narrativa moderna venezolana. Es esta, por lo tanto, a mi modo de ver, una de las más significativas propuestas de estos *Diez cuentos*, que tendrá su más lograda realización en «La mano junto al muro».

La figura del pintor Pascual Navarro se trasmuta en «Tardío regreso...» en el personaje José Prados, poeta y negociante de terrenos. El tono poético, autorreflexivo y metaficcional va dando cuerpo a una suerte de fragmentaria biografía imaginaria y sensible del personaje, que refiere sus miedos, amores, poemas, fantasmas. El espejo, objeto simbólico que se reitera en varios de estos *Diez cuentos*, es aquí metáfora y núcleo de relaciones semánticas y textuales. Al conocer Prados al hijo del comerciante judío Kaufman, quien le entrega un espejo, el narrador señala, acudiendo a una reflexión metaficcional y poética:

El pequeño no sabe que en el vidrio azogado hay sombras, manchas, misteriosos jardines que no pertenecen a la realidad reflejada; que son —acaso— espejo del

espejo. ¡No sabe que es la poesía ese espejo cuyas sombras misteriosas valen más que el dibujo de la verdad!¹²

«La mano junto al muro», penúltimo de los *Diez cuentos*, es el relato de más renovador impacto en la narrativa venezolana de las décadas 1950-1960. Escrito y publicado en 1951, luego de haber ganado el prestigioso concurso de cuentos del diario *El Nacional*, suscitó un escándalo en sectores de la Iglesia católica venezolana que lo consideraron «inmoral»: «...lo más sucio que se ha escrito en estos últimos tiempos»¹³, tal como lo reseña el *diario La Religión* del 7 de agosto de 1951. Este innovador relato significa un punto de inflexión en el terreno del cuento venezolano moderno: es la propuesta de un modelo alternativo de narración fundado en la práctica e indagación poética y metaficcional del lenguaje. Involucra, por lo tanto, la apertura de un canon del cuento que no conocía desde el modernismo (Díaz Rodríguez, Pedro Emilio Coll, Blanco Fombona) un cambio tan significativo.

Reescritura y relectura de la tradición del cuento realista y modernista, «La mano...» reinventa la tradición del relato venezolano a partir del ejercicio poético y metaficcional del lenguaje. José Balza, en cuya obra narrativa ha tenido resonancia este texto, ha señalado que los límites de «La mano...»: «encierran una de las obras de ficción más fascinantes de la escritura en América Latina»¹⁴.

¹² *Ibidem*, p. 169.

¹³ *Ibidem*, pp. 233-234.

¹⁴ José Balza, «Meneses: dos textos», en Javier Lasarte; Hugo Achugar (comps.), *Guillermo Meneses ante la crítica*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992, p. 78.

«La mano...» se adscribe a toda una renovación y apertura del canon del cuento hispanoamericano que, en consonancia con la revuelta de las vanguardias poéticas y artísticas en el continente, se va gestando desde las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, expresa una cercana filiación con la cuentística de narradores tan relevantes como el uruguayo Felisberto Hernández (1902-1984), los argentinos Jorge Luis Borges (1889-1986) y Julio Cortázar (1914-1984), el venezolano Julio Garmendia (1898-1977) y el mexicano Julio Torri (1889-1970). Deconstrucción del propio proceso de escritura de nuestro autor, «La mano...» conlleva una ruptura literaria que en Venezuela se había venido fraguando en la narrativa breve de Teresa de la Parra (1889-1936), Julio Garmendia (1898-1977) y más adelante, pero también más radicalmente, en autores como Osvaldo Trejo (1924-1966). Narradores que, como el mismo Meneses, reaccionan frente a la avasalladora presencia del realismo costumbrista, naturalista y criollista.

Hay en «La mano...» una poética alterna y absolutamente renovadora del relato que al metaforizar sexo y escritura convierte a estos en núcleos plurales de sentido. Eros y discurso dialogan especularmente en una escena de *escritura* que hace de la temporalidad circular («la serpiente que se muerde la cola»), la degradación de la materia, la autorreflexividad y la fragmentación tempo-espacial, sus figuras y modos de significación privilegiados. Los temas y sentidos recurrentes en los cuentos anteriores (el asedio al yo y a la identidad subjetiva, la relación con lo abyecto y lo sexual, la presencia del espejo y la duda, la obsesión en torno al tiempo, etc.) permanecen, pero transfigurados en un texto que nos deslumbra por su extraña belleza. Una belleza sin duda ligada a su capacidad de resignificación creadora y a esa permanente reelaboración del sentido que tiene que ver

con la deconstrucción y diseminación-fragmentación de la historia. Se trata de una *escritura* que al reinventar la tradición narrativa exige una nueva lectura y un nuevo lector.

El discurso del marinero «Dutch» dirigido a «ella» (la prostituta nombrada por él «Bull Shib») se confunde con la descripción y la narración, de tal modo que el relato es como una suerte de incitante *collage* poético-discursivo, siempre pensándose a sí mismo, hecho de distintos materiales verbales (historias de marineros, descripciones del muro, de la mano, del barrio, historias del lupanar, del barrio, monólogos, fragmentos de pensamientos, etc.) que dialogan entre sí:

La mano de la mujer se apoyaba en la vieja pared; su mano de uñas pintadas descansaba sobre la piedra carcomida: una mano pequeña, ancha, vulgar, en contacto con el frío muro robusto... Hablaba mucho el hombre. Decía sus palabras ante el espejo, ante la pared, ante el maduro cielo nocturno¹⁵.

Sueño, espejo, mano, muro, tiempo, se enlazan circularmente en un relato magistral que hace de la poesía y la meta-ficción sus dos ejes de realización estética fundamentales.

«El destino es un dios olvidado», publicado el 3 de agosto de 1958 en el diario *El Nacional*, cierra este volumen. Aunque Meneses continúa en el trabajo poético del lenguaje, este no adquiere el nivel de realización artística y la autonomía literaria que logró en «La mano...». Concebido como un capítulo de su novela *La misa de Arlequín* (1962), quizás sea esta el espacio y género más apropiados para su articulación. Se trata,

¹⁵ Guillermo Meneses, ob. cit., p. 174.

de todos modos, de un texto que se mantiene en el ámbito de indagación formal y semántica de estos *Diez cuentos*.

Meneses postula en este libro una noción del relato como trabajo de la forma, reinventando así la autonomía artística del cuento, tan relevante a partir del modernismo. Pensemos, a título de ilustración, en los *Cuentos de color* de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) o en las búsquedas, un tanto híbridas, entre la crónica, el artículo y la narración, de Pedro Emilio Coll (1872-1947). Hay entonces, en el Meneses de estos *Diez cuentos*, diálogo con nuestra tradición narrativa pero también, como ya lo señalamos, inflexión y postulación de un nuevo canon. Es el relato que se abre a un ejercicio poético y metaficcional del lenguaje convirtiéndose en *escritura*, es decir, en indagación de las posibilidades discursivas y textuales del cuento.

Poesía y metaficción en dos textos de Guillermo Meneses

SEÑALAMOS DE INICIO, BREVEMENTE, que distingo dos fases en la producción narrativa de nuestro autor:

Una fase de representación realista que cubre su primera producción narrativa, desde sus iniciales ejercicios, como «Juan del cine. Síntesis de una biografía» (1930) hasta *El mestizo José Vargas* (novela, 1942). Integra sus novelas *Canción de negros* (1934), *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1942), *Tres cuentos venezolanos* (1938) y *Campeones* (1939). Aunque incorpora algunos elementos de cambio, propios de la vanguardia histórica, con respecto a la narrativa regionalista tradicional, priva en ella la representación realista de la realidad.

Se trata de textos que, aunque con respecto a la narrativa realista tradicional se desplazan hacia lo urbano, muestran su preferencia por la descripción de barrios, zonas periféricas y marginales de Caracas: el puerto, ciertos arrabales y lugares en los que Meneses encuentra sus personajes preferidos, marcados todos por la exclusión y el desplazamiento social: indios, negros, marineros, burócratas de baja ralea.

2. Una fase de representación paródica de la escritura y de autorreflexión discursiva que va desde *La mujer, el as de oro y la luna* (1948), hasta *La misa de Arlequín* (1962). Integra «La mano junto al muro» (1951), *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), *El destino es un dios olvidado* (1958) y *Cable cifrado* (ejercicio narrativo, 1961).

Aunque en esta segunda fase Meneses mantiene, por lo general deconstruidos, elementos semánticos y temáticos ligados a la cuestión de la identidad personal que tienen que ver con el relato de formación (*bildungsroman*) y retoma personajes de la periferia y del *lumpen*, su interés gira hacia la poetización de la *escritura* y su autoparodia y autorreflexividad irónica. Una poetización ya no centrada en la adjetivación y metaforización retóricas, muy al estilo del ultraísmo español, sino en la potencialidad figurativa y crítica del lenguaje, en su capacidad de autorreferencia.

Esta interrogación de la *escritura*, en tanto reelaboración artística del lenguaje desde los recursos y modalidades formales de la poesía, la ironía y la parodia, constituye, a la vez que un giro fundamental con respecto a la primera fase, su más renovador aporte a la narrativa venezolana moderna.

Recordemos estos datos relevantes:

En 1951, con «La mano junto al muro» Meneses obtiene, en su sexta edición, el primer premio del concurso de cuentos del diario *El Nacional*.

En 1952, publicado en las ediciones Nueva Cádiz, aparece *El falso cuaderno de Narciso Espejo*¹.

¹ De ahora en adelante escribiremos para abreviar: FCNE.

Me ocuparé de estos dos textos fundamentales de nuestro autor. Refiriéndonos a la tradición narrativa más inmediata, de la que es deudor Meneses, observemos que la publicación de libros como *Cuentos de color* (1899) o *Sangre patricia* (1902), de Manuel Díaz Rodríguez; *Palabras* (1896) o *El castillo de Elsinor* (1901), de Pedro Emilio Coll, por mencionar solo dos autores significativos del modernismo, determinan un giro en la narrativa venezolana de esa época, un tanto agobiada por el relato costumbrista y naturalista, hacia el cuento y la novela modernistas. Estos proponen una percepción más compleja del hombre y del mundo, lo cual tiende a provocar una cierta ambigüedad, un abanico de inéditos sentidos en el discurso, rasgos, como sabemos, propios del cuento y de la novela modernistas.

En el orden del desenvolvimiento histórico y literario, la publicación de «La mano junto al muro» y del *FCNE*, cincuenta y tantos años después, significa una suerte de refundación del cuento y de la novela moderna venezolanos. Meneses es ahora, pudiéramos decir, un clásico de nuestra literatura, pero lo es precisamente porque la producción de sus textos involucra un trabajo de relectura y reescritura del canon de nuestra primera modernidad literaria.

Canon del cuento venezolano en particular que el mismo Meneses propone en *El cuento venezolano 1900-1940* (antología), al indicar que su momento inaugural habría que ubicarlo en el modernismo. Dice allí nuestro autor que, en efecto: «Los verdaderos cuentistas comienzan entre nosotros con los modernista»². «La mano junto al muro» y el *FCNE*, al releer y reescribir la tradición del cuento y de la

² Guillermo Meneses, *El cuento venezolano 1900-1940* (Selección y presentación: G. Meneses), Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966, p. 7.

novela venezolanos plantean nuevas formas y nuevas prácticas de *escrituras*, y por lo tanto un nuevo canon que da cuenta de un novedoso proceso literario.

A partir de estos dos textos capitales Meneses crea un nuevo espacio ficcional, es decir, un nuevo campo de tensiones estéticas y literarias que supone la ruptura con las narrativas del realismo psicologista, criollista, naturalista o mágico. Este nuevo espacio ficcional menesiano configura así una narrativa alterna que funda su diferencia en su capacidad de indagación poética y de desdoblamiento y reflexión autocríticas.

De este modo nuestro autor profundiza y lleva a uno de sus más logrados niveles de expresión y autonomía artística esa otra narrativa del discurso, del trabajo en el plano de la *escritura*, en la acepción semiológica de escena materialista del sentido y el deseo, que había comenzado a manifestarse en la producción de escritores como Teresa de la Parra, Enrique Bernardo Núñez, Julio Garmendia. En estos autores el relato deja de ser solo una función argumental, para asumirse como conciencia estética y crítica de una modernidad que comienza a abrirse a la indagación textual del sentido.

Quiero decir entonces que los textos a los que me refiero³ («La mano junto al muro» y el *FCNE*)⁴ envolverán en su momento (décadas de los 50 y 60) a la par que, como lo hemos dicho, nuevas prácticas de escritura, la puesta en

³ En relación a «La mano junto al muro» seguimos la edición de Guillermo Meneses, *Obras completas*, Tomo IV (*Diez cuentos, Cable cifrado, La mujer, El as de oro y la tuna*), La Casa de Bello, Caracas, 1998.

⁴ Cf. la «Cronología» elaborada por Salvador Tenreiro para Guillermo Meneses, *Espejos y disfraces* (Selección y prólogo: José Balza), Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981, p. 512. En relación al

cuestión teórica y metateórica del cuento y la novela como géneros que estos interrogan y recusan.

Por supuesto, Meneses no llega espontáneamente a estas innovadoras propuestas narrativas y teóricas. Estas son el resultado, como lo hemos dicho, de todo un trabajo de relectura y reescritura de la tradición narrativa venezolana, hispanoamericana y occidental. Recordemos que desde muy joven leía apasionadamente a autores como Cervantes, Rubén Darío, Gallegos y ya en 1930, cuando apenas alcanza los 18 años, publica en la revista *Élite* su primer «ejercicio narrativo», el cual titula «Juan del cine», en el que se registran dos elementos recurrentes en su producción: la narrativa de formación y la apelación a lo fílmico como recurso técnico. Pero también desde muy joven confiesa que lee a grandes ensayistas españoles e hispanoamericanos (Azorín, Clarín, Montalvo), lo cual despierta en él una conciencia teórica y reflexiva que se expresará luego a través de su larga trayectoria como ensayista y articulista⁵.

El *FCNE* es su penúltima novela, publicada en 1952. Recordemos que en novelas suyas anteriores como *Canción de negros* (1934), *Campeones* (1939) o *El mestizo José Vargas* (1942) Meneses recorre, y en cierto modo agota, las vías del realismo criollista y psicologista, para introducir ahora una ruptura radical, a partir de la experimentación con nuevas posibilidades formales.

Es esa tradición narrativa realista de una cierta retórica adjetivada, la que Meneses va a deconstruir. El autor propone otra tradición narrativa metaficcional, basada en el

estudio que hacemos de *El falso cuaderno de Narciso Espejo* seguimos la edición de Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.

⁵ Cf. Guillermo Meneses, *Especiosos y disfraces*, ob. cit. p. 514.

trabajo autorreflexivo de escritura. Esta ha de ser entendida como práctica enunciativa que interroga y problematiza la ficción, con lo que logra poner en cuestión la prevalencia del significado (sus resonancias psicológicas y filosóficas a través del yo, del personaje) y se abre a la indagación de las plurales posibilidades formales y de sentido del lenguaje.

De allí que este trabajo deconstructor implique la reformulación de los géneros cuento y novela en tanto estructuras cerradas, para acercarlo al ámbito de una experiencia discursiva más propia de la imagen significativa, de la poesía, tal como lo expresa magistralmente la estructura de un texto como «La mano junto al muro», en el que la horadación o excavación de sentidos que hace la metáfora es tal, que toca zonas de lo presimbólico o semiótico-pulsional, en la aceptación que Julia Kristeva otorga a estos conceptos.

Así, en «La mano junto al muro» el sentido no se constituye en significado sino que, como en un poema, se desplaza constantemente oscilando de imagen en imagen, creando un espacio virtual, especular e imaginario que al poner en cuestión lo real («Dos gorras: tal vez tres los marineros...»⁶) suscita la ambigüedad, la indeterminación y, por lo tanto, las plurales lecturas que se puedan hacer.

Se trata de un texto en el que el trabajo sobre las imágenes, sobre el propio discurso y la convergencia de múltiples voces y lenguajes (monólogos, chillidos, descripciones poéticas, fragmentos de discursos orales, diálogos, etc.) borra las fronteras genéricas, convirtiéndolo en una suerte de extraño palimpsesto que nos incita y nos reta en su misterio. Es este aire de rareza que lo agita y lo atraviesa,

⁶ Guillermo Meneses, «La mano junto al muro», en *Obras completas*, Tomo II, p. 181.

lo que le confiere su particular belleza y lo que hace de él un texto absolutamente renovador.

Lo más abyecto y lo más noble se tocan en su espacio de ficción. El lupanar y la flor dialogan. El comercio del sexo, el amor y el comercio de las monedas son resignificados en un discurso heterogéneo que no cesa de apelar al trabajo figurativo del lenguaje que, al resemantizar, disemina el sentido. Mano y muro, mirándose una en otro, especularmente, son metáforas de una escritura que no cesa de nombrarse y refigurarse a sí misma en significantes como la flor, el espejo o la mariposa, borrando principio y fin, como «la serpiente que se muerde la cola: una mano es apenas más firme que una flor... semejante también a una mariposa»⁷.

La trama ha dejado de ser argumental para convertirse en un mosaico de voces, discursos, imágenes significantes que intercambian sus sentidos; así, el discurso del tiempo remite al lenguaje de la corrosión del muro y este a las angustias que subyacen al proceso de degradación y transformación del castillo en espacio prostibulario.

Tal como ocurrirá luego en el *FCNE* entre Juan Ruiz y Narciso Espejo, aquí la confusión de voces y discursos se corresponde también con un conflicto de identidades entre personajes (Dutch, el marinero amigo de Dutch, ella, el hombre) mediado por la simulación y el juego de espejos. En cuanto al *FCNE*, la deconstrucción y reescritura de la tradición narrativa venezolana y de la propia práctica narrativa del autor la realiza este a través de varios procedimientos retóricos, entre los cuales los principales, a mi modo de ver, son la ironía y la parodia. Procedimientos que hacen de esta

⁷ *Ibidem*, p. 175.

antinovela un sujeto —en proceso— que permanentemente interroga su plural y equívoca identidad ficcional.

Esta ironía y parodia abren el *FCNE* al desdoblamiento lúdico y especular en «documentos» que se reflejan uno en otro, como Narciso Espejo se refleja en sí mismo y en Juan Ruiz, lo que se traduce en una constante recomposición y resignificación formal y semántica de este texto capital en la narrativa venezolana gracias a su extraordinaria capacidad de autorrepresentación crítica. Impactada por el *FCNE*, la narrativa venezolana se abre hacia lo que constituye uno de los centros fundadores de nuestra modernidad estética: la crisis del sentido y la crisis de la representación.

Parodia de la novela realista tradicional (en sus manifestaciones criollista, psicológica o del realismo mágico) y de la novela policiaca, nociones tenidas como nucleares, tales como el yo, el otro, la identidad personal, el reflejo de lo real, inherentes a la condición subjetiva y sus expresiones psicológicas, religiosas o filosóficas, están en el centro del cuestionamiento lúdico de la representación que realiza el *FCNE*.

Las certidumbres del yo, de lo real y de una supuesta «verdad» que se sustentan en el reflejo de la realidad, conformadoras de la novela realista, ceden su espacio en el *FCNE* a la duda, a la interrogación y a la sucesión de lenguajes-documentos que se superponen, se reemplazan y se trasmutan, ofreciéndonos ya no datos ni imágenes psicológicas o referencias reales o históricas sino un proceso de enunciación de la novela, su puesta en abismo, a través de la interrelación especular de esos lenguajes que el autor denomina «documentos». Estos pueden adquirir a su vez otras formas o denominaciones: «explicaciones», «reportajes», «declaraciones indagatorias», «teoría de los espejos», etc.

El *FCNE* se torna así representación irónica y paródica no solo de la novela realista y psicológica tradicional sino, como ya lo hemos sugerido, de la propia y anterior producción narrativa del autor que es asimilada y reinventada a través del juego especular de «explicaciones», «reportajes» e «informaciones» que intercambian Juan Ruiz y Narciso Espejo⁸.

El *FCNE* asume una serie de denominaciones: expediente del cuaderno y del recuerdo (retengamos el término expediente), documentos A, B, C, D, «Explicación de Juan Ruiz», «Primer reportaje sobre la nube amarilla», «Visita domiciliaria a la pensión de doña Rosita», «Declaración indagatoria» de Narciso Espejo), que son denominaciones o términos propios de un proceso jurídico-policíaco puesto que el *FCNE* es él mismo la parodia de un proceso jurídico-policíaco de la verdad y del sentido constitutivos de lo real y particularmente de la novela realista (en sus distintas variantes: autobiográfica, histórica, de formación, de educación, etc.).

Todo en este texto es un juego irónico y paródico de afirmaciones y negaciones, críticas y correcciones que nos lleva, a través de la tensión o conflicto dialógico de documentos-lenguajes, a una visión especular y espejeante de la realidad. La «explicación» de Juan Ruiz en el «Documento A» tiene su contraparte en la «Explicación de Narciso», quien es el «otro» especular de Juan Ruiz y todo lo que

⁸ La parodia —ha señalado Hutcheon— «puede ser empleada como una técnica autorreflexiva que llama la atención hacia el arte como arte, pero también hacia el arte como fenómeno ineludiblemente ligado al pasado estético e incluso social» (Linda Hutcheon, «La política de la parodia postmoderna» [Trad. Desiderio Navarro], en *Criterios* [Edición especial homenaje a Bajtin], La Habana, julio 1993, p. 185.

se «reporta», se «informa», se «declara» como indagatoria respecto a Juan Ruiz, Narciso Espejo o la «nube amarilla» será recusado o corregido en la «Tacha del documento C».

Detengámonos un poco en la lectura de uno de los «documentos» constitutivos del *FCNE*. Veamos el «Documento A», también denominado «Explicación de Juan Ruiz». Comienza a plantearse aquí la versión paródica del mito griego de Narciso que atraviesa toda la novela, pues se propone ya en este documento el tema de la mitología personal referido a la búsqueda de la identidad subjetiva, pero esta está vista como un juego de espejos: algo que se oculta y se revela, para dibujarse más bien como una falsificación. Así, la identidad es en la novela un proceso, el proceso mismo del sentido que constantemente se cuestiona o interroga. Por eso hay un testigo (Juan Ruiz) que ofrece su «explicación o testimonio» acerca de cuál fue la razón que lo «guió para inventar las falsas memorias de Narciso Espejo»⁹.

La ironía comienza a manifestarse desde prácticamente las primeras frases de la novela a través de ese juego de palabras entre testigo, testimonio, juez y un hablante (Juan Ruiz) que pone en duda el «valor» de las palabras. Pero también Juan Ruiz ironiza sobre su «escaso» conocimiento de algunas materias. Aun cuando se dice, por ejemplo, que es «escritor», confiesa su ignorancia sobre algunas palabras, como por ejemplo la palabra «LOGOPEDIA»¹⁰.

Se ironiza también con respecto a la búsqueda de la identidad personal y de la mitología que rodea a esta (la «lucha de Narciso contra sus fantasmas»), con respecto al amor matrimonial, con respecto, por ejemplo, a la idea

⁹ Guillermo Meneses, ob. cit., p. 123.

¹⁰ *Ibidem*, p. 125.

de realidad: «...esa serie de apariencias a las que llaman realidad»¹¹.

Igualmente, el «Documento A» plantea ya la confusión especular entre Juan Ruiz y Narciso Espejo: «cada uno de los actos de Narciso ha podido ser mío»¹², dice Juan Ruiz, lo que se traduce en el diseño de la novela como representación paródica en distintos niveles:

- a.- Parodia e ironía respecto al lenguaje efusivo y pasional, sentimental, a través de la autocitación de un diario personal (íntimo): «sobre tal pensamiento —dice Juan Ruiz— escribí hace tiempo unos párrafos que no puedo dejar de consignar aquí»¹³.
- b.- Parodia e ironía con respecto al acto de escribir como algo personal, intransferible.
- c.- Parodia de las nociones pronominales (yo/tu/él) como nociones que expresan una identidad subjetiva fija, esencial. Para el Meneses del *FCNE* no hay nada esencial y/o sustancial. Todo es reflejo.

En lo que respecta a la parodia de la novela autobiográfica: «será una falsa biografía»¹⁴, e irónicamente explica las «razones»:

¹¹ *Ibidem*, p. 126.

¹² *Idem*.

¹³ Guillermo Meneses, ob. cit., p. 127.

¹⁴ *Ibidem*, p. 129.

1.- «Los “diarios”, por ejemplo —dice—, me han parecido... desagradablemente sospechosos»¹⁵.

2.- El escritor, agrega, «decidido a convertir su vida en documento interesante, me produce el desagrado que siempre he tenido ante los disfraces»¹⁶.

3.- «Los escritores que escriben en primera persona —señala— me llegan bajo las apariencias que suponen la mayor desconfianza»¹⁷.

Celebración irónica y paródica de la escritura auto-representativa, autocitativa, el *FCNE* expresa su puesta en abismo o especularidad no solo a través de la «Tacha del documento C», que es reescritura y relectura de todo lo previamente narrado, sino también al interior de los documentos mismos, tal como ocurre en el «Documento B». En este la «Leyenda de Narciso», además de versionar de nuevo paródicamente el mito (de Narciso) es una resignificación o retoma interpretativa de la primera parte de este documento (B) titulada «Explicación de Narciso». Toda la novela, en tanto metaficción, es, para decirlo con las propias palabras del *FCNE*, una «teoría de los espejos», construida en una prosa poética que interroga y busca su identidad no en los personajes ni en la historia que se nos cuenta sino en el modo de ser equívoco y espejeante de su prosa, es decir, en el modo metafórico de su lenguaje.

¹⁵ Idem.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Idem.

Tanto el recuerdo como la poesía son elusivos pues permiten la invención de ese espacio alterno que es una *escritura* en la que el lenguaje, a la vez que se celebra como creación o acontecimientos, como misterio, es también drama o escena que todo lo puede imaginar y refutar.

Remite así el *FCNE* a un nuevo pacto de lectura en el que la imaginación, pero también la duda, la relectura, se convierten en instrumentos de deconstrucción creadora. El lector está convocado a una permanente «tacha» o recusación del sentido que permita descubrir ese otro mundo, esa «otra ciudad» en la que destella «una luz parecida a muchas otras cosas y que se descubriría como falsa y poco natural»¹⁸. Es decir, está convocado a descubrir ese modo de ser equívoco, plural y espejeante del lenguaje que, como una «nube amarilla», todo lo que toca con su resplandor lo transfigura, lo confunde o lo trastorna hasta volverlo duda, posibilidad especular.

Pero también la noción de autor como entidad biográfica y omnimoda es recusada y diseminada en el proceso de enunciación y de puesta en abismo de la novela. En su lugar, el *FCNE* genera una imagen plural y especular, que se nos entrega como crítica del sujeto en tanto presencia psicológica y/o biográfica.

Propongo pues pensar la narrativa de Guillermo Meneses, y particularmente estos, sus dos textos capitales a los que me he referido, como lenguajes-en-proceso, activos, impactantes en las formas y modelos literarios y estéticos consolidados por la tradición. Esto significa pensarlos como trabajos y experiencias de *escritura*, como escenas materialistas del sentido, desde las que se les puede captar,

¹⁸ Guillermo Meneses, ob. cit., p. 185.

en su desdoblamiento especular, a través de la construcción de la novela como texto.

Pensar a Meneses en esta perspectiva significa pensar sus textos como sujetos poliédricos que se interpelan unos a otros, modelando una lengua y autonomía literarias propias a partir, precisamente, de la relación crítica, poética y paródica que ellos expresan con respecto a los discursos normativos (de la lengua comunicacional o instrumental, de la tradición, de la cultura). Hay una crisis del sentido que el Meneses de «La mano junto al muro» pone en escena al desatar la potencia poético-figurativa del lenguaje. Una poesía que es también la de ese demonio del lenguaje que es la ironía.

Pensarlo desde la poesía, la ironía, la parodia y la metaficción es pensarlo en esta relación crítica con los discursos que han modelado la cultura, de la cual estos textos provienen y a la vez reinventan. Es pensarlo en una dinámica de escritura y lectura alternas. Una alteridad que desde la crisis y crítica del sentido que promueven estos textos, propone la reformulación del género novela, relanzando su estructura y proceso y la de los sujetos y discursos que le son inherentes.

Creo, ya para concluir, que Guillermo Meneses fue un gran humorista. Quizás el más relevante humorista serio, como los grandes humoristas. Su humor, profundamente intelectual, irónico y paródico, es un humor que reta nuestra inteligencia lúdica y deconstructora, un humor profundamente transgresor que desafía y niega convenciones, estereotipos, modelos, formas y discursos establecidos.

En este sentido el *FCNE* es quizás la novela venezolana más lúdica y racionalmente humorista del siglo XX. Todo en ella está organizado y pensado para ser paródica-

mente resemantizado. La Ciudad de Dios de San Agustín, frases propias de los evangelios, oraciones, gestos, rituales y discursos normativos propios del imaginario católico, así como sentencias de procedencia histórica (atribuidas a Bolívar, Emparan y otros sujetos históricos) y muchas formas discursivas propias de la cultura oral y popular venezolana, son algunos de los lenguajes con los cuales «La mano junto al muro», y particularmente el *FCNE*, dialogan irónica y paródicamente. Aparte, por supuesto, de otros discursos más específicamente literarios con los cuales la narrativa de Meneses establece una relación intertextual.

Tal es el caso de autores como Rabelais, Joyce o Faulkner, por mencionar algunos, que configuran esa tradición occidental de humor irónico y paródico, irreverente, en la que resuenan significativos elementos de la cultura popular, a la cual adscribe, paródicamente insistimos, la producción narrativa de Guillermo Meneses.

Poesía, política y amor en Edmundo Aray

EDMUNDO EN LA AMISTAD DE COMARCA

Es miércoles 26 de junio de 2019. He llegado a Mérida después de un viaje de cuatro horas. Ya en mi apartamento, suena de pronto el teléfono. Es mi esposa. Me habla desde Trujillo para informarme que Edmundo Aray murió hace algunas horas. En lo inmediato me resisto a aceptarlo. Aunque Edmundo tenía 83 años siempre lo vi joven, rebosante de una vitalidad envidiable. Nos conocimos en Trujillo a comienzos de 1990, pero comencé a frecuentarlo en su bella casa de Mérida en 2011 a raíz de mi adhesión a Comarca, un grupo fundado por él y otros amigos escritores que se propone participar en la vida cultural del país y particularmente de Mérida. Desde entonces nuestra amistad se fue haciendo más sólida y en cada una de las reuniones del grupo pude observar que no dejaba de trabajar, sumergido siempre en proyectos para los que le faltaba tiempo: uno o dos libros que estaba escribiendo, alguna antología pendiente, un documental o una película por terminar, un poeta o un narrador que acababa de descubrir.

«Tengo varios libros inéditos», me dijo una vez; «quizás he trabajado demasiado», agregó. Pero no paraba. Todos en Comarca conocíamos la importancia, la trayectoria de Edmundo en la cultura venezolana. Sabíamos de su

presencia renovadora en la poesía y el cine durante la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI, de su ejercicio de experimentación estética y de contestación ideológico-política de las formas opresivas de la cultura dominante y del imperialismo norteamericano. Lo admirábamos y respetábamos con sinceridad y afecto. Aunque nunca ejerció de líder entre nosotros, sabíamos que era una referencia fundamental de nuestra cultura, e incluso en el continente. Una referencia además crítica por su trayectoria cuestionadora, pues en él, literatura, cine y política siempre dialogaron subversivamente. Edmundo era un rebelde. Desde la primera vez que nos reunimos en su casa pude notar que era absoluta y contagiosa su pasión por la literatura, como la de un joven que acaba de saber con absoluta certeza cuál es el amor de su vida. De algún modo, siempre quiso compartir su soledad. Nunca se cansó de fundar o promover revistas, grupos culturales, literarios o de cine. Ir a las reuniones de Comarca en la casa de Edmundo, una hermosa casa con flores, pinturas, muchos libros y muchos discos de música, fue siempre para mí algo así como una fiesta: un diálogo afectuoso en el que gravitaba la búsqueda del conocimiento a partir de la literatura. Nunca faltaba la chispa del humor.

Sardio y El Techo de la Ballena, dos movimientos fundamentales de nuestra vanguardia literaria y cultural, en los que participó en su gestación y en sus actividades de disidencia, eran parte de sus recuerdos permanentes. También la importante revista *Rocinante* (1969-1975), que él mismo fundara cuando le pareció que ocurría un cierto repliegue crítico y que se propuso renovar el debate político de izquierda en el ámbito cultural venezolano. Solía hacer memoria igualmente de sus amigos de Tabla Redonda. Hablaba de estos colectivos contestatarios, renovadores,

con el fervor de un adolescente, como si se tratara de proyectos que había que revitalizar. Creo que Comarca fue su última aventura existencial. Semanalmente Edmundo nos convocaba para organizar la revista del grupo y planificar charlas o conferencias, lecturas de poesía, homenajes a autores relevantes, etc. Él mismo, libreta en mano, llevaba la agenda de la reunión. Siempre estaba dispuesto a escuchar las ideas de los otros con respeto, bajo el calor del afecto y la amistad. Aunque era un maestro, nunca asumió una actitud de sabio. Por el contrario, su actitud era más bien de aprendiz. Se había formado en el trabajo de grupos, en el compartir y confrontar ideas. Él, Alberto Rodríguez Carucci, Gonzalo Fraguí, el médico Antonio Rangel, yo, conformábamos un núcleo al cual se agregaban eventualmente otros amigos escritores: Hermes Vargas, Carlos Pérez, Jorge Dávila, Oswaldo Durán (Tolele), por mencionar solo los que vienen ahora a mi memoria. Seis números de la revista *Comarca*, bellamente impresos y con aportes de autores como Luis Britto García, del mismo Edmundo y de otros miembros del grupo o amigos cercanos (Alberto Rodríguez, Gonzalo Fraguí, Ramón Palomares, Lubio Cardozo, Alí López Bohórquez, Myriam Anzola, etc) aparecieron bajo su incansable estímulo y orientación. Como parte de su concepto ideológico y cultural, la revista dedicó *dossiers* a autores y temas esenciales: Andrés Bello, Simón Rodríguez, los bicentenarios, entre los que recuerdo.

Me atrevería a pensar que Edmundo sentía como una necesidad de hacer de este país la nación que no había terminado de construirse. Creo que, en gran medida, este fue parte de su legado. Un legado crítico que forjó desde la lengua, es decir desde la poesía, el cine, la narración, el ensayo y sobre todo desde la disidencia. Sabía

que una nación es más que un territorio o unas fronteras; más que petróleo, oro o hierro; que la ética, como exigía Bolívar, debería orientar la acción política. De allí que insistiera siempre en recuperar la dimensión ética y de justicia social que está detrás de los grandes guías y forjadores de la nación: Bolívar, Bello, Miranda. En la acción cultural solidaria, en el trabajo de pensar lo que somos desde la ficción o desde el ensayo, desde el debate político de altura, vio un horizonte de posibilidades. ¿Qué está pasando en el país?, nos preguntábamos con él. ¿Qué podemos hacer?, ¿cómo podemos incidir favorablemente en el país? Hay que hacer un nuevo número de Comarca, decía, y yo intuía que detrás de su insistencia estaba su pasión por repensarnos, por valorar nuestra memoria, por interrogar el tejido de relaciones sociales en función de la justicia social, sopesar conflictos y necesidades; indagar, en fin, hacia dónde vamos como sociedad. La revista era como un antídoto frente a la crisis, una balsa quizás para evitar el naufragio.

Su admiración por ensayistas fundamentales como Picón Salas o Arturo Uslar Pietri estaba en este orden de ideas necesarias para enfrentar la debacle moral y social. Los había escuchado y leído en vida y veía en ellos la estirpe de pensadores y forjadores que la nación un tanto extrañada reclamaba ante los embates de la modernidad petrolera y de la corrupción política engendrada en el contexto de la democracia burguesa y puntofijista. Se lamentaba de no haber disfrutado más de la conversación con ellos, pues en una oportunidad el mismo Uslar le había solicitado que lo visitara con más frecuencia. Recordaba algunas clases de Picón Salas y cómo este reconoció, cuando le fueron dados a leer los primeros poemas de Ramón Palomares, una voz radicalmente nueva. Siempre volvía a los libros de

estos pensadores y de otros como Augusto Mijares, Mario Briceño Iragorry o Ramón Díaz Sánchez.

Edmundo era un torbellino, un rebelde en constante indagación de sí mismo y de este continente. No cesaba de expresarse en poesía, en cine, en la organización de revistas, en antologías, en la promoción y agitación cultural a través de discusiones y lecturas públicas, talleres, edición de libros y documentos, etc. Su pasión era gregaria: la comunión en la soledad, pero también en el diálogo y la inteligencia. Su paso por la Dirección de Cultura de la Universidad de Los Andes fue memorable. Fundó festivales y asociaciones de cine, creó talleres literarios, revistas. Sentía la necesidad de liberar sus demonios. Pero eran demonios de amistad, que contagiaban pasión por la cultura, por el cine, por la literatura. Para él la insurgencia, el parto de aguas que había significado El Techo de la Ballena, la gran obsesión de su memoria, no habían dejado de ser. Lo recordaba como lo que en verdad fue: una conmoción, un instrumento de hacer revolución en la cultura. Quizás Comarca, de una manera más serena, menos ruptural, prolongaba para él el legado de los turbulentos años sesenta. La literatura era nuestra gran mediadora, la que posibilitaba y hacía mágico el don de la amistad y con él un maravilloso redescubrir la vida. La amistad como un modo de vivir en poesía.

POESÍA, POLÍTICA Y AMOR

Edmundo Aray escribió más de quince libros de poesía. Algunos quedaron inéditos. La lectura de los poemarios publicados, incluidas dos antologías, nos indica que dos grandes temas recorren su producción: la política y el amor. Otros se desprenden de estos: el deseo de justicia

social, la amistad, el erotismo, lo mítico. Su obra, que es siempre exaltación del amor y de la vida, debe ser comprendida en el contexto de la conciencia crítica que provocó en nuestro país la insurgencia política de izquierda de la década de 1960. Una conciencia crítica que en el terreno de las artes y la literatura tuvo su expresión en revistas y movimientos de vanguardia, no solo en Venezuela sino en todo el continente. Me detendré en la consideración de tres de sus primeros libros pues estos expresan ya una definida concepción del mundo y de la poesía, es decir, una poética. También en su poemario *Crónica de nuestro amor* (1973). Su antología *Eros* (2018), preparada por él mismo, incluye textos de todos sus libros publicados, incluso de un libro de definido perfil político como *Veinte poemas made in USA y una canción esperanzada* (2011), lo que confirma la presencia reiterada del amor y el erotismo en toda su obra.

TRES LIBROS

En efecto, *Twist presidencial* (1963), *Cambio de soles* (1968), *Tierra roja, tierra negra* (1968) perfilan una búsqueda que va desde la insurgencia política a la emoción íntima y amorosa y de esta de nuevo a la rebeldía y la crítica social. Se trata de libros escritos y publicados en un ámbito de profundas transformaciones culturales, sociales y políticas ocurridas tanto en Venezuela y Latinoamérica como en el resto del mundo. Es el contexto de crisis de las estéticas modernas que han tenido resonancia en diversos movimientos, revistas y tendencias de la vanguardia literaria y artística venezolana. Algunos de estos grupos, los que irrumpen en la llamada década de la violencia, en 1960, tendrán una definida filiación de izquierda. En este nuevo universo de figuraciones amorosas y espirituales, pero

también de dislocaciones ideológicas y de disonancias estéticas, surge la poesía de Edmundo Aray.

Siendo aún un joven de unos veinte años, funda con otros amigos (Alí Rodríguez y Rubén Monasterios) el grupo Vasudeba, en Barquisimeto. Sus lecturas, Herman Hesse en particular, acusan una cierta influencia mítico-religiosa, particularmente hindú, aunque ha leído también a los románticos españoles, como Bécquer; y a autores venezolanos como Andrés Bello, Pérez Bonalde, Rómulo Gallegos, entre otros. Descubre la gran poesía modernista americana: Martí, Darío, Manuel Gutiérrez Nájera. Busca afanosamente su propia identidad.

En 1957 publica su primer poemario: *La hija de Raghu* (Ediciones Nueva Segovia). En 1958 da a conocer desde Caracas su relato *Los huéspedes en el tiempo* (Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela). Se vincula al grupo Sardio, de reciente conformación. Debido a posiciones teóricas e ideológicas encontradas Sardio se disuelve en 1962. Edmundo había comenzado a relacionarse con otros amigos escritores y con algunos de los que estaban en Sardio fundan El Techo de la Ballena, que ya en marzo de 1961 irrumpe con una irreverente exposición *Para restituir el magma*. Allí están, entre otros, Carlos Contramaestre, Caupolicán Ovalles, Salvador Garmendia, Efraín Hurtado. Pronto se incorpora Adriano González León. Sus actividades (exposiciones, publicaciones), que se extenderán hasta 1969, involucran una ruptura con las convenciones del arte y de la literatura, tanto en lo ideológico-político como en lo específicamente estético. A Aray le ha tocado vivir la represión de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958). Los libros de poesía que escribe y publica en estos años asumen ya una definida conciencia crítica tanto respecto

a la tradición poética venezolana y latinoamericana como respecto a la situación social y política del país. En 1961 publica *Nadie quiere descansar* (Ediciones Sardio), un poemario aún heterogéneo en sus búsquedas pero que revela una insospechada conciencia del lenguaje, así como una cierta nostalgia por amores y amigos de la adolescencia, y por ese paisaje y memoria de la infancia ocupados ahora por la sordidez y rutina de la ciudad. Estos primeros son libros de indagación de un lenguaje propio en el contexto de una cierta indecisión de sentidos, aunque es notoria ya en ellos la tímida presencia del sentimiento amoroso, unido a una más destacada temática mítica y de la memoria.

Twist presidencial, editado en 1963, su cuarto libro en orden cronológico, define ya un discurso y una temática propias. Traduce poéticamente la gran efervescencia revolucionaria y social de inicios de los años sesenta, cuando caída la dictadura de Pérez Jiménez, el país se apresta a vivir nuevos tiempos marcados por la emergencia de una democracia burguesa que pronto sin embargo generará desencanto y descontento sociales. La crítica irónica del lenguaje aparece como un ejercicio de corrosión del poder político. Un texto como «Todo está en regla», a la par que propone una mirada sardónica, casi bufonesca, de un baile presidencial, pone en escena formas paródicas del lenguaje periodístico y publicitario para construir una crítica demolidora de la sociedad de consumo y de los modos opresivos del poder capitalista instituido. Mientras la inauguración de un hotel, el Sheraton, se abre con un twist en honor al Presidente de la República, la calle es la escena privilegiada de la violencia social y de la represión por parte de un Estado policial. La poesía de Aray no se contenta solo con sugerir, e irónica y paródicamente dice, señala, denuncia:

«... Se escuchan protestas (...) Conozca a Venezuela. Es una experiencia inolvidable (...) El Sheraton echó a andar con un twist presidencial. Fue una de las más elegantes fiestas y de las más animadas...»¹. Se trata de una poesía definidamente política, ajena sin embargo a lo panfletario pues revela una elaborada expresión literaria y artística. La amistad aparece como una manifestación de vida bohemia asociada a la irreverencia y a la complicidad política.

Si *Twist presidencial* es declaradamente poesía social, *Cambio de soles* significa un giro hacia una poesía intimista y personal, hacia una evocación un tanto lírica y onírica de un pasado en el que confluyen sujetos y aspectos diversos: la memoria de la adolescencia, de los amigos, el arribo a una ciudad sórdida, el miedo a la muerte... pero también la presencia de la amante y del deseo. «La muerte medra sobre nuestros cuerpos», dirá el poeta al registrar su llegada a una ciudad desangelizada que lo reta a una reinención amorosa. A la posibilidad devastadora de la muerte el poeta opone el esplendor de la vida y del erotismo, la ardiente corporalidad del amor. El poeta se mira a sí mismo en refriega contra la muerte y se ve despertar a la alegría: «... Te veo crecer Edmundo, exaltar abiertos designios,/ lejos del oprobio/ (...) Ya me siento en abundoso contento»². La amistad, el erotismo, el amor y su contraparte, la soledad, son en este poemario expresiones inherentes a una visión poética del mundo en la que dialogan, desdoblándose, la voz del poeta y sus fantasmas. El yo del poeta es este sujeto plural que después de nombrar la violencia social en *Twist*

¹ Edmundo Aray, *Twist presidencial: todo está en regla*, Ediciones tubulares de El Techo de la Ballena, Caracas, 1963, p. 6.

² Edmundo Aray, *Cambio de soles*, Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968, p. 57.

presidencial se abre ahora a una cierta desnudez subjetiva, a un desamparo existencial que ve en el amor y el erotismo la otra orilla del río, la salvación del naufragio. Su palabra se refracta en una pluralidad de voces y máscaras (amante, amigo, guerrero, actor) que hacen del sueño, de sus desdoblamientos, espacios privilegiados.

Cambio de soles es, pues, un conjuro contra la muerte desde esa ardiente pulsión de vida que se manifiesta en el redescubrimiento del amor. Metáfora de la vida y del erotismo, el sol es epifanía de una nueva vida. La lucha contra la muerte es lucha por la conquista de una identidad propia, una identidad a ras de la palabra, invocada en su capacidad para exorcizar demonios. En este sentido este libro es también el relato de una épica, la que libra el poeta contra sí mismo, contra una soledad que le niega la comunión amorosa. Conjurada la muerte, la victoria es de los amantes y de la lengua que los nombra: «Ardiente es tu lengua/ De piedras blancas tus mordeduras/ Así dice el amante»³. Muchos son los textos y las lecturas con los que dialoga *Cambio de soles*, un libro ya de decantación y maduración estética del poeta, pero una relación intertextual se hace evidente a través de diversos epígrafes: la poesía de Cesare Pavese. Esta parece orientar la tonalidad intimista y a la vez erótico-solar del poemario. Un erotismo tenuemente reflexivo que paradójicamente no cesa de aludir a la muerte, otorgándole a algunos de estos textos un tono de callada soledad, una como tensión levemente mística que recuerda «la noche oscura del alma» de San Juan de la Cruz. Se trata de un poemario que da cuenta de la diversidad emotiva y sensorial del poeta en su desafío de la existencia. Es la aventura poética de quien desde ese desafío descubre

³ *Ibidem*, p. 75.

el amor y el erotismo como opciones salvíficas, renovadoras: «Voz de amante soy. Cuerpo de amantes»⁴, dirá el poeta.

Tierra roja, tierra negra se da a conocer después de *Cambio de soles*. Construido como un abecedario poético, este poemario se abre con una invocación al escritor norteamericano Herman Melville, creador de la famosa novela *Moby Dick*, que narra la travesía del barco ballenero *Pequod*, al cual alude el poeta y se constituye en una suerte de emblema de El Techo de la Ballena. Todo el libro, de un definido perfil contestatario, está referido a poetas y figuras históricas de América Latina y del mundo ligadas a la disidencia política, al *stablishment* estadounidense de los años sesenta o al fascismo: el Che Guevara, Fidel Castro, el líder negro Malcom X, el poeta y líder revolucionario Ho Chi Minh, pero también el dictador fascista Benito Mussolini, o el exsecretario de Defensa norteamericano, Robert McNamara, entre otros. El poeta los interpela y ellos hablan. Sus discursos representan un mundo escindido entre la guerra y la paz, el imperialismo o la descolonización, la injusticia social y la transformación revolucionaria. El tono de rebeldía o de insurgencia es ya notorio en el primer poema, en el que el poeta advierte que «Este abecedario impuro hará temblar/ —de cólera por rabiosa—/ a los que se hallan bien colocados»⁵.

Se trata de una poesía concebida como instrumento de lucha ideológica y política, que denuncia la violencia racial, imperialista o fascista, pero que manifiesta un significativo trabajo del lenguaje que la hace trascender lo

⁴ *Ibidem*, p. 71.

⁵ Edmundo Aray, *Tierra roja, tierra negra*, Departamento de Publicaciones de la Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela), 1968, p. 11.

meramente panfletario. Esta dimensión política se adscribe simbólicamente a la polarización que vive el mundo en los años sesenta entre capitalismo y socialismo. Son los años de la llamada «Guerra Fría» que opuso militar, económica, social y políticamente a las dos grandes potencias de la época: el bloque de países socialistas alineados en torno a la Unión Soviética y Estados Unidos de Norteamérica. *Tierra roja, tierra negra* es un título que alude a este antagonismo. La poesía de Aray, decidida a abandonar la idealización romántica y las esferas celestes de la poesía modernista, toca tierra y se deslinda ideológicamente: opta por el rojo socialista de la insurgencia, de la rebeldía. Pero también se ha ampliado formal, estética y semánticamente como consecuencia, en buena medida, de la renovación vanguardista que conmociona la literatura y el arte de muy diversos países.

Este nuevo concepto de la belleza que atiende a reconsiderar lo aparentemente feo o impuro, el horror o lo abyecto de las injusticias, del crimen social, incluye el reconocimiento político del otro: los negros que luchan contra el racismo, los vietnamitas que resisten al imperalismo, la lucha por las libertades de las minorías (de los jóvenes, de las mujeres, etc.). El juego experimental está presente en Aray, al lado de una cierta revalorización de lo oral y lo coloquial, de la atmósfera de la calle con su lenguaje de lo cotidiano, lo concreto, lo doméstico. Ironía y parodia subrayan en este poemario la denuncia política, tornando más enfáticos el dolor o el estremecimiento subjetivo que causan la violencia y las perversiones o abusos del poder. El poeta otorga vida a las voces de los rebeldes que luchan en cualquier lugar del mundo, llámese Río de Janeiro, Lima o Estados Unidos. Así, en Alabama un grupo de excluidos protesta: «NOSOTROS/ negros

y sacerdotes, monjas y estudiantes/ nos reunimos para marchar hacia los tribunales y recordar a James J. Reeb, ministro unitario de Boston/ asesinado a golpes...»⁶. *Collage* de voces y discursos, la poesía, haciéndose solidaria de los oprimidos, es una conjura contra la humillación y el vejamen racial o político. Se trata de un libro de extraordinaria vigencia ética y social que apuesta además por el desenfado, la libertad expresiva y, sobre todo, por el juego de lenguajes, de voces y de oposiciones semánticas que tienen un trasfondo ideológico. Ese contraste está ya marcado en el título del libro (tierra roja/tierra negra) y recorre todo el poemario.

El poder imperial, además de sus personajes antiguos y modernos (Baltazar, rey de Babilonia, la mítica reina Niobe, el terrorífico Ku-Klux-Klan, el presidente Lindon B. Jhonson, etc), tiene igualmente sus emblemas y signos polisémicos, con los que juega irónicamente el poeta. Oponiéndose a estos personajes ligados al racismo o a la violencia imperial, aparecen otros que quieren significar libertad, rebeldía, poesía: Camilo Torres Restrepo, el Che Guevara, Ernesto Cardenal. Allí están también la Sala del Trono, la silla de la reina, la silla curul, la silla de los papas, contrastando irónica e ideológicamente con la silla del pintor o la silla del escritor. Las referencias históricas relativas al opresivo poder racista o colonial dialogan con las referencias personales para contrastar precisamente violencia y amor. El extenso poema llamado «Malcolm, tú eres negro», en el que el líder negro relata crímenes racistas cometidos contra su propia familia y contra él mismo, es ilustrativo a este respecto pues al lado de la sangre y las balas criminales están también sus

⁶ *Ibidem*, p. 49.

palabras de amor dirigidas a su amada Betty: «Yo te amo, pequeña, amo tus sagradas maneras/ Betty, mi amiga, mujer, mi pequeña Betty/ resiste, mi amor, resiste»⁷.

Aun dentro de la ambigüedad y el lenguaje metafórico propios de estos poemas, podemos reconocer una precisión verbal que apunta a la denuncia política. En este sentido se puede captar en ellos una tensión entre lo político y lo poético, lo personal y lo objetivo, la dimensión informativa o comunicativa y la dimensión ontológica hacia la que está orientada la metáfora. De allí que se pueda hablar de la búsqueda, por parte de Aray, de una estética objetivista y realista marcada por la presencia de formas discursivas procedentes del periodismo informativo (modos de enunciar, datos y referencias locales de hechos, partes de guerra, etc.), y por formas lingüísticas confesionales o declarativas (fragmentos de cartas, de canciones, diálogos). A reforzar este objetivismo y realismo poético contribuye la presencia de formas propias del lenguaje oral y coloquial. Igualmente subraya esta tensión entre lo poético y lo político la inserción en este *collage* de voces y discursos, de fotos, fragmentos de citas, comunicados o textos teóricos. Es interesante a este respecto la ilustración del libro con imágenes fotográficas del Che Guevara y de Ho Chi Minh, así como la cita de un texto de uno de los líderes de la revuelta estudiantil de mayo de 1968, Daniel Cohn-Bendit, que configura la diagramación de la portada y se intercala varias veces en el poemario. La política es también una épica. La resonancia de la guerra de Vietnam y de las luchas de los negros afroamericanos le otorga a este poemario un cierto carácter épico. En este sentido, se ha señalado el predominio de un tono narrativo en este

⁷ *Ibidem*, pp. 59-68.

poemario y la presencia de escenas «cercanas a la imágenes cinematográficas...»⁸.

Aray no evade el carácter político o contestatario de su poesía y la filiación socialista, de izquierda, que estos pronunciamientos e ilustraciones implican. Se trata de una estética política, alterna, de vanguardia, contraria al artepuro y a la estética de una poesía convencional, respetuosa de la tradición clásica. En este sentido, *Tierra roja, tierra negra* se muestra cercano a una cierta corriente de poesía irreverente norteamericana en la que el juego de formas expresivas, el humor, las alusiones irónicas y paródicas, la precisión y la economía verbal hacen parte central de una nueva estética. El mismo Aray alude a Allen Ginsberg y a William Carlos Williams, pero pienso también como cercanos a Aray la poesía de Lawrence Ferlinghetti o la de E. E. Cummings. Aunque este poemario da particular resonancia a la literatura y los movimientos contraculturales de contestación al poder norteamericano, es evidente que el autor ha sido un lector atento a las más renovadoras corrientes de la poesía europea y latinoamericana. Al final del libro Aray incluye, en una suerte de alusión irónica a sus influencias, una lista muy amplia de personajes, textos y autores a los que cita o menciona en el libro. Muchos de ellos son parte ciertamente de esta nueva y diversa cartografía estética y literaria: Emily Dickinson, Cesare Pavese, Aimé Césaire, Jorge Zalamea, el propio Techo de la Ballena, Vachel Lyndsay, Walt Whitman, Carmichael, pero también The Beattles. Leído ahora, en 2020, *Tierra roja, tierra negra* nos permite una comprensión política de las luchas

⁸ Carmen Virginia Carrillo, *De la belleza y el furor. Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela*, El otro el mismo-Universidad de Los Andes, Mérida (Venezuela), 2007, p. 167.

de liberación y antiimperialistas o anticolonialistas libradas en el mundo durante la turbulenta década de 1960. De allí que nos resulte hoy un poemario inusual por su audacia literaria, por su vigencia ética y estética, profundamente comprometido con su época, lo que se expresa a través de las múltiples referencias históricas, sociales y políticas que en él encontramos.

ERÓTICA Y POÉTICA

Un poemario como *Crónica de nuestro amor*, que aparece cinco años después de publicado *Tierra roja, tierra negra*, nos permite ilustrar las relaciones entre poesía, amor y erotismo en la obra de Edmundo Aray. Hay en este libro un retorno a la poesía intimista que adopta ahora un tono lírico, dado su decidido acento sentimental. El lenguaje cambia, por lo tanto, radicalmente. Aray abandona por los momentos la orientación política de su discurso. La retomará más adelante en nuevos poemarios. Como se ha señalado, la poesía de Aray está orientada en cada libro «por la incesante búsqueda conceptual y formal...»⁹. Se trata, pues, como su nombre lo indica, de una crónica amorosa que relata una conflictiva relación. El hablante lírico asume la voz de una mujer, Gala, que reconstruye una fragmentada historia sentimental, en una especie de inventario o de rendición de cuentas con su examante. Aray logra ponerse a distancia del patetismo melodramático y de los estereotipos románticos. Asumir la voz de una mujer enamorada, más que un cambio de máscaras es un desafío imaginativo

⁹ Alberto Rodríguez Carucci, «El autor y su obra» (prólogo), en Edmundo Aray, *Una y otra edad. Antología poética (1956-1990)*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1997, p. 7.

y un riesgo de lenguaje pues involucra nombrar el deseo del otro. Se aventura por lo tanto el poeta en el oscuro paisaje del inconsciente y en esa compleja condición que es la condición femenina.

Crónica de nuestro amor narra, en efecto, una aventura de amor, pero es una aventura marcada por el desacuerdo sentimental, por la desavenencia, por las diferencias y la angustia que estas comportan. Las palabras de quien ama son siempre un tanto excesivas, su discurso suele exceder los límites de la medida, lo propio, lo racional, pues lo que expone es precisamente el extraño e indeterminado territorio de su deseo. Se trata de palabras enunciadas por «bocas marchitas, excesivamente parlantes y agotadoras»¹⁰. Es un discurso, por lo tanto, rasgado por lo corporal y lo imaginario. Se trata de una poética del amor que asocia lo exterior y el difícil mundo de la subjetividad amorosa. La exaltación vital, pasional, el mundo de la calle, el erotismo de la mirada y del roce carnal tienen su lado áspero en los celos, los llantos, las blasfemias. No estamos ante una versión idílica del amor. Se trata —por el contrario— de una erótica pasional y de una poética coloquial que se expresa en un discurso imaginado a dos voces: dos amantes discuten. Uno de ellos, la mujer, recuerda y reclama. Es el relato poético del amor considerado como una especie de mal íntimo, doloroso, en el que parece privar la queja de lo no logrado. Los sentimientos de culpa y frustración aparecen como parte de una imposible realización amorosa. Hay por lo tanto algo de catástrofe, en una relación que considera al amor como una opción un tanto mítica, que no se abre a la posibilidad del perdón: «Aun así no puedo perdonarnos, porque en esto

¹⁰ *Ibidem*, p. 99.

del amor somos como dioses,/ el sacrificio de tantos días perdidos en ofrendas»¹¹.

Utopía de la palabra y del amor. Como piedras rotas, los amantes en esta *Crónica*... no disponen sino de fragmentos que inútilmente tratan de unir: fragmentos de recuerdos, la imagen de una discoteca, de un bar, la invitación a bailar, unas cervezas. La sensación de pérdida todo lo asedia. Se expresa desde el inicio a través de la voz doliente de la amante que recuerda, desde la imagen de una despedida, lo que no pudo ser: «...la perdida oportunidad de restregarme / con tu cuerpo»¹².

Discurso fascinado por la invención del otro, de la mujer, la experiencia erótica, tal como es representada en la poesía de Aray, es teatro del lenguaje y del deseo. La mujer, en esta poesía amorosa —llámese Gala, Manuela o *miss* Stein— es siempre una denominación del deseo. Más allá de este destella también el amor de la palabra. Erótica y poética están en Aray inextricablemente ligadas: su poesía amorosa es ciertamente deseo, pero también metáfora y fantasía. Una fantasía erótica que el trabajo con el lenguaje transmuta en poesía. ¿Qué dicen los amantes en la poesía de Aray? Dicen una desazón, un ardor, una soledad, un quejido: «Traigo el corazón emparamado», dice alguien en el extenso poema «Pájaro», y más adelante agrega: «No me dejes, Amor,/ el corazón emparamado», y luego, al final del poema, solo una palabra: «¡Ay!»¹³.

¹¹ *Ibidem*, p. 102.

¹² *Ibidem*, p. 100.

¹³ Edmundo Aray, *Eros. Antología*, Ediciones El mordisco de la ballena, Mérida (Venezuela), 2018, pp. 59-62.

El amor es indecible, la poesía lo asedia. Por eso su más alto lenguaje es siempre una utopía. Pulsión de vida, pero igualmente frontera con la muerte, Eros lo rodea todo en la obra de Aray, desde la cotidianidad más elemental hasta la Historia más trascendente. Manuela recuerda amorosa y nostálgicamente a Bolívar y le dice «Tú/ mi silla de ruedas/ Yo/ tu hamaca... No soy nada sin ti/ terrible señor de mis afanes»¹⁴. Más allá de la búsqueda de una imposible completitud en la pareja, el amor propone también, en la poesía de Aray, una dimensión de solidaridad transubjetiva que lo liga a la rebelión, a la libertad. Es lo que expresan algunos textos de libros como *Veinte poemas made in USA y una canción esperanzada* (2011) o de *La pena del cristofué* (2011). Tanto en su dimensión histórica y social como en su dimensión específicamente erótica y poética, el amor no dejará de transgredir convenciones y fronteras. Pasión que es padecimiento, deseo y mirada, existencia en vilo, el amor en la poesía de Aray es sobre todo una fervorosa aventura del lenguaje.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 29-30.

Notas sobre literatura y política¹ a propósito de *El corazón de Venezuela*

ESTAS NOTAS O CONSIDERACIONES son inicialmente de carácter teórico, en la línea de lectura de las relaciones entre el texto literario y el orden social y político. Sabemos que las relaciones entre literatura y política son complejas y espinosas, dada la diversidad de factores que allí intervienen. Mientras la política, en su acepción originaria, no degradada, pudiera estar llamada a transformar o modificar la realidad, la literatura no está convocada a cumplir ese cometido; no al menos de una manera directa. Históricamente, lo sabemos también, las relaciones entre los escritores y el poder político han resultado un tanto incómodas. Ciertamente, el arte y la literatura son espacios privilegiados de una imaginación crítica, pero tienen sus propias reglas discursivas.

La imaginación siempre rompe cauces. Las fuerzas que la animan en la ficción literaria pueden adquirir una modalidad disruptiva. Por otra parte, las realidades que la literatura imagina son siempre realidades probables, no verificables, pero al intercambiar signos con la historia o la cultura se adscriben al ámbito de lo posible. La poesía en

¹ A propósito de la antología de poesía realizada por Luis Alberto Angulo y Luis E. Gómez (comps.), *El corazón de Venezuela. Patria y poesía*, PDVSA, Caracas, 2008 (Texto originalmente publicado en *Zona Tórrida*, N.º. 42, Universidad de Carabobo, Valencia [Venezuela], 2010).

particular, dada su condición metafórica, de juego y traslación del sentido, es el reino de la posibilidad infinita. El lenguaje, lo han corroborado disciplinas como la semiología o el psicoanálisis, no es nunca totalmente inocente o neutro. Como práctica social, está impregnado de realidad y en ocasiones, incluso, de política. La literatura, en una suerte de dialéctica que la realiza como práctica lúdica, revela y oculta, falsea y designa.

La literatura y la política son dimensiones simbólicas que permanentemente intercambian signos, que dialogan al borde de la sospecha. No son, sin embargo, espacios equivalentes. Distingamos. Política y literatura obedecen a lógicas diferentes del sentido. La literatura tiene una especificidad estética que tiene que ver con la puesta en cuestión del lenguaje. La política, a su vez, es una práctica institucionalizada de ordenamiento social y de distribución o redistribución del poder en una nación o comunidad social. Si lo propio del artista, y en particular del escritor, es la exploración de los lenguajes en una perspectiva estética y que pudiera llevar a la subversión de los códigos simbólicos establecidos, lo propio del político es el uso instrumental de la lengua para legislar y establecer pautas de convivencia social. La literatura, a diferencia de la política, no es partidista. Se desnaturalizaría si hiciera tal cosa. El político propone y conforma partidos o se adscribe a los ya existentes. En el ámbito de una nación o comunidad, su trabajo de gobernanza tiene que ver con establecer procedimientos legales y determinaciones territoriales.

El hecho de que la literatura sea concebida como un sistema artístico y una práctica escritural de representación estética de la realidad significa que esta no es reflejo directo del mundo social sino que, por el contrario,

dadas las mediaciones lingüísticas y estéticas, derivadas de la misma tradición literaria, resulta ser más bien un espejo deformante. Así, Mijaíl Bajtin ha subrayado cómo la novela moderna, a partir del *Quijote*, no refleja directamente la realidad sino que la imagina a través de la imitación paródica e irónica de otros lenguajes y textos.

La literatura es ciertamente transgresiva, pero lo es primero y fundamentalmente al interior de sí misma, es decir, con respecto a la tradición literaria y con respecto al lenguaje instrumental. Recordemos que ya Platón, en *La República* señalaba que «todos los poetas, empezando por Homero (...) ya traten en sus versos de la virtud, ya de cualquier otra materia no son sino imitadores de fantasmas que jamás llegan a la realidad...»².

El carácter transgresivo de la literatura —y particularmente es notorio esto en la poesía moderna— deriva de la puesta en crisis del lenguaje que realiza. Puesta-en-crisis que desestabiliza radicalmente las estructuras lingüísticas, formales y semánticas establecidas. Pensemos, a título de ejemplo, en los grandes poetas simbolistas y malditos de fines del siglo XIX y comienzos del XX en Francia: Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont; pensemos en los grandes poetas del modernismo hispanoamericano: Rubén Darío, José Martí, Leopoldo Lugones, José Asunción Silva; pensemos luego en la vanguardias hispanoamericanas y particularmente en poetas como Vicente Huidobro o César Vallejo. Todos ellos deconstruyeron una tradición y crearon otra: la de la ruptura, y en el caso de las naciones latinoamericanas, de una ruptura que marcó pasos hacia una modernidad periférica.

² Platón, *La República*, Libro décimo, biblioteca.org.ar (Biblioteca virtual universal).

Este carácter transgresivo que se expresa en crítica y crisis de los lenguajes y formas heredadas de la tradición artístico-literaria, que se traduce en la subversión de los códigos y convenciones de la modernidad literaria y cultural, de los prejuicios, de las modalidades y formas lingüísticas y culturales esclerosadas, comienza por afectar la estructura convencional del signo lingüístico. La poesía es entonces este lenguaje polisémico, ambivalente, que nos permite imaginar lo posible pues ella misma es la posibilidad infinita.

La poesía en tanto lenguaje, al privilegiar y establecer conexiones en el orden de los significantes, distorsiona el signo lingüístico, que pierde así su carácter instrumental para constituirse en un eslabón más de una cadena de imágenes significantes cuyo peso, por decirlo así, hace estallar los significados y convierte la significación no en algo unívoco, sino en un proceso de *significancia* (el concepto lo propone Julia Kristeva) que se expresa en la diseminación del sentido. Es decir, el trabajo o manipulación del poeta sobre el lenguaje instrumental descarrila la univocidad de los significados, ampliando por lo tanto el espectro semántico de las palabras. Metáforas, metonimias, sinécdoques, ironías, elipsis, entre otras formas de la retórica literaria, configuran una nueva trama del sentido en la poesía.

Esto nos permite pensar la literatura moderna y particularmente la poesía moderna, como revuelta o revolución del lenguaje y más específicamente como lo que Julia Kristeva denomina «sujeto-en-proceso». Es decir, la poesía asume la condición imaginaria, subjetiva, pulsional del lenguaje a través de las formas que modela o remodela el escritor y la transfigura en lenguaje simbólico que posibilita la identificación autor-texto-lector. Lo político del texto literario puede derivar de esta crisis del sentido

que, en el caso de experiencias sociales límite como guerras, revueltas, golpes de Estado, etc., se expresan simbólicamente a través de fracturas verbales que pueden metaforizar dislocaciones de la memoria social o cultural. Lo político en la literatura siempre va a estar ligado a las posibilidades de reinención de lo real por medio del lenguaje, al juego de fuerzas imaginarias y simbólicas que este hace emerger. La literatura deviene así en campo minado del sentido asociado a realidades alternas, a lo imprevisible, a la estimulación de una imaginación crítica en el lector. Hablamos incluso de emociones en el lector que pudieran provocar su disenso con respecto a un determinado orden de cosas. Todo puede simbolizarse a través de las transfiguraciones del lenguaje que activan la fantasía. Esta no está llamada a transformar al mundo, pero puede estimular en el lector una sensibilidad crítica.

De este modo, el ejercicio de la poesía involucra la interrogación, la puesta en proceso del lenguaje instrumental, del sujeto lógico-racional que le es inherente y, por lo tanto, de los códigos culturales, ideológicos y éticos que lo soportan. En este sentido hablamos de subversión o revolución del lenguaje y de modo indirecto de remoción o conmoción de códigos de la cultura y de la racionalidad (cartesiana). Una racionalidad que sostiene o es garante del sujeto gramatical, el cual, sabemos, atiende a unas normas de comunicación preestablecidas. Comprendida de este modo, la práctica, la experiencia de la escritura literaria y su lectura ha de involucrar el ejercicio de una sensibilidad crítica, que puede alcanzar las formas del goce destructivo y creativo a la vez. Esto nos lleva a descreer de la llamada «gratuidad» del arte y/o de la literatura puesto que estos, en sus más significativas

realizaciones —aquellos que han renovado la memoria artística y literaria— están animados de una intensa fuerza y pasión transformadora.

En el caso de las naciones hispanoamericanas, debido en gran medida a las urgencias políticas y sociales, a los cambios y conflictos que históricamente la han sacudido y que actualmente continúan ocurriendo, esta fuerza y pasión transformadora no solo se expresa en la práctica deconstructora de lenguajes sino que asume también la condición de *intención* ideológica transformadora. Es el caso de la llamada poesía social y/o política, que tiene ya toda una tradición significativa. Se trata, en sus mejores exponentes, de una poesía que sin perder altura y espesor literario, sin volverse panfletaria, adquiere un tono político contestatario. Hablamos de una poesía cuyo carácter crítico, cuestionador del orden político y social, deriva generalmente del ejercicio de un humor irónico, satírico o paródico, irreverente. Es la iconoclasia que le otorga el juego contrastivo entre formas literarias canonizadas y formas y tonos de lenguaje propios de la cultura oral y popular. Esa intención crítica —insistamos en ello— adquiere una dimensión estética en la medida en que ese espíritu lúdico e irreverente toca o trastorna, subvierte —sería mejor decir— estratos, capas profundas del lenguaje y formas canónicas o modalidades expresivas propias de la tradición literaria.

Creo que podemos aludir, como muestra significativa, a parte importante de la producción poética de autores como José Martí, desde sus aportes en torno a una estética modernista de claras resonancias sociales; o a Nicolás Guillén (pensemos por ejemplo en libros suyos como *Sóngoro cosongo* [1931] o *West Indies Ltd.* [1934]), libros en los que se metaforizan dislocaciones sociales; a algunos poemarios de

Pablo Neruda (como el *Canto general* [1950], *Incitación al nixonicidio* y *Alabanza de la revolución chilena* [1973]); a Ernesto Cardenal (*Epigramas* [1956], *Hora Cero y otros poemas* [1971], *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* [1965], *Salmos* [1964]); o más cercanos a nosotros en el tiempo, como la poesía lúdica y satírica del centroamericano Roque Dalton (poeta, novelista y guerrillero asesinado por sus mismos compañeros de armas) o el venezolano Víctor Valera Mora (en libros como *Amanecí de bala* [1971] o *70 poemas estalinistas* [1979]).

Vinculado con este asunto de la literatura y la política en Hispanoamérica, voy a referirme, un poco sucintamente, al tema de las relaciones entre patria y poesía puesto de relieve por la antología de poesía venezolana que realizarán los poetas Luis Alberto Angulo y Luis E. Gómez, que denominaron *El corazón de Venezuela. Patria y poesía*, editado inicialmente por PDVSA (2008) y reeditado por el Congreso de la República en 2009³.

La noción de *patria*, desgastada y hasta vilipendiada por su uso y abuso, remite en un primer momento a una lectura política de este concepto. Pero esta acepción política un poco degradada, se refigura o resemantiza en muchos de los textos poéticos de esta antología pues es la patria leída desde la sensibilidad poética. Entonces el concepto destella desde otra perspectiva. Creo que la relectura de esta idea de «patria» desde la sensibilidad poética la devuelve a una pluralidad de sentidos que, pienso, tiene que ver con la acepción original presente en nuestros libertadores (Miranda, Bolívar, San Martín, Sucre, O'Higgins, entre otros), en quienes

³ Este libro trae prólogo e introducción de Stefanía Mosca. Luis Alberto Angulo y Luis Ernesto Gómez, los editores, agregaron al final una breve reseña biobibliográfica de los autores seleccionados.

adquirió una dimensión de liberación política y social, como luego la tendrá en los escritos de José Martí.

Observo entonces cómo la buena poesía de esta antología (no toda quizás sea de alta calidad estética) y la más significativa poesía social de este continente identifican semánticamente estas nociones de «patria» y poesía. La *patria*, vista desde esta perspectiva, es poesía. No en balde poetas muy relevantes de distantes coordenadas geográficas alguna vez han confesado que la única patria para ellos es la poesía.

Vista, considerada desde la poesía de estos textos, de este libro, la *patria* deviene algo entrañable, una configuración simbólica que arraiga sus plurales sentidos, su refulgencia semántica, en un sujeto de amor o de deseo: desde una mujer amada que nos olvida o nos desama, la querencia de un árbol o de un trapiche que recordamos como parte de nuestra infancia; o el perro que acompañó al abuelo en la soledad de su vejez y que hicimos también parte de esa memoria sensible que la poesía recupera y recrea.

Muchos de estos textos poéticos tienen sin duda una orientación e intención crítica: es el país que nos duele desde la muerte por desnutrición de un niño, desde el desamparo económico y social que se traduce en muerte o dolor, desde la corrupción y la complicidad de los políticos de partidos que se han repartido y reparten el país en tajadas. La *patria* deviene entonces la crítica al ciudadano que ha extraviado su civilidad en su «honradez cobarde», como dice Andrés Eloy Blanco (1887-1955) en su poema seleccionado para este libro, que por ser poco conocido me permito citar:

Hombre honrado de Venezuela
Patriota sellado de honradez
por derecho de nacimiento
por derecho de calva y anteojos,
por derecho de abuelo con levita,
hombre de aspecto y en el fondo, honrado,
pero, honrado no más, sin movimiento,
sin riesgo
solemnemente virtuoso,
analítico ilustre, honorable egoísta,
indiferente

(..)

Amueblado por tu honradez perpetua,
por tu honradez cobarde, por tu cobarde gravedad
viviendo de un seguro de vida venturosa
con tu renta de diez por ciento sobre el respeto general.
Estatua honrada;
eres abominable...⁴.

Es el mismo Andrés Eloy Blanco que tuvo que ver con la fundación de uno de los partidos fundamentales de nuestra «representativa democracia burguesa», Acción Democrática, que lo llevara a luchar en la clandestinidad por ideales de justicia social y luego a cargos de relevancia política en el Congreso Nacional, y finalmente al exilio. Un partido fragmentado como otros, disminuido por efectos de la corrupción, el clientelismo y el populismo. Es el mismo poeta que al calor de las luchas sociales y políticas

⁴ Andrés Eloy Blanco, «Presentación mural del hombre honrado», en *El corazón de Venezuela*, ob. cit., pp. 45-47.

escribiera textos de una sensibilidad popular casi lacrimosa, como el muy conocido «Angelitos negros» o el «Canto a los hijos», en los que se expresa, como en toda su obra y actuación, una dimensión crítica y amorosa de la patria.

Pero también la *patria* se refigura como el sordo y terrible monólogo, casi un aullido, de un antiguo obrero de una compañía petrolera que habla desde la herida que significa ver a su pequeña ciudad nativa, Cabimas, convertida en un basurero. Dice el poeta Carlos Contramaestre, asumiendo la voz de ese dolido obrero que ve desmantelada y reducida a algo degenerado una parte entrañable de su patria:

Yo viejo rescatador de tuberías muertas
hombre electrocutado en las profundidades
tengo todos los planos de las tuberías muertas
tengo todos los huesos de los ahogados
uso a mis hijos de carnada (mis buzos predilectos)
corro con la velocidad del relámpago
desmantelo todas las instalaciones de los muertos
me ilumino con el espectro del carburo
y camino con envidiable equilibrio sobre los llanos de
Lagunillas⁵.

⁵ Fragmento del extenso poema «Cabimas-zamuro», del poeta y artista plástico Carlos Contramaestre (1933-1996), recogido en Rafael Arráiz Lucca (comp.), *Antología de la poesía venezolana*, Tomo II, Panapo, Caracas, 1997, p. 563 Aunque este texto no aparece en *El corazón de Venezuela...*, lo refiero pues ilustra ese proceso de resemantización del concepto de *patria* desde una intensa pasión crítica, de sostenido tono poético.

O la *patria* es el hábitat nostálgico de objetos abandonados, de cosas o camisas roídas por la carencia de afecto, o el lugar de desamparo del extranjero que solo ve despegar trenes y mira «colgar del cielo la noche innumerable, misteriosa y solemne como la eternidad»⁶.

Sin embargo serán el pensamiento y el ensayo literario en su tendencia americanista, con sus prolongaciones en las llamadas «teoría y filosofía de la liberación» (se dan relacionadas), con exponentes tan relevantes como Leonardo Boff o Enrique Dussel (teología y por solo citar dos), las modalidades más llamadas a una interpretación y/o dilucidación de los problemas, dificultades o urgencias políticas, sociales, culturales de América Latina. Es manifiesta la vocación y orientación político-transformadora, cuestionadora, que buena parte de nuestra tradición ensayística ha tenido en América Latina. Podemos mencionar, a título ilustrativo, además de los ensayos fundamentales de José Martí, textos de autores capitales como José Enrique Rodó, Domingo Faustino Sarmiento, José Carlos Mariátegui, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Juan Montalvo, Eugenio María de Hostos, Mariano Picón Salas y Mario Briceño Iragorry.

Se trata de autores que configuran toda una tradición de una ensayística americanista que, en el cruce de los siglos XIX y XX continúa el pensamiento insurgente y libertario de hombres de acción y de reflexión como Bolívar, Miranda o Simón Rodríguez, por insistir en señalar a tres ilustres venezolanos arduamente entregados a las luchas de Independencia del continente. Esta tradición ensayística se continúa y renueva en el siglo XX a través de la producción

⁶ José Ramón Heredia, «Poema de las voces y las cosas sencillas», en Rafael Arráiz Lucca (comp.), ob. cit., pp. 269-274.

crítica e interpretativa de autores tan relevantes como José Lezama Lima, Julio Cortázar, Octavio Paz, Ángel Rama o Rodríguez Monegal, por citar solo algunos consagrados exponentes de una renovada tradición ensayística que no ha dejado de tener a las naciones nuestroamericanas (su política, pero también su arte, su literatura) como centro de sus interpretaciones iluminadoras.

Canon y representación de lo real en la narrativa breve de Laura Antillano¹

ESTA APROXIMACIÓN A LA producción narrativa breve de Laura Antillano está conformada por dos partes:

- I. Una parte un tanto teórica y documental que he denominado «La lucha contra el canon».
- II. Un intento de lectura, de interpretación, del universo narrativo de sus cuentos o «ejercicios narrativos», más específica, a partir de lo que podría denominar «la representación literaria de lo real».

I. LA LUCHA CONTRA EL CANON

Puesto que la noción de canon involucra las pautas o normas que configuran una suerte de «catálogo» de obras maestras de una literatura, la misma está estrechamente ligada a la idea y tensiones propias de la tradición, del gusto, de la sensibilidad y hasta del poder que se generan histórica, social y culturalmente; por lo que, en definitiva, son

¹ Originalmente publicado en revista *Letras*, N.º 75, vol. 49, Universidad Experimental Libertador, Caracas, octubre de 2007.

esas fuerzas de orden literario —pero también socioculturales— las que intervienen y modelan la conformación de dicho catálogo². Se ha aceptado que cada cultura, cada país, cada sociedad ha generado su propio canon literario, que es como decir su patrón, su esquema o guía de lecturas. Y en Occidente, como sabemos y nos lo confirma el polémico libro de Harold Bloom³, la mujer ha estado excluida de ese canon, salvo contadísimas excepciones.

Una de mis propuestas es corroborar o constatar, primero, que el canon de la narrativa hispanoamericana, y particularmente venezolana, ha estado fundado y marcado por el avasallante predominio de autores masculinos; y segundo, que en el caso particular de la escritora venezolana Laura Antillano (1950), su producción narrativa se ha venido realizando a contracorriente de ese canon masculino o patriarcal.

En este sentido consideramos que esa lucha y desafío al canon ha involucrado en su producción narrativa breve no solo la puesta en escena de una sensibilidad femenina, alterna, sino también una refiguración de lo real. En efecto, se puede observar a través de la lectura atenta de sus cuentos o «ejercicios narrativos» (para decirlo con

² Curtius señala: «Toda creación de cánones tiene que llevar a cabo una selección de clásicos (...) hasta los padres de la Iglesia fueron objeto de una selección» (Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, Tomo 1 [3ª edición], Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1981). En torno al concepto de canon en literatura, existe una muy amplia bibliohemerografía. Puede consultarse, entre otros, la compilación de textos realizada por Enric Sullá, *El canon literario*, Arco/Libros, Madrid, 1998, que recoge trabajos de Bloom, Culler o Gates, entre otros. Otra referencia importante es el libro de Josu Landa, *Canon City*, Fondo Editorial del Caribe, Caracas, 2010.

³ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (3ª ed.), Anagrama, Barcelona, 1997.

una categoría muy apreciada por José Balza) cómo en estos se nos entrega un registro muy variado, plural, de su imaginario femenino, con lo que se configura así la imagen de una mujer que se desdobra estéticamente, que puede asumir diversos roles (escritora, lectora, madre, hermana, hija, amiga, etc.).

Se trata de una *escritura* que traza una sensibilidad particular, sostenida en el imaginario de un sujeto femenino detrás del cual está por supuesto la huella autobiográfica, pero que es también, y fundamentalmente, la expresión resemantizada, refigurada, de lo que ha sido la versión sentimental, estereotipada de la mujer en la narrativa venezolana y latinoamericana tradicionales.

Intentando registrar, dibujar, escribir su cuerpo, sus deseos, sus pulsiones eróticas, amorosas, Antillano intenta a contracorriente del canon —insistimos— inscribir su voz, la heterogénea originalidad de su voz literaria, en el horizonte de una tradición artística que se resiste a incorporarla⁴. Porque entre otras razones esa tradición, que ha sido en gran medida configurada desde el cuerpo y la palabra literaria del hombre, difícilmente se deja marcar por las nuevas formas de concebir y practicar la narración literaria

⁴ Moret, estudiosa de la obra de Laura Antillano, se refiere a esta particular imagen de la mujer: «La mujer, presentada desde sus distintas funciones, es uno de los materiales profundamente originales de su obra, porque más allá de lo personal y privado podemos leer un eje que se organiza en torno a las posibilidades que muestran los protagonistas de elegir un estilo de vida que difiera de lo tradicional y de mostrar las múltiples maneras en las que la mujer logra resolver o plantearse sus conflictos» (Zulema Moret, «De tejer recuerdos a trenzar historias» [prólogo], en Laura Antillano, *La luna no es pan-de-borno y otras historias*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, página XXI, 2005).

que la mujer (su voz, su cuerpo, su sensibilidad femenina, su imaginario) propone.

Pero volviendo a la cuestión del canon, hagamos un ejercicio documental. Si consultamos algunas historias y antologías de la narrativa venezolana e hispanoamericana desde su inicial configuración moderna en el modernismo hasta bastante avanzado el siglo XX, la presencia de la mujer, salvo muy contadas excepciones, es prácticamente nula. Veamos un poco al azar dos casos en el contexto de la narrativa hispanoamericana. El primero es el de Ángel Flores, quien en 1981 publica una *Historia y antología de la narrativa hispanoamericana*⁵ en varios tomos. En el tomo II, que incluye a diecinueve autores (de la generación de 1880 a 1909), da cuenta solo de tres narradoras: Mercedes Cabello Carbonera, Clorinda Matto de Turner y Adela Zamudio. En el tomo III, que incluye a veintiséis autores (de la generación de 1910 a 1939), da cuenta solo de dos narradoras: la venezolana Teresa de la Parra y la chilena Marta Brunet.

El otro caso es el de la antología titulada *El cuento hispanoamericano*⁶ (1976), que realiza el crítico norteamericano Seymour Mentor, en dos volúmenes. El primero de ellos incluye a veinticuatro cuentistas: ninguna mujer. El segundo volumen, que da cuenta de lo que él denomina «últimas corrientes», incluye a dieciséis autores, de los cuales solo uno es mujer: la chilena María Luisa Bombal. Incluso, una posterior y prestigiosa antología de la prosa modernista hispanoamericana, la que realizan los críticos José Olivio Jiménez y Carlos Morales, titulada precisamente *La prosa*

⁵ Ángel Flores, *Historia y antología de la narrativa hispanoamericana*, Siglo XXI Editores, México, 1981.

⁶ Seymour Mentor, *El cuento hispanoamericano* (3ª edición), Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 1976.

*modernista hispanoamericana*⁷ (1998), que pretende ser una selección de clásicos modernistas en los diversos géneros (ensayo, crónica, cuento y poemas en prosa), no incluye ningún texto de mujer.

En el caso de la narrativa venezolana, salvo la presencia de Teresa de la Parra, quien comienza a figurar a partir de la publicación de su novela *Ifigenia* en 1924, impulsada por el reconocimiento que le valiera el hacerse acreedora al importante premio que le otorgara la Casa Editora Franco-Iberoamericana de París, la mujer como escritora no comienza a existir sino hasta bastante avanzado el siglo XX. A partir de entonces deja de ser una mención marginal en las antologías, en las historias de la literatura, en las revistas especializadas o en los suplementos literarios y catálogos de las editoriales. Diríamos incluso que su presencia no comienza a hacerse sentir de un modo más consistente sino hacia la década de 1980.

En este sentido, a título de ejemplo podemos señalar cómo la selección que realiza el escritor Julio Miranda en 1998, titulada *El gesto de narrar. Antología del nuevo cuento venezolano*⁸, da cabida a un número más elevado de narradoras. De treinta y tres autores representados, diez son mujeres. Consideramos que es un número relativamente significativo si se observa que se trata de una selección que parte de autores nacidos en 1947 y se extiende hasta los nacidos en la década de 1970.

Cuando decimos entonces que la mujer no ha existido históricamente como escritora y particularmente como

⁷ José Olivio Jiménez; Carlos Morales, *La prosa modernista hispanoamericana*. Alianza, Madrid, 1998.

⁸ Julio Miranda, *El gesto de narrar. Antología del nuevo cuento venezolano*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1998.

cuentista, lo decimos, por supuesto, en los términos del canon. Es decir, su producción narrativa no ha tenido recepción crítica, no ha sido promovida en función del comentario o de la lectura especializada que actúan como mediadores con el público lector. Podemos decir que la presencia de la mujer narradora venezolana, incluso hasta la década de los 70 es bastante marginal, a juzgar por el registro casi lateral que de sus producciones hacen, como lo hemos mencionado, las historias, la crítica, las antologías, para no señalar otro aspecto estrechamente ligado a este y central por lo tanto en lo que tiene que ver con el canon, como lo es el de la figuración de las autoras, de las cuentistas en particular, en los pensa de estudios escolares y universitarios.

Podemos documentar históricamente esta exclusión en el caso de la narrativa venezolana si observamos este inexistente registro de la producción narrativa de la mujer en varias antologías relevantes. La primera que mencionamos en orden cronológico, y dada la cantidad de reediciones que ha tenido, es la *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*⁹ realizada por el prestigioso ensayista y crítico Mariano Picón Salas. Publicada inicialmente en 1940, pero con posteriores reediciones, esta antología no incluye ningún relato de mujer venezolana. Posteriormente, el destacado escritor venezolano Guillermo Meneses publica la *Antología del cuento venezolano*¹⁰, la cual lleva ya más de seis ediciones¹¹, convirtiéndose en una muestra clásica del cuento venezolano desde sus inicios en el modernismo

⁹ Mariano Picón Salas, *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX* (6ª edición), Monte Ávila Editores, Caracas, 1980.

¹⁰ Guillermo Meneses, *Antología del cuento venezolano* (6ª edición), Monte Ávila Editores, Caracas, 1996.

¹¹ Cf. 6ª edición. Caracas. 1996.

hasta el registro de tendencias experimentales renovadoras como las que se expresan a través de los textos seleccionados de Oswaldo Trejo. Esta antología tampoco incluye texto alguno de escritoras venezolanas.

En 1971 el conocido crítico y escritor Rafael Di Prisco publica en la prestigiosa editorial española Alianza, es decir, para el ámbito hispánico, una antología que denomina *Narrativa venezolana contemporánea*¹² que incluye veintinueve relatos (entre cuentos y fragmentos de novela) de autores venezolanos considerados representativos de nuestra modernidad literaria. Esta selección tampoco incluye texto alguno de escritora venezolana. Casi dos décadas después, en 1989, también para una colección de relieve internacional como lo es la Biblioteca Ayacucho, el escritor Gabriel Jiménez Emán prepara una antología crítica de relatos venezolanos que denomina precisamente *Relatos venezolanos del siglo XX*. Esta antología incluye a setenta y dos autores, de los cuales solo cinco son mujeres: Teresa de la Parra, Antonia Palacios, Antonieta Madrid, Matilde Daviú y Laura Antillano.

Lo significativo, desde la perspectiva del canon en el caso de la producción de una autora como Teresa de la Parra, es que con ella se inicia la lucha de la mujer en Venezuela por el reconocimiento a su condición de escritora, a su oficio como narradora, lo que es también lucha por la lectura, por la inscripción de sus textos en el horizonte de una modernidad dada a las transformaciones. Lo que involucra introducir o generar, a través de sus escrituras diferenciadas, transgresivas, la crítica de los modelos canónicos que configuran la tradición artística y literaria.

¹² Rafael Di Prisco, *Narrativa venezolana contemporánea*, Alianza, Madrid, 1971.

Es decir que Teresa de la Parra funda una escritura de sensibilidad femenina en la modernidad que tendrá continuidad renovadora a través de autoras como Antonia Palacios (1910-2001), Laura Antillano, Antonieta Madrid, Ana Teresa Torres o Milagros Mata Gil, para citar solo la producción de algunas narradoras que abren un espacio literario alterno. De este modo se ha ido constituyendo una suerte de anticanon o contracanon que reconoce y hace cada vez más ostensible y significativa la presencia de la mujer en la narrativa venezolana.

En esta lucha que pasa por la visibilidad y la consideración crítica de la mujer en el ámbito de la cultura literaria, por su valoración como sujeto (y ya no solo como «oscuro objeto del deseo»), generadora y hacedora de nuevas formas de significación discursiva, artística, se inscribe, como lo hemos dicho al comienzo, la producción narrativa breve de Laura Antillano. Ese otro sujeto que habla en los relatos de Laura Antillano se nos muestra como un personaje en permanente transfiguración, polimórfico, si pudiéramos decir, sujeto-en-crisis que no puede manifestarse sino a través de formas discursivas transgresivas. Su escritura narrativa expresa desde sus inicios esa búsqueda de un modo de narrar diferente.

La narrativa breve de Laura Antillano revela mundos en transformación y atmósferas poéticas y sensoriales particulares, en los que la anécdota es en buena medida un *pre-texto* de creación. Su producción comienza a destacarse desde la década de 1970 cuando su reconocimiento, un poco como en el caso de Teresa de la Parra, tiene que ver con la obtención de un premio. En efecto, en 1977 Antillano gana el prestigioso concurso de cuentos del diario *El Nacional* con el relato «La luna no es pan-de-horno».

A partir de este momento sus textos comienzan a tener cada vez mayor resonancia. Se seleccionan sus materiales narrativos para la publicación en revistas y suplementos de literatura, se editan y circulan sus libros, es decir, comienza a tener recepción de crítica y de lectura en un espectro de lectores más amplio. Por supuesto, hay que decir que este cierto reconocimiento ha ido acompañado de un tenaz esfuerzo por parte de la autora en el que se alían disciplina de trabajo y talento.

II. LA REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LO REAL

Laura Antillano comienza a escribir y a publicar desde muy temprana edad. Cuando apenas tiene dieciocho años, en 1969, publica su primer libro: *La bella época*¹³. El título, como se sabe, es evocatorio y alude a una época de esplendor en la vida cultural parisina de finales del siglo XIX y comienzos del XX: la famosa y aureolada *Belle Époque* que tanto influjo tuviera en la literatura y cultura modernista hispanoamericana. ¿Relatos, cuentos, poemas, crónicas o ejercicios narrativos? Se trata, por supuesto, de un libro de aprendizaje, iniciático de algún modo, en el que la autora explora, tantea diversas aproximaciones al hecho discursivo y particularmente narrativo.

A pesar de todos los defectos, incongruencias o torpezas que se le pudieran señalar a un libro de iniciación, no se puede negar que estamos en presencia de una firme y precoz vocación literaria, tal como lo confirma la solidez de su producción narrativa posterior. Un acercamiento a dos

¹³ Laura Antillano, *La bella época*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.

textos que forman parte de este libro, textos un tanto híbridos y ambiguos en su condición genérica, así lo corrobora. Nos referimos a esas propuestas narrativas que son «Días de zozobra» y «Estamos aquí». Más que relatos o cuentos en sentido estricto, estos textos proponen atmósferas de misterio, un tanto poéticas, relativas a momentos de la infancia y de la adolescencia. Evidentemente se nos cuenta en cada uno una historia o anécdota, pero estas tienden a disolverse en atmósferas evocativas, en un lenguaje que aun en su concisión sintáctica y narrativa, apela permanentemente a lo poético, a lo figurativo.

Percibimos en estos primeros textos publicados de Antillano un registro de la memoria, un haz de signos o un filamento autobiográfico que la autora constantemente, como podrá observarse en sus próximos trabajos narrativos, va a retomar, a reorganizar, a reinventar. En «Días de zozobra» este registro de la memoria está ligado a un intento de recuperación de un pasado personal, que oscila entre la interiorización poética y su expresión objetiva. El lector solo logra captar fragmentos, trazos de una anécdota por armar, figuras desvaídas tocadas por el misterio, asediadas de atmósferas y objetos poéticos, simbólicos. Así, se nos habla de unas «violetas casi marchitas, en la ventana» de una estancia en la que una «figura inmóvil contemplaba la sordidez de sus días vacilantes». Algo ocurre, pero «no se sabe cómo». Los personajes, al igual que los hechos, se desdibujan en lo incierto. El final del texto refiere un ambiente más bien sórdido, de «interminables citas» en los tribunales y los ojos y noches de Elisa bordeados de angustia, «rodeados de círculos oscuros»¹⁴.

¹⁴ «Días de zozobra», en Laura Antillano, *La luna no es pan-de-borno y otras historias*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1988, pp. 3-4.

El otro texto de este primer libro de Antillano al que quiero aproximarme es el ya referido «Estamos aquí». Es una propuesta discursiva muy particular: tiene mucho de esa elaboración poética que le otorga la evocación de la infancia y de la adolescencia a través de la enumeración de toda una serie encabalgada de objetos y acontecimientos simbólicos que suponemos ligados a esas etapas de la vida de la escritora: los lápices, la fuente, un niño con un violín de hojalata, un caballo de madera, un mapamundi, una chaqueta amarilla, etc.

Observemos que en estos dos textos se trata de una representación literaria que, aun cuando da cuenta del mundo exterior, está totalmente alejada del realismo convencional y avanza más bien hacia una reconstrucción poética, subjetiva y memoriosa, aunque fragmentaria, de la realidad. Esta reconstrucción poética del pasado se impregna a ratos de un leve tono de nostalgia, por lo que de «bella época» y de «tiempo perdido» (en el sentido proustiano) tuvieron aquella infancia y adolescencia asumidas ahora desde el misterio y desde un cierto sentido contemplativo, pero también desde el placer y el goce de vivir.

Estos textos, alejados de la visión un tanto más totalizadora que tienen sus novelas¹⁵, son más bien como iluminaciones, formas instantáneas de figuración de lo real que pretenden revelar significaciones ocultas y profundas de ciertos acontecimientos o situaciones personales o existenciales. Hay en ellos un como *des-cubrimiento* de ese otro

¹⁵ Laura Antillano ha publicado, entre otros títulos, las siguientes novelas: *La muerte del monstruo come-piedra* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1971), *Perfume de gardenia* (Seleven, Caracas, 1982 y 1984 [Reeditada en 1996]), y *Solitaria solidaria* (Planeta, Caracas, 1971 [Reeditada en 2001 por ediciones El otro-El mismo, Mérida]).

lado de lo real, de su reverso, de sus pliegues íntimos, que expresan por ejemplo la ternura de un niño contemplando una fiesta en «Estamos aquí», o la curiosa mirada de una niña que en «Días de zozobra» cree ver «una imagen mística o de algo irreal a punto de esfumarse»¹⁶.

Desde una perspectiva semántica se contrastan momentos divergentes del proceso de formación juvenil de los personajes: dos hermanos. Veamos: «Estamos aquí» gira en torno al contraste de objetos y momentos de placer, de diversión (tales como una balada de moda o una «maleta llena de cuentos»), frente a objetos y situaciones de deber (escolar), de estudio, que emblemizan objetos como un mapamundi o los libros de Botánica, Física o Química. Está también el contraste de lo profano de una «pelea en la fiesta» ante la sacralidad de una iglesia, de unos salmos. El final del texto es un tanto descriptivo. Es como si la alegría o la ternura se transmutaran de pronto en desilusión: «Aquí estamos, ahora sin los juegos, sin el parque, sin la escuela, sin escapatoria. Sin ese invento ilusorio que llamaron futuro. Estamos aquí»¹⁷.

Podemos concluir entonces, basándonos en la aproximación que hemos hecho a dos textos de este libro inicial, *La bella época*, que la composición artística tiende más hacia una cierta elaboración poética, hacia una figuración poética del discurso que hacia construcciones específicamente narrativas. Aun cuando en ambos textos se nos cuenta una historia, esta tiende a reducirse o a fragmentarse, o a difuminarse en atmósferas creadas a partir de imágenes poéticas. Antillano introduce incluso elementos formales propios del hecho poético: la reiteración de palabras y frases, el juego

¹⁶ Laura Antillano, *La bella...*, ob. cit., pp. 3-4.

¹⁷ *Ibidem*, p. 6.

alusivo o metafórico, la enumeración o repetición caótica de palabras o signos.

En 1975 Laura Antillano publica dos libros, catalogados en general como libros de relatos: *Haticos casa N° 20*¹⁸ y *Un carro largo se llama tren*¹⁹. *Haticos casa N° 20* es, sin embargo, a mi entender, una proposición que no obedece a esa catalogación, pues a diferencia de *La bella época* y de *Un carro largo se llama tren*, su composición estética y su estilo son más propios del género crónica que del género poema, cuento o relato. La presencia de varios elementos formales en su construcción me permite hacer esta aseveración:

- 1.- Hay una constante referencia a un pasado histórico, a hechos, lugares, personajes que existieron y/o existen. Lugares como El Milagro, Haticos, la plaza Baralt, ubicados en Maracaibo, se indican con cierta reiteración.
- 2.- El libro, ilustrado con fotografías referidas a un Maracaibo «de ayer», remite a este espacio urbano concreto e incluso a su lenguaje, a su modo de ser identitario, con el sentido de humor y ese cierto neobarroquismo tropical que la caracteriza. «Haticos», denominación que da título al libro, es un sector de Maracaibo.
- 3.- La organización del libro en forma de «episodios» que tienen o siguen una cierta secuencia histórica.

¹⁸ Laura Antillano, *Haticos casa N° 20*. Dirección de Cultura Universidad del Zulia, Maracaibo, 1975.

¹⁹ Laura Antillano, *Un carro largo se llama tren*. Monte Ávila Editores, Caracas, 1975.

Creemos, sin embargo, que lo fundamental es ese juego entre ficción y realidad en el que este libro nos introduce, pero esta mezcla de significaciones de orden familiar o de procedencia autobiográfica, con múltiples referencias sociales e históricas, le otorga caracteres particulares. Estructurados en «episodios», el libro constantemente se desplaza entre las alusiones sociales y los significados aparentemente autobiográficos, personales, los olores y sabores de la infancia («Me gustaba ese olor de monte»), el recuerdo de la casa rodeada de árboles frutales y silvestres, el nacimiento de una hermana... Este último es visto como todo un acontecimiento familiar, envuelto en el misterio y asociado a sucesos culturales de cierta trascendencia, como el que se narra en el segundo episodio: la presentación en el Teatro Baralt de una compañía de teatro.

Pero está también la recreación de un microuniverso doméstico, de la casa y de la calle, que le otorga a este libro un cierto tono mágico, encantatorio: la referencia a las fiestas de diciembre, los rituales gastronómicos familiares, los «tranvías de sangre» («Los llamaban así porque eran halados por burros»²⁰). Es decir, se trata de la referencia a todo un estilo de vida como marcado por un tiempo premoderno, preindustrial. En ese cronotopo preurbano que dibuja y prelude el nacimiento de Maracaibo como ciudad, la conversación, la invención doméstica, la gran cena de diciembre con sus hallacas y sus gaitas ocupan un espacio privilegiado.

«Cine de a cobrito» recupera ese imaginario del cine familiar «montado en la salita de la casa»²¹ que a la par que nos dice mucho de los inicios del cine en Venezuela, indica

²⁰ Laura Antillano, *Hatíos...*, ob. cit., p. 9.

²¹ *Ibidem*, p. 13.

el diálogo permanente de la narrativa de Laura Antillano con la cultura cinematográfica. Por otra parte, un tono de humor, a veces ligero, a veces cómico-dramático, impregna la narración de los acontecimientos en *Haticos casa N° 20*. Así, cuando se nos describen las explosiones de cohetes que ocurren en el estreno de la compañía de Nacho Mario, que dispersan al público; o la misteriosa aparición de un fantasma llamado «El hachón de Garabuya». Episodio este último que está construido sobre la base de minirrelatos de procedencia oral, lo cual es también una constante estructural del libro: el juego con un cierto imaginario pánico o cómico-grotesco de origen oral y popular.

Esta representación de un imaginario social tiende a desplazar en ocasiones la narración hacia lo novelesco, es decir, hacia la re-creación de un universo en el que se cruzan ficción y realidad: toda una mitología familiar y personal se entrelaza y dialoga con un imaginario y una mitología de orden social y cultural. Es decir, a medida que transcurre la narración, se pone de relieve el deseo no solo de nombrar la realidad, sino también de inventarla. Invención que supone una refiguración de la realidad sobre la base de una cierta relectura de la tradición literaria, de los lenguajes que la configuran.

Evidentemente, *Haticos casa N° 20*, como libro de iniciación en el arte de narrar es un libro de exploración o tanteos en la plurales posibilidades del discurso narrativo, pero es un libro que recupera parte de la memoria de una ciudad y de una época, desde la reinención de esos microuniversos de lo cotidiano de los que la ficción artística, más que la Historia, puede dar cuenta en lo que tuvieron de exuberancia y esplendor. Diríamos que *Haticos casa N° 20* es una interesante versión histórico-literaria de ese sujeto dinámico que es

una ciudad como Maracaibo, siempre desbordándose de sus propios límites.

*Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir*²² es una selección de nueve relatos, muchos de los cuales son piezas narrativas breves: microrrelatos o minificciones que retoman la creación de atmósferas íntimas, poéticas, en los que lo real tiene mucho de instantánea fotográfica, entendida la fotografía como un discurso artístico que ilumina y congela el tiempo. El primero de los textos de este libro, denominado «El fauno», tiene precisamente la audacia de ser concebido como una propuesta de desnudo que hace una fotógrafa (una mujer) a un bello joven: a un «fauno». El relato crea una atmósfera poética, sensual, en torno a la estética de un desnudo masculino. Es pues, un homenaje al arte de la fotografía y en particular a la fotógrafa norteamericana Imogen Cunningham, a quien este texto está dedicado.

Relatos como «Madrépora», «Noción de espuma» o «Ni lirios marchitos ni tigres de bengala» experimentan diversas propuestas formales: van del formato intimista o dialogal al monólogo interior o a la técnica epistolar. Los identifica a todos el tono poético o amoroso de una escritura que insiste en la recuperación memoriosa de lo real. Una memoria que no es solo recuerdo, recuperación nostálgica a ratos del tiempo, sino que es también, y fundamentalmente, reelaboración de lenguajes que tienden a la reinención de la tradición. Así, la realidad deviene en muchos de estos textos en haz de imágenes poéticas y calidoscópicas en las que se alían lo instantáneo y lo fragmentario.

²² Laura Antillano, *Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir*, Fundarte, Caracas, 1983.

En «Caballero de Bizancio» llama la atención la presencia de una ironía metaficcional que hace del relato un discurso autorreflexivo en el que la noción y la práctica misma de narrar configuran una suerte de puesta en escena del lenguaje narrativo. Se trata de un «ejercicio narrativo» que se nos entrega en su proceso mismo de escritura: tejido de relaciones y referencias (vivenciales, políticas, musicales) que se va haciendo en la medida en que transcurre el diálogo entre dos personajes (un hombre y una mujer). Diálogo que es también reencuentro íntimo, rememoración y revelación de afinidades e identidades secretas.

«Era siempre ella» se adelanta de algún modo a los *Cuentos de película* que la autora publicara en 1985, pues este relato persigue y describe con una intensa cercanía identificatoria la actuación de una famosa actriz de cine (suponemos que es Ingrid Bergman pues el texto está dedicado a ella). Su final mágico lo torna sorprendente: la actriz abandona la pantalla y «vino a sentarse a su lado en la oscuridad del cinematógrafo»²³. Finalmente, el cuento que da título al libro, «Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir» (tomado de un poema de Ramón Palomares), intenta aproximarse al misterio de la maternidad y de la relación vida-muerte.

Un libro como *Cuentos de película*²⁴ propone, en una escritura experimental, discontinua, la representación lúdica, paródica, de los lenguajes, técnicas y figuras estelares del cine. Para ello recurre a la yuxtaposición de planos narrativos, al cruce de fragmentos de historias personales con descripciones de escenas fílmicas. Nos encontramos de este modo con una mirada ficcional que combina, con efectos un tanto caleidoscópicos, un imaginario de

²³ *Ibidem*, p. 58.

²⁴ Laura Antillano, *Cuentos de película*, Seleven, Caracas, 1985.

procedencia autobiográfica u onírica con el imaginario del cine (sus héroes, sus mitos, sus historias). Sueño, ficción y realidad se entrecruzan y borran sus límites en este conjunto de relatos que parodian y celebran la magia del cine.

En *La luna no es pan-de-borno y otras historias*²⁵, su siguiente libro de relatos, la autora, aun cuando no abandona del todo ciertas búsquedas formales, una manera de concebir y practicar el relato como *ejercicio narrativo*, parece más interesada en delinear las historias que la ocupan. Es lo que denota el cuento inicial que da título al libro, un conmovedor relato escrito en forma epistolar referido a la muerte de la madre. El rito funerario en torno a la madre muerta lleva a pensar a la narradora que no se trata sino de una «representación teatral» en la que la madre ocupa el rol de «actriz principal». De este modo el relato, que se desarrolla como una reconstrucción imaginaria de las relaciones madre-hija, nos impone desde su inicio esa suerte de principio de incertidumbre que rige las relaciones entre ficción y verdad biográfica.

El desdoblamiento y diálogo con la figura de la madre atraviesa todo el relato, confiriéndole un particular y desgarrador tono de melancolía, subrayado a través de la atmósfera poética y del aire de extrañeza subjetiva que rodea la representación de la madre y de las escenas de vida familiar y/o cotidiana. Identificación, pero también diálogo-reclamo están en el centro de una escritura que se constituye como tejido de recuerdos y de asedios en torno a una figura maternal aureolada de encanto y melancolía.

La intimidad, la recreación poético-narrativa del pasado, visto desde el sentimiento de pérdida, configuran la

²⁵ Laura Antillano, *La luna no es pan-de-borno...*, ob. cit.

atmósfera de este libro. Todos sus relatos proponen una representación de lo real a través de una voz interior, tierna y desgarrada, desde una subjetividad como dolida, marcada en ocasiones por el desencanto amoroso pero dispuesta también a transmitirnos el asombro. Se trata, en casi todos los relatos de este libro, de la representación de un pasado (infancia o adolescencia) al que esta escritura de la memoria otorga un cierto aire elegíaco, elegía que no está exenta de la deriva nostálgica, de las sensaciones de vacío, de la decepción vital o amorosa.

Modo de fabulación, el recuerdo reinventa la casa familiar, las escenas de desamor y extravío; teje el diálogo con la pintura, la música popular, la fotografía; genera un clima narrativo que confunde sueño, realidad y ficción. Metáfora del deseo, la escritura de estos relatos evoca y desdibuja, en la relación de formas y de voces, la historia política del país. Detrás de la figura del padre preso, o de la pesquisa de la policía política en el relato «Las plumas de la gallina negra», convergen miedo y terror en los contornos de la dictadura de Pérez Jiménez.

Pero está también la representación y memoria de la ciudad caribeña: sus voces, sus ritmos, su calor, su pintura. Todo un conjunto de referentes, de datos e informaciones nos permite deslizarnos en los relatos de Laura Antillano desde el registro sentimental y privado a la historia pública y política. Deslizamiento por supuesto textual, a través del cruce de lenguajes. Es la radio dejando escuchar las canciones de Agustín Lara, de Toña la Negra, de Benny Moré. Es el escenario del trópico de ciudades como Maracaibo, Cumaná, Caracas o La Habana. Son los desfiles de carnaval y la violencia política en los liceos, solicitando esta última la clandestinidad, el compromiso, la militancia.

Más allá de la soledad y el desamparo, la representación de lo caribeño se nos entrega en estos relatos a través de la refulgencia vital que despliega la hibridez de formas y discursos, el diálogo de ternura y sordidez. *Tuna de mar*²⁶ prolonga en algunos textos, y particularmente en el que da título al libro, esta suerte de representación simbólica de lo caribeño a través de todo un imaginario ligado al mar Caribe. El primero de estos relatos, «Tuna de mar», es una trágica historia de amor de piratas. Propone una recreación histórico-ficcional de la vida de los piratas en torno al Golfo de Coquivacoa y una ciudad, Maracaibo, de la que se reconstruye, en el juego entre lo irreal y lo fabuloso, su ámbito caribeño: «prepara el mejor pescado de todas las Costas Antillanas conocidas»²⁷, la vida del mercado con sus vendedores de pescado, sus piraguas, sus olores y sabores entremezclados.

Otro relato de este libro, «Aguas permanentes», explora magistralmente el lenguaje del boxeo y la actitud vital del vencedor, Ray Mancini, y de su madre, frente al lenguaje, la actitud y los sentimientos de la esposa del boxeador vencido, Duk Koo Kim, quien finalmente resulta muerto a raíz del combate. Pienso que este relato es una excelente representación de la interioridad afectiva de estos personajes a través de la puesta en escena, del drama de lenguajes que los significa. Un relato como «Gol de contraataque para la defensa vulnerable» destaca el juego dialógico en el manejo de planos narrativos alternos que le permite representar conciencias y escenarios diferentes.

²⁶ Laura Antillano, *Tuna de mar*, Fundarte, Caracas, 1991.

²⁷ *Ibidem*, p. 9.

Otros relatos, como «Salvar la rosa» o «Ruiñeñor blindado» traspasan brevedad en poesía, en intensidad. Exploraciones del lenguaje que se aproximan a la multiplicidad de lo real, de lo social y cultural, desde el misterio y la ambigüedad de la poesía. Lo cual indica, una vez más, que hay en la narrativa de Laura Antillano una poética de la palabra que le permite descubrir e interrogar lo otro, esa belleza y complejidad que esconden las formas, los lenguajes, las actitudes a veces en apariencia sencillas. Toda la narrativa de esta autora es una interrogación de este drama de lenguajes oculto detrás de una existencia histórica y cultural arraigada en lo cotidiano. Algunos de sus textos narrativos, en tanto búsquedas o investigaciones del lenguaje, se acercan más a la idea del relato como *ejercicio narrativo* que como cuento, en el sentido que se le otorga a este término de tiempo y espacio condensados, como quería Cortázar²⁸.

Finalmente, a modo de conclusión pudiéramos decir que toda la obra narrativa de Laura Antillano es un intento de diálogo intertextual y de representación de otros lenguajes: la música popular, el lenguaje oral, la pintura, la historia social y política, el cine, entre otros.

²⁸ «El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar la autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso» (Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», en Carlos Pacheco; Luis Barrera Linares [compiladores], *Del cuento y sus alrededores [Aproximaciones a una teoría del cuento]* [2ª ed.]. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1997, p. 409).

Una tarde con Ana Enriqueta en Jajó¹

Jajó es un simpático y típico pueblo colonial del estado Trujillo (Venezuela), de vida agraria y apacible, asentado en la cordillera andina. Allí vivió durante varios años Ana Enriqueta Terán (1918-2017), retirada de la vida urbana y dedicada a su oficio de escribir poesía. Considerada por algunos escritores venezolanos «la gran dama de la poesía venezolana», a Jajó iban, en una suerte de procesión intelectual, desde distintos lugares del país, muchos autores a conocer a la poetisa, como decía ella que debía llamársele y no poeta, que correspondía, insistía, a los bardos de sexo masculino. Jajó es un pueblo escondido entre montañas al que se va porque se vive allí o por razones específicas. Yo lo conocí porque alguien me dijo que allí vivía Ana Enriqueta Terán, de quien apenas tenía vagas noticias, a pesar de residir en Trujillo, la capital del estado.

Corrían los días de diciembre de 1985 cuando me llegaron los primeros rumores de la existencia de una poeta en las alturas de Jajó. La persona que me habló de ella me insistió en que era una poeta importante, que había que conocer. Busqué sus libros, indagué en los textos de historia y crítica de la literatura venezolana y estos, en realidad, aportaban escasa información de ella pero a través de la

¹ Publicado en letralia.com, con algunas modificaciones, el 18 de diciembre de 2021.

lectura de sus poemas pude constatar que se trataba de una autora significativa. Algunos de sus libros eran inaccesibles pues se habían editado hacía ya un tiempo considerable, en ediciones de circulación limitada.

Años después, en 1991, podría leer una excelente antología denominada *Casa de hablas*, publicada por Monte Ávila Editores y bajo la responsabilidad del novelista José Napoleón Oropeza, la que daba cuenta de su extensa trayectoria poética desde los primeros libros de sonetos, en los que era notable la resonancia de autores como Garcilaso, Góngora o Lope de Vega, hasta su poesía en verso libre, que expresaba ya una voz en plena conquista de su autonomía poética. Me pareció que había allí un discurso poético renovador, una voz propia a la que había que volver. Lo conversé con el poeta y profesor amigo Eduardo Zambrano y su esposa, la profesora Margot Carrillo, y una noche de vinos y comida en una de nuestras casas leímos algunos de sus poemas y decidimos que había que ir a Jajó. María, mi esposa, se entusiasmó y dijo que prepararía unas empanadas chilenas para llevar, por si había la ocasión de compartirlas con la poetisa. Agregaríamos una botella de vino. Era un miércoles de febrero de 1986.

Esa misma noche organizamos el viaje para el siguiente viernes, fin de semana. Los rumores, casi leyendas, que nos llegaban desde Caracas y desde Mérida estimularon mi imaginación. Decían que era una señora interesante pero algo extraña, que había sido muy bella en su juventud, hasta el punto que algunos jóvenes poetas enloquecían por ella pero enmudecían ante su deslumbrante e imponente presencia; que había sido diplomática en Uruguay y después en Argentina; que había vivido en París; que a veces atendía las visitas y otras veces no, según su estado de áni-

mo; que en Buenos Aires había despertado el entusiasmo del presidente Perón; que había sido amiga de las grandes poetisas del Sur, como Juana de Ibarbourou. En fin, Ana Enriqueta Terán tenía detrás una especie de estela mítica. Pero, ¿por qué una poetisa tan relevante y con tanto mundo vivía en un pueblo tan apartado? ¿Qué ocultaba? ¿Tendría a disposición algunos de sus libros agotados? Yo, en lo particular, quería saber más de su poesía, ver si su persona me revelaba claves de una obra que me parecía un tanto oscura, hermética.

Eduardo Zambrano, conocedor de la geografía del estado, sabía cómo llegar a Jajó y nos dijo que se trataba de un viaje de aproximadamente hora y media, si no nos llovía en el camino. Propuso que programáramos la salida para la una del mediodía, después de almorzar, a objeto de regresar esa misma noche.

En efecto, llegado el viernes nos fuimos a Jajó, tal como lo habíamos previsto. Debimos llegar a Valera y tomar la dirección hacia Mérida para hacer un desvío antes de la vía hacia Timotes, después de un recorrido de aproximadamente 45 minutos. Había que subir cuidadosamente en el auto a través de una carretera de montaña, debido a las curvas y a los posibles deslizamientos de tierra en la carretera. Durante aquellos días solía llover con frecuencia. A medida que ascendíamos, el clima se tornaba más frío y la vegetación más verde y variada. Cuando llegamos, nos sorprende un hermoso pueblo de calles estrechas y empedradas. Las casas lucen pintadas de blanco y tienen amplios balcones de madera. Todo el conjunto arquitectónico crea la imagen de un lugar en el que el tiempo de pronto parece haberse detenido. Reina el silencio. Es como debió ser la Colonia, pienso y de inmediato, veo dos campesinos en

sus briosos caballos. Son más de las dos de la tarde y hay pocas personas afuera. No sabemos cuál es la casa de Ana Enriqueta Terán y preguntamos a una señora que camina lentamente, como levitando. Nos indica una casa cercana con un gran ventanal de un azul desleído. «Esa de la gran ventana azul, toquen la puerta», dice.

Tocamos una vieja aldaba y nadie atiende. Tenemos expectativas pues sabemos que no siempre la poetisa recibe visitas. Por fin, un señor de estatura mediana, con barba cuidada y grandes lentes de carey, nos abre. Nos presentamos como profesores de la universidad que queremos conocer a la poetisa. Amablemente nos ordena entrar. Se presenta como José María Beoteguí y nos dice que es el esposo de Ana Enriqueta. Más adelante nos contará que es español, de origen vasco, ingeniero de caminos. La casa, de estilo colonial, es de paredes anchas y altas, lo que revela una antigüedad de al menos, creo yo, unos cien años. La sala es muy amplia y la decoran también muebles de una cierta vetustez pero muy bien conservados, así como pequeñas estatuillas y objetos de arte.

De pronto observamos en las paredes dos grandes retratos pintados, de su época de juventud. Revelan, ciertamente, la imagen de una mujer muy hermosa. Han debido ser pintores de prestigio, pienso, a juzgar por la maestría con la que fueron elaborados. Seguramente fueron cautivados por el esplendor de su figura y su poesía. Hay otras bellas pinturas que expresan visiones interiores o paisajes ligeramente oníricos o conceptuales que ambientan la sala y le otorgan un aire especial, sin duda diferente al paisaje rural que dejamos afuera, el del pueblo. Puedo captar que son pinturas de excepcional belleza. Hay una atmósfera cálida que parece invitar a la reflexión o a la buena conversación,

poética, pudiera decir, intelectual. Algo veo en esta sala que me recuerda imágenes de lo que he leído de esta poetisa: cierto aire de un pasado familiar que expresan estos muebles, el verdor, la naturaleza que rodea la casa, los objetos decorativos y particularmente los estilizados objetos de arte, las lámparas de luz tenue en los rincones, el asedio al yo a través de la autoimagen que nos entregan sus retratos. Hay en estas pinturas y objetos, pienso, la expresión de una estética contemporánea en la que se deja sentir cierta nostalgia por lo vivido, pero también una cierta épica cotidiana, personal y familiar, que está en su poesía a través de la valoración de las jerarquías sociales y familiares: el padre, la madre, los hombres de a caballo, los grandes señores de las haciendas. Recuerdo haber leído que buena parte de la infancia de la poetisa transcurrió en haciendas cercanas a Valera. ¿Esconderá esta casa colonial y este mismo pueblo de Jajó algo del anhelo de la infancia de la poetisa, de su antigua casa materna? Mientras tanto, José María Beotegui ha ido a la recámara de la poetisa y escuchamos que le dice:

—Ana, allí están unos señores, profesores de universidad, que te quieren conocer

—Diles que ya voy —escuchamos que responde la poetisa.

José María se acerca para estar con nosotros. Desde ya notamos su simpatía por nuestra visita pues es cálido su recibimiento. Nos pregunta qué hacemos, dónde vivimos. Le explicamos que vivimos en Trujillo y trabajamos en el Núcleo de la Universidad de Los Andes, que escribimos poesía y enseñamos literatura. Ahora entiende mejor las razones de nuestra visita y notamos su interés y atención en nuestras palabras. Ana Enriqueta ha hecho presencia y se ha instalado en el mueble más amplio. Es una señora que,

a pesar de sus más de setenta años, denota aún cierto aire imponente, está perfectamente maquillada y calza zapatos de tacón. Su vestido y sus joyas no son de un lujo extremo, pero expresan belleza y elegancia. En los dedos de sus manos lleva grandes anillos. Por supuesto, es evidente en su apariencia actual el contraste con la gracia y esplendor juvenil que se expresa en sus retratos. Se dispone a escucharnos. Pronto nos dirá que en estos días ha escrito poco, aquejada por un ligero malestar, como mareo, que atribuye no sabe si a la altura de Jajó o a su corazón que se resiente de los años. El médico le ha recomendado que debido a su edad debe ir pensando en mudarse a un lugar de menor altura y con mejor disposición de servicios médicos. Sin embargo se le nota buen semblante y buena disposición para la conversación, que discurre luego hacia sus oficios, su persona, la poesía, su familia, y en general hacia tópicos literarios.

—Aquí vivo, entre mis poemas, mis joyas y mis vestidos —dice—. Estos son mis oficios. La poesía, que es sagrada, lo rige todo. Confecciono joyas y vestidos. Me gusta vestir a las mujeres de buen gusto, poetisas o afines a la poesía. Aquí tengo un taller de costura y me siento cerca de mis antepasados. Nací en Valera, en una hacienda de mi padre Manuel Terán Labastida. Aquí escucho el paso de los caballos de los campesinos, el resonar de sus cascos trae a mi memoria los hombres de a caballo de mi familia.

José María por su parte nos ofrece café. Ana Enriqueta suena una campanita portátil que tiene a su disposición en una mesita cercana a su mueble para llamar a la muchacha de servicio. Le ordena hacer café «para los doctores». Noto, a través de la conversación, la significación que tiene Trujillo y las familias de apellido, de esa cierta oligarquía trujillana a la que de algún modo pertenecía

ella misma. Al enterarse de que Margot es Carrillo, pronto establece con ella una particular simpatía. Sabe de su padre, de su trayectoria como juez y de su actuación frente al Centro de Historia. De ese modo se crea un cierto ámbito de confianza entre nosotros pues le es conocido también por referencias el nombre de Eduardo Zambrano como poeta. Pero aunque lo oculte elegantemente, Ana Enriqueta sabe que ella es «la gran dama de la poesía venezolana» y que la conversación girará en torno de ella. Nos dice que la poesía es un oficio sagrado, fundamental en su vida, de la cual tuvo conocimiento desde niña como en una especie de revelación numinosa; que una vez, en una edad cercana a los siete años, de pronto, caminando cerca de un gran árbol, un samán, perdió su identidad.

—No supe quién era, cómo me llamaba, quiénes eran mis padres. Corrí hacia mi institutriz Yaya, mi madre espiritual, y le pregunté quién era yo. Esa, creo, fue mi primera intuición de la poesía. Desde entonces siempre he vivido en compañía de la poesía. Busco los lugares apartados del bullicio. Amo estas montañas pero también el mar. Muchos de mis primeros recuerdos están asociados al mar, a Puerto Cabello, donde viví con mi familia. Allí transcurrió parte de mi infancia. Muchos años después viví en Morrocoy. Mi *Libro de los oficios* tiene que ver con esas vivencias del mar.

La conversación se desliza por los desfiladeros de la memoria. Ana Enriqueta habla y calla. Sus días son ahora los días del *Libro de Jajó*, untados de tinieblas y de frutas oscuras, como parece sugerirlo en uno de sus poemas. Hablamos y callamos. Le pedimos que lea uno de sus poemas. Lo hace con una voz y una ritualidad que le otorgan majestuosidad al momento. Una como invisible estela sagrada teje sus palabras y se extiende a toda la sala. Más adelante,

cuando le preguntamos sobre algún autor fundamental para ella en la literatura venezolana, menciona a Andrés Bello, a Juan Antonio Pérez Bonalde, a José Antonio Ramos Sucre, pero subraya que Andrés Eloy Blanco fue una figura importante para su iniciación en la poesía. El silencio, que casi se puede palpar cuando callamos, es parte de nuestra conversación, otorga un aura particular al ambiente. Una bella y oscura ambigüedad pareciera tener para mí esta tarde de Jajó. ¿Será la neblina?, ¿será la poesía?

Ana Henriqueta agrega:

—Por razones políticas, Andrés Eloy Blanco estaba confinado al pueblo de Timotes y solo podía transitar en zonas aledañas. Se hizo amigo de mi familia. Desde muy niña vio en mí una temprana disposición o vocación para la poesía y se lo hizo notar a mi madre. Yo recuerdo sus visitas a mi casa, donde por supuesto era muy querido y respetado.

José María agrega que la obra de Ana Henriqueta no ha tenido el reconocimiento que merece. Por sus palabras, por sus referencias al arte, sobre todo a la pintura venezolana, sabemos que José María es un hombre culto, quizás muy culto, atento y casi fervoroso lector de poesía, y particularmente de la poesía de Ana Henriqueta. Nos hace saber que Jajó le da tiempo y calma para su escritura. Se nota el cuidado, la admiración por la poetisa. Nos hace saber que cuando vivieron en las cercanías de Valencia fueron muy amigos de poetas y pintores como Téofilo Tortolero, Eugenio Montejo, Enrique Mujica, Luis Alberto Angulo o el pintor Wladimir Zabaleta. De inmediato señala hacia una de las paredes y nos dice que «ese cuadro es de Zabaleta». Es en verdad una hermosa pintura que oscila entre lo abstracto y lo neofigurativo. Me le quedo mirando y la recreo como un lejano paisaje de playa. ¿O será mi atracción por el mar?

Veo mi reloj. Son ya pasadas las seis de la tarde y observo desde la gran ventana de la sala donde estamos que la neblina se ha tornado más densa y penetra sigilosamente. La tarde comienza a declinar. Un hermoso gato que es compañía de la pareja atraviesa la sala y busca refugio en las piernas de la poetisa. De pronto escuchamos un ruido de lluvia que se hace parte del ambiente acogedor y un tanto encantado de la sala, y aunque hemos hecho planes para regresar, José María nos invita a pernoctar en un cuarto de arriba de la amplia casa pues piensa que la lluvia va a arreciar y el regreso a Trujillo puede ser peligroso. A todos nos parece amable y conveniente la invitación y María propone que busquemos las empanadas y el vino para brindar por tan agradable tarde impregnada de neblina, lluvia y poesía.

II

Eros en nuestra América

Eros en nuestra América. Ocho tanteos

Pilzintecutli (...) perdió a su amada y está llorando.

ANÓNIMO PRECOLOMBINO

AUNQUE LATINOAMÉRICA ES una región del mundo geográfica, poética y culturalmente muy diversa, nos atrevemos a esbozar unos tanteos en torno a algunos de los avatares o transformaciones que han experimentado los complejos fenómenos del amor y el erotismo a través del tiempo en nuestros países. No son sino notas abiertas a la discusión.

1. Eros, como sabemos, es el dios griego del amor, el erotismo y la sexualidad, uno de los mitos fundacionales de la cultura occidental. Cada sociedad, cada cultura lo ha nombrado y significado a su manera. Su ardor y su fuerza, su potencia creativa, han sido constitutivas de la misma existencia humana. Mariano Picón Salas se preguntaba en uno de sus admirables ensayos por la existencia de un eros criollo y señalaba cómo este habría comenzado a expresarse en las plurales formas de nuestro mestizaje étnico y cultural. Se sabe que fueron pocas las mujeres que durante el periodo de la Conquista acompañaron a sus maridos, por lo que estos en sus apetitos sexuales se vieron impelidos a la unión sexual con mujeres indias y luego con las sensuales mujeres africanas, por lo general, bajo el imperio de la esclavitud, de la violencia. Desde entonces, múltiples han sido las refiguraciones de esa dimensión erótico-amorosa que

con Picón Salas pudiéramos llamar «eros criollo», lo que nos permite valorar sus posibles transformaciones y representaciones; es decir, sus avatares en la cultura de la América hispana.

2. Este eros nuestromericano, que quizás pudiéramos pensarlo desde la sugerente noción de entrelugar de Silvano Santiago, es, como lo hemos sugerido, una manifestación sentimental y cultural inacabada, siempre rehaciéndose en sus esquivas modulaciones, en la que ha intervenido el proceso de transculturación que comienza a partir de la llegada a América de los conquistadores españoles. Se ha expresado de plurales y proteicas formas, tanto en las expresiones más elaboradas del arte y la literatura (la música, la poesía, la narrativa, el teatro) como en las expresiones del arte y la cultura populares (la escultura y la pintura popular, el cine, pero también en el bolero, la canción ranchera, la salsa o los bailes, y en general en el folklore). La noción de entrelugar de Santiago nos permite ver este eros criollo como reelaboración de plurales discursos e influencias ligadas a nuestras relaciones coloniales europeas (españolas, francesas, inglesas), y posteriormente norteamericanas.
3. Los latinoamericanos, se ha dicho, somos muy pasionales. La mujer latinoamericana en particular tiende a ser cariñosa, afectuosa. En su boca la palabra amor está a flor de labios. En mi país, Venezuela, puede ocurrir que una secretaria o una vendedora o empleada nos atienda diciéndonos «Hola amor, ¿qué deseas?»; o que una dama en la calle nos aborde para preguntarnos o decirnos algo con una frase amorosa. El amor y el erotismo tienen en la vida cotidiana de

nuestros países expresiones singulares como estas. También nuestras mujeres latinoamericanas suelen vestir y engalanarse sugerentemente, con prendas ajustadas al cuerpo que, en una suerte de dialéctica sensual, lo muestran y lo ocultan. Mostrar unas bellas piernas o unos hermosos senos es parte de la coquetería y del seductor lenguaje femenino. Los hombres jóvenes suelen ocasionalmente, a su vez, lucir desenfadadamente, exhibiendo sus condiciones atléticas, su musculatura, o acicalarse con exquisitos perfumes para galantear o para las citas amorosas. De todos modos, la insinuación parece ser parte de nuestra retórica de la moda y el vestido.

4. No creo caer en un clisé si señalo que, en general, los latinoamericanos vivimos erótica y pasionalmente. Somos alegres y cordiales. Esa alegría amorosa y pasión desbordantes se pueden observar en el lenguaje con el que nos comunicamos en la calle, en las distintas maneras del lenguaje coloquial, en la informalidad de las relaciones humanas, en los chistes de tono erótico, en el humor chispeante, en el entusiasmo febril con el que los jóvenes asumen sus relaciones de pareja, por lo general exentas de graves protocolos. Las antiguas normas religiosas y familiares, producto de las férreas prescripciones católicas o cristianas, se han flexibilizado o tienden en algunas ciudades latinoamericanas a desaparecer, lo cual ha dado mayor libertad a la vida sexual y amorosa. También se ha observado que la infidelidad en las parejas establecidas se ha hecho creciente. Llama la atención al respecto el proliferante número de hoteles y moteles que encontramos en las afueras de cualquier ciudad

venezolana grande o pequeña. Pero no escapamos a las tendencias y rasgos de la conducta amorosa que ha impuesto la globalización. Nuestra vida cotidiana está inmersa en imágenes digitales y en una publicidad que hacen de lo sexual, de la mujer y del amor, objetos o fetiches comerciales.

5. En Latinoamérica como en cualquier lugar del mundo, el amor y el erotismo pueden convertirse en pasiones escandalosas. Basta ver cómo la prensa amarillista, o ahora las redes sociales informan, a veces con perversa minuciosidad, de crímenes pasionales en los que el amor y el erotismo, inextricablemente ligados a la violencia sadomasoquista, devienen experiencias límites. A pesar de la avasallante globalización cibernética y robótica que tiende a uniformar el mundo, dos formas privilegiadas de nuestra cultura popular expresan la particular manera de concebir y practicar el amor y el erotismo en nuestros países: nuestros bailes o danzas populares y el bolero. También el piropo, hoy en desuso e incluso penado como una manifestación de acoso sexual, fue una forma oral de galanteo erótico, a través del cual el hombre, apelando a un lenguaje ingenioso, improvisado, de tono coloquial, elogiaba la belleza y sensualidad de una determinada mujer. Tiene una antigua tradición latina y particularmente hispana, pero adquirió carta de ciudadanía en América Latina, donde se hizo oral, picaresco, a veces picante, callejero. Originalmente concebido como una sutil propuesta de halago o cortesía amorosa que buscaba la aceptación femenina, con el tiempo su uso se tornó menos delicado, más eróticamente desenfadado o arrabalero,

por lo que hoy no siempre es bien recibido. Al combinar humor, juego verbal e ingenio popular, el piropro adquirió rasgos propios de la idiosincrasia y de la inventiva criollas. En su intención de halago destaca, a través de su gracia y picardía, la voluptuosidad y sensualidad femeninas. Aunque inicialmente restringido al asedio amoroso de la mujer, ocasionalmente fue empleado por mujeres como un modo de aproximación erótica al hombre.

6. Los lenguajes orales, de la calle, de los mercados públicos, de los carnavales o fiestas populares, han sido durante mucho tiempo en nuestros países, más desenfadados eróticamente que los de la literatura escrita, en cuyos discursos tradicionalmente se hacía notar la presencia de tabúes y de normas morales. Con la llegada de las vanguardias a partir de 1920, los nuevos discursos artísticos y literarios tienden a una mayor libertad erótica y sexual.
7. El bolero, originario de Cuba, pero particularmente difundido o promovido por México y extendido a toda la América hispana, expresa igualmente la particular manera de concebir el amor y el erotismo por parte de los latinoamericanos. Ha jugado un rol fundamental en la construcción del imaginario amoroso y sentimental en nuestros países. Género de ascendencia romántica en su ritmo y sus sentidos, por su vocación sensual, y modernista por su estilo y procedencia de sus letras, conoció una amplísima difusión a través de la radio y el cine. Tiene pues, un arraigo indiscutible en la cultura popular nuestroamericana, particularmente caribeña, constituyéndose durante más de un siglo en un lenguaje privilegiado de la vida

sentimental y de la retórica amorosa del continente. Su escucha y su cadencia suponen una incitación a un baile en el que la cercanía de los cuerpos, casi un abrazo de estos, es en sí misma erótica, lujuriosa o sensual.

Aunque el bolero hoy no tiene la masiva audiencia que conociera en su época de esplendor, en los inicios del siglo XX, sigue siendo un lenguaje de la cortesía amorosa con una difusión que supera las fronteras de los países hispanoamericanos. Forma melodiosa de catarsis amorosa, engarzada en un lenguaje que oscila entre lo trivial y lo melodramático, el bolero en muchas de sus letras propone toda una representación pasional y muchas veces desesperada o trágica, del amor. Este se exalta a la vez que se le considera imposible. Tanto se aman los amantes, parece decirlo una de sus letras, que deben separarse. Así como la ilusión es parte consustancial de su fenomenología erótica, también el desengaño, la traición, la separación o renuncia forman parte sustantiva de su amplio espectro temático.

El bolero puede suscitar el recuerdo melancólico de un amor feliz o la recreación no exenta de dolor, de un amor perdido. En el bolero como en la salsa, el mambo, la cumbia u otras formas musicales latinoamericanas, el amor y el erotismo latinoamericano están marcados por el diálogo de sentimientos y pasiones, y este es a su vez un diálogo de culturas. Entre los extremos de la pérdida y la entrega amorosa, del placer y el llanto, de la nostalgia y la lujuria, el discurso híbrido del bolero, con resonancias que lo ligan a España y a África, se arraiga en ese cruce o diálogo de culturas, ritmos,

lenguajes y saberes que es la plural y compleja identidad latinoamericana. Existen en Latinoamérica ritmos musicales que llevados al baile expresan una mayor intensidad erótica que otros, porque acusan más la presencia de la cultura africana. Ritmos surgidos en el Caribe hispano y particularmente en Cuba, como la rumba, la guaracha, la bomba, la salsa, la cumbia, con sus movimientos y cadencias hacen explícita una erótica corporal y, en mayor o menor grado, una cierta turbulencia sexual.

8. La serenata, una forma musical procedente de Europa, originalmente concebida para cortejar a la amada, tuvo arraigo en muchos países latinoamericanos, criollizándose, adquiriendo rasgos propios. Ha sido, como lo fue en su origen, una forma de cortesía amorosa a través de la cual el enamorado expresa a la amada sus sentimientos, su queja amorosa. Antes se veía con más frecuencia, sobre todo en los pueblos y ciudades del interior, hacia la noche y al pie de una ventana, algún enamorado cantándole a su amada, acompañado de un mariachi o de un trío musical. Se la concibe y practica como un homenaje de amor. Tradicionalmente se privilegia en ella la interpretación de boleros o baladas. Si el enamorado no era un virtuoso o profesional del canto podía contratar a un cantante o trovador, mientras esperaba al pie de la ventana que la dama objeto de su homenaje respondiera a su ofrenda.

LA ANTIGUA ACTUALIDAD DEL AMOR Y EL EROTISMO

En lo que pudiéramos considerar una tradición a la vez literaria y reflexiva hispanoamericana, han sido el ensayo, y en cierto modo la crónica, los géneros que han asumido la tarea de indagar el proceso de nuestra cultura, sus rasgos propios y cambiantes. En el nacimiento y despliegue de estas modalidades, a diferencia de lo que ocurrió en géneros como la poesía, el teatro o la narrativa, las preocupaciones en torno al amor y el erotismo aparecerán tardíamente. Las urgentes tareas de pensar la educación, los problemas sociales, políticos, los debates ideológicos, ocuparon en el ensayo lugares centrales. Para los ensayistas hispanoamericanos del siglo XIX el amor y el erotismo nunca estuvieron en sus agendas de reflexión. Quizás por un lado la censura moral, el predominio de instituciones como la Iglesia, y por otro lado el considerar estos fenómenos no como parte de la cultura sino como ligados a lo irracional o instintivo, hicieron que se les prestara poca o ninguna atención. Sin embargo es el ensayo, por su vocación transdisciplinaria, por la relación que establece entre razón e imaginación, argumentación y sensibilidad, el género que creemos más apropiado para pensar la complejidad de unos fenómenos, el amor y el erotismo, que son también formas discursivas, simbólicas, en las que intervienen plurales factores: la sensibilidad, lo afectivo o psíquico, la imaginación, lo estético, lo social, el pensamiento. Fenómenos a la vez culturales pero también biológicos y sociales.

Si comparamos la innumerable cantidad de libros y trabajos que desde la reflexión filosófica o ensayística han suscitado los tópicos del amor en Europa y Norteamérica

a partir, digamos, de Platón hasta nuestros tiempos, entre nosotros han sido relativamente pocos los ensayistas o pensadores que, desde una perspectiva humanística, le han dedicado estudios profundos y sostenidos. Quizás el primero de ellos haya sido José Ingenieros (1877-1925), quien, aunque no pudo culminar su ambicioso proyecto de libro pues lo sorprendió la muerte, lo dejó avanzado. Finalmente este fue publicado de manera póstuma en 1940, con el título de *Tratado del amor*. Lo había comenzado a pensar y escribir al despuntar el siglo XX. Después ha sido Octavio Paz (1914-1998), uno de nuestros ensayistas que más profundidad y sostenido interés desplegó en torno a estos fenómenos.

Para José Ingenieros, como luego para Octavio Paz o Juan Liscano (1915-2001), existe una suerte de antigua actualidad del amor y el erotismo. Heredada de los griegos y romanos, la tradición del amor y el erotismo que ellos leen experimenta avatares relativos a las transformaciones histórico-sociales, psíquicas y culturales, pero continúa resplandecientemente activa, animando nuestras vidas y nuestras culturas. Sus lecturas tienen en común, entre otros rasgos, además de ser explícitamente ensayísticas, el remitir a esa vigorosa y metamorfoseada tradición grecolatina del amor y el erotismo que ve en estos sentimientos una clave fundamental en la comprensión de la psique, del alma humana. Pero de nuevo volvemos a preguntarnos: ¿existe un eros latinoamericano? Pocos libros de ensayos conozco, salvo trabajos aislados referidos particularmente al periodo de la Colonia, que se hayan dedicado a estudiar o debatir el proceso de transculturación que ha podido generar rasgos propios de eso que hemos denominado un «eros criollo». Escritores caribeños como Edouard Glissant o Antonio

Benítez Rojo han reflexionado en torno al proceso de criollización en el Caribe y podríamos suponer que este proceso permea las relaciones eróticas y amorosas.

Casi como una excepción, en su libro *Los mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente* (1991), Juan Liscano dedica algunas consideraciones reflexivas a mitos y leyendas indígenas venezolanas en los que se pone de relieve el fenómeno de la sexualidad, sin derivar hacia relaciones con la identidad sexual o amorosa del venezolano. Igualmente habría que señalar que la obra creativa y ensayística del cubano Severo Sarduy está profundamente impregnada de su espíritu caribeño, por lo que sus reflexiones ensayísticas están imbuidas de un erotismo a la vez lúdico y paródico, rasgos que pudiéramos considerar propios de un eros nuestroamericano, en el que la picardía y el humor parecen ser también parte de su rostro pluriforme y polisémico.

A despecho de esta pregunta, no es una preocupación de algunos de nuestros notables ensayistas aquí considerados (Ingenieros, Paz, Liscano, Echavarren) establecer o derivar en sus reflexiones hacia la caracterización o posibles particularidades del amor y el erotismo en Hispanoamérica. Más bien, muchos de sus puntos de referencia se localizan en la antigua cultura y mitología grecolatina o en la literatura y cultura europea moderna. Para ellos el amor, la sexualidad y el erotismo son sentimientos universales y por lo tanto la indagación que proponen está aseada por otras preguntas: por su genealogía en la antigua cultura griega o romana, por sus manifestaciones biológicas o sociales (Ingenieros), por su ontología y especificidad, por sus relaciones culturales y discursivas a la vez que por sus semejanzas con el lenguaje de la poesía, por su genealogía cultural (Paz), por sus fuentes cosmogónicas,

simetrías y diferencias en las antiguas culturas occidentales y orientales, egipcia en particular (Liscano), por sus avatares y representaciones históricas y literarias (Echavarren).

La escritora venezolana Ana Teresa Torres (1945) interroga estos sentimientos desde una perspectiva psicoanalítica y más específicamente freudiana, penetrada sin embargo de un aliento ensayístico. En sus dos libros sobre el tema, *El amor como síntoma* (1993) y *Territorios eróticos* (1998), la autora indaga en el amor y el erotismo, desde su experiencia clínica, pero valiéndose también de otros registros simbólicos como el cine, la literatura y todo un amplio espectro de imágenes y signos propios de la posmodernidad. Al igual que para Paz, Liscano y Echavarren, para ella estos fenómenos están fundados en el lenguaje y atravesados por este. Para Torres, el descentramiento que el amor y el erotismo suscitan, estrechamente ligado a la subjetividad, al inconsciente, tiene profundas resonancias en el lenguaje.

Aunque la pregunta por la existencia y especificidad de un eros latinoamericano no haya sido enteramente asumida e iluminada como tal por nuestra ensayística hispanoamericana, tres relevantes ensayistas hispanoamericanos, si bien no escribieron libros sobre estos fenómenos, dejaron ver sus inquietudes al respecto. Mariano Picón Salas (1901-1965), quizás el más relevante ensayista venezolano del siglo XX, planteó esta interrogante en uno de sus primeros y breves ensayos. También Carlos Siso, en su libro *La formación del pueblo venezolano* incorpora algunas notas informativas y de lectura en torno a las relaciones amorosas y sexuales entre españoles, indias y esclavas negras durante los procesos de la conquista y colonización. Igualmente Fernando Benítez (1912-2000), destacado intelectual mexicano, roza esta cuestión al estudiar las relaciones entre sexo

y religión en el ámbito de la vida monacal en el México de la segunda mitad del siglo XVII.

Circunscritos históricamente a los periodos de la Conquista y la Colonia, estos trabajos plantean, desde los límites y excesos de la pasión amorosa y sexual, la preliminar y probable conformación de un eros criollo. Por otra parte, no podemos dejar de mencionar el libro del filósofo argentino-mexicano Enrique Dussel, titulado *Para una erótica latinoamericana*, que aunque no es un libro ensayístico sino más propiamente filosófico, propone una deconstrucción de las categorías en las que se ha fundado el pensamiento occidental, y particularmente europeo, en torno a la mujer, el sexo, el erotismo y el amor. Su análisis sociopolítico, particularmente marxista, lo lleva a pensar el erotismo latinoamericano a través de una dialéctica del deseo enajenada histórica y socialmente. De allí sus constantes referencias al proceso de la conquista, que convierte a la mujer en un objeto de deseo por parte del conquistador, hecho que para él la condiciona. Su interpretación parte de la oposición entre sujeto europeo y sujeto latinoamericano para observar la existencia, desde la llegada del hombre español, de una prepotencia fálica que ha impedido la liberación de la pareja erótica latinoamericana.

La perspectiva del ensayo y de la crónica

Al que ingrato me deja, busco amante.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

INSISTO EN ALGUNAS INTERROGANTES: ¿cómo hemos pensado el amor y el erotismo en esta nuestra América? ¿Cómo hemos reflexionado el modo de ser cambiante de estos sentimientos, a veces enmascarados o sinuosos? ¿Qué aportes han hecho nuestros escritores o pensadores, nuestros ensayistas específicamente, a su teorización o conceptualización? La filosofía y el ensayo europeos, desde Platón hasta hoy no han dejado de pensar su condición ubicua y diversa, pero a la vez esquiva, mutable. Sentimiento personal y a la vez fenómeno cultural y social, quizás sean el ensayo, y en alguna medida también la crónica, los géneros que entre nosotros nos permitan pensar o asediar sus avatares.

Si ya en la poesía indígena de los tiempos originarios y en otros géneros literarios como los relatos breves o el teatro de los tiempos prehispánicos podemos encontrar una representación imaginativa del amor y el erotismo, no serán sino el ensayo y la crónica modernos los géneros que entre nosotros asuman la reflexión de estos. Formas híbridas y proteicas que integran reflexión e imaginación, han sido de hecho el ensayo y la crónica las formas literarias que en nuestra América nos han permitido interpretar el amor y el erotismo en tanto fenómenos también proteicos y polimórficos, de plurales aristas o dimensiones (subjetiva, afectiva, cultural, social).

Proponen por lo tanto estos géneros una aproximación al amor y al erotismo no desde una disciplina o un método particular, como lo pudieran hacer la sociología, la psicología o la filosofía, sino desde la literatura; o más específicamente, desde esa zona fronteriza entre lógica y creación, pensamiento y sensibilidad propia del ensayo y de la crónica. También el amor y el erotismo son fenómenos intermedios, fronterizos entre la imaginación y la razón, la ilusión o fantasía y el conocimiento. De hecho el modo de ser polisémico y transgresivo que los funda, los acerca a la poesía, a la representación artística. Pensar el amor y el erotismo exige, creo, pensarlos desde la sensibilidad, desde esa condición imaginaria e imaginativa que los constituye. Es esta condición, precisamente, la que la crónica y el ensayo, insistimos, han asediado.

Difícilmente desde modelos estrictamente racionales y sistemáticos o lógicamente disciplinarios como la psicología, la sexología, la filosofía o la sociología, podríamos captar estas plurales transformaciones o refiguraciones de un dios tan inasible o elusivo como Eros, capaz de asumir las más diversas máscaras. Aunque esencialmente el mismo en su intensidad emocional o sentimental, experimentado por el ser humano desde sus primeros días sobre la tierra, son muchos sin embargo los avatares que ha debido experimentar este ardoroso e impulsivo dios en su devenir, en lo que tiene que ver con sus formas, con sus medios o instrumentos de expresión, con su ritualidad expresiva, con sus modos de representación en el heterogéneo y cambiante paisaje cultural latinoamericano. Esta diversidad ritual, transgresiva, ha podido ser captada o pensada por géneros como el ensayo y la crónica animados por una disposición formal, discursiva, para la comprensión de esa tensión

entre lo imaginario y creativo del amor y el erotismo y la búsqueda de conocimiento del otro y de sí mismo.

El ensayo en particular, tal como lo demuestra la mejor tradición del género, no solo en nuestra América sino en todo Occidente, no se circunscribe a una especialidad o disciplina sino que lee, evalúa o interpreta, apelando a diversos saberes (antropológico, psicológico, filosófico, histórico, ético, etc.), pero también convocando su propia capacidad imaginativa y argumentativa. Hablamos de géneros que por sus posibilidades de reinención y la condición híbrida que los caracteriza, nos permiten explorar y comprender las constantes renovaciones de estos fenómenos, así como la dimensión imaginaria y subjetiva que los funda. Como el amor y el erotismo, la crónica y el ensayo están alentados por una vocación transgresiva que los ha llevado a buscar e infringir permanentemente sus propios límites.

¿Qué ama el amor sino conocer e ir siempre más allá, en una suerte de inacabable búsqueda de sensualidad y de conocimiento de sí mismo y del otro? Igualmente, el erotismo no deja de franquear sus propias fronteras, en un como seductor juego que pone en escena sensibilidad, arte y pensamiento. Aunque la crónica tiende a ser más periodística que el ensayo, está espoleada también por una ambición de saber que la lleva a asumir transferencias o flujos de conocimiento de una disciplina a otra (sociología, política, estética, etc.) y a adoptar para ello diversas modalidades estilísticas y formales. Formas transgenéricas, tanto el ensayo como la crónica tienen una definida vocación interpretativa y se prestan por lo tanto para pensar la polisemia propia del amor y el erotismo y sus cambiantes rostros y fronteras. Como el amor y el erotismo, las crónicas literarias convocan particularmente memoria e ilusión, observación y comprensión.

Ambos, crónica y ensayo, no son sino instrumentos de navegación en las tormentosas aguas de estos sentimientos. Si la mirada del amante es agitada, la del cronista o ensayista debe ser serena, posibilitando así una orientación al navegante o al curioso lector.

Fronteras del amor (Veinte notas de lectura sobre amor y erotismo)

1. Creo que Eros ha sido un duendecillo travieso que me ha acompañado desde mi infancia. Cuando apenas tendría seis años recuerdo haber sentido una extraña atracción con respecto a mi primera maestra, la bella y misteriosa sor Carmela. Más tarde, ya adolescente, no entendía aquella especie de fuerza ciega que me arrasaba y obnubilaba. Algo de su ímpetu sexual me llevaba a enamorarme de las que me parecían las más bellas muchachas de mi entorno. Amor y belleza me perseguían, hacían de mí un adolescente un poco extraviado en la aventura de vivir. Era tímido. No me atrevía a confesar mis sentimientos. Solo, de pronto, algún gesto. Me veo ahora, a lo lejos, regalándole *Las mil y una noches* a la chica que desesperadamente y en silencio amaba. Aquella adolescente bella que deseé o amé, pensé que era mi puerta al paraíso, pero yo no sabía cómo franquearla. Nos mirábamos. ¿Me deseaba o amaba? Nunca lo supe. Entre los dos seguramente había una frontera llena de normas, silencios y prejuicios que nos separaba. No entendía el amor. Leo y escribo para intentar comprender.

2. ¿Cómo hablar del amor y el erotismo? ¿Desde dónde hablo?: ¿desde el lugar del académico aparentemente objetivo y desligado de clisés románticos y sentimentales o desde el lugar del enamorado o del amante, dado a repetir frases cursis y lugares comunes? ¿Cómo agregar algún nuevo matiz que ilumine esta desgarradura tan íntima que tanto nos excita, dejándonos sin palabras? ¿Me atreveré a hablar desde el lugar del desdichado o despechado que no puede o no logra decir su soledad o desesperanza? Todo lo que diga está sujeto a sospecha.
3. Tanto se ha hablado del amor y el erotismo y tan extraños de pronto nos parecen. Pasión que nos ata y nos libera, el amor, polimórfico, polisémico, es un lenguaje indecible. Tomo la voz de San Juan de la Cruz: «¿A dónde te escondiste,/ Amado y me dejaste con gemido?/ Como el ciervo huiste,/ habiéndome herido;/ salí tras ti y eras ido» («Cántico espiritual»). Y en otro texto («Noche oscura del alma») dice San Juan: «... Quedeme y olvideme/ el rostro recliné sobre el Amado/ cesó todo y dejeme/ dejando...».
4. Eros, dios del amor, es una divinidad intermedia y un discurso fronterizo, pues se desplaza entre lo humano y lo divino, lo obscuro y lo sublime, lo prosaico y lo poético, el deseo y la pasión, la naturaleza y la cultura, lo imaginario y lo simbólico, el cuerpo (el sexo) y el alma.
5. El erotismo es una forma lúdica, bella y perversa, en la que dialogan el amor y la sexualidad. Como tal, visto desde el psicoanálisis, oscila entre la represión y la transgresión, la prohibición y la ruptura, sien-

do algunas de sus líneas divisorias el inconsciente, el lenguaje de los sueños y el deseo.

6. Hay un ámbito en el que el erotismo es frontera entre el sexo y el alma. Cuando alcanza el nivel del éxtasis amoroso, se establece una frágil separación entre el misticismo y la orgía, el crimen y la santidad.
7. Estas fronteras entre el sexo y el alma han sido siempre asediadas por el arte y la literatura. Desde la Edad Media con el «amor cortés», pasando por el «amor romántico», hasta el «amor loco» de Breton y los surrealistas o el «amor cibernético o digital» de nuestra era, el ser humano no ha cesado de inventar nuevas retóricas, nuevas poéticas y lenguajes como formas y sentidos del discurso amoroso para intentar nombrar una relación pasional que en su vértice unitivo, orgásmico, se resiste a la representación.
8. En este vértice derivado de la unión o cópula, el amor y el erotismo limitan con el silencio, la nada, el no-saber. ¿Qué decimos?: un quejido, susurros. Es el reino de lo que los franceses llaman la *petite mort* (pequeña muerte), por su sentido de abandono y aniquilación. «Quedeme y olvideme», dice San Juan de la Cruz, en «la noche oscura» del amante místico. Es también la imposibilidad para ese amante, de encontrar la luz que supone otro lenguaje. Indecible y extraña frontera con el ser, con la nada.
9. Espíritu intermedio y mediador, Eros, puesto que habita entre el mundo de los mortales y el mundo celeste, tiene el poder, tal como lo observa Platón, de «interpretar y transmitir a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses». De

allí que en su libro *De amore. Comentario a El Banquete de Platón*, el filósofo neoplatónico Marsilio Ficino comente que «el amor (...) es un afecto intermedio entre lo bello y lo no-bello (...) Y por esta razón Diótima llamó al amor demonio. Porque así como los demonios están en medio de las cosas celestes y las terrenas, así el amor ocupa el punto medio entre la ausencia de forma y la forma».

10. Como sé que no puedo hablar desde la verdad del sabio pues ¿quién tiene la verdad sobre el amor?, me invento mi máscara de lenguaje. Quizás no pueda hablar del amor y el erotismo sino desde ese lugar difícil del amante-ignorante que busca saber quién es ese otro a quien ama, cómo es, qué lugares visita, cuáles son sus palabras, sus gustos y preferencias. Son las máscaras del amante que se hace preguntas, que inventa excusas de lenguaje, que se esconde en ficciones (poemas, cartas, boleros, canciones, sueños, nombres, etc.) para no caer en la absoluta desesperación, la desesperanza o el desamor. Experiencia de los límites que busca nombrar lo inexpresable, Eros suele ser también un teatro de máscaras.
11. Espacios del deseo y la pasión, de la idealización y los espejos, el amor y el erotismo involucran la sexualidad, pero también los ámbitos del arte, de la poesía y por lo tanto del alma, esa entidad que los antiguos griegos personificaban en el mito de Psique, representándola como una adolescente con alas de mariposa. El mito de Eros y Psique trae a colación el complejo asunto de la mirada del otro, de la alteridad en la relación amorosa, presente ya en Platón a través de los vínculos que este establece entre

el amor y la contemplación de un ser otro, expresión misma de la belleza.

12. Dados los impulsos transgresores que los animan, tanto el amor como el erotismo perfilan sus avatares en los territorios del juego, la fiesta o el sacrificio, en los que la imaginación los liga al azar y a la aventura, pero también a la posibilidad de la muerte y la nada.
13. Ciertamente, la literatura ha tenido en la representación de la experiencia amorosa una de sus justificaciones fundamentales, pero llevada esta a su límite extático, la literatura y el arte declaran la imposibilidad simbólica de nombrarla. El amor, como el lenguaje, son vastedad y frontera, metáforas de Dios o del infierno: nos encierran y nos liberan. Entre estas paradojas y juegos de sentido que se desplazan de lo sublime a lo prosaico, de lo sagrado a lo obscuro, la experiencia erótica y amorosa, resistiéndose a un único lenguaje y a una única verdad, se ha investido de una cierta condición de indecibles e intraducibles. ¿Se puede pensar o decir el amor? ¿Cómo se piensa? ¿Cómo se dice? Carl Gustav Jung, el gran psicoanalista suizo, confesaba su perplejidad ante el amor. Solo algunas notas dejó consignadas.
14. Desde los antiguos griegos son conocidas las dificultades a las que se han enfrentado filósofos y pensadores, desde distintas disciplinas del conocimiento, para definir y conceptualizar el erotismo y el amor. Sentimientos o fenómenos evasivos, fronterizos, inestables, plurívocos, no se dejan encerrar en una definición. La literatura los ha asediado insistentemente pero cuando ha pretendido nombrarlos en su más alto vértice unitivo, el lenguaje

rompe sus moldes expresivos y bordea los límites del silencio. El amante no es el sabio. Busca, como San Juan de la Cruz, una forma, un discurso, muchas veces entre el extravío y la divinidad, que lo reconcilie con el misterio, con lo otro, con lo desconocido

15. Ese dios, demonio o duende travieso que es Eros es también una forma de la belleza. Llama la atención que Sócrates, emblema de la sabiduría, cuando se le otorga la palabra en *El banquete*, de Platón, para que discurra sobre el amor, confiese su ignorancia y lo que tiene son preguntas. Llama igualmente la atención que recurra a la sabiduría de una mujer, pues estas no solían tener en aquella época protagonismo intelectual. Según le ha escuchado a esa suerte de sacerdotisa que es Diótima de Mantinea, con quien dialoga, Eros, engendrado durante el nacimiento de Afrodita, de la unión de Poros (dios de la abundancia) y Penía (diosa de la pobreza), un tanto dios y un tanto humano, es más bien una suerte de demonio que vive en esa inestable frontera entre la ignorancia y la sabiduría; un intermediario, por lo tanto, entre el espacio celeste y el espacio terreno. En la perspectiva del lenguaje, siguiendo este razonamiento, es la disyuntiva inherente al discurso amoroso, de poder decir-se y el no-saber y no poder nombrarse.
16. Frontera pues frágil y un tanto invisible la que teje este extraño e inefable genio o demonio que es Eros, siempre a punto de desdibujarse cuando la creemos más aprehensible o estable. En ese ámbito intermedio, según lo acometan inciertas fuerzas o poderes, puede hacer extrañas y cambiantes alianzas con la vida o con la muerte; puede de la misma manera,

según su inestable naturaleza, desplazarse hacia la locura, el delirio o el éxtasis. Intentando captarla en algunos de estos extremos, la literatura no puede sino llevar a sus límites expresivos la experiencia de nombrar y de significar el amor y el erotismo. ¿Qué nombra?, ¿qué significa? Nombra o significa un poder, una furia que irrumpe contra los límites del lenguaje. Una fuerza tal que en ese acto de transgresión hace que el amante se pierda a sí mismo y entre en una relación de alteridad que, como lo ha visto Octavio Paz, involucra un más allá del cuerpo, del sexo e incluso de la historia.

17. Formas propias de eso que Georges Bataille denomina «experiencia interior», amor y erotismo, en el afán de nombrar sus enigmas, revelan las tensiones extremas a que puede ser llevado el lenguaje. Nada se dicen los amantes en el abrazo orgásmico como no sea el grito, los susurros, la queja o el silencio, es decir, un antes o un más allá del lenguaje que es secreta frontera entre la sexualidad animal y lo divino. Intento de superación de nuestra propia condición mortal, lucha contra esa «discontinuidad biológica» (al decir de George Bataille) que nos confina en los límites del miedo y la vergüenza, el amor y el erotismo nos desbordan.
18. La pasión que el erotismo pone en escena al liberar las fuerzas de nuestra sexualidad animal, nos otorga igualmente la conciencia de nuestra otredad y extrañeza. Desde esa frontera entre la bestia y el ángel, el erotismo, a través de sus ceremonias y rituales, tiende un puente hacia lo sagrado. Al irrumpir contra prohibiciones y tabúes imagina, busca la unidad que

niega la sociedad y el orden preestablecidos; tal es su ímpetu transformador, dislocador.

19. Dado que Eros es un demonio mediador entre los dioses y los humanos, no sabemos exactamente a qué atenernos. ¿Aventura, ilusión, espejismo? Experiencia y a la vez experimento, el amor y el erotismo, como el lenguaje, son confines resbaladizos, nos hacen sujetos y objetos de sus faltas, lapsus, ambivalencias o equívocos. Belleza, lujuria y sexo: inciertos paraderos de Dios y del Diablo. La poesía y el arte siempre han asestado al amor como un conquistador que ha soñado avistar el paraíso o como un profeta que ciegamente cree en una tierra prometida.
20. ¿Tragedia o comedia? A las parejas inmortales de la literatura —como Romeo y Julieta o Hamlet y Ofelia— las persiguen el crimen, el asesinato, la infelicidad. El amor feliz, se ha dicho, no tiene historia. Memoria persistente que a veces nos ilumina y otras veces nos enceguece, el amor, entre el sueño y la vigilia, la poesía y lo obscuro, el horror y lo sagrado, todo parece mezclarlo y confundirlo: deseos, búsqueda de la belleza y de lo sublime, realidad y fantasía pero también celos, juegos, odio, candidez, perversión. Termino con el recuerdo de dos escenas que son parte de mi memoria de adolescencia y juventud. La primera transcurre en mi casa materna. Duermo y sueño que finalmente decido confesarle mi amor a Nubia a través de una apasionada carta y ella, a través de otra carta, delicada y emotiva, por fin me acepta. Estoy feliz. Durante mucho tiempo he deseado tocarla y besarla. La he imaginado como la más bella muchacha del mundo. La otra escena

transcurre al despertarme. Desayuno. Leo la prensa. En las páginas rojas, a todo despliegue aparece la noticia de que un amigo que conozco, joven poeta estudiante de la Escuela de Letras como yo, ha asesinado a su novia y acto seguido, él mismo decide darse un tiro. ¿Cómo nombrar el amor?

Avatares de Eros

La lectura del amor de José Ingenieros

COMIENZO POR PLANTEARME algunas preguntas. Una de ellas, central, es: ¿cómo ha sido pensado e interpretado el amor y el erotismo desde Nuestramérica? Pero también: ¿desde cuál disciplina pensar este sujeto de estudio, la relación y los avatares que él comporta? Propongo un asedio no desde la sociología, sino desde la literatura; o mejor aún, desde esa zona fronteriza, entre pensamiento y creación, que es el ensayo. ¿Por qué el ensayo? Porque el erotismo y el amor son, como sabemos, fenómenos de naturaleza transgresiva en los que intervienen de manera significativa la imaginación, la ilusión o la fantasía, elementos que los acercan al hecho artístico y/o poético y les otorgan una condición polisémica.

Difícilmente pues, amor y erotismo se ajustarían al estudio de modelos disciplinarios rígidos, monológicos. Parecen exigir más bien un acercamiento de carácter transdisciplinario. El ensayo, tal como lo demuestra la mejor tradición del género, no solo en Nuestramérica sino en todo Occidente, no se circunscribe a una sola especialidad, sino que lee e imagina, significa y resignifica, con toda la libertad que le es posible, desde un campo que pudiéramos llamar transdisciplinario.

Como el erotismo y el amor, el ensayo experimenta históricamente reinenciones. Género proteico e híbrido

en el que pueden confluír la poesía y el relato, la descripción y la especulación argumental, es, a mi modo de ver, uno de los instrumentos o vía de conocimiento más adecuados para interpretar esos actos de imaginación y sensibilidad —los actos eróticos y amorosos— que, por la misma libertad que los anima, siempre han transgredido sus propios límites.

Apunto pues a indagar hasta qué punto se pudiera hablar de elementos configuradores de lo que pudiera ser una teoría y una interpretación literarias del amor y el erotismo, contruidos específicamente desde la ensayística hispanoamericana.

José Ingenieros (1877-1925) fue uno de los primeros en nuestro continente, quizá el primero en orden histórico, en proponer una lectura del amor de impulso cientificista y totalizador, pero a la vez un tanto personal y original. Observemos de inicio que fue uno de los más connotados exponentes del positivismo en Argentina. Para él, como luego para Octavio Paz o Juan Liscano, existe una suerte de antigua actualidad del amor y el erotismo. Heredada de los griegos y los romanos, la tradición del amor y el erotismo que ellos leen experimenta avatares relativos a las transformaciones histórico-sociales, psíquicas y culturales, pero continúa resplandecientemente activa animando nuestras vidas y nuestras culturas. Sus lecturas tienen en común, entre otros rasgos, además de ser explícitamente literarias, el remitir a esa ardorosa y metamorfoseada tradición grecolatina.

UN NUEVO CAMPO INTELECTUAL

Contemporáneo de Rubén Darío y de algunos de los más destacados ensayistas y pensadores de inicios del

siglo XX en Nuestramérica (José Martí, José Enrique Rodó, Alejandro Korn, Enrique José Varona, Eugenio María de Hostos, entre otros), Ingenieros parece destinado a cumplir un objetivo sagrado: transmitir a las nuevas generaciones de jóvenes en el continente ese imperativo ético y revolucionario que denomina «fuerzas morales» (entusiasmo, energía, inquietud, firmeza, rebeldía, trabajo, etc.) y pensar una América unida, liberada de opresiones imperiales y de dogmas morales.

Ensayista positivista y masón, tal como parece quererlo su época, Ingenieros llega en su tierna infancia a un Uruguay apacible y pasa luego a un Buenos Aires que tímidamente se abre a la modernidad y le brinda unas posibilidades de formación a las que imprime un cierto tono vertiginoso: cursa sus estudios primarios y secundarios, se hace médico de profesión, farmacéutico y más tarde psiquiatra, criminólogo y docente universitario. Incansable lector y viajero, sus ansias de conocimiento no tienen límite. Sus primeros ensayos los escribe en el contexto de una Argentina que entra en una espiral de crisis y transformaciones socio-políticas, económicas y culturales. Un período histórico-literario, inicios del siglo XX, en el que confluyen distintas corrientes estéticas, literarias y de pensamiento: romanticismo, modernismo, socialismo, anarquismo, positivismo, espiritualismo, vitalismo, entre las principales.

Del romanticismo y del modernismo hace suyos el *élan* vital y cosmopolita y la postulación del arte y la belleza como valores absolutos. Su positivismo, que en América Latina había entrado en una fase crepuscular, él lo revitaliza otorgándole un valor trascendental. En el socialismo, más que una filosofía parece ver una utopía a través de la que vislumbra la posibilidad de una perfección ética del

individuo y de la sociedad. En sus primeros libros ensayísticos (*La psicopatología en el arte*, 1902; *La simulación en la lucha por la vida*, 1902; *Histeria y sugestión*, 1904; *Patología del lenguaje musical*, 1906; *Crónicas de viaje*, 1906; *La locura en la Argentina*, 1907) estarán en tensión las antes señaladas tendencias y posiciones artísticas y filosóficas.

Argentina, y de manera muy notoria la Buenos Aires de inicios del siglo XX, busca su propio perfil identitario en el contexto de la crisis que ocasiona la Primera Guerra Mundial (1914-1918). El país, y la capital en particular, se ven impactados por las vastas oleadas migratorias que llegan de Europa. Surgen nuevos espacios culturales y de socialización en los que se entremezclan lo propio y lo foráneo, lo criollo y lo europeo. La personalidad y la escritura ensayística de José Ingenieros serán expresión de estas tensiones.

La acelerada modernización que experimenta el país en esta primera mitad del siglo XX se manifiesta en el ámbito artístico y literario de su capital, en una creciente demanda de bienes culturales. Desde 1895 —cuando publica su primer opúsculo, titulado «¿Qué es el socialismo?»—, siendo apenas un joven de 18 años— hasta 1925 —cuando fallece, después de publicar más de una veintena de títulos significativos— el campo cultural en el que Ingenieros ha desplegado su producción ensayística y su propia acción cultural, ha cambiado sensiblemente. Se ha tornado cada vez más polarizado: a las ya viejas formas del criollismo, del naturalismo, del realismo social o del modernismo se oponen las nuevas formas de la vanguardia (futurismo, creacionismo, ultraísmo, surrealismo).

En ese ámbito cultural generado por una modernización cada vez más acentuada, Buenos Aires se abre,

desde un creciente cosmopolitismo, a diversas tendencias artísticas y filosóficas. Expresión de ese nuevo campo cultural que, a decir de Beatriz Sarlo, diseña la «modernidad periférica» de esta ciudad, los ensayos de Ingenieros se abren, no sin tensiones y conflicto, a una lucidez personal marcada por los supuestos positivistas.

Uno de los principales espacios de debate filosófico y cultural y de difusión de las nuevas ideas será la recién creada, en 1896, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ingenieros, que incansablemente promueve conferencias, foros y escribe sobre la «cuestión social», se ha vuelto particularmente sensible al tema universitario. En 1918 los estudiantes de la Universidad de Córdoba insurgen con la Reforma Universitaria. Nuestro ensayista participa en las discusiones y estimula este importante proceso de cambios.

En 1897, al lado de otro fervoroso joven escritor, Leopoldo Lugones, dirige el periódico *La Montaña*, en el que bajo el lema de un «socialismo revolucionario» se polemiza en torno a una amplia agenda de temas relacionados con el arte, la filosofía, la sociología. En un primer número Ingenieros señala las razones de su ideario socialista, sintetizadas en su convicción de que solo el socialismo es una alternativa de libertad y justicia social. Esta convicción lo llevó a participar en 1895 en la fundación del Partido Socialista Obrero Internacional, del que será nombrado Secretario General¹. Pero Ingenieros es una personalidad de múltiples facetas. En esos años de inquietud y ardorosa juventud, aliado a Rubén Darío y a otros jóvenes escritores,

¹ Cf. Ariel Mayo, *José Ingenieros (1877-1925) y los orígenes de la sociología académica en la Argentina*, en: www.miseriadelasociología.blogspot.com. Consultado el 28 de noviembre de 2013.

crea un irreverente y humorístico grupo que denominan La Syringa, el cual es expresión de la creciente demanda de secularización artística, política y social que se vive en el Buenos Aires de comienzos del siglo XX.

En la atmósfera de ese nuevo campo intelectual de encontradas tensiones artísticas e ideológicas, Ingenieros piensa el rostro poliédrico de una nación sometida a uno de sus más significativos procesos de cambio². Su búsqueda estará modelada por las preguntas que le formula esa suerte de evasiva esfinge que es la plural y cambiante identidad de su país. Sus interrogaciones sobre el socialismo y el capitalismo, de la locura, del arte, de la moral, de la educación universitaria, de la política, del amor, de las ideas argentinas, no son sino angustiadas maneras de pensar e interpretar esa identidad polimórfica asediada por las inquietantes transformaciones que experimenta el país. Maneras también de intentar encontrar su propia voz y equilibrio emocional en ese beligerante campo de ideas y formas artísticas, filosóficas y literarias en el que le ha tocado escribir y actuar.

² Sarlo, al estudiar la renovación moderna que se experimentó en las décadas de 1920-1930 en Buenos Aires señala que se configura en esas décadas una «cultura de mezcla» en la que «coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas». Y agrega luego: «El sistema de respuestas culturales será influyente por lo menos hasta la década del cincuenta» (Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1998, pp. 28-29).

HACIA EL *TRATADO DEL AMOR*

En 1900, un año simbólico en el cruce hacia un nuevo siglo, Ingenieros tiene 23 años y un nombre como escritor y acucioso investigador en el terreno de disciplinas como la psicología, la filosofía, la criminología y la historia de las ideas en Argentina. Ha publicado varios libros de ensayos en estas áreas que despiertan interés y polémica. En 1913, habiéndose exiliado por diferencias con el gobierno de turno, que rechaza su nombre para una cátedra universitaria, publica *El hombre mediocre*, que le otorga prestigio internacional³.

En él, que es un hombre de ardor juvenil, la cuestión del amor siempre ha estado presente en sus actos y en sus sueños. Todo lo que ha hecho y escrito ha estado signado por la pasión amorosa. A esta edad, 23 años, la idea del amor y sus múltiples rostros y maneras le obsesiona. Quiere escribir sobre él, pero, ¿cómo pudiera ser ese libro? Tendría que ser un libro diferente, dado lo esquivo, vasto y difícil de la cuestión. Vislumbra esa idea, la asedia. Lee lo que dicen los antiguos mitos y leyendas grecolatinas. Va construyendo su propio archivo y su propia biblioteca. Su libro sobre el amor podría ser su obra más personal, pero

³ Al vincularlo en esta fase de su itinerario intelectual con otras figuras de la ensayística hispanoamericana de esta época como Rodó y José Martí, su propuesta ejemplifica —dice una de sus estudiosas— «la compleja relación entre cultura y democratización en el momento de la modernización latinoamericana, una relación que convive sin demasiado conflicto con una noción aristocratizante del saber —a diferencia de otras interpretaciones finiseculares del desarrollo cultural, como la de José Martí» (Cristina Beatriz Fernández, «Entre la literatura y la eugenesia: el ideal de amor según José Ingenieros», en *Diálogo Latinoamericano*, N° 14, México, 2008 [Puede consultarse en www.redalyc.org]).

debe ser también una *summa* de conocimientos que dé testimonio de esa «ardiente paciencia» (Rimbaud) que ha sido la pasión amorosa, desplazándose siempre entre el instinto de la especie (la biología, la naturaleza) y la construcción de la civilización, la cultura. Ante las inquietantes preguntas, ensayará algunas respuestas.

Ama la literatura, el arte, pero su vocación ha sido también la de un científico, fatigándose en la observación médica experimental y en la lectura de los nuevos descubrimientos de la biología. No puede desprenderse de su formación positivista, de su concepción darwinista de la vida. Concibe su libro, en su primera parte, como una suerte de teoría estética y literaria del amor: lo que pensaron y escribieron los antiguos griegos y romanos acerca de ese temible demonio que es también un «genio de la especie» y un «genio de la Belleza», tal como lo conceptualizará más tarde a partir de sus lecturas de Platón.

A medida que el tiempo transcurre se le torna su libro más ambicioso y difícil. Siente a veces que se le escapa de las manos: son demasiadas las notas, los datos, las hipótesis, los conceptos; teme no darles forma definitiva. Eros es un dios proteico, como esa escritura a la vez reflexiva y precisa, fabulosa y erudita en la que él pretende encerrarlo. Siguiendo su genealogía, irá a buscarlo en los cantos órficos, en los misterios de las antiguas religiones, en los oráculos y cosmogonías pitagóricas, en las epopeyas de los homéridas, en los discursos socráticos.

Sabe Ingenieros que Amor es también un dios sinuoso, metamórfico, esquivo, y aunque lo piensa y lo interroga desde una psicología que se pretende científica y desde una biología acentuadamente darwinista, Eros escapará

finalmente a su tentativa enciclopédica y el *Tratado sobre el Amor* no podrá ser concluido. Ingenieros muere en 1925, habiendo terminado solo los primeros capítulos y dejando algunos artículos publicados en revistas, así como un extraordinario cúmulo de notas, referencias y observaciones. Este será ordenado por Julia Laurencena en el libro que hoy conocemos como *Tratado del amor*, finalmente publicado en 1940.

Estructurado en cuatro partes, el *Tratado del amor*⁴ es un ensayo muy ambicioso que hay que considerar en la perspectiva de una filosofía científica que es, como sabemos, una de sus propuestas teóricas fundamentales. Una filosofía enmarcada en ese positivismo heterodoxo en el que entran en tensión su concepción darwinista de la sociedad y de la historia y su visión metafísica del amor. De este modo la eugenesia, la admiración por Spencer, la lectura de Platón y cierto vitalismo de tono nietzscheano dialogan en su concepto del amor, con la interpretación crítica de instituciones como la familia, la Iglesia y el matrimonio.

Realiza nuestro ensayista una suerte de deconstrucción y análisis de las que considera tres concepciones mítico-abstractas del amor que se apartaron —nos dice— de la realidad, siguiendo caminos metafísicos divergentes:

1. El amor estético, que alcanzó su apogeo en la filosofía griega antigua, particularmente en la doctrina de Platón. Involucra la representación de Eros como «genio de la Belleza».

⁴ José Ingenieros, *Tratado del amor* (2ª edición), Losada, Buenos Aires, 1970.

2. El amor doméstico, que tuvo su más fiel expresión en la teología cristiana. Se expresa en la conversión de Eros en «genio de la familia».

3. El amor instintivo, que tiende a la representación de Eros como «ciego instrumento de la reproducción de los seres vivos»⁵.

En efecto, la primera parte del *Tratado del amor*, denominada «La metafísica del amor», estudia a Eros primero como potencia generadora y luego como «genio de la Belleza», para lo cual lo refiere al «amor masculino en el siglo de Pericles», a los «discursos preliminares del Simposio», a la «doctrina del amor estético» que alcanza su más significativa expresión en *El banquete* de Platón.

Piensa nuestro ensayista que para comprender la concepción del amor en la cultura occidental hay que dilucidar su genealogía y esta está imbricada en su metafísica, esa especie de estela imaginaria que conforman los primeros mitos de la creación y los primeros discursos literarios que se manifiestan en la teogonía de los hesiódidas, en la lírica de los órficos, en la epopeya de los homéridas. Mitos, discursos en los que Eros se nos revela como una fuerza genésica, una potencia creadora que funda la vida. En esta primera parte del libro se pregunta Ingenieros cómo actúa el amor en el origen de la vida, y observa al respecto que debió existir en el inicio de los tiempos una «fuerza que dio origen a todas las cosas, una potencia o voluntad creadora que se personificó gradualmente en el mito cosmogónico de un Eros generador»⁶.

⁵ *Ibidem*, pp. 29-30.

⁶ *Ibidem*, p. 13.

La segunda parte del libro, de un marcado carácter biologicista, se denomina precisamente «Teoría genética del amor» y abarca el estudio de aspectos tales como «La reproducción», «El instinto sexual», «El sentimiento de amor», «La humanización por el amor».

La tercera parte de este *Tratado...* tiene por denominación «Eliminación social del amor» y propone una perspectiva crítica, en el sentido de cómo instituciones como la familia y el matrimonio han limitado o cercenado el amor. Para Ingenieros, el régimen familiar se constituyó relegando a un segundo plano las «exigencias del amor y de la maternidad», de lo que deriva —según el autor— la imperfección de la familia. Condena Ingenieros esa suerte de «hipocresía organizada» que está detrás del matrimonio regido por conveniencias relativas, al que denomina «monstruoso contrato...».

La cuarta y última parte del libro, no desarrollada debido a la prematura muerte del autor, quedó bosquejada, como hemos dicho, en notas y artículos publicados en revistas, dedicados a estudiar la «Psicología del amor». Según estas notas y artículos, preocupaba a Ingenieros el estudio de lo que denomina «la personalidad sentimental», tal como lo revela un trabajo publicado en una conocida publicación⁷ en el que analiza los personajes o figuras antinómicas de Werther y Don Juan. Preocupa a Ingenieros también para esta época (1920) el estudio de aspectos tales como el surgimiento del amor, la formación del «ideal de amor» y la «ilusión de amor», relacionados estos con otro asunto como la «intimidad sentimental» o la relación-diferencia entre los sentimientos de amor y amistad.

⁷ Cf. *Revista de Filosofía*, Año X, N° 1, enero de 1924, p. 177.

Igualmente aborda en estas notas y artículos el universo de los celos vinculándolos, más que al sentimiento de amor, al concepto de propiedad privada, refiriéndose a lo que denomina «Eliminación del amor por el matrimonio». A este respecto señala:

El carácter esencial del matrimonio, poligámico o monogámico, es la propiedad duradera y exclusiva de las mujeres por un hombre, que las ha raptado, comprado o contratado para su uso doméstico exclusivo (...)

La propiedad exclusiva dio origen a los celos, contra el robo (...). Ninguna relación existió entre los celos y el amor⁸.

En oposición a la perspectiva pragmática del amor, Ingenieros propone pensar este sentimiento como un «ideal», el «ideal de amor», en el que pueden aliarse tanto la «ilusión de amor» como las ventajas de la eugenesia⁹. Considerando en esta perspectiva social los intereses de clase y las diversas maneras de hipocresía, enfrenta el «matrimonio por conveniencia» al «matrimonio por amor».

Pero volviendo a la relación del *Tratado...* con el nuevo campo intelectual en el que le toca a nuestro autor desplegar su obra, me llama la atención cómo Ingenieros, en medio de las intensas transformaciones modernizantes que

⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁹ El «ideal de amor» es para Ingenieros «una hipótesis individual más o menos consciente, acerca de la mayor perfección eugénica complementaria. El sentimiento de amor tiende a aproximar o confundir la persona deseada con ese tipo hipotético ideal» (*Ibidem*, p. 67).

vive Buenos Aires en las décadas de 1910-1930, para hablar del amor escriba un libro ensayístico en el que las referencias a la vida moderna y juvenil de esa ciudad y del país que él ha hecho suyos no aparecen, están negadas. Me refiero a esos contextos de un país y de una ciudad en los que a él le ha tocado amar, pensar, actuar, escribir y en los que están ocurriendo inquietantes transformaciones en la escena psíquica y amorosa, en los discursos amorosos, en las maneras y cortesías del amor.

Me adelanto a señalar, sin embargo, que el proyecto de Ingenieros, no realizado del todo, es el proyecto de una teoría general y universal del amor en el que, desde su perspectiva científicista pero también un tanto europeísta, poco tenían que ver, quizá, las referencias regionales o nacionales. Pero no deja de llamar la atención en un Ingenieros en el que tanto pesó la preocupación nacional y juvenil, que no haya ni una mención a la vida y cultura amorosas latinoamericanas, como si estas continuaran absolutamente gravitando alrededor de las tradiciones grecolatinas¹⁰.

Para Ingenieros el amor —parece deducirse de una lectura crítica de su *Tratado...*— es greco-romano, es occidental y la cultura latinoamericana, los latinoamericanos, somos un capítulo alrededor de esta civilización (occidental). Es lo que se constata al revisar todo el libro, pero en particular su primera parte, titulada «La metafísica del amor». En el primer capítulo, llamado «Eros generador», Ingenieros estudia la genealogía del mito de Eros, deteniéndose en sus avatares, en las antiguas mitologías griegas y romanas y en la

¹⁰ Paradojalmente, el estudio y la selección de sus escritos que hace uno de sus más acuciosos críticos, Oscar Terán, revela un Ingenieros profundamente interesado en la «cuestión nacional» (Cf. José Ingenieros, *Imperialismo y nación* [Introducción, compilación y notas de Oscar Terán], Siglo XXI, México, 1979).

filosofía platónica. Insiste en una prolija y erudita reflexión-interrogación en torno al origen de Eros como mito que representa la generación o potencia universal. Su hipótesis genealógica es que Eros procede de Oriente, de donde pasa al Olimpo griego. Indica que «en los tiempos védicos existía ya en la India la divinidad generadora Arusha; de allí pudo emigrar al Olimpo griego, en alas de primitivos himnos cuyo mismo nombre revela su origen exótico»¹¹.

Más adelante, según referencia documental consignada, observa que Arusha tenía los mismos atributos principales de Eros e indica que en la primitiva himnica griega se reflejan costumbres y creencias semíticas. Para Ingenieros, los orígenes y avatares de la mitología del amor (Eros - Arusha - Afrodita - Venus - Fanes - Himeneo - etc.) están inextricablemente unidos a las formas y discursos de la antigua literatura grecolatina (teogonías, lírica, épica). Compara y confronta estos discursos para hacer ver el Olimpo griego como una trama de relaciones vivas que se han metamorfoseado en la cultura e instituciones occidentales (familia, matrimonio).

Eros es originariamente «Eros generador», potencia universal, pero luego se convierte en «genio de la Belleza», luego en «genio de la Especie» y más tarde en «genio de la Domesticidad». En estas transformaciones —dice— «pierde Eros su rango divino y actúa como simple Genio al servicio de entidades míticas superiores: la Belleza, la Familia, la Especie»¹². El primero de estos caminos metafísicos (la Belleza) tiene, para nuestro autor, su más elaborada expresión en la filosofía griega. Tal, la teoría platónica del amor, en la que el amor efébo «eleva al espíritu hasta la suprema belleza».

¹¹ José Ingenieros, *Tratado del amor*, ob. cit., pp. 13-14.

¹² *Ibidem*, p. 30.

La sexualidad ocupa un lugar importante en la interpretación genealógica y filogenética de Ingenieros. Toda la parte segunda del *Tratado...* está destinada a estudiar las formas de reproducción entre los seres vivos, con lo que prima aquí y se extiende a todo el *Tratado...* su concepción «evolutiva» del amor, expresada a través de aspectos tales como la «selección sexual», la «ducha por la fecundación», el «sentimiento de preferencia». En relación a esto último observa que lo sexual se convierte en sentimental cuando el impulso instintivo se modificó a través del juicio afectivo. Para él —nos dice—, «la capacidad de amar, sentimentalmente, fue una feliz adquisición de individuos psicológicamente muy evolucionados»¹³. Y agrega:

En realidad, el sentimiento de amor solo puede desarrollarse en individuos capaces de juicios de valor acompañados de tono afectivo, en que la elección de un cónyuge individual se acompaña de un sentimiento más duradero que el simple deseo de la emoción sexual¹⁴.

Más allá de sus contradicciones y debilidades, las cuales tienen que ver, en buena parte, con la perspectiva ideológica adoptada —un positivismo que tiende a constreñir la pasión amorosa a elementos de orden biológico— quiero subrayar el carácter y tono ensayístico de una escritura a la vez personal y reflexiva, erudita y sugerente. Su proyecto de reflexión en torno al amor fue ambicioso y avanzado para su época.

Para Ingenieros, Eros es la fuerza o potencia que dio origen a todo; una energía vital que se metamorfosea constantemente en distintos rostros del arte y de la literatura

¹³ *Ibidem*, p. 65.

¹⁴ *Ibidem*, p. 70.

y se imbrica en la estructura psíquica de los sujetos y en el orden social y ético. Su lectura del amor y el erotismo es, más allá de sus avatares evolutivos y biologicistas, una interpretación que se abre a la complejidad que esta problemática plantea, tal como lo constatan sus consideraciones socio-antropológicas, psicológicas e incluso filológicas. Su idea nuclear es, insisto, que el amor está en el origen de la vida y como tal es una potencia fundadora de cultura. En este sentido, hay que señalar que el *Tratado...* es también una interpretación acerca del nacimiento de los mitos indoeuropeos y de la civilización que estos conforman. Salvando las ya señaladas limitaciones ideológicas, hay que observar que la raigal vocación ensayística de Ingenieros apuntaba a hacer del *Tratado del amor* una desmesurada reflexión, de ambición enciclopédica, sobre los discursos, representaciones y significaciones del amor en la cultura occidental. Esta ambición quedó parcialmente truncada debido a su deseada temprana muerte.

Erotismo y sexualidad en el ensayo hispanoamericano contemporáneo: Paz, Liscano y Echavarren

Me desordeno, amor, me desordeno...
cuando voy en tu boca, demorada.

CARILDA OLIVER LABRA

DESDE LOS TIEMPOS PREHISPÁNICOS, tal como se puede constatar en algunos textos líricos y sagrados de la época, el erotismo ha sido una presencia constante en la literatura de ficción hispanoamericana. En efecto, géneros como la novela, el cuento y la poesía han dedicado desde sus orígenes, considerable espacio a la representación literaria de lo erótico. No ha sido así, sin embargo, en el campo de nuestra ensayística.

La pregunta por el erotismo y la sexualidad es relativamente reciente en el ensayo hispanoamericano, preocupado desde sus inicios y a todo lo largo del siglo XIX por la cuestión de la identidad y la conflictividad social, cultural, étnica y política del continente. Habrá que esperar hasta bastante avanzado el siglo XX cuando el ensayo hispanoamericano, después de examinar y asediar las urgentes preocupaciones sociales y políticas inherentes al proceso de formación de las nuevas naciones, pueda ocuparse de un aspecto como el erotismo concerniente a ese inquietante sentimiento que Bataille denomina «experiencia interior».

Tres relevantes poetas y ensayistas hispanoamericanos contemporáneos: Octavio Paz (Ciudad de México, 1914-1998), Juan Liscano (Caracas, 1915-2001) y Roberto

Echavarren (Montevideo, 1914), nos permiten aproximarnos a tres propuestas que expresan la diversidad conceptual y de estilo desde la que han sido pensados y asumidos los imaginarios del erotismo y la sexualidad por el ensayo hispanoamericano moderno. Tres poéticas del ensayo y del erotismo que indican la relevancia de este tópico para la cultura hispanoamericana de nuestro tiempo, a la vez que subrayan las particulares interpretaciones que convocan un género —el ensayo— y una materia —el erotismo— unidos en el desafío y goce de inteligencia, imaginación y sensibilidad.

Poetas estos tres autores, sus ensayos sobre el erotismo y la sexualidad refieren a un hacer poético estrechamente ligado a los imaginarios amorosos, pero sobre todo son parte esencial de una profunda vocación de interpretación de una aventura humana que difícilmente podría ser comprendida fuera de la relación erótica.

OCTAVIO PAZ: ALGUNOS ENSAYOS BREVES SOBRE
EL EROTISMO

Uno de sus primeros ensayos relativos al erotismo es un trabajo parcialmente referido a Sade, denominado «El más allá erótico», fechado en París entre 1960 y 1961, el cual le permite, según él mismo lo señalara luego, ir desdibujando «las fronteras entre la sexualidad animal, el erotismo humano y el dominio más restringido del amor»¹. Digámoslo desde el inicio: la reflexión sobre el amor y el erotismo se desdoblan en Paz en una lúcida y aguda meditación sobre el lenguaje, la poesía y sus revelaciones más

¹ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 5.

profundas y sensibles. Existen entre ellos, estrechos vasos comunicantes. Sus ensayos sobre el erotismo, y en general sobre otros tópicos, apelan a figuras y formas propias de su poesía tales como la metáfora, la comparación, la paradoja, el juego antitético o reiterativo de palabras, etc.

En efecto, los primeros trabajos de Paz sobre el erotismo parten de dos autores para él fundamentales: Sade y Fourier, pero van más allá de ellos porque a partir de sus textos incorporan la relación del erotismo con el hombre como sujeto biológico, social y de cultura. En su primer ensayo antes aludido Paz comienza por señalar el carácter doble y paradójal de los actos eróticos pues por una parte reconoce el modo instintivo o sexual de estos, pero a la vez indica que el erotismo, aunque «no se deja reducir a la pura sexualidad animal»² imita a esta, transfigurándola, convirtiéndola en representación.

Al considerar las relaciones entre erotismo y sexualidad señala cómo el erotismo, al transformarse en metáfora de esta, alcanza una dimensión imaginaria e imaginativa. Es esa capacidad de invención que le otorga al sujeto una distancia frente al animal lo que, según Paz, hace del erotismo un acto de inteligencia creadora que lo trasmuta en un «más allá del cuerpo» y del sexo, de la Historia, a través del cual —dice— «queremos ver algo. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y me lleva a ti», que siendo más que el sexo es también «más que la vida, más que la muerte»³.

² Octavio Paz, «El más allá erótico», en *Los signos de rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1971, p. 181.

³ *Ibidem*, p. 187.

La obra de Sade le permite a Paz iluminar al erotismo en sus límites: desde la naturaleza que involucra al sexo, pero también desde la moral y el crimen. La reflexión sobre el erotismo se vuelve meditación relativa a actitudes transgresivas: el mal, el placer de la destrucción, la condición del libertino. Muerte y erotismo, extremos que se tocan en Sade, son convertidos por Paz a partir de sus primeros escritos, en interrogantes fundamentales en torno a los cuales se desplazará buena parte de su ensayística. En 1971 Paz escribe un ensayo que denomina «La mesa y el lecho», en el cual interroga las analogías entre las conductas culinarias y sexuales propias de la sociedad norteamericana contemporánea y los modos de placer eróticos y gastro-sóficos que imagina Charles Fourier (1772-1837) para su utópica sociedad llamada «Harmonía».

Destaquemos la idea de «erótica», cuyo dominio son las artes, según Fourier, opuesta a su idea de «gastrosofía», cuyo dominio son las ciencias. En la «erótica» —observa Paz, siguiendo las consideraciones de Fourier—

el número de combinaciones es limitado y el placer tiende a culminar en un instante (el orgasmo), mientras que en la gastrosofía las combinaciones son infinitas y el placer, en lugar de concentrarse, tiende a extenderse...⁴.

Esta consideración imaginativa del deseo en Fourier, que es una perspectiva de la virtud y la sabiduría, le sirve a Paz para valorar el comportamiento erótico y los rasgos propios de una sociedad como la norteamericana, que rige

⁴ Octavio Paz, «La mesa y el lecho», en *El ogro filantrópico*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 215.

tanto su discurso culinario como su discurso sexual por una ética puritana y normativa, para la cual el cuerpo está asociado no al placer sino al trabajo y la salud.

El erotismo es aquí para Paz un patrón de valoración y crítica cultural que le permite confrontar e interrogar una nación y su cultura, Estados Unidos, frente a otras (México o la India) desde sus ritos y ceremonias amorosas, desde sus límites y excesos. Ligado a toda una estructura socio-cultural, pero a la vez al inconsciente de los sujetos, al deseo, el erotismo cambia de una sociedad a otra. Sugiere Paz cómo la exclusión de especies y condimentos, que históricamente ha marcado la gastronomía norteamericana, se vincula con su conducta y moral sexuales, tradicionalmente conservadoras, dadas a anteponer la higiene al goce. Sin embargo, observa que avanzado el siglo XX ocurre toda una rebelión cultural en la sociedad norteamericana que modifica su actitud frente al erotismo. Esta, aunque surgió como un fenómeno de liberación juvenil, finalmente fue transformada en un negocio y espectáculo publicitario que se intentó incluso politizar... «lo mismo en los Estados Unidos que en Europa Occidental, la industria confisca la rebelión erótica y la mutila»⁵.

De este modo la atracción pasional, eje de la «Harmonía» de Fourier, es sustituida por un concepto lucrativo del deseo que trastoca el sentido poético y originalmente ceremonial del erotismo. Para Paz se trata, por lo tanto, de una rebelión que al confundir y sustituir erotismo por sexualidad, puso en riesgo la desaparición misma de la sensibilidad, la fantasía, belleza y ritualidad inherentes a la concepción y práctica del amor, tal como se expresa en su más reconocida tradición en Occidente. Esta tendencia

⁵ *Ibidem*, p. 224.

al frenesí o libertinaje sexual que desvía al erotismo de su sentido original, lleva a Paz a retomar la reflexión en torno a los límites e interdicciones que le son propios. En este sentido, para él el erotismo define su condición a través de un juego de contrarios que se complementan: represión y transgresión, prohibición y ruptura. Y en relación a la sexualidad, sus fronteras no podrían ser más precisas: «Por acción de la imaginación, el deseo erótico siempre va *más allá* de la sexualidad animal»⁶.

JUAN LISCANO: EL DESLUMBRAMIENTO ANTE LA
SEXUALIDAD Y EL EROTISMO

Juan Liscano por su parte publica dos trabajos que recogen su propuesta ensayística en torno a la sexualidad y el erotismo. El primero, un artículo sobre la poesía del poeta y ensayista colombiano Jorge Gaitán Durán (1924-1962) titulado «Gaitán Durán: Erotismo y pulsión de muerte», inserto en su libro *Descripciones* (1983); el segundo, su libro *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*, cuya primera edición es de 1988.

En su artículo ensayístico sobre Gaitán, Liscano observa cómo prácticamente a partir de sus inicios el tema de la muerte y del erotismo aparecen ligados en su poesía. Originariamente, la muerte tiene apenas la leve silueta de una premonición; más tarde, su propia experiencia vital y las lecturas que hará Gaitán de George Bataille y del Marqués de Sade lo conducirán a entrelazar estos dos tópicos⁷.

⁶ *Ibidem*, p 229.

⁷ Señala Liscano que Gaitán publicó en 1960 un penetrante ensayo sobre el Marqués de Sade, seguido de textos escogidos del famoso prisionero (Juan Liscano, *Descripciones*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor-Monte Ávila Editores, Caracas, 1983, p. 104).

A propósito de la relación de Gaitán con otros escritores, Liscano encuentra una cierta comunidad de búsqueda entre su producción literaria y la de Octavio Paz pues ambos, a la vez que se abren a la dimensión creadora y sensible del erotismo, proponen una reflexión ensayística que da cuenta del deslumbramiento ante la experiencia erótica. Tanto Paz como Gaitán confiesan en sus ensayos el impacto que significó para ellos la lectura de autores como Sade y Bataille. Este es el comentario de Liscano:

Nuestros poetas son, por lo general, irreflexivos. Paz es distinto y junto con Gaitán Durán, de quien fue amigo, componen raras individualidades poéticas capaces de reflexión y que reflexionaron y escribieron (crearon), sin efusiones ni lirismos fáciles, sobre el esplendor y la violencia del erotismo sojuzgado durante siglos por la heredad judeocristiana⁸.

Liscano interpreta así al Gaitán Durán que se revela deslumbrado y un tanto angustiado ante una sexualidad y un erotismo que transforma en creación poética o teatral, y en la meditación de un discurso ensayístico sobre Sade en el que propone unir ética y erotismo. Paralelamente al discurso interpretativo de Liscano está subtendido su otro discurso ¿erótico?, afectivo, de amistad con Gaitán Durán. Escuchemos a Liscano:

Volví a sentir en junio de 1979, la presencia espiritual y afectiva de Gaitán Durán. Recordé intensamente nuestro último encuentro. Las circunstancias del mismo, la

⁸ Juan Liscano, «Gaitán Durán: erotismo y pulsión de muerte», en ob. cit., p. 111.

sórdida taberna a donde me llevó en una inexplicable, para mí, búsqueda de suciedad⁹.

La lectura de Liscano es, pues, pienso, una lectura erótica en un sentido dual: por un lado cede la voz al erotismo de Gaitán que enuncian sus textos; por el otro habla de su admiración por su personalidad, por su poesía y por el desafío amoroso y trágico que fue su vida. Un lado erótico, en un sentido amplio, tejido en la amistad y conocimiento personales, en los afectuosos encuentros en ciudades europeas (ambos pertenecían a la burguesía ilustrada hispanoamericana), en sus relaciones epistolares y en compartir esa especie de combate pasional con la lengua que fue para ambos la poesía.

El otro ensayo de Liscano al que quiero referirme es *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente* (1988)¹⁰, que aunque no es exactamente un libro sobre el erotismo, en él su autor concibe la sexualidad como un hecho cultural y simbólico que lo acerca estrechamente a la práctica sensible e imaginativa del erotismo. Liscano, a diferencia de Octavio Paz, no se detiene a reflexionar sobre la especificidad del erotismo pero su concepción de la sexualidad es, como entiende Paz lo erótico, un acto de representación y ceremonia. En ambos, al igual que en Echavarren, el erotismo no es solo un tópico ensayístico sino, más amplia e intensamente, una pasión y actitud vital que se transfiguran en creación y reflexión.

La visión de la sexualidad de Liscano es una visión humanística, es decir integradora, pues en ella convergen

⁹ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰ Juan Liscano, *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente* (El amor es lo que ama y no lo amado) (2ª ed.), Alfadil, Caracas, 1991.

mitología, poesía, historia de las religiones y de la literatura, cosmología, psicología profunda, historia de la cultura, antropología. Aunque no excluye por supuesto el aspecto reflexivo, fundamental en su perspectiva ensayística, es también una visión erudita, colmada de datos y referencias de diversas disciplinas. Estudia y compara mitos orientales (egipcios en particular) y occidentales (griegos y romanos) referidos a la fecundación y la fertilidad para observar sus simetrías y diferencias, destacando el rol que le conceden a la mujer. Habla así de los mitos y cultos de la Gran Madre (Isis por ejemplo) y sus relaciones con la ginolatría y la ginecocracia.

Se da por lo tanto en este libro una singular combinación de libertad expresiva y rigor documental, humanístico, propio de la más elaborada tradición del género ensayístico. Las reflexiones mítico-esotéricas y teológicas sobre erotismo y sexualidad suelen prolongarse en invenciones poéticas de Liscano en las que un sujeto lírico asume la voz de personajes procedentes de alguna cosmogonía. Es lo que sucede en el extenso poema «Prunikos», en el cual el poeta recrea la voz de Simón el Mago desde las circunstancias del hechizo erótico. Le atrae a Liscano todo ese submundo de misas negras, copulaciones demoníacas, orgías y aquelarres que está detrás de una teología como la cristiana, fundada en el rechazo al sexo, en las prohibiciones bíblicas que reconducen el sexo hacia la función reproductiva consagrada en el matrimonio eclesiástico.

Su posición no es doctrinaria sino, por el contrario, la del ensayista ávido de hurgar y confrontar datos, premisas, argumentos que le permiten interrogar e interpretar las plurales relaciones de la sexualidad, en tanto que fenómeno simbólico, con el mundo espiritual y religioso del ser

humano. Le interesa ver y comparar las variantes y transformaciones de ese «eterno femenino» que ha seducido la imaginación erótica del hombre.

Para Liscano los mitos sexuales, tanto de Oriente y Occidente como los indígenas, son lenguajes que dialogan entre sí y se reinventan en la construcción de imaginarios eróticos. En el Occidente cristiano en particular encuentra que la mitología de lo sexual está trenzada a una religiosidad cristiana que a la vez que promueve el ascetismo y la castidad, es también permeable a signos propios de una ritualidad erótica y esotérica.

ROBERTO ECHAVARREN: LAS REFIGURACIONES
DEL EROTISMO

La pregunta por el erotismo se volvió central en la ensayística de Roberto Echavarren. Dos de sus libros así lo confirman: *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto* (1998) y *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica* (2007). Leo *Arte andrógino*¹¹ como si de una novela se tratara. Construido en una doble dimensión, a la vez narrativa y reflexiva, este libro va trazando la historia, el proceso de la puesta en cuestión del concepto de género. En efecto, Echavarren explora los registros e inscripciones plurales del erotismo a través de los cambiantes fenómenos de la moda y los estilos callejeros. Estos son, sin duda, modos de marcar fronteras con respecto a otra forma de ver y concebir la vida sexual y de este modo hacer visible una *diferencia* que, más allá del gusto y de la clase social, es también una *diferencia*

¹¹ Roberto Echavarren, *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*, Colihue, Buenos Aires, 1998.

de criterio y de ética que involucra el cuestionamiento de las canónicas nociones de género y de sexo.

Discurso sobre los estilos callejeros y su relación transgresiva con los géneros establecidos, *Arte andrógino* es igualmente una reflexión sobre la desafiante gestualidad del erotismo en las sociedades modernas y posmodernas. En la mejor tradición del ensayo clásico, Echavarren remueve datos, opiniones, saberes que le permiten trazar ese sinuoso y anómalo mapa del erotismo cuya modernidad se va configurando a partir de la aparición del *dandy* en la sociedad inglesa de fines del siglo XVIII. Un *dandy* es un nuevo tipo social que «surge de la aristocracia pero que ya no es un mero aristócrata», y por su actuación y modales alternos «resulta una anomalía con respecto al mundo burgués»¹².

Interesa a Echavarren seguir el itinerario y el rastro de esa anomalía constitutiva del erotismo, ver cómo este se resemantiza a través de las distintas figuras que encarnan la crisis de los conceptos canónicos de hombre y de mujer. De esta manera se refiere a supermachos y superhembras en sus variantes *gays*, travestis o transexuales que expresan distintos modos de inversión paródica y de simulación erótica. Al indicar los rasgos y signos que se manifiestan en sus cuerpos y actuaciones, esboza una como semiología de estas distintas imágenes y tensiones de un erotismo que juega siempre a la inversión, la ruptura, los márgenes.

Los diversos registros de voz, el maquillaje, el uso de collares, el pelo largo, las curvas corporales, la pintura de las uñas son algunos de esos signos que escenifican un erotismo andrógino que manifiesta el desmoronamiento de las convenciones de género y sexo. A la par que detalla e interpreta

¹² *Ibidem*, p. 30.

las máscaras de este erotismo lúdico y transgresor, va auscultando Echavarren el proceso de unos estilos callejeros que configuran estéticas corporales alternas. Se trata de estilos que sugieren una suerte de erotismo a la vez ambiguo y primitivo, en el que concurren la sorpresa y el escándalo.

Al asediar diversos textos narrativos correspondientes a distintas épocas (*El diablo enamorado*, 1772, de Cazotte; *Seráphita*, 1835, de Balzac; *A rebours*, 1884, de Joris-Karl Huysmans; *El pozo*, 1939, de Juan Carlos Onetti), Echavarren explora las representaciones literarias de la androginia y del erotismo que se revelan a través de las relaciones de los personajes. Elementos ficcionales y simbólicos de obras de Manuel Puig, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas le permiten acercarse a los juegos sexuales, eróticos y de identidad o género propios de lo que se ha llamado la *narrativa gay*, término con el cual muestra su desacuerdo por lo que involucra de gueto o de sentido de exclusión. Para él, estas contranarraciones convergen en la idea de que el deseo no tiene que estar necesariamente asociado a la reproducción, y es más bien contrario a instituciones que pretenden modelarlo y/o mutilarlo, tales como la Iglesia o la escuela. De este modo Echavarren confronta la experiencia social del erotismo con su simbolización y transfiguración artística en la literatura.

Lo que interroga nuestro ensayista son precisamente estas transformaciones de la sensibilidad y de una identidad que, puesto que «no es íntegra ni permanente»¹³, ha dejado de reconocerse en las prescripciones de género y de sexo. Su trabajo consiste, en buena medida, en recoger e interpretar las imágenes y formas que adopta esta nueva cartografía del erotismo y que configuran los flujos de deseo que se movilizan alrededor de una androginia que

¹³ *Ibidem*, p. 10.

tiene una de sus mejores escenas en los símbolos y signos propios de los estilos callejeros.

En *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*¹⁴ Echavarren continúa la exploración de la androginia, pero referida ahora a textos de escritores y pensadores que hacen del erotismo y la sexualidad, espacios privilegiados de creación y reflexión. Tal es el sentido de sus indagaciones en torno a Foucault, Lautréamont, Nabokov, Juan Carlos Onetti, García Lorca, Lezama Lima, Marosa Di Giorgio y Gilles Deleuze. En sus textos poéticos o filosóficos, la gravitación e irradiación vital, reflexiva o imaginativa del deseo cobra una dimensión perturbadora que tiene que ver con la presencia e interrogación de lo extraño.

La escritura literaria o filosófica de estos autores intenta nombrar una gestualidad de lo erótico en la que la violencia de la pasión parece borrar las separaciones de género, lo cual se traduce en la ambigüedad en la que se desplaza la androginia, resistente a las determinaciones de la razón y del poder. Este es entonces el horizonte de lectura en el que el erotismo aparece como cifra de esa *diferencia* que se refracta en la creación de estilos, formas e imágenes que articulan su propia lógica. Una lógica inherente a una estética y a una sensibilidad alternas que recuerdan a Echavarren el espacio mágico e imantado de los derviches: «... bailarines de dios en la tradición sufi de la secta mevlevi en Turquía, se visten con faldas largas acampanadas...»¹⁵.

Si aceptamos con Foucault que la sexualidad es una construcción moral, el género sería una suerte de derivación

¹⁴ Roberto Echavarren, *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Losada, Buenos Aires, 2007.

¹⁵ *Ibidem*, p. 161.

pedagógica de esta, una constricción de la que Echavarren observa que se puede escapar a través de diversos *performances* en los que el cuerpo y su ámbito erótico son protagonistas. En este sentido, ensayar el cuerpo, es decir, tatuarlo, travestirlo, maquillarlo o perforarlo son, en estos *performances*, modos de ensayar otros géneros, a la vez artísticos y sexuales, y de crear un espacio ajeno a las imposiciones institucionales o de la tradición.

Desde esta dimensión creativa de un erotismo que hace del cuerpo un teatro del goce y del deseo, Echavarren explora una escritura, la del ensayo, que piensa e interpreta esta contracultura (de los estilos de calle, de la androginia, de los *performances*) dada a desmontar los aprendizajes de género impuestos a través de instituciones normativas y normalizadoras como la Iglesia, la familia o la escuela. El cuerpo —dice nuestro ensayista— «pide su bien. Pide seguir su inclinación impura más allá de los ortopédicos roles»¹⁶.

Poetas, nuestros tres ensayistas, fascinados por esa extraña y gozosa experiencia del cuerpo, han querido ver en el erotismo lo que destella detrás del sexo y el deseo: el plural y creativo espacio de una imaginación que los conecta a una profunda y misteriosa manera de sentir, pensar y escribir la vida. Fundamentales ejercicios de interpretación de los imaginarios culturales del continente, sus ensayos sobre el erotismo y la sexualidad modifican, es decir, amplían, el horizonte de lectura de las socioculturas de América Latina.

¹⁶ *Ibidem*, p. 158.

Pensar el erotismo. Amor y erotismo en la perspectiva de dos ensayistas hispanoamericanos

EN LA PERSPECTIVA DE LOS géneros literarios canónicos (poesía, cuento, novela, teatro), la reflexión y la interpretación han sido asuntos privilegiados del ensayo. Este ha asumido —en el ámbito de la cultura europea— desde prácticamente sus orígenes con Montaigne y Bacon, y aun antes, con filósofos como Platón, la interpretación sobre los asuntos capitales que han preocupado al hombre: la muerte, la tristeza, el dolor, la vejez, pero también la rebelión, la amistad, el erotismo, el amor. El interés del ensayo europeo en torno a estos dos últimos tópicos —el amor y el erotismo— ha sido permanente y renovado.

No ha ocurrido así sin embargo en el dominio del ensayo hispanoamericano, en el que la reflexión en torno a estos sentimientos es relativamente reciente, digamos desde inicios del siglo XX. Quizás el primero en ocuparse en profundidad del asunto del amor fue el ensayista argentino José Ingenieros (1877-1925), autor del *Tratado del amor*, publicado póstumamente.

Posteriormente Octavio Paz (1914-1998) en México y Juan Liscano (1915-2001) en Venezuela, han sido dos de los más relevantes ensayistas hispanoamericanos que han hecho

del amor y el erotismo una de sus inquietudes esenciales. Trataré de interrogar cómo coinciden o se separan en sus reflexiones, es decir, las cercanías, las tensiones dialógicas y algunas de las herencias intelectuales que ellos comparten.

Poetas los dos, unidos por una estrecha amistad y de mutua admiración intelectual, conciben el amor y el erotismo como pasiones indisolublemente unidas a la poesía, al propio proceso de sus creaciones literarias. Formados en el ambiente de hogares católicos e intelectuales, Paz y Liscano son herederos de la tradición judeocristiana del amor y del humanismo europeo que ha interrogado estos sentimientos. Aunque sus producciones intelectuales dialogan incesantemente con estas tradiciones, refieren subrayadamente a la configuración de una memoria literaria y un discurso ensayístico específicamente hispanoamericanos.

En Paz y Liscano la relación amor-erotismo remite por lo tanto a las elaboraciones míticas de la antigua cultura grecolatina y cristiana y a las culturas y filosofías orientales (India, China, algunos países árabes). Si Liscano se interesa en las primigenias culturas indígenas, en Paz priva la resignificación que de estos tópicos propusieron las vanguardias artísticas y literarias europeas. Estas, al retomar autores y textos antiguos y modernos (Sade y Fourier, por ejemplo) generaron y propusieron nuevos discursos y sentidos en los que el amor y el erotismo adquieren inéditas formas expresivas y transgresivas.

Para estos ensayistas el amor y el erotismo tienen en común, por otra parte, el ser sentimientos en los que intervienen decisivamente la imaginación y la sensibilidad. En este sentido los consideran como fenómenos exclusivamente humanos y, por lo mismo, social y culturalmente complejos. Al vincularlos a la poesía coinciden en el carácter

imaginario, imaginativo y por lo tanto de representación que estos tienen. Amor y erotismo refieren así al deseo corporal, al conocimiento del otro, a ese enigma permanente, casi obsesivo para ellos, que es la mujer, pero también a la pasión por el lenguaje y al deseo de saber a través de este. Para ellos la pregunta por el amor y el erotismo es la pregunta por la diferencia y la identidad: ¿quién eres es también quién soy en ti?; y ¿cómo me conozco y me represento desde mi deseo por el otro? La atracción erótica es para ellos una pulsión de conocimiento.

Si en el orden de la naturaleza, amor y erotismo involucran la sexualidad, en el orden de la cultura estos remiten a la esfera del lenguaje, de lo poético, e incluso de lo sagrado. Eros no existe desligado del ágape, la celebración espiritual y ritual. La poesía no existe tampoco fuera del amor y combate con la lengua, puesto que esta es también cuerpo y deseo. De esta manera el amor, en estos ensayistas, es subrayadamente amor al arte, pasión por la palabra, por lo que tienen de celebración y de vocación reflexiva e interrogativa. Liscano y Paz comparten la voluntad, el afán de conocimiento que está en el origen de toda pregunta, que anima a la filosofía.

Si algo distingue a estos modernos poetas y ensayistas en el contexto de la literatura latinoamericana es, por una parte, la creación de formas literarias y discursivas propias a través de las cuales no cesan de interrogarse como sujetos de deseo; y por otra, la convicción de que estas formas discursivas propias, *la escritura* (en la acepción de Barthes) puede ser un medio de autoformación y perfección ética y moral. En ellos el erotismo está pensado inicialmente como atracción y «cortesía erótica» (Paz), pero luego puede transfigurarse, sublimarse en unas

dimensiones más de orden espiritual, sagrado, que involucra lo específicamente amoroso. Por ello quizás Liscano observa, siguiendo a Platón (*El banquete*), que «el que ama es de una naturaleza extraña como la poesía...» y agrega: «...producción más que de lo bello, del deseo de inmortalidad... en suma: Dios»¹.

Paz, por su parte, al referirse a las relaciones entre poesía y erotismo observa que este es «una poética corporal», mientras que la poesía es «una erótica verbal». Y agrega: «El erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación»². Demonios que median entre los dioses y los hombres, amor y erotismo son para estos poetas y ensayistas, pasiones que pueden desplazarse entre los límites de la violencia, incluso la muerte, y lo místico, lo sagrado. Si pensamos en significativas referencias literarias, serían Quevedo o Sade frente a San Juan de la Cruz o Teresa de Ávila: el libertino frente al asceta. En su libro *Conjunciones y disyuncione* Paz explora estas relaciones de oposición o afinidad, estos puentes que, desde el erotismo y el amor, comunican o establecen fronteras entre el alma y el cuerpo, lo sagrado y lo profano, en distintas culturas: América / Europa / India / China.

En este profundo y extenso libro de ensayos, Paz establece relaciones entre una serie de términos corpóreos y espirituales (vulva, falo, diamante, beatitud) que tienen que ver con el amor y el erotismo en culturas tan aparentemente distintas como las de México o la India. Le interesa ver las transformaciones simbólicas de estos términos que pueden relacionar el amor y el erotismo con lo sagrado o lo profano, el silencio o la muerte. Hay en Paz una suerte de concepción o

¹ Juan Liscano, *La tentación del caos*, Alfadil, Caracas, 1993, p. 127.

² Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral, Colombia, 1994, p. 10.

visión transhistórica y cíclica del deseo. Para él, esos términos a la vez corporales y psíquicos constituyen una serie que «se resuelve en otra imagen en la que el abrazo sexual es indistinguible del desasimiento del asceta durante la meditación: “transfiguración de la pasión en la esencia”»³. Pero también el deseo puede tender un arco «que une, por encima de los siglos, a los dos polos del espíritu humano»⁴. Igualmente esos términos pueden encarnarse en imágenes que retornan, con lo que asumen a su vez una condición cíclica. Eros —dice Paz— «es imaginario y cíclico (...) la realidad del cuerpo es una imagen en movimiento fijada por el deseo»⁵.

Liscano, por su parte, a la vez que indaga el amor sexual a través de las grandes secuencias histórico-culturales de Occidente y Oriente (religiones de la Gran Madre, cristianismo, era de los trovadores), los comportamientos del primitivismo indígena y nuestro tiempo dominado por la tecnociencia, compara y rastrea también, a partir de estudios hechos por etnólogos franceses o estudiosos españoles como Fray Cesáreo de Armellada, la expresión de este amor sexual en algunas leyendas y mitos de culturas indígenas venezolanas.

Tanto para Paz como para Liscano, detrás de los distintos modos de concebir las relaciones amor-erotismo-sexualidad se esconde la disyunción entre el alma y el cuerpo, pero también sus secretas afinidades y comunicaciones. El hecho erótico y amoroso se les presenta como un fenómeno cultural complejo que les exige una lectura transdisciplinaria en la que dialogan etnología y religión, crítica artística y literaria, sociología y psicología o psicoanálisis.

³ Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Seix Barral, Col. Biblioteca Breve, Barcelona, 1969, p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵ *Ibidem*, p. 22.

Si Paz utiliza textos del Arcipreste de Hita o fragmentos poéticos de Góngora o Quevedo para ilustrar sus reflexiones, Liscano se vale de textos poéticos antiguos o modernos (Pessoa, por ejemplo), de narraciones indígenas o de poemas de su propia invención para ampliar o iluminar sus propias interpretaciones. En ambos el ensayo es un género híbrido y transdisciplinario que permite pensar el amor y el erotismo no desde un método científico, sino desde un conocimiento a la vez intuitivo y riguroso que hace de la metáfora un modo de «iluminación profana» (Benjamín). Es decir, hablamos de un modo de comprensión que es revelación y crítica del sentido.

En lo esencial, las interpretaciones de Paz y Liscano se complementan. El primero, en diversos ensayos breves (como el titulado «El más allá erótico» [1960-1961]) y en sus dos libros *Conjunciones y disyunciones* y *La llama doble. Amor y erotismo*), se detiene extensamente a reflexionar sobre el amor y el erotismo, elaborando particulares conceptualizaciones sobre estos sentimientos: las relaciones entre ellos, lo que distingue a cada de uno y lo diferencia del otro, sus manifestaciones en distintas sociedades (México, India, Europa, China), sus vinculaciones con la poesía trovadoresca, sus raíces míticas en la cultura grecolatina, etc.

Paz, en sus primeros ensayos breves dedicados al erotismo, en diálogo con las obras de Sade y Fourier, se interroga por la naturaleza dual y paradójica de este sentimiento, así como por sus límites y modos transgresivos. En este sentido y dadas las estrechas relaciones del erotismo con la sexualidad, alude a sus posibles nexos con el crimen o la muerte, con la rebelión juvenil o la «gastrosofía» (un concepto de Fourier). Será pues una constante en las reflexiones de Paz, la consideración del erotismo como un más allá de la sexualidad que

puede vincularse a la santidad o al crimen. En este sentido su interpretación no dejará de dialogar con la de Georges Bataille, para quien el erotismo, al estar ligado a lo prohibido y a la transgresión, puede tener una dimensión sagrada, extática, y otra profana, violenta.

A Liscano, por su parte, más que la reflexión teórica sobre el amor y el erotismo le preocupa dilucidar la filogenética de estos, es decir, los orígenes y el devenir histórico del amor y la sexualidad en las culturas occidental (antigua Grecia y Roma) y oriental (la India y Egipto), así como explorará algunas de sus manifestaciones en las culturas indígenas venezolanas. Al apelar a datos históricos y culturales que tienen que ver con el surgimiento y proceso de la sexualidad en sociedades prehistóricas, antiguas o indígenas, Liscano parece fascinado por la magia de la sexualidad y el erotismo que está detrás de sus mitos prehistóricos, referidos a la Gran Madre: los mitos de Isis u Osiris en las culturas antiguas, pero también mitos como el de la Venus de Tacarigua en la cultura venezolana. Tal es lo que propone en su libro *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*, en el que indaga cómo se expresa esa magia primigenia de la sexualidad y el erotismo en las primeras esculturas, pinturas y estatuillas humanas de que se tiene noticia.

De la consideración del proceso histórico-cultural y político que llevó a la conformación de un poder patriarcal e imperial en Occidente, pasa Liscano a señalar cómo en nuestra época se nota un resurgimiento de las religiones de la Gran Madre, lo que ha provocado que se vuelva a «exaltar el carácter democrático y energético de la orgía dionisiaca»⁶.

⁶ Juan Liscano, *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente*, Alfadil, Caracas, 1991, p. 41.

La visión que de la sexualidad y el erotismo plantea este ensayista venezolano es dinámica y compleja, pues estos están ligados a un entramado simbólico y a un devenir histórico-cultural que lo asocia con los conceptos del mal y de la muerte. Para él, la sexualidad y el erotismo —al lado de las nociones del mal y de la muerte— son algunas de las grandes interrogantes de la cultura occidental. De allí que considere como particularmente significativa la perspectiva de indagación religiosa: explora y confronta las distintas concepciones que de lo sexual asumen el cristianismo y el gnosticismo. Mientras el primero acepta la sexualidad, bendiciéndola en el matrimonio eclesiástico, los gnósticos, según él, la niegan, pues la ven indisolublemente ligada al mal. Este «constituye con la muerte y el sexo la tercera gran interrogante sin respuesta de nuestro linaje...»⁷.

Liscano propone, pues, pensar en una suerte de historia reflexiva de la sexualidad desde algunos de sus mitos y figuras arquetípicas, particularmente aquellas que están relacionadas con el culto de la mujer y los ritos de fecundación. La referencia a Isis, Artemisa o la Venus de Tacarigua, así como a formas expresivas del sexo y del amor que se manifiestan en tendencias como el gnosticismo o el «amor cortés», le permite interrogar la fascinación y horror por lo sexual que encuentra como constantes en distintas geografías y épocas de la existencia de la humanidad.

Su indagación en torno a la sexualidad y el erotismo está aguijoneada por interrogantes que la trascienden, relativas al origen del hombre, el misterio del nacimiento y de la muerte, la multiplicación de la vida y los mitos que la acompañan en los tiempo genésicos, preguntas que están también en su poesía y que lo llevan a la certidumbre de que

⁷ *Ibidem*, p. 49.

«sexo y muerte están mezcladas desde un principio»⁸. *Mitos de la sexualidad...* es una interpretación que ensaya posibles respuestas a estas interrogantes que, más allá de los datos históricos, antropológicos o psicológicos, pueden ser iluminadas desde la palabra poética, ese modo de conocimiento alterno que hace comunión con el erotismo. Tal es el sentido de la inclusión de textos poéticos en este libro que desde su condición ensayística modula diversos asedios.

Guiado por la premisa de que esta mitología originaria de la sexualidad y el cristianismo es parte constitutiva del psiquismo humano, Liscano convierte esta interpretación de los mitos y de sus figuras arquetípicas en un instrumento que le permite inquirir el caótico y deshumanizado mundo moderno. Su indagación, basada en una visión humanística y espiritual de las antiguas divinidades femeninas, es un alegato contra una modernidad que al ceder todo el poder a una tecnificación falocéntrica, ha propiciado caos ecológico y devastación interior.

Si la interpretación de Paz pasa por la relectura de autores retomados o recuperados por la vanguardia literaria francesa, particularmente por el surrealismo, tales como el Marqués de Sade o Charles Fourier y por el diálogo intelectual con autores como Bataille, Rougemont, la interpretación de Liscano está atravesada por la lectura de autores como D.H. Lawrence, Élle mire Zolla o Carl G. Jung. Mientras el surrealismo, con el que simpatiza Paz, apuntaba hacia la irreverencia, la transgresión amorosa, eso que Breton llamara el «amor loco», las lecturas de Liscano exploran más decisivamente el simbolismo mítico del amor visto desde lo que denomina psicología profunda.

⁸ *Ibidem*, p. 15.

Sus concepciones del amor y el erotismo están indudablemente permeadas por sus maneras a ratos distintas, a ratos convergentes pero complementarias, de entender eso que pudiéramos llamar la cultura del amor, lo que incluye por supuesto una erótica, una cortesía y una poética no solo de la palabra sino también y, sobre todo, de la propia sexualidad.

Tanto Paz como Liscano, al referir a la cultura europea del siglo XII la invención de la idea del amor (en la región denominada Occitania), coinciden en vincular sus orígenes al universo simbólico y poético de los trovadores, e insisten así en el carácter ceremonial que revestía lo que se ha denominado precisamente «amor cortés». Este supone una transgresión de los códigos institucionales del matrimonio feudal, puesto que la amada cortejada por el trovador era casada. El trovador, es decir su enamorado, era de un rango social inferior a la amada. El amor cortés, coinciden ambos, fue un amor espiritual, puro, que no tenía como objetivo ni el placer carnal ni la reproducción. Es el amor que motivó la lírica provenzal.

Tomando distancia frente al «machismo», tan arraigado en la condición masculina del latinoamericano, Paz y Liscano se confrontan a estas formas originarias del amor y a los ritos y ceremonias propios de las culturas orientales pues parecen estar conscientes de que solo desde la diferencia, desde ese otro que nos interroga, podemos conocernos mejor.

Volvemos —para terminar— a un enigma inicial: la mujer. En ellos la mujer es siempre una mediadora de saber e instrumento de comunicación con la vida y el mundo. Extraña, otra, seductora, deseada, imaginada: es ese algo más, un tanto inasible, que está detrás de la fascinación

erótica. Pero es también la que hace posible esa unión de los contrarios que convierte al amor en una intuición de lo absoluto. Una intuición que lo acerca, aunque solo sea en el instante del abrazo sexual, a la libertad y la felicidad.

Invención, esplendor y ocaso del amor según Octavio Paz

DESDE LOS PRIMEROS TEXTOS en prosa poética que Octavio Paz denomina «Vigilias. Fragmentos del diario de un soñador» (1931-1943) hasta el extenso poema llamado «Carta de creencia», del libro *Árbol adentro* (1987), toda la obra de este autor está atravesada por la búsqueda en torno al amor y el erotismo. También en esos primeros textos, como en toda su producción literaria, la poesía está estrechamente unida a la propia reflexión ensayística. *La llama doble. Amor y erotismo*¹, como su título lo indica, es el libro que culmina y sintetiza las propuestas interpretativas de Octavio Paz en torno a estos temas. Escrito en el umbral de sus ochenta años, este libro despliega y condensa las reflexiones de su autor sobre estos fenómenos, una de las obsesiones que atraviesan su obra poética y ensayística. En las palabras liminares el autor reconoce que estos temas despertaron su atención desde su adolescencia, tal como puede constatarse por la presencia de los mismos en sus primeros poemas. De este modo *La llama doble...* es prolongación y síntesis iluminadora de una vasta y honda experiencia de escritura ensayística en la que se alían erudición y reflexión, visión personal y argumentación histórica y literaria.

¹ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Colombia, 1994.

Frente a las frecuentes teorizaciones en torno al amor y el erotismo desde la filosofía, nuestro autor opta por una indagación reflexiva desde la literatura, es decir desde mitos, textos clásicos o fundadores que han expresado visiones particularmente trascendentes de estos fenómenos. Tal es el caso de las referencias a Teócrito, Apuleyo, Cátulo, Dante, Petrarca, Shakespeare, Quevedo; o a Flaubert, Proust, Joyce, por solo citar algunos. Evidentemente, el diálogo con ensayistas que son también ellos mismos eminentes conceptualizadores del amor como Platón, Freud, Bataille o Rougemont, es insoslayable. Subraya cómo la literatura, tanto en Oriente como en Occidente, ha dado cuenta desde sus orígenes del erotismo y del sentimiento amoroso y cómo ha expresado sus refulgencias y avatares a través del devenir de los siglos. Señala que será en grandes ciudades como Alejandría y Roma donde encontraremos sus primeras manifestaciones de esplendor, lo cual lo relaciona con la aparición de la mujer en la escena pública y con un cierto auge de las libertades políticas. Tanto las patricias como las cortesanas son mujeres libres que deciden aceptar o rechazar a sus pretendientes. Vista como una verdadera revolución cultural, la figuración de la mujer, su libertad femenina, trae aparejada una mayor emancipación en el amor.

La lucidez del lenguaje de Paz, su inteligencia hermenéutica para interrogar y problematizar los fenómenos del amor y el erotismo, hacen de este libro una referencia fundamental. Sugiere nuestro autor una nueva ética renovadora del amor y del erotismo que al gravitar alrededor de la poesía genere una reinención de la noción de persona y nos reconcilie así con la vida, con el mundo, con la bíblica expulsión del paraíso. La tarea es inmensa pero necesaria

pues para reinventar el amor, señala, «tenemos que inventar otra vez al hombre»². Esto supone recuperar la fe en el amor, para enfrentar el fracaso y la degradación de los sistemas políticos contemporáneos. En este sentido se ha dicho que el nobel mejicano «reclama la creación de una “aristocracia del corazón” moderna como la única solución posible en un mundo donde (...) las panaceas políticas han fracasado rotundamente»³.

Paz distingue entre el erotismo y el sentimiento amoroso —que han existido siempre, que asumen un carácter universal— y la filosofía o ideología del amor —que cambia de una sociedad a otra y varía de acuerdo a las distintas épocas—. La concepción occidental del amor se gesta para él con la aparición del «amor cortés» en la Francia meridional del siglo XII, concretamente en Provenza, y desde allí se extiende a casi toda Europa. Su indagación interpretativa retoma conceptos y analogías considerados en ensayos anteriores, tales como las relaciones entre amor, erotismo y poesía o entre amor, transgresión y sexualidad, pero examinados ahora en una perspectiva más amplia que incluye su inserción y valoración en contextos históricos, filosóficos y literarios. Es decir, los fenómenos del amor y el erotismo son considerados ahora en los paisajes de la cultura antigua y moderna. El comentario de textos literarios se entretiene con el análisis psicológico, social, histórico y cultural para proponer una suerte de polifonía interpretativa de estos sentimientos. De objeto idealizado a sujeto histórico, Paz destaca las refiguraciones y el rol que ha desempeñado la

² Octavio Paz, *La llama doble...*, ob. cit., p. 172.

³ Agustín Pastén, «Hacia una aristocracia del corazón: aproximación a *La llama doble...* de Octavio Paz», en Héctor Jaimes (coord.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, Siglo XXI, México, 1984, p. 81.

mujer en la conquista de una mayor libertad del amor y el erotismo. Nuevos conceptos y nuevas apreciaciones fundan también nuevas valoraciones.

La analogía entre los conceptos de alma, cuerpo y persona adquiere aquí una particular relevancia. Desde la prehistoria de la idea occidental del amor en Roma y Alejandría, hasta lo que Paz denomina la barbarie tecnológica contemporánea, *La llama doble* examina las nociones centrales del amor y el erotismo en una perspectiva a la vez histórico-literaria, ontológica y personal que nos permite captar sus transformaciones y refiguraciones, como la que expresa el amor cortés, pero también la continuidad arquetipal de las mismas. Ya lo señaló Freud: el ser humano es un sujeto de deseo. Para Paz, este deseo define su condición existencial y ontológica. Se nace y se vive en el deseo erótico. Este todo lo impregna y condiciona. Le interesa redescubrir estos sentimientos en sus relaciones esenciales con el sujeto amante, con el sujeto deseante. Aunque el autor no se propone escribir una historia del amor en Occidente, el libro contiene datos, refutaciones y dilucidaciones históricas y culturales que nos permiten construirnos una suerte de horizonte que va desde su invención hasta los tiempos modernos, trazando así el esplendor de sus momentos fundamentales. Una perspectiva histórica que traza puentes con la poesía y otorga por lo tanto a la imaginación y a la sensibilidad, sus papeles más destacados.

En las reflexiones sobre el amor y el erotismo de Paz, las analogías y relaciones conceptuales juegan un rol destacado. Desde sus primeros ensayos sobre estos fenómenos —recogidos en su antología *Los signos en rotación y otros ensayos*⁴, tales como «El más allá erótico»— hasta *La*

⁴ Octavio Paz, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1971.

llama doble, estas analogías le permiten al poeta y ensayista mejicano revelar la compleja trama de sentidos que encierran el amor y el erotismo. Se trata de relaciones que son auténticos campos de tensión de sentidos en los que se juega no solo con las semejanzas sino también con las alteridades, lo que le permite al autor iluminar estos conceptos centrales, proyectando así inéditas interpretaciones sobre ellos. De este modo, el libro construye en buena medida su escritura argumentativa a través de las siguientes relaciones analógicas y conceptuales que constituyen una suerte de constelación interpretativa del amor y el erotismo:

- a. Erotismo-amor-sexualidad
- b. Erotismo-poesía
- c. Erotismo-amor-misticismo
- d. Amor-alma-persona.

Esta última es una nueva relación analógica a la que Paz presta aquí particular atención. La relación analógica *amor-erotismo-sexualidad* está presente en los diversos ensayos de este autor dedicados a estas manifestaciones sensibles. La retoma en *La llama doble*. Para él no hay amor sin erotismo y este a su vez es una manifestación de la sexualidad. La visión del autor, considerada desde nuevos elementos argumentales o eruditos, resulta ahora más amplia. Los ve como parte consustancial de la vida. Desde que escribiera un primer trabajo sobre Sade, en 1960, han transcurrido más de treinta años de meditación en torno a estos asuntos. Refiriéndose a la sexualidad, su mirada gira hacia la ciencia, hacia datos aportados por la física y la biología modernas, para señalar que «la primera nota que diferencia al erotismo de la sexualidad es la infinita variedad de formas en las que se manifiesta»⁵.

⁵ Octavio Paz, *La llama doble...*, ob. cit., p. 15.

Mientras la sexualidad es animal y se propone servir a la reproducción, el erotismo es humano, gratuito e imaginativo. Aunque el dominio del sexo es más vasto debido a su dimensión biológica o animal, los fenómenos del amor y el erotismo son más complejos, dado el carácter imaginario e imaginativo de los mismos que moviliza elementos psíquicos, sensibles y espirituales. El erotismo y el amor, dice Paz, «son formas derivadas del instinto sexual: cristalizaciones, sublimaciones, perversiones y condensaciones que transforman a la sexualidad y la vuelven muchas veces, incognoscible»⁶. Sociedad, cultura y ética regulan la sexualidad a través del erotismo. Este vincula el amor al placer e incluso a la muerte, de allí la necesidad de que su modo de ser transgresivo sea socialmente controlado, reprimido. En este sentido, el erotismo es para Paz una «invención equívoca»⁷ pues es a la vez represión y licencia. De algún modo expresa esa dimensión paradójica del amor en la que pueden converger sublimación y perversión.

La llama doble plantea la naturaleza plural y en ocasiones contradictoria de estas manifestaciones sensibles en las que convergen diversas tensiones, asediándolas desde distintas consideraciones: científicas, históricas, sociales, éticas, literarias e incluso políticas. Las heterogéneas tensiones hacen del amor y el erotismo, fenómenos polimórficos que exigen una comprensión dialógica y transdisciplinaria, tal como lo propone la ensayística paciana. Su mirada, más allá de los modelos académicos y disciplinarios de las ciencias humanas (filosofía, sociología, psicología, historia o antropología) subraya el carácter subjetivo y, por lo tanto, imaginativo y ambiguo de estos fenómenos, a la vez que la

⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷ *Ibidem*, p. 17.

estrecha vinculación que mantienen con el lenguaje y por lo tanto con la cultura.

De allí que la relación analógica *erotismo-poesía* se revele particularmente iluminadora. Como el arte verbal, el erotismo es sugerencia y representación. La imaginación es el puente que une erotismo y poesía pues es una potencia transfiguradora que convierte el acto erótico en ceremonia y rito. No de otro modo procede la poesía con el lenguaje, convirtiéndolo en teatro y juego de signos. Acto simbólico por lo tanto, el erotismo comunica con la poesía, reitera Paz, pues es una «poética corporal», de la misma forma que la poesía es una «erótica verbal»⁸.

Siendo en algún modo las mismas, poesía y erotismo son también realidades alternas que fundándose en la imaginación y proyectándose hacia lo imaginario, trascienden todo objetivo pragmático. La analogía indica que así como la poesía transgrede la comunicación verbal, el erotismo es también transgresión de las normas sociales y suspensión de la función sexual. Como la poesía, el erotismo es máscara, forma que cambia con la historia y la sociedad. Estrechamente asociado al amor y considerándolos a ambos marcas diferenciadoras de la persona, Paz sigue sus trazas indelebles en textos literarios clásicos y modernos que configuran su constelación simbólica en Occidente: la poesía provenzal, Dante, Shakespeare, pero también Joyce y el Marqués de Sade.

AMOR-MISTICISMO

La llama doble asedia al amor en su relación analógica con el misticismo. Se trata de una relación que siempre

⁸ *Ibidem*, p. 10.

ha despertado interés en Paz y en muchos estudiosos del amor. La pasión amorosa llevada a una de sus formas límites es búsqueda de otredad, roce con lo sagrado. La comunión amorosa es ese puente que une al amante con el místico al poner en diálogo cuerpo y alma. Tanto el uno como el otro desean la unión con un imposible: la amada o Dios. El frágil vínculo es el éxtasis. Ya en *El arco y la lira* (1956) Paz había señalado las estrechas relaciones entre la poesía, el amor y el misticismo. En el amor, a través del goce sexual, en su extraña singularidad, puede ocurrir un estremecimiento cuyo modo de ser indecible lo acerca a la revelación mística o poética.

Visto en esta perspectiva, el erotismo se desplaza entre la sublimación y la perversión, la comunión con el otro y un sentido de la transgresión que, como la ha visto igualmente Bataille, puede tocar los límites de la muerte. *La llama doble* retoma esta dualidad del amor y el erotismo señalada en ensayos anteriores: sexualidad y afán de otredad, crueldad y sublimación. Para Paz como para Bataille, el erotismo se desplaza siempre en estas paradójales fronteras del lenguaje y de la subjetividad. Los textos de Sade y buena parte de la literatura iconoclasta o herética (John Donne, William Blake, Rimbaud, Baudelaire entre otros) afianzada en la unión de los contrarios que reivindica el surrealismo, les permite a ambos apuntalar estas relaciones.

Observa Paz que la unión entre la sexualidad y lo sagrado aparece como una constante de las grandes religiones, tanto en Oriente como en Occidente. Estas han generado sectas, grupos fanáticos entregados a liturgias «en las que la carne y el sexo son caminos hacia la divinidad»⁹. Algunos de estos grupos o sectas tendieron en distintos momentos y lugares, lazos heréticos entre religión, erotismo y política.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

Es el caso, refiere Paz, de los Turbantes Amarillos (taoístas) en China; o los anabaptistas de Jean de Leyden en Holanda. Dos figuras emblemáticas y aparentemente opuestas encarnan, para el autor mexicano, modos coincidentes de erotismo: el monje y el libertino. Ambos, dice, «niegan la reproducción y son tentativas de salvación (...) frente a un mundo caído»¹⁰. En el lado contrario al místico ve Paz al libertino, pero ambos estarían unidos por una pulsión erótica que los empuja a una búsqueda de otredad.

El libertino no es el amante que idealiza a la amada, llegando a enajenarse en ella. Su único objetivo es lograr placer, más allá de toda ética. El libertino por excelencia es Sade, cuya filosofía del disfrute fue de algún modo también una crítica de la religión y de la moral represiva de su época. El sadismo no sería otra cosa que la manifestación de una conducta sexual cruel que produce goce a la persona que la inflige. La idea de misticismo remite por supuesto a la idea de alma, un concepto central en *La llama doble* que Paz vincula a la tradición platónica y neoplatónica, en las cuales es particularmente relevante la dualidad cuerpo-alma. Contrasta distintas formas del misticismo en Oriente y Occidente y observa cómo muchos textos religiosos, especialmente orientales, «no vacilan en comparar el placer sexual con el deleite extático del místico». En textos como el poema sánscrito de Jayaveda llamado «Gitagovinda» (segunda mitad del siglo XII), en el bíblico «Cantar de los cantares» de Salomón, en la poesía de San Juan de la Cruz o en la mística sufi, señala Paz, el lenguaje tiene profundas resonancias eróticas. Es notoria en *La llama doble* la lectura crítica de Platón y, por lo tanto, el diálogo constante con sus ideas en torno al amor y el erotismo. Lo

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

reconoce como el fundador de nuestra filosofía del amor, en la que es central la idea del alma, pero discute algunos de sus planteamientos. Para él, la filosofía de Platón no es una filosofía del amor sino más bien una «forma sublimada del erotismo»¹¹. Su visión esencialista e idealista, observa, desconoce la mediación corporal.

El discurso central de Diótima en *El banquete* no es, para Paz, un discurso sobre el amor sino sobre Eros, un demonio o espíritu que vive entre los dioses y los mortales y es atraído por la belleza corporal. El autor mejicano opone a Platón una idea o concepto del amor que tiene inscripción histórica: es el *fine amour*, luego llamado «amor cortés», surgido a finales del siglo XI en Francia (Provenza) y el cual se extendió durante el siglo XII por buena parte de Europa. El erotismo platónico en su más pura expresión, piensa Paz, no admite la fidelidad, pues tampoco admite sujeto ni diálogo amoroso; es una suerte de escala que conduce a la contemplación mística de las esencias.

ALMA-AMOR-PERSONA

La idea de «alma» es nuclear en la concepción del amor en Occidente y ha sido fundamento también de la noción de persona. En filosofías religiosas orientales como el budismo, el taoísmo o el hinduismo, por el contrario, la idea de amor no está asociada a un alma individual, pues esta misma no es precisa. Se la niega o se la vincula a situaciones o vidas anteriores, a estados cambiantes. Paz la refiere a la filosofía platónica y al cristianismo, en los cuales es una noción cardinal, estrechamente ligada a nuestra con-

¹¹ *Ibidem*, pp. 40-41.

cepción occidental del amor-pasión. El amor involucra al sexo y lo erótico, pero estos se ven trascendidos hacia una dimensión superior que es la del alma. En el apartado titulado «Eros y Psiquis», de *La llama doble*, la introduce como una noción ligada a la trascendencia de la vida terrena, lo que le permite interrogar su lugar y sus relaciones con la idea de persona en la constelación ideológica y artística del amor y del erotismo en Occidente. El relato de Apuleyo representa un giro realista en la noción platónica del alma y desde ese viraje resignifica los fenómenos del amor y el erotismo. A través de Psiquis, personificación del alma, el autor romano introduce conceptos definitorios de la concepción occidental del amor y el erotismo: la transgresión, el castigo y la redención y la atracción.

Al confrontar el antiguo relato de amor de Eros y Psiquis con la moderna narración de los amores de Molly y Stephen Dedalus en el *Ulises* de Joyce, Paz quiere leer la aparición y reaparición, en distintos contextos, de un mismo fenómeno: el erotismo. Mientras este involucra la aceptación del otro y la puesta en juego de ese espacio magnético y encantatorio que es la atracción, el amor es elección, espacio de la libertad, del libre albedrío. Sin embargo, uno es la condición del otro. Aunque puede darse el erotismo sin amor, este no existe sin aquel. Es la atracción la que, al transformar al sujeto y al objeto del amor en personas únicas, convierte al amor en un sentimiento exclusivo. Para Paz la belleza física «no juega sino un papel menor» en la atracción amorosa, un fenómeno que varía de una persona a otra, aureolado por el misterio, «una química secreta (...) hecha de humores animales y de arquetipos espirituales, de experiencias infantiles y de fantasmas que pueblan nuestros sueños»¹².

¹² *Ibidem*, p. 126.

Antiguos saberes relacionan la atracción con el movimiento de los astros, los humores y la melancolía. Aunque hablemos de atracción fatal, esta está condicionada, piensa Paz, por la libertad inherente a la persona.

En efecto, el sentimiento amoroso y la atracción que este supone se juegan en un vínculo tan estrecho entre libertad y destino que constituyen un «nudo». Este «es el eje en torno al cual giran todos los enamorados de la historia»¹³. La atracción apunta entonces hacia una enigmática química amorosa en la que el afán de completitud priva sobre el deseo de belleza física. Nuestro ensayista insiste en que existe una vinculación «íntima y causal, necesaria» entre los conceptos de amor, alma y persona. Al amar a una persona confundimos en ella cuerpo y alma, pues para el amante se genera una suerte de transposición de lo corporal a lo anímico o espiritual y de estos a lo corporal. Exclusividad, persona y atracción son pues, para Paz, en resumen, los tres rasgos distintivos del amor.

AMOR Y TIEMPO. INVENCION, IMÁGENES Y CONTINUIDAD DEL AMOR

El tiempo es uno de los grandes desafíos del amor. Al valorar los avatares temporales a que el amor se enfrenta, Paz analiza una de sus paradojas constitutivas: otorga felicidad, pero también desdicha. Su desventura en buena medida está ligada a su condición temporal, a las contingencias de la enfermedad, la vejez y la muerte. Aunque pretende «hacer del instante una eternidad», el amor es «conciencia de la muerte». De este modo el tiempo, al darnos una medida y gradación del amor, nos permite ver sus

¹³ *Ibidem*, p. 128.

transformaciones anímicas, pues puede tener su reverso en el odio o mezclarse en él sentimientos de signos contrarios: antipatías, resentimientos. Esto indica, por lo tanto, que no es el amor un sentimiento puro pues está sujeto a humores y gradaciones emotivas, a vaivenes o avatares temporales. El amor es «intensidad», dice Paz, y aunque parezca paradójal, involucra una «distensión del tiempo: estira los minutos y los alarga como siglos»¹⁴. Sin embargo, enfrentado al tiempo, su duración es finita.

Por otra parte, Paz señala las diversas transformaciones que el arquetipo del amor ha tenido a través del devenir histórico. Observa que mientras para la Antigüedad el arquetipo fue juvenil y dichoso (se representó en mitos como los de Dafnis y Cloé, Eros y Psiquis), la Edad Media y el Renacimiento propusieron modelos trágicos. Estos últimos los ve representados nuestro autor en parejas como Tristán e Isolda, Calisto y Melibea (*La Celestina*) o Romeo y Julieta. Pero la pareja primigenia es la de Adán y Eva, el mito fundador que narra la degradación del amor y del tiempo a causa del pecado. Después de ellos cada pareja de amantes «sufre la nostalgia del paraíso y la conciencia de la muerte»¹⁵. No obstante, frente a la expulsión de la naturaleza, el amor, piensa Paz, puede ofrecernos la reconciliación con la totalidad de los tiempos y del mundo.

Nuestro autor explora en algunas obras fundadoras de la cultura occidental las primeras imágenes del amor, sus notas o rasgos distintivos y su cercanía a la poesía. Así ve en los poemas de Safo, en «La hechicera» de Teócrito o en textos de la *Antología palatina*, el surgimiento de un sentimiento amoroso que se expresa en imágenes eróticas que

¹⁴ *Ibidem*, p. 214.

¹⁵ *Ibidem*, p. 220.

se desplazan entre el amor y el odio, el celo y el despecho, o incluso indican ya la aparición del amor lésbico. Roma y Alejandría son los escenarios de lo que nuestro autor denomina una «prehistoria del amor». En esas prefiguraciones eróticas de la antigüedad grecorromana el amor aparece ligado al dolor pero también, evidentemente, al furor del deseo. Tal como lo expresa, por ejemplo, la poesía de Cátulo, odio y amor, rechazo y deseo hacen parte del complejo sentimiento amoroso. En la obsesiva atracción que siente por Lesbia se alternan sufrimiento y felicidad y se dibujan ya tres elementos definitorios del amor moderno: la elección, que involucra la libertad de los amantes; el desafío, que implica la transgresión; y los celos. Estos últimos le otorgan al amor una dimensión negativa, de cierta perversidad que es parte constitutiva de su imaginario psicosocial y que se ha expresado a través de diversas formas discursivas en la literatura moderna. Catulo, observa Paz, sería el primero en advertir «la naturaleza imaginaria de los celos y su poderosa realidad psicológica»¹⁶. Pasión desgarrada, delirio, el amor puede ser también una locura que enajena.

Paz, insistimos, distingue el sentimiento amoroso de lo que sería una doctrina o filosofía del amor. El primero es inherente a la existencia humana, la segunda es una elaboración ideológica y cultural que no se manifestará en Occidente sino hasta el siglo XII, específicamente en Francia. Aun cuando el mundo antiguo conoció y expresó en muchas de sus variables y matices de intensidad el amor y el erotismo, careció de una doctrina de amor. La teoría del amor de Platón pudo tener, piensa Paz, esa función doctrinal, pero en ella más bien se desnaturaliza el amor y se transfigura en

¹⁶ *Ibidem*, p. 58.

«erotismo filosófico y contemplativo»¹⁷. Además, agrega, de esa filosofía «estaba excluida la mujer», por lo que más que de amor, habría que hablar en Platón de una «aventura solitaria»¹⁸. En el *Fedro* la considera «un delirio»¹⁹.

DEL AMOR CORTÉS AL AMOR MODERNO

En diálogo crítico con Denis de Rougemont, autor de *Amor y Occidente*, Paz sostiene la idea de que habrá que esperar hasta la aparición del denominado «amor cortés» para hablar del surgimiento de una primera filosofía occidental del amor que ve en este una pasión sublime y trágica. Será un grupo de poetas, los llamados poetas provenzales, los que crearán toda una concepción inédita del amor, ya no como un «delirio individual, una excepción o un extravío, sino como un ideal de vida superior»²⁰. Adscritos al mundo cristiano pero en buena medida transgresores del mismo, los poetas provenzales no solo crean una nueva ideología del amor y del erotismo que presupone la inversión de la relación tradicional de los sexos, sino que crean también una nueva y refinada ritualidad erótica: una «cortesía» del amor.

En esa cortesía la mujer pasa a ocupar la posición superior, es la «dama», y el hombre o caballero es su «vasallo». Paz, a propósito de un poema de Quevedo («Amor constante más allá de la muerte») se va a referir a la consagración de la amada como una de las nociones centrales del amor en Occidente. El «amor cortés» inicia una nueva retórica amorosa pues la mujer deja de ser solo un objeto sexual y es

¹⁷ *Ibidem*, p. 75.

¹⁸ *Ibidem*, p. 46.

¹⁹ *Ibidem*, p. 75.

²⁰ *Idem*.

exaltada a una condición idealizada tal que se la considera un ser casi divino. Se trata de un nuevo código del amor, de tal relevancia y carácter subversivo que en ciertos aspectos ha logrado proyectar su vigencia. Los poetas provenzales, señala Paz, no solo proponen una nueva estética sino también una ascética, pues es un amor un tanto sublimado que no persigue el goce corporal ni la reproducción. Permeado por la erótica árabe, el amor, que antes estuvo supeditado a matrimonios por conveniencias materiales o económicas, se torna un sentimiento puro, elevado. Para nuestro autor, a través del devenir histórico y literario se sucede toda una serie de imágenes cambiantes del amor y del erotismo pero, más importante que esos cambios, algunos de los cuales se hacen particularmente visibles a partir de Dante (en la transición del feudalismo al Renacimiento), es la permanencia de nuestra concepción del amor.

Dante, dice Paz, «cambió radicalmente el “amor cortés” al insertarlo en la teología escolástica»²¹, pero el arquetipo del amor apenas si ha sido alterado y es esencialmente el mismo que configurara el «amor cortés». En ese arquetipo se pueden distinguir las siguientes «notas o rasgos distintivos» propios del amor cortés que, según el autor mejicano, han permanecido en nuestra modernidad: atracción/elección, libertad/sumisión, fidelidad/trai- ción, alma/cuerpo, exclusividad/reciprocidad, obstáculo/ transgresión. Son oposiciones binarias que configuran una suerte de relato básico que subyace a una especie de sistema transhistórico del amor. Estos «rasgos distintivos» a los que alude Paz, recuerdan su diálogo con la lingüística, con Jakobson, con la antropología de Lévi Strauss. *La llama doble* es un brillante y personal rodeo en torno a una

²¹ *Ibidem*, p. 98.

historia literaria y sociocultural del amor y del erotismo. Una historia cuyas diversas imágenes cristalizan en un arquetipo o relato básico, como hemos dicho, en el que cada elemento, como si se tratara de un signo de una lengua, está en una relación de dependencia con los otros.

En un sentido estricto o especializado, Paz no construye la historia de las diversas imágenes o ideas acerca del amor en Occidente, pero la traza en sus grandes líneas. Al referirse a la historia del amor cortés en particular y a su legado, indica cómo este es parte de la historia de la civilización occidental. Sus variaciones y transfiguraciones remiten a la «historia de nuestra sensibilidad y de los mitos que han encendido muchas imaginaciones desde el siglo XII hasta nuestros días»²². En este sentido observa cómo el legado provenzal, tanto en lo que respecta a formas significativas de la poesía como a la filosofía del amor, se proyecta hasta nuestros días, haciéndose visible no solo en el arte y la literatura de más elaborada tradición, sino también en mitos populares, en canciones y en el cine.

Sin embargo, al reflexionar sobre las transformaciones en las imágenes y en el ocaso del amor a fines del siglo XX, Paz reconoce, por una parte, que el poder del dinero y la publicidad han confiscado el sentido pasional del amor y la poesía del erotismo, convirtiéndolos en objetos banalizados por el consumo. Por otra parte, y como una consecuencia de lo anterior, observa el declive de las nociones de alma y persona, estrechamente ligadas a la concepción occidental del amor.

²² *Ibidem*, p. 101.

ENSAYAR EL AMOR Y EL EROTISMO. ERUDICIÓN
E INTERPRETACIÓN

Considerada en general su ensayística, la erudición en Paz no es la del gusto por el dato o la información en sí, sino una activa en función de iluminar determinado asunto, fenómeno, texto o relación. En esto se revela una vez más, en *La llama doble*, como uno de los grandes maestros del ensayo latinoamericano, heredero de la mejor tradición europea (Platón, Montaigne, Bacon, Unamuno, Ortega y Gasset, María Zambrano, etc.), pero también renovador de esa gran tradición hispanoamericana que tiene en Martí, Rodó, Mariátegui o Henríquez Ureña algunos de sus más conspicuos exponentes. El ensayo, precisamente por ser un género híbrido que combina erudición e interpretación, imaginación y argumentación y por su vocación transdisciplinaria, más que la filosofía o la psicología propiamente, parece ser la forma que mejor se adecúa a la comprensión de estos sentimientos. Sin embargo, en el caso de América Latina los fenómenos del amor y el erotismo no estuvieron en la agenda temática del ensayo del siglo XIX o de principios del XX, urgido como estaba el continente de preocupaciones sociales, políticas o educativas. Después del avanzado boceto que hiciera José Ingenieros con su póstumo *Tratado del amor*, en el Buenos Aires de los años veinte, será Octavio Paz quien haga de estos fenómenos auténticos asuntos de relevancia para el ensayo hispanoamericano.

Quizás ningún otro ensayista latinoamericano haya iluminado estos complejos sentimientos con tanta hondura e inteligencia interpretativa. Su capacidad para sumergirse en ese océano tormentoso en el que se juega vida y muerte, en el que se pone a prueba no solo el lenguaje sino la misma condición humana, es notable. Por eso Paz acude a la poesía,

un lenguaje poliédrico como estos sentimientos pero que desde su fulgor expresivo, desde su potencia hermenéutica, puede asediar la complejidad de los mismos. Como el amor y el erotismo son ejercicios de esos lenguajes límites e indecibles que son el arte y la poesía, el conocimiento de esta última, desde su propia experiencia poética, le permite a Paz tender un puente de plata para la interpretación de estos sentimientos. Ese puente de plata es el ensayo, un género en el que se alían razón y sensibilidad, imaginación y argumentación, conocimiento y especulación.

La llama doble se desplaza así entre la valoración reflexiva y la consideración histórica de los grandes momentos del amor en Occidente: sus inicios, sus figuraciones estelares en la literatura, sus transformaciones, su crisis contemporánea. Paz señala mitos y textos literarios fundadores y clásicos en los que se expresan las formas y modos que han creado nuestros imaginarios del amor y del erotismo. Su libro, a la vez que es una suerte de mural histórico-literario, es también un tapiz de relaciones que permiten pensar el amor y el erotismo desde conceptos fundamentales como la sexualidad, el alma, la persona, la atracción, la libertad humana y particularmente la libertad femenina, el despliegue de la imaginación poética y la invención, las prohibiciones, la transgresión, la servidumbre. En este sentido llama la atención cómo Paz privilegia el diálogo intelectual con otros ensayistas que hicieron igualmente del amor y el erotismo preocupaciones esenciales. Tal es el caso de sus constantes referencias o alusiones a reflexiones de Platón, Freud, Bataille o Rougemont, por mencionar diversas visiones del amor y el erotismo que expresan una cierta comunión conceptual pero también un desasosiego. Ensayar el amor y el erotismo es en ellos como en Paz ensayar, repensar e imaginar el conocimiento del otro

a través de estos sentimientos que traducen la potencia creadora y subversiva de la persona, de su psique o alma.

De la idealización platónica a la subversión desacralizadora de Bataille, o la pulsión sexual de Freud, el amor y el erotismo son para Paz fuerzas que atan y liberan. Pero el amor no es solo la impetuosidad, la fuerza transgresora de la pulsión sexual; es también, y de manera principal, una cortesía. En este sentido, ve con Rougemont su nacimiento en el siglo XII, en Provenza, en el mediodía de Francia. ¿Qué ensaya entonces *La llama doble*? Ensaya, piensa, valora, diríamos, la potencia creadora de un mito, el amor, y su constelación imaginativa a través de toda una literatura y una poesía en particular, que lo ha representado y transfigurado durante siglos convirtiéndolo en su propia razón de ser. Amor y erotismo: una trama en la que se entrelazan mito, tiempo (historia) y poesía. *La llama doble* traza las huellas de su invención, esplendor y oscilante ocaso.

Amor, literatura y rebelión

Notas de lectura a partir de Octavio Paz

I. UNA BREVE CRÓNICA

Me permitiré una breve relación personal e histórica. La llamada revuelta o revolución de mayo de 1968 ocurrida en París, fue uno de los acontecimientos que más impactaron a los jóvenes latinoamericanos de aquellos años. Yo fui uno de ellos. Tenía 17 años y un profundo deseo de comprender y darle sentido a mi vida. Era un entusiasta lector de poesía y de cualquier cosa escrita que me permitiera entender quién era yo y qué ocurría en el mundo. Entre los libros de literatura francesa había leído algo de Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, poetas del amor maldito y de la revuelta.

Intuí que los acontecimientos de mayo del 68 algo tenían que ver con lo que habían dicho estos poetas. De pronto cayó en mis manos un libro que leí y no entendí pero me dejó aún con más preguntas. Me refiero a *Eros y civilización*, de Herbert Marcuse, un pensador judío de origen alemán, estudioso de los fenómenos del amor, la revolución y la revuelta. Tres años después del 68, habiendo decidido que no sería sacerdote católico pues amaba profundamente a las mujeres, yo entraba a estudiar Letras en

la Universidad del Zulia. Allí, entre tantos autores y lecturas, supe de otro autor francés, de gran prestigio, Jean Paul Sartre, que participaba en manifestaciones de calle con estudiantes y apoyaba la Revolución Cubana y la Revolución Cultural china liderada por Mao Tse-Tung. Recuerdo que durante esos años, contra el furioso paisaje de fondo de la guerra de Vietnam se hizo famoso el lema «Haz el amor, no la guerra» y en las radios se escuchaban las canciones de amor y de liberación de The Beatles, particularmente una de John Lennon y Paul McCartney: «Todo lo que necesitas es amor» (*All you need is love*).

Por otra parte, Venezuela y unos cuantos países latinoamericanos eran escenario (décadas de 1960 y 70) de una importante insurgencia revolucionaria. En Chile particularmente, después de una larga gestación política llega al poder por la vía electoral, el 4 de septiembre de 1970, Salvador Allende, liderando una revolución socialista. Meses más tarde de la llamada Revolución o revuelta de mayo en el París de 1968, ocurría en México otra revuelta juvenil y me enteré horrorizado de la terrible represión del gobierno que causó decenas de muertes.

En 1971 leí un libro de uno de los escritores mexicanos más relevantes, Octavio Paz, titulado *Posdata*, en el que al reflexionar sobre la revuelta juvenil de Tlatelolco retoma sus preocupaciones en torno al sentido y significación de la revuelta y la revolución en el contexto de los países latinoamericanos. Vinculando la revolución y la revuelta a la pregunta de quiénes somos los latinoamericanos, Paz no puede dejar de relacionar estos asuntos con la pregunta acerca de nuestro arte y nuestra literatura y cómo se han conducido los problemas del desarrollo y de nuestra política.

Los temas del amor, el erotismo, la rebelión y la revolución han sido, pues, para mí, preocupaciones significativas. A ellas vuelvo ahora con algunas notas de lectura. Intento comprender. Regreso a Octavio Paz pues en su obra poética y ensayística estos tópicos, y más que ellos los interrogantes en torno al amor, la revuelta y la revolución, son centrales. Pero insisto en la cuestión histórica. Se ha dicho que el Mayo francés fue la más importante revuelta estudiantil y la mayor huelga general de Francia. Puso en jaque al gobierno de Charles de Gaulle y tuvo extraordinarias consecuencias en la vida cultural y educativa de ese país. Uno de sus antecedentes inmediatos fue el movimiento *hippie*, un movimiento también juvenil, contracultural y libertario que, después de iniciarse en Estados Unidos a comienzos de los años sesenta, se extendió por todo el mundo convirtiendo el «amor libre» y la revolución sexual en dos de sus consignas y premisas fundamentales.

Esta suerte de rebelión pacifista de jóvenes hastiados del confort y de una sociedad deshumanizada y consumista, tuvo a su vez como estimulante inmediato la rabiosa y contestataria literatura de la llamada generación *beat* norteamericana: Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Diane di Prima, entre otros. En efecto, la literatura, y específicamente la poesía, que es, a su modo, amor y revuelta del lenguaje, han girado primordialmente alrededor de estos asuntos (el amor, el erotismo, la revolución, la rebelión) y los ha imaginado y recreado desde múltiples y esenciales formas. Desde el romanticismo en particular, el arte y la literatura son inseparables de estos fenómenos, pues los mismos hacen parte de la subjetividad escindida y la conciencia crítica del hombre contemporáneo a la vez que perfilan el modo de ser polémico y plural de nuestra modernidad.

Como quiera que estas consideraciones han sido alentadas por algunas reflexiones de Octavio Paz, veremos qué entiende este por amor y por revolución, para luego establecer algunas convergencias. Paz, más allá de las diferencias que podamos tener con sus argumentaciones y puntos de vista, ha sido en América Latina uno de los escritores que más amplia y profundamente ha desarrollado estos asuntos, convirtiéndolos en una de sus preocupaciones centrales.

II. AMOR, EROTISMO Y POESÍA

Los conceptos de amor, poesía y erotismo están inextricablemente ligados. Puede existir erotismo sin amor pero este, en tanto pasión, no ocurre desvinculado de aquel. Paz, desde sus primeros poemas y ensayos los relaciona con la poesía pues como esta, son representaciones imaginarias e imaginativas, «casas del ser», para decirlo con la expresión de Heidegger referida al lenguaje. Se trata de vinculaciones analógicas, mediadas por la metáfora: si el erotismo —nos dirá— es «una poética corporal», la poesía es «una erótica verbal». Y avanzando en esta correspondencia observa que «la relación de la poesía con el lenguaje es semejante a la del erotismo con la sexualidad», pues tanto el poema como el erotismo transgreden sus fines prácticos: la comunicación, en el caso de la poesía, y la reproducción, en el caso del erotismo¹.

Más adelante señala Paz que el amor cortés, quizás la primera idealización del amor carnal que se conoce en Occidente, es invención de los llamados poetas provenzales: «...un amor que no tenía por fin ni el mero placer carnal ni

¹ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Colombia, 1994, pp. 10-11.

la reproducción» y que involucra por lo tanto «una ascética y una estética»².

La reflexión de Paz dialoga reiteradamente con la perspectiva de otros ensayistas que dedicaron significativa atención a los fenómenos del amor y el erotismo. Mencionemos tres: Platón, Georges Bataille y Denis de Rougemont. Estos dos últimos, como el mismo Paz, son herederos de la tradición platónica. Todos la discuten, bien para afirmarla o para cuestionarla. Desde Platón la filosofía, pero también el arte y la literatura occidentales, parecen converger en la idea central de que el amor es búsqueda de perfección y de belleza. El amor es para Platón amor respecto de lo bello.

Ceremonias de cultura y de lenguaje, el erotismo como el amor son reinención de la condición humana. Tanto el uno como el otro son metáforas del conocimiento y la comunión. Amamos porque también deseamos saber quiénes somos. Para Platón, Eros es un demonio de la intermediación. Hijo de las diosas Pobreza (Penia) y Abundancia (Poros), desea lo que no tiene: la belleza y la sabiduría. Paz observa que la perspectiva de Platón acerca del amor impregna buena parte de la literatura y el arte occidentales y se extiende incluso a filósofos y poetas árabes. Tal es el caso de Ibn Hazm, autor del famoso tratado de amor *El collar de la paloma*, para quien «el amor nace, como en Platón, de la vista de la hermosura física»³.

Para Bataille, el amor y el erotismo son experiencias límites en las que entra en riesgo el sujeto, su conciencia. El erotismo es para él un aspecto de eso que denomina

² *Ibidem*, p. 15.

³ *Ibidem*, p. 83.

experiencia interior: una experiencia resistente a la representación y al lenguaje, en la que la razón naufraga. Lo asocia a las ideas de *transgresión*, *sacrificio* y *muerte*. Para Rougemont, parte de la literatura significativa de Occidente confirma que «El amor feliz no tiene historia (...) solo pueden existir novelas de amor mortal»⁴.

Pero Paz, al dialogar con estos autores discute algunos de sus puntos de vista. Si para Bataille el erotismo, como hemos señalado, tiene una dimensión sacrificial, para Paz, además de ser sacrificio es también *cortesía*. Más allá de ser solo violencia y laceraciones, tal como también lo encontramos en Sade, el erotismo pertenece para Paz al dominio más amplio de lo imaginario, la fiesta, la representación y el rito. De allí su cercanía, insistimos, con el hecho poético. Frontera entre el silencio y la muerte, el erotismo, que es metáfora y transfiguración del cuerpo y el deseo, impregna la más relevante poesía occidental. Así, en el caso de la literatura hispánica, de la poesía mística a la poesía barroca, por señalar dos extremos, encontramos todas las modulaciones del ascetismo y la voluptuosidad.

Al seguir el proceso del *amor cortés*, Paz anota su cercanía con la erótica árabe y sus diferencias con respecto a la concepción cristiana del amor, pues para los trovadores el amor «no es una pasión trágica (...) porque su fin último es la *joï*, esa felicidad que resulta de la unión entre el goce y la contemplación, el mundo natural y el espiritual»⁵. Mientras la visión occidental subraya el elemento trágico del amor, la visión que nos ofrece la poesía trovadoresca del *amor cortés* es la de la *iluminación*. En esa oscilación entre la vida y la muerte, el padecimiento y la alegría, encontramos con

⁴ Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, Conaculta, México, 2001, p. 15.

⁵ Octavio Paz, *La llama...*, ob. cit., p. 96.

Paz la fascinación ante el misterio del amor y el erotismo. También representación y mito, la poesía no ha hecho sino multiplicar la seducción y el misterio.

III. LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y LA REVOLUCIÓN ROMÁNTICA

Fue el amor en los inicios del romanticismo la pasión nuclear que movilizó la fantasía, los sueños y la imaginación de otro mundo y configuró una revolución de la sensibilidad. Se constituyó de este modo en el sentimiento que privilegió toda una pléyade de escritores europeos llamados «románticos» devenidos en visionarios, quienes van a imaginar y revelar nuevos universos en los que el deseo rompe las limitaciones que desde siglos antes le había impuesto la Razón, entronizada por el neoclasicismo y la Ilustración. Ya hacia 1750, en Francia particularmente, se ha notado que comienzan a observarse cambios en la sensibilidad que indican reclamos no solo políticos y por nuevas libertades sociales y económicas, sino también reclamo de libertades espirituales.

En 1789 estalla la Revolución Francesa, ya como una insurrección social indetenible que exige libertades y transformaciones políticas y sociales radicales. En su ámbito, el amor «encontró en lo más profundo del corazón, la raíz originaria que había olvidado»⁶. De esta manera se crea un terreno fértil para el surgimiento de lo que luego se conocerá como *revolución romántica*. La Revolución Francesa, al poner en crisis los ideales del racionalismo ilustrado, catalizó la eclosión de un nuevo imaginario en el que será central

⁶ Alfredo de Paz, *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías*, (Trad. Mar García), Col. Metrópolis, Tecnos. p. 23.

el deseo de rebelión. Este será asumido por el romanticismo, que va a extender a toda Europa la ruptura con los dogmas legados por las tradiciones clásica, neoclásica y por la Ilustración.

Decimos que el romanticismo fue una revolución en la medida en que se constituyó en un proyecto de transformación y transfiguración de la vida que se tradujo en la reinterpretación de los discursos inherentes al cuerpo, al gusto, a los sentimientos, a la sensibilidad. Octavio Paz, al referirse al surgimiento de la sensibilidad romántica observa que aunque existió una importante literatura libertina en el siglo XVIII, «solo hasta los prerrománticos y los románticos el cuerpo comienza a hablar. Y el lenguaje que habla es el lenguaje de los sueños, los símbolos y las metáforas». Y agrega Paz cómo en ese lenguaje, que es el de una poesía que se opone radicalmente al discurso racionalista, «se da una extraña alianza de lo sagrado con lo profano y de lo sublime con lo obsceno»⁷.

Nos referimos por lo tanto a un amor romántico que al liberar la sensualidad de tantos prejuicios religiosos y al romper con las conveniencias económicas y sociales que pautaban los matrimonios desde la Edad Media, podrá llevar el erotismo a los límites de la interdicción, de lo prohibido: lo místico, lo inefable, pero también el satanismo e incluso el crimen.

Si con la Revolución Francesa el hombre va a vivir una nueva etapa de transformaciones socioeconómicas y políticas, con el romanticismo el amor se hace culto de una nueva sensibilidad. Aunque se torna padecimiento o

⁷ Octavio Paz, *Los hijos del limo. Vuelta*, Oveja Negra, Colombia, 1985, pp. 34-35.

sufrimiento, deseo y dificultad, es también un deseo que a la vez que hace arder, renueva, genera cambios en una subjetividad volcada a la aventura de los sueños, del autoconocimiento a través del conocimiento amoroso del otro. A esa primera gran crisis de la conciencia social que fue la Revolución Francesa corresponde, en el plano subjetivo, la crisis de lenguajes artísticos y literarios que fue la Revolución Romántica.

Y estas crisis fueron escisiones reveladoras de una dualidad crítica: tanto el hombre como sus discursos artísticos y literarios conquistaron una separación, una autonomía con respecto a los discursos del mito y la religión. Esa nueva conciencia crítica es lo que constituye a estas dos grandes revueltas en experiencias revolucionarias, configuradoras de la modernidad occidental. Desde ellas podemos inferir que lo que motiva tanto al amor como a la revolución social, son precisamente esos deseos siempre insatisfechos, siempre reprimidos, de libertad, de fraternidad, de igualdad. Deseos que la Revolución Francesa convierte más que en consignas, en derechos humanos y políticos fundamentales.

La poesía romántica, y a partir de ella toda la poesía moderna, se convertirá en esa búsqueda de comunión y conciliación implícita en el sueño de una comunidad igualitaria y libre. Tal parece ser el secreto anhelo que pudiéramos encontrar en las revueltas y rebeliones sociales a las que me he referido al inicio: el Mayo francés de 1968, la revuelta de Tlatelolco, el movimiento *hippie*. En alguna medida estas manifestaciones sociales que no alcanzaron la condición de «revolucionarias», tuvieron sus formas simbólicas embrionarias en la Revolución Francesa y en la Revolución Romántica.

Tiempo después de ocurridas estas, las más significativas subversiones artísticas y literarias del siglo XX (futurismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo, ultraísmo, creacionismo) llevarían a los límites del lenguaje y la significación el trabajo simbólico deconstructivo iniciado por el romanticismo. Hablo de la lucha de poetas y escritores como Novalis, Hölderlin y más adelante Mallarmé, Verlaine o Lautréamont. entre otros, por nombrar esa indecible frontera en la que se confunden sueños, deseos y búsqueda de libertad.

Esa tradición de la ruptura —como la denomina Paz— que nos legara el romanticismo, pero que comenzó a engendrar política y socialmente la Revolución Francesa, responde, como hemos dicho, a una crisis de la razón ilustrada que no pudo nombrar los nuevos códigos y formas de una sensibilidad y sensualidad erótico-amorosas. El sujeto que se enuncia en los textos literarios de esa tradición que profundizan las vanguardias, es un sujeto de la crisis pero también de la conciencia crítica que vive el amor como ilusión y como desgarramiento, como conflicto entre su propia interioridad y la de los otros, entre su yo y una sociedad, la capitalista, cada vez más inmersa en sus propias contradicciones.

IV. REVOLUCIÓN, REVUELTA Y REBELIÓN

Al ver los diferentes significados que el *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) le otorga a estas palabras, notamos diferencias, pero también elementos semánticos comunes que tienen que ver con las nociones de cambio, mudanza, sedición. De esta forma, para la palabra *revuelta* el DRAE indica: a) segunda vuelta o repetición de la vuelta; b) turbio, enredado, pero también alboroto, alteración, disensión, sedición.

Entre los significados que el DRAE le otorga a la palabra *revolución* encontramos: a) cambio violento en las instituciones políticas, económicas o sociales de una nación; b) alboroto, sedición.

Pero *revolución* es también una palabra que procede de ciencias o disciplinas de cierta antigüedad como la astronomía, la geometría o la mecánica en las que tiene igualmente sentidos que tienen que ver con «movimiento de un astro a lo largo de una órbita completa», «rotación de una figura», «giro o vuelta de una pieza». Llama la atención que la palabra *rebelión*, según este mismo DRAE sea la única que procede del ámbito del Derecho, en el que significa «delito contra el orden público (...) consistente en el levantamiento público y en cierta hostilidad contra los poderes del Estado, con el fin de derrocarlos».

Se trata pues de palabras y conceptos que tienden a intercambiar y confundir sus significados, por lo que es necesario precisarlos más, no sin antes indicar que sus sentidos pueden variar en función de los contextos históricos y culturales. Paz observa que en efecto, a pesar de que entre ellos hay diferencias marcadas, sus relaciones son estrechas y jerárquicas. Indica en este sentido la procedencia «plebeya» de la palabra *revuelta*, relacionada con la idea de «motín o agitación sin propósito», mientras anota el carácter intelectual de la palabra *revolución*, la cual según él, «alude a los sacudimientos de los pueblos y a las leyes de la historia». Si *revuelta* y *revolución* acusan un definido propósito social y a veces político, *rebelión* puede tener un sentido militar, pero necesita apoyarse en una doctrina revolucionaria para que tenga un auténtico impacto social, de lo contrario su sentido se reduce al de una sublevación personal o de un pequeño grupo.

Nos referimos a conceptos que son solidarios pues nos permiten pensar los discursos de transformación que han elaborado las sociedades frente al propio orden político y social, frente al sujeto y frente al arte y la literatura. Por ello, el discurso de la revolución, dada su vinculación ideológica y filosófica ha subsumido a los otros dos, lo cual ha originado que el revolucionario haya devenido, a partir de la conversión de la razón en un principio subversivo en el siglo XVIII, en un «hombre de ideas». De allí que en su acepción moderna —anota Paz— el concepto de revolución «puede estar asociado a una pluralidad de significados: tanto a Kant, la Enciclopedia o el Terror jacobino», pero sobre todo a «la destrucción del orden de los privilegios y las excepciones»⁸.

Desde el horizonte de interpretación que en relación a estos conceptos proponen Sartre y Ortega y Gasset, Paz piensa que si la rebelión busca trascenderse a sí misma, está llamada a transformarse en revolución. Mientras Ortega y Gasset analiza al reformista como figura antitética del revolucionario, Sartre, al reflexionar sobre las producciones de Baudelaire y Jean Genet, se detiene en la figura del rebelde, que ciertamente le fascina pero quien frente al revolucionario no representa una auténtica opción de libertad pues no atenta contra el poder opresivo del Estado. Para el escritor francés —señala Paz—, estamos condenados a ser libres: «...por eso hablamos, escribimos y recomenzamos cada día una estatua de humo, insensata rebelión contra nuestra muerte e imagen de nuestra ruina»⁹.

Puesto que los valores éticos y culturales cambian en función del tiempo y del tipo de sociedad, se advierten también desplazamientos en los sentidos de estos conceptos.

⁸ Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1973, p. 149.

⁹ *Ibidem*, p. 190.

Transcurrido el siglo XIX y al cambiar las propuestas ideológicas y filosóficas que lo acompañaron, se modificaron sus significados. Así, el concepto de revolución ha estado modelado por las distintas teorías políticas de la modernidad desde Maquiavelo hasta Trotsky. Pero en este horizonte del pensamiento sobre la revolución, las ideas de Marx significaron un punto de inflexión. Paz, a la vez que reconoce su extraordinaria relevancia, cuestiona la vigencia de algunas de ellas que, a despecho del gran pensador alemán, no tuvieron concreción o realización histórica: «...no hubo revoluciones en los países desarrollados; en Alemania triunfó el nazismo; en Rusia el stalinismo abatió a los compañeros de Lenin»¹⁰. Aparte de que, señala Paz, tampoco se cumplieron expectativas previstas en la teoría del pensador revolucionario en relación, por ejemplo, a la desaparición de las clases y de los estados con su carga opresiva, en las sociedades comunistas: la Unión Soviética, la República Popular China, la República Popular Democrática de Corea.

Aun cuando Marx tuvo una visión dialéctica de la idea de progreso, no deja de ver a este como un instrumento que posibilita el desarrollo de las fuerzas productivas. Esto nos hace ver que los conceptos de revolución y progreso se relacionan estrechamente, pues son las transformaciones económicas, sociales y políticas las que permiten avanzar a las naciones. En este sentido, Paz sugiere que una revolución que no implique progreso se reduciría a la condición de revuelta.

Más allá de las significaciones sociopolíticas que le otorga Paz a los conceptos de revolución y revuelta, habría que señalar que estos han tenido también implicaciones epistemológicas y se les vincula a transformaciones radicales que

¹⁰ *Ibidem*, pp. 198-199.

han ocurrido en los campos de las ciencias y las humanidades. De este modo se habla, por ejemplo, de la revolución copernicana en el ámbito de la astronomía, o más modernamente en el ámbito de las humanidades, de la revolución lingüística o de la revolución del psicoanálisis. En estos dominios Kristeva retoma y resignifica el concepto de revuelta, una palabra que según ella tiene origen sánscrito (significa pasar hacia atrás y volver hacia el futuro) y lo estudia como un medio de cuestionamiento del sujeto en sus vínculos afectivos, amorosos y sociales.

Dado este carácter liberador que permite recuperar críticamente nuestro pasado, la revuelta puede iluminar también el porvenir, no solo personal sino público y político. En este orden de ideas y como práctica que nos permite confrontarnos, el psicoanálisis, y en un sentido más amplio la literatura, el arte y en general el pensamiento crítico, son opciones fundamentales de rebelión, de libertad, de *re-vuelta*¹¹.

V. AMOR, POESÍA Y REBELIÓN

Avanzado el siglo XX, en la década de 1960 en particular, el mundo se ve frente a cambios en sus costumbres y pautas morales y como inundado por una inesperada ráfaga de erotismo que hace que los hábitos sociales se relajen, y tanto la moda como las canciones, la publicidad, los bailes, se deslizan hacia un equívoco territorio de lo prohibido. Con ello comienza a prestigiarse, ya no el pasado ni el futuro, sino el presente, el instante.

¹¹ Cf. Julia Kristeva, *El porvenir de la revuelta*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1999.

Paz observa que la figura del rebelde cobra entonces, en este ámbito de una atípica subversión, un nuevo impulso, al encarnar «los sueños y los terrores de una sociedad que, por primera vez en la historia, conoce simultáneamente la abundancia colectiva y la inseguridad psíquica»¹². Es este precisamente el contexto histórico y cultural en el que se despliega en casi todo el mundo occidental y en algunos países orientales, la conocida rebelión juvenil de los años sesenta. Las sociedades europeas y norteamericana han alcanzado un inusitado desarrollo industrial, mientras la pobreza y otras contradicciones socioeconómicas asolan a los llamados países del tercer mundo, muchos de ellos acosados por la expoliación europea y el creciente intervencionismo norteamericano.

La llamada Guerra Fría y las carreras armamentista y aeroespacial entre la Unión Soviética y Estados Unidos, la guerra de Vietnam, la invasión de las tropas soviéticas a Checoslovaquia, el asesinato del líder revolucionario Ernesto Che Guevara en Bolivia, del presidente de Estados Unidos, John F. Kennedy, y del líder de las minorías afroamericanas, Martin Luther King, son algunos de los acontecimientos sobre cuyo telón de fondo emergen los grupos de protesta y de rebelión en el mundo entero. Piden libertades, paz, pero también placer. En esos años en que comienzan a hacerse visibles estas revueltas o manifestaciones juveniles, Paz anota que a diferencia del antiguo rebelde, que «era parte de un cielo inmutable (...) el rebelde moderno es el disparo de una sociedad en expansión horizontal: el cohete un instante luminoso y después opaco»¹³, e insiste en que esta opacidad o falta de conciencia estaría

¹² Octavio Paz, *Corriente alterna*, ob. cit., p. 154.

¹³ *Ibidem*, p. 171.

ligada a la disipación o «evaporación» de la ideas en Occidente o a que en los países socialistas «las utopías han sido manchadas por los césares revolucionarios»¹⁴.

Para el nobel mexicano, tanto los jóvenes franceses de mayo del 68 como los jóvenes rusos y los de la antigua Europa del este (los llamados países del bloque socialista: Albania, Alemania Oriental, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia, etc.) cuestionan sus respectivas sociedades y las ideologías que les son inherentes; si por una parte están asqueados de la «felicidad manufacturada» que les ofrece el capitalismo consumista, igualmente lo están, en el lado socialista, del rigor del catecismo marxista y de las imposiciones de un Estado sobrecontrolador. Como consecuencia de este creciente escepticismo, particularmente por parte de los jóvenes de los países socialistas, la idea de revolución va desapareciendo para dar lugar a una cierta insurrección de la vida individual que se expresa como protesta y crítica reformista.

Tanto los jóvenes *hippies* norteamericanos como los alemanes, los rusos, los franceses del 68 o los mexicanos de la plaza de Las Tres Culturas de Tlatelolco de ese mismo año en México, buscaban darle un nuevo sentido a la vida. Cada uno de estos grupos juveniles tenía sus propias particularidades sociales, económicas y culturales, pero todos querían de algún modo, como lo había preconizado Rimbaud, «cambiar la vida». Porque después de todo, ¿no están todos ellos movidos por deseos y pasiones reprimidas? Y, ¿no es acaso el amor una revuelta que ocurre en sus propias conciencias y corazones? ¿No se ha encendido de nuevo en ellos la imaginación, la sensibilidad erótica y la fantasía que movió a los románticos?

¹⁴ *Ibidem*, p. 172.

A partir de esa conciencia crítica que inaugura el romanticismo y profundizan los movimientos de vanguardia, el surrealismo en particular, el arte y la poesía son cada vez más, actos de rebelión contra la tradición y contra la lengua que buscan personificación en la vida. Podríamos pensar, en efecto, que hay mucho de pasión renovadora y de poesía en acción, encarnada en la vida, en estos jóvenes que ya no quieren normas y códigos que controlen o regulen sus conductas.

¿No es el amor ese demonio que como un torbellino se posesiona de nosotros y nos hace girar obsesivamente alrededor de un sujeto-objeto amado en el que narcisísticamente nos miramos? El amor, como la poesía, nos confronta con nosotros mismos y con el afuera, con los otros; son esa *re-vuelta* que interroga nuestra memoria e identidad más secretas: ¿quiénes somos cuando amamos?, ¿cuál es la verdad de ese amor que me persigue y lleva a preguntarme acerca de mí y del otro? Hay furias que desata el amor y que pueden encontrar en la poesía, en la revolución o en la revuelta un destino.

Tanto el romanticismo como el surrealismo fueron revoluciones poéticas que colocaron el amor en el centro de sus imaginarios estéticos y literarios. En tanto que revoluciones del lenguaje y de la sensibilidad, generaron un desgarramiento de nuestra subjetividad y una conciencia crítica de lo que somos. Configuran esa identidad autorreflexiva y especular que define al sujeto de la modernidad. Por ello, para Paz, el arte y la poesía modernos son no solo rebeliones con respecto a la tradición simbólica que los funda sino también con respecto a la ética que esa tradición encarna. El arte moderno, dirá, «es moderno porque es crítico»¹⁵. El amor no puede pues, deslindarse de esta

¹⁵ Octavio Paz, *Los hijos del limo...*, ob. cit., p. 130.

conciencia crítica de un sujeto que, sobre todo desde la modernidad, busca en la rebelión una alternativa frente a la soledad, frente al individualismo y frente a las normas represivas y códigos de control que le impone una sociedad burocrática, tecnificada, deshumanizada.

Amor, poesía y revolución son en la obra de Octavio Paz vasos comunicantes y metáforas de esa condición humana desgarrada a partir de las sucesivas crisis de la razón ilustrada. Amamos y nos rebelamos porque buscamos un nuevo equilibrio que restaure el sentido de nuestras vidas, porque buscamos existir poéticamente, en la solidaridad y en la esperanza. Llama la atención que Paz, refiriéndose al concepto de revolución lo defina en términos semejantes a como pudiera definir el amor: «una pasión generosa (...) una iluminación y una oscuridad»¹⁶.

En efecto, amor y revolución tocan límites que los aproximan: pasiones desenfrenadas que pueden conducir al dolor, la exasperación e incluso el crimen. La poesía, y más ampliamente el arte y la literatura, han sido formas de representación de esas pasiones límites. Los poetas surrealistas que denodadamente buscaron una lengua poética en la que se aliaran deseos, sueños y libertad expresiva vieron en la figura irreverente de Sade, un ícono de la revuelta. Autor de textos muy celebrados por sus expresiones de blasfemia y erotismo, Sade fue preso de una revolución, la Revolución Francesa, que difícilmente podía asimilar su libertina y libertaria utopía de una sociedad consagrada a la pasión y el deseo.

¹⁶ Octavio Paz, *Itinerario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 46.

Severo Sarduy: la erótica lucidez del ensayo

COMIENZO POR FORMULARME algunas quizás reiterativas preguntas: ¿Por qué el erotismo? ¿Por qué el ensayo? ¿Por qué Sarduy?

¿POR QUÉ EL EROTISMO?

Me interesa estudiar el erotismo porque me interesa el amor. El uno conduce al otro y entre ambos, como extraños y oscuros puentes, están el sexo y la muerte. Detrás de ellos, como sugerentes máscaras: la literatura, el arte. La pregunta por el erotismo es pues para mí una pregunta por la literatura, por el amor y por las sinuosas formas de la sexualidad y de la muerte. Formas todas, como sabemos, engarzadas en el misterio.

Lo erótico es, obviamente, un lenguaje ambiguo, plural, que no está determinado, que es impreciso, que nos comunica con una cierta condición abismal, inconsciente, pero que tiene a la vez mucho de representación estética, lo que lo identifica a su vez con la poesía. Ambos, poesía y erotismo, son modos transgresivos del lenguaje, ligados al cuerpo y al deseo pero que expresan una trascendencia de estos. El erotismo, que tiene que ver con las pulsiones y la energía sexual, con las interdicciones que la sociedad impone a estas, responde sin embargo a la condición profundamente amorosa y espiritual del ser humano. Es precisamente su naturaleza de acto de representación imaginativa lo que lo distingue de la actividad reproductora propia de la sexualidad animal.

¿POR QUÉ SARDUY? ¿POR QUÉ EL ENSAYO?

El erotismo en el ámbito de la cultura y la literatura hispanoamericanas está ligado a tendencias estéticas que han definido su propio territorio simbólico en estas tierras. Señalemos dos: el barroco y el neobarroco. Configura también el erotismo un suelo propicio a otros fenómenos de representación literaria y artística que, aunque se han vuelto universales, adquieren sus propios rasgos en nuestros países. Me refiero a fenómenos como el dandismo, el travestismo o la androginia presentes en los llamados estilos de calle (*hippie*, *punk*) que han utilizado técnicas como los tatuajes o el maquillaje. Sarduy ha encarado el estudio de estas tendencias y técnicas en una obra que es una de las más relevantes de la ensayística hispanoamericana contemporánea. Toda la obra de Sarduy, sus novelas, su poesía, sus relatos, está impregnada de un erotismo de rasgos caribeños, dada su enmascarada pero de algún modo constante alusión metafórica a su Cuba natal. Pero ha sido el ensayo, por su condición híbrida y proteica, el género que le ha permitido interrogar, superando las constricciones de disciplinas como la sociología, la antropología o la psicología, una experiencia de tan diversas aristas como el erotismo y los aspectos que le son correlativos: el amor, la sexualidad en sus formas transgénero, la violencia de la transgresión, la muerte.

La pregunta por el erotismo y el amor, sabemos, ha atravesado el pensamiento occidental, desde Platón, pasando por Freud, Bataille, Barthes, Fromm, Rougemont, hasta teóricos que han tenido particular resonancia en las últimas décadas, como Lipovetsky. En Hispanoamérica ha sido Sarduy, a través de sus ensayos, uno de los pocos que ha considerado algunas de sus formas más «simuladas» o literariamente carnavalescas.

LA FAMILIA ENSAYÍSTICA DE SARDUY

Quizás haya sido José Ingenieros, en el Buenos Aires de la segunda década del siglo XX, el primero en prestarle atención e indagar con profundidad en la problemática del amor y de sus correlaciones culturales con fenómenos como la sexualidad o instituciones como el matrimonio. Aproximadamente en 1920 comenzó a escribir un *Tratado del amor* que no culminó pero que dejó bosquejado, e incluso bastante avanzado, y será publicado póstumamente. Por cierto, Ingenieros, que fue médico de profesión y psiquiatra, escribió dos libros de ensayos en el horizonte del positivismo, con el término «simulación», que luego utilizará Sarduy para uno de sus libros centrales. Me refiero a los libros de Ingenieros titulados *La simulación en la lucha por la vida* (1902) y *Simulación de la locura* (1903).

Después tenemos los trabajos de Octavio Paz, quizá el ensayista hispanoamericano que más amplia e incisivamente ha estudiado el erotismo. Paz escribió en 1960 un primer ensayo que denomina «El más allá erótico» y luego publicará dos libros dedicados a esta cuestión: *Conjunciones y disyunciones* (1969) y *La llama doble* (1993), aparte de otros trabajos que han sido recogidos en antologías de su obra ensayística. La producción teórica de Sarduy establece un diálogo cifrado con la obra de Paz referida a este tópico.

En Venezuela, uno de nuestros ensayistas más destacados, Juan Liscano, dedicó uno de sus libros fundamentales a la interpretación, a la vez personal y erudita, del erotismo. Lo tituló *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente* (1988). También Liscano, como Paz y Sarduy, fue un poeta que asedió en su poesía al amor y el erotismo. Luego tenemos en Uruguay al poeta, novelista y ensayista Roberto Echavarren (1914), quien ha publicado dos libros en los

que encontramos conceptos como los de *performance*, travestismo, tatuaje, barroco, centrales en el enfoque que del erotismo propone Sarduy. Echavarren y Sarduy, autores de una obra literaria muy respetada y significativa, no disimularon su homosexualidad y, por el contrario, esta gravita en sus creaciones y reflexiones ensayísticas.

Es evidente pues el diálogo abierto o implícito que establece Sarduy con la producción ensayística de estos autores referida a los fenómenos del amor y el erotismo, configurando lo que pudiéramos denominar su «familia intelectual hispanoamericana», pues sabemos que tiene una importantísima rama familiar en Francia (el estructuralismo y posestructuralismo francés) y otra en Oriente (piénsese en su interés por la cultura tradicional china, de la que toma conceptos como el *yin* y el *yang* o el concepto de vacío), o en su interés por la cultura y las religiones de países como India, Túnez, Indonesia o Sri Lanka, entre otros. Tendencias y conceptos que le han permitido profundizar en su particular modo de explorar el erotismo.

En efecto, la indagación en torno a este tópico es una constante en su producción ficcional y ensayística. Tanto en su primer libro de ensayos, *Escrito sobre un cuerpo* (1969), como en *Barroco* (1974) y *La simulación* (1982), la interrogación en torno al erotismo es uno de los aspectos clave de una ensayística que asedia esta materia desde el diálogo de múltiples códigos y saberes: literatura, pintura, retórica, cosmología, semiología, psicoanálisis. En este sentido su producción teórica, dado este vasto y plural horizonte interpretativo, es una de las aventuras intelectuales más renovadoras que ha conocido la ensayística hispanoamericana contemporánea. Mucho tiene que ver en su formación teórico-crítica y en su pasión por algunas de las formas posmodernas del erotismo,

su adscripción al postvanguardista grupo 'Tel Quel. Una vez instalado en el París de los años sesenta, siendo apenas un joven de algo más de veinte años, se redimensiona y conoce nuevos impulsos su aventura creativa. Esta lo llevaría a sus estrechas relaciones con los escritores de 'Tel Quel, grupo que reunió a ensayistas y relevantes teóricos como Roland Barthes, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Michel Foucault y Jacques Lacan, entre otros. Se trata de un grupo intelectual que adelanta una de las más significativas transformaciones en el campo de la teoría y la crítica literaria y artística europea contemporánea¹.

Aspectos como el erotismo y su relación con el inconsciente y las prácticas simbólicas y discursivas (literatura, arte, religión, etc) son centrales en las búsquedas de 'Tel Quel, tal como lo constatan los ensayos de Barthes², Kristeva, Foucault, Sollers. Para ellos, como luego lo será para Sarduy, los textos de Georges Bataille y del marqués de Sade son referencias insoslayables³.

En el contacto personal e intelectual con estos ensayistas y teóricos (Barthes, Lacan, Kristeva, Sollers, Wahl, entre otros), bajo el impacto renovador de sus propuestas, y sobre todo bajo el impacto transformador de una nueva narrativa hispanoamericana (Cortázar, Elizondo, Fuentes, Lezama Lima, Vargas Llosa, etc.), Sarduy escribe las páginas

¹ Cf. Philippe Sollers, Julia Kristeva y otros, *De 'Tel Quel à L'infini (L'avant-garde et après)*, Colloques de Londres et de Paris, marzo de 1995, Editions Pleins Feux, Col. Études, Nantes, 2000.

² Cf. Roland Barthes, *Fragments de un discurso amoroso*, Siglo XXI, Madrid, 1997.

³ Cf. Roland Barthes, Philippe Sollers, Julia Kristeva y otros, *Bataille*, Union Générale d' Editions, Paris, 1973.

de su primer libro de ensayos, *Escrito sobre un cuerpo*⁴, que publica en 1969, en el que la reflexión en torno al erotismo, tal como lo sugiere su título, es central.

En efecto, en este libro la interrogación sobre el erotismo cubre una amplia cartografía de textos, autores y referencias artísticas, literarias, conceptuales, que van desde el estudio de autores como Sade, Bataille o Góngora, hasta la interpelación de la ciudad moderna. La pregunta por el erotismo está formulada desde este nuevo horizonte teórico que conforman la lingüística, la semiología, el psicoanálisis lacaniano, y se expresa también como una inquietante demanda acerca de los límites del lenguaje artístico. Se interesa Sarduy particularmente en las derivaciones latinoamericanas del barroco que él denomina precisamente neobarroco, el cual de manera general puede entenderse como una forma disonante de nuestra modernidad cultural.

A través de los textos y autores que interpreta en *Escrito sobre un cuerpo*, la exploración del erotismo —sabemos— es indirectamente una demanda acerca de su propio cuerpo, acerca de él mismo como sujeto amoroso que se mira, se refleja y se cuestiona especularmente en la trama discursiva de los textos-cuerpos que interroga. Y esta pregunta acerca de su condición amorosa, erótico-sexual, está enlazada a la pregunta por su condición de sujeto hablante de esa lengua barroca que es para él el lenguaje caribeño y más ampliamente, latinoamericano. Es la pregunta acerca del erotismo de su propia escritura barroca, inextricablemente ligado al lenguaje erótico de los textos y autores hispanoamericanos que interpela: Lezama, Cortázar, Fuentes, José Donoso.

⁴ Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.

De este modo, pensar el erotismo desde el ensayo es, para Sarduy, pensar esa experiencia, extrema en la perspectiva de Bataille, que limita con la muerte o con el delirio y cuyo «verdadero sentido —dice— escapa a la razón»⁵. De allí la necesidad, para nuestro ensayista, de leer esa subjetividad fronteriza que pone en escena el erotismo desde un género híbrido como el ensayo, que puede convocar la imaginación pero también la experiencia analítica de disciplinas como el psicoanálisis o la semiología, cuyos rigurosos criterios interpretativos permiten examinar esa *otra lógica* de lo fantasmático, de lo imaginario, propia del erotismo. Dado pues, el carácter a la vez riguroso e imaginativo de los ensayos que conforman este libro, estamos en presencia de auténticos ensayos críticos por la postulación que hacen del discurso como *escritura*, como experiencia amorosa de la forma⁶. La *originalidad* de estos ensayos sarduyanos radica precisamente en esta invención de un tono erótico —pudiéramos decir— y una forma neobarroca que traducen la particular sensibilidad del ensayista.

Entre el ensayo que juega con los textos de Fuentes, Lezama, Sade o Donoso y su relación con una crítica que apuesta por el rigor semiológico o psicoanalítico, Sarduy piensa el erotismo como un acto de representación lingüística y teatral, literaria, en el que la apariencia y la inversión,

⁵ *Ibidem*, p. 234.

⁶ Para Barthes «...el crítico es un escritor». Y más adelante agrega: «...en la obra literaria no hay más significado primero que un cierto deseo: escribir es un modo del Eros» («Prefacio» a *Ensayos críticos*, Seix Barral, Buenos Aires, 2003, pp. 10, 16). Para una consideración de las relaciones intelectuales y de amistad entre Sarduy y Barthes Cf. Valentín Díaz, «Roland Barthes y Severo Sarduy», disponible en <http://www.orbistertivo.unlp.edu.ar/congresos>. Consultado el 29 de junio de 2013.

la *simulación*, hacen parte fundamental de su naturaleza lúdica e imaginaria.

Su interpretación siempre erudita, sugerente e imaginativa, es de una explícita intertextualidad: remite no solo a textos teóricos y literarios sino también a textos artísticos, particularmente pictóricos. Sabemos que Sarduy dedicó años de su formación en París al estudio de la pintura europea y que él mismo realizó una obra pictórica que mostró en tres exposiciones individuales y en varias de carácter colectivo. Así, en sus dos siguientes libros de ensayos, *Barroco* (1974) y *La simulación* (1982), conceptos clave en el análisis del discurso pictórico como la noción de elipse o las de copia/simulación, son llevados por él a la comprensión de textos literarios y viceversa, con lo cual quedan cuestionadas tanto la crítica tradicional como las fronteras entre géneros literarios y formas o modalidades de las artes visuales.

Hay en *Escrito sobre un cuerpo* una escritura deliberadamente fragmentaria que juega irónica y paródicamente a la cita del propio Sarduy y de otros autores, que se recrea en alusiones y referencias pictóricas y musicales como si intentara construir un *collage* a la vez narrativo, crítico, poético, *ensayístico*, hecho de múltiples voces y vinculaciones intertextuales. Una escritura que *ensaya* relaciones comparativas y paralelas (Vitier-Lezama, Lezama-Arcimboldo, Goya-Donoso, Lezama-Gadda, F. Wahl-Gadda) y que aun cuando incorpora conceptos renovadores de la teoría y la crítica de vanguardia francesa, su tono un tanto humorístico e irreverente (irónico, paródico), así como su estrecha correspondencia con textos y autores hispanoamericanos, le otorgan una manera de ser también muy cubana, muy latinoamericana. Si hay crítica de pretensión científica en

Escrito sobre un cuerpo, es una crítica que se autodesmitifica irónica y paródicamente. El libro parece construido a la manera de una «tabula giratoria» hecha de piezas y fragmentos que la subversiva inteligencia lúdica de Sarduy quiere poner a girar frente al lector, como si de una pieza de arte visual posmoderno se tratara.

De esta manera ocurre una ampliación del horizonte hermenéutico tanto de la literatura como de las artes plásticas que es, a mi modo de ver, uno de los aportes de su ensayística. Vemos por ejemplo cómo en *Escrito sobre un cuerpo*, al referirse a «Vous», personaje de una obra de Giancarlo Marmori, propone una nueva apreciación de la producción de este a partir de una lectura que deje escuchar múltiples códigos y resonancias textuales. Dice Sarduy:

Pintura convertida en texto que se convierte en pintura. Colores plegados, letras cromáticas y no discurso a secas. Contrariamente a la crítica al uso, presa de sus nociones, que teme aplicar a la gran pintura el adjetivo «literaria», creo que el «grafo» de Beardsley y el de Svanberg, como las figuras, ausentes en su presencia literal, de Leonor Fini, acceden a la categoría de textos⁷.

Su hermenéutica es, pues, también una erótica y una dialógica. Sarduy sabe que los textos literarios y artísticos, por su condición metaficcional, propia de la modernidad, aman mirarse a sí mismos y unos a otros, como en una galería de espejos. Y así como la ficción se mira en la crítica, esta se amplía en aquella, cruzando, intercambiando límites. El ensayo sarduyano es un modo de relación amorosa

⁷ Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*..., ob. cit., p. 241.

con el lenguaje, más allá de sus fronteras formales, teóricas y genéricas. Recusación del género en su expresión formal, estética y sexual, el erotismo en Sarduy es juego irónico y paródico de textos y por lo tanto una conciencia transgresiva y creadora.

A través del diálogo entre textos creativos y críticos, Sarduy piensa e imagina el erotismo en un cruce lúdico de teoría (semiología, psicoanálisis, cosmología) y ficción, de moral y arte. A propósito de Sade, el erotismo aparece como un gesto ensayístico o teatral (en el sentido en que se ensaya una pieza de teatro) en el que la ritualidad condiciona la realización del deseo. La orgía sadiana tiene sus códigos. Es una suerte de «plegaria al revés», de conjuro que obedece a ciertas prescripciones en las que lo sagrado y lo profano, al igual que lo imaginario y lo real, pueden intervenir y desplegar sus fuerzas, sus potencias. Si para Sade, tal como lo expresa Sarduy, «la misa y la orgía son ritos de iguales ambiciones, de iguales imposibles»⁸, es porque la escena erótica es una escena imaginativa que pone en tensión principios y lenguajes de signos contrarios.

En *Escrito sobre un cuerpo* la referencia al doble y a las oposiciones real/imaginario, vigilia/sueño, vida/muerte, masculino/femenino, fijeza/movimiento, yin/yang, se prestan a un juego de relaciones que permite explorar el erotismo como una pasión o aventura textual que no tiene límites, que rompe cánones, geografías y filiaciones culturales o literarias. Todo puede ser trasvasado, tatuado, travestido. Leer el erotismo en textos como *Rayuela* de Cortázar, *Farabeuf* de Elizondo o *Zona sagrada* de Carlos Fuentes es, para Sarduy, leer una subjetividad en proceso que habla desde esos juegos de oposiciones y relaciones a los que nos hemos referido.

⁸ *Ibidem*, p. 234.

Ensayar esta otra lectura del erotismo, desde y para una literatura como la hispanoamericana, que para esa década de los años 60 está reestructurando su propia escena textual, pasa para Sarduy por repensar las nociones que configuran semiológicamente ese erotismo: el travestismo, el maquillaje, la máscara, el tatuaje, la copia/el simulacro, la simulación. Nociones que permiten pensar también la literatura en tanto que artificio y relación especular, en tanto espacio de tensión de diversos lenguajes-máscaras que se citan, se aluden, se cuestionan.

Así, a propósito de *Zona sagrada*, de Fuentes, y de la relación mimética entre Claudia, la madre, y su hijo Mito, Sarduy interroga la noción de «disfraz» y su relación con lo erótico:

Como un oficiante, con los gestos prescritos, recibe el instrumento de la pantomima sagrada, así Mito va recibiendo sobre su cuerpo los atributos maternos, la adjetivación del Otro, los fetiches de la conversión y la femineidad (...) En el disfraz hay una adoración implícita del Otro; en la conversión del travesti una conjura para que desaparezca, un exorcismo que reclama su muerte: mientras Claudia viva, Mito vestido de ella será asimilado a la impostura de la raptora, al puro pintarrajeo...⁹

Refiriéndose particularmente al travestismo y la relación con la máscara, en la perspectiva del personaje Manuela de *El lugar sin límites*, de Donoso, Sarduy observa cómo este se convierte en metáfora de la escritura, escena en la que el género es una equívoca frontera. De este

⁹ *Ibidem*, p. 255.

modo impugna nuestro ensayista las ideas de «origen» y de «realidad», tan caras a las diferentes expresiones del realismo literario, para destacar que en Donoso los «planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario» y que la escritura es fundamentalmente parodia y danza de lenguajes: «interacción» —dice— «de texturas lingüísticas, de discursos»¹⁰.

Escrito sobre un cuerpo es también el ensayo inicial de lo que será una pasión literaria en Sarduy: los estudios sobre Góngora, Lezama y el barroco. A esta pasión dedicará, desde la perspectiva de la cosmología, su segundo libro de ensayos, titulado precisamente *Barroco*¹¹. La reflexión parte en este libro de una analogía central: la del barroco y la cosmología. Sarduy sintetiza el trayecto teórico-filosófico (científico) de la cosmología en tres momentos esenciales:

1. Antes del barroco: Aristóteles, Platón, Copérnico, Galileo.
2. En el barroco: Kepler.
3. Después del barroco: teorías del *Big Bang* y del *steady state*.

Trazando conexiones con las artes visuales (pintura, escultura, arquitectura), nuestro ensayista relaciona las figuras y teorías filosófico-científicas y las formas que sustentan la analogía barroco-cosmología. Ensayo verdaderamente erudito, el libro está colmado de referencias

¹⁰ *Ibidem*, p. 263.

¹¹ Severo Sarduy, *Barroco*, en *Estudios generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987.

relativas a la cosmología, la filosofía y las artes visuales del Renacimiento. En un discurso ensayístico que retoma elementos críticos y conceptuales de la semiología (Genette, Barthes, Kristeva) y del psicoanálisis (Lacan) Sarduy va configurando, *ensayando* la vía que lo lleva del barroco y el neobarroco al erotismo, como si para hablar de este último tuviera que designar las equivalencias metafóricas de la desmesura: cielo, ave o vuelo, tierra, pero también su inversión simbólica, es decir, los modos excrementales de la materia, eso que, en eco de Bataille, llama «desperdicio en función del placer»¹².

En efecto, la noción de placer es para él una noción capital en el espacio simbólico del barroco pues coopera en desatar el orden preestablecido y normativo del lenguaje, impugnando su instrumentalidad, a la vez que convoca otra lógica: la de la desmesura, el juego y la perversión. Hay por lo tanto, en el barroco como en el erotismo, una apuesta por el sentido plural y poético del discurso. Ambos apuntan a una indeterminación y ambigüedad que subvierte los estereotipos y la moral que los consagra.

Valiéndose de una suerte de correspondencia entre figuras geométricas y figuras retóricas (círculo-metáfora, elipse-elipsis) y de las relaciones, por lo tanto, entre cosmología y arte¹³, Sarduy ensaya una interpretación del barroco, alejada de la lectura tradicional o escolar que lo ha hecho ver solo como un estilo de época o tendencia artística reducido históricamente a la Europa de los siglos XVII y XVIII.

¹² *Ibidem*, p. 210.

¹³ Sarduy habla del efecto *retombée*, utilizando una palabra francesa difícil de traducir pero que indica algo como un efecto de eco posterior a una explosión, un «parecido con algo que aún no existe» (Cf. *Ibidem*, p. 144).

Para Sarduy el barroco es fundamentalmente un lenguaje de la extravagancia y el artificio, del simulacro. Su conceptualización, como la del erotismo, puede articularse a las nociones de «juego», «pérdida», «desperdicio» y «placer», que le son comunes. En este sentido, el barroco y el erotismo todo lo exceden, rompen marcos preestablecidos.

La lectura que del barroco ensaya Sarduy considera pues, la sensualidad y la producción de placer como dos de sus rasgos esenciales. Sensualidad y placer que al traducirse en negación de toda austeridad, involucran por lo tanto la impugnación de la episteme y las formas clásicas. Hay por lo tanto una conciencia subversiva que es común tanto al barroco como al erotismo. Si aquel pone en cuestión la dimensión unívoca y comunicativa del lenguaje, este transgrede la sexualidad reproductora. Dice Sarduy:

Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad —servir de vehículo a una información—, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto¹⁴.

Si el barroco es, como el erotismo, una forma de la sensualidad y ambos son lenguajes lúdicos y espejeantes, el ensayo que los interpreta no puede ser sino el de una apuesta a un conocimiento alterno en el que participen tanto imaginación y *logos* como intuición poética y razón. Es el conocimiento de un sujeto que se desplaza en las fronteras de lo legible y lo pensable. Esa frontera en la que

¹⁴ *Ibidem*, p. 209.

el sentido, al refractarse, es contrario a la evidencia, al dogma, a las verdades o afirmaciones monológicas.

No olvidemos que una de las preguntas centrales de la ensayística de Sarduy es la pregunta por el sujeto de la enunciación. Apoyándose en Lacan, establece una suerte de analogía entre el barroco y el delirio. Si la elipse de Kepler significó una revolución científica, la elipsis como figura de lenguaje conlleva en el barroco una nueva retórica y, por lo tanto, un nuevo espacio de enunciación. En este sentido, la elipsis que constituye al discurso barroco es —para Sarduy— la elipsis del sujeto.

La simulación (1982) es el tercer libro de ensayos de Sarduy. En él interroga toda una serie de procedimientos artísticos, pictóricos y literarios fundamentalmente vinculados al erotismo en los que son comunes tanto la representación como la transgresión. Tales procedimientos son: la copia vista en relación de oposición al simulacro, la anamorfosis, el *trompe-l'oil*, el travestismo, el maquillaje, el tatuaje.

Vuelve de nuevo Sarduy sobre el barroco para contrastarlo con el neobarroco, como tendencia esta última que funda una estética que permite pensar ciertas obras de la literatura latinoamericana moderna. Ensayo heterodoxo y sugerente, le interesa a Sarduy indagar la ruptura y proliferación del sentido que se genera a través de estos modos de representación corporales, artísticos, literarios ya señalados. El título del libro define el hacer reflexivo de Sarduy si consideramos que el ensayo, en tanto que escritura interpretativa, es también un modo de la simulación puesto que supone la construcción de un simulacro intelectual y creativo.

Si el trabajo del ensayo pasa por la especulación, esta es en Sarduy, a la vez que refracción del sentido, goce eróti-

co e imaginativo del lenguaje. Su ensayística, estrechamente articulada a su producción narrativa, tiene mucho del carácter imaginativo de esta y es, por lo tanto, un modo de producción textual que reta en ocasiones la rigurosa lógica cartesiana y por lo tanto la imaginación del lector.

De esta manera la confrontación de técnicas literarias, pictóricas y teatrales (escribir, maquillar, tatuar) se corresponde con el juego de formas que definen el modo de ser híbrido de su ensayística. *La simulación* es un texto ensayístico que es a la vez relato, crítica literaria de riguroso razonamiento, autobiografía intelectual y un poco también comedia, dados los elementos de ironía y parodia que están integrados a su discurso.

Nombrando y reflexionando las prácticas literarias y pictóricas, particularmente barroca y neobarroca, nombra y reflexiona la práctica misma del erotismo en tanto aquellas suponen una economía del deseo articulada al juego, desperdicio y placer. Barroco, neobarroco y erotismo se prolongan uno en otro, aludiéndose.

La simulación se abre con un breve relato autobiográfico en el que Sarduy narra una escena de carnaval en su ciudad natal en la que él y su padre se disfrazan. Esto le permite preguntarse:

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer?
O bien: la *mujer ideal*, la esencia, es decir el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: que lo mismo sea lo que no es. Para que todo signifique, hay que captar que me habita no la dualidad, sino una

intensidad de simulación que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación¹⁵.

Desde el mundo de la psique, y por lo tanto del arte y la literatura, al mundo de la botánica, la biología o la robótica, todo pasa para Sarduy por la simulación: ese ser otro que esconde la máscara, llámese esta fetiche, travesti o vampiresa maquillada. Tensión entre la copia y el modelo, la simulación oculta un efecto de perversión presente en el erotismo, que lo define también como un fenómeno de simulación. Ambos involucran una fractura y diferimiento del sentido que es inherente al hecho artístico y literario.

EL ENSAYO COMO ESCENA DEL DESEO

La ensayística de Sarduy se nos revela en una escritura híbrida: erudita, documentada, a la vez relato y relación autobiográfica, pero también *ars erótica* y *ars poética* de su propia narrativa. Su carácter ensayístico deriva de ser aventura del pensamiento y del lenguaje. Un lenguaje que combina rigor e imaginación, erudición y libertad expresiva.

Se trata para Sarduy de interrogar al pensamiento desde una ficción y desde un lenguaje —el barroco— llevado al derroche y la dilapidación significativa, para hacerlo romper su clausura realista y lógica. De este modo el ensayo es indagación de sus posibilidades lógicas y formales desde la exploración de esa experiencia de los límites que es el erotismo.

¹⁵ Severo Sarduy. *La simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*. pp. 54-55.

Desplazándose de la temática socio-política y cultural propia de la ensayística del siglo XIX y de buena parte incluso de la ensayística del siglo XX, la obra de Sarduy, en consonancia con las transformaciones que ocurren en el ámbito de la modernidad estética y literaria, gira hacia la pregunta por la especificidad artística de los discursos y por el sujeto que los enuncia desde su sensibilidad erótico-amorosa.

Así, el ensayo se constituye en Sarduy en un espacio de exploración del placer y del deseo, gozosamente abierto a la consideración de esas liberaciones y rupturas del sentido que se dan en los textos-cuerpos (literarios) que él estudia. Textos que son sujetos de lenguaje y por lo tanto oscuros objetos del deseo.

Mujeres que hablan de amor: Alfonsina Storni, Gabriela Wiener y Rosa Elena Pérez Mendoza

CUANDO SÓCRATES, EN *El banquete* de Platón, se refiere el amor lo hace a través de las palabras de una mujer, Diótima de Mantinea, a la que atribuye sabiduría «no solo en estas cuestiones, sino en otras muchas»¹. Al plantearme una amplia indagación sobre el erotismo y el amor en Hispanoamérica a partir de la exploración de géneros no-ficcionales (ensayos, crónicas, autobiografía, cartas), hemos creído conveniente interpretar algunas crónicas de tres escritoras hispanoamericanas: la argentina Alfonsina Storni (1892-1938), la peruana Gabriela Wiener (1975) y la venezolana Rosa Elena Pérez Mendoza (1966).

ALFONSINA STORNI

Puesto que la crónica moderna hispanoamericana surge en el modernismo, hemos escogido textos de la escritora Alfonsina Storni, dada la relevancia de su obra y su cercanía literaria e histórica con respecto al modernismo. Las otras dos cronistas son nuestras contemporáneas. Entre ellas hay distancias geográficas y temporales pero también, por supuesto, estilísticas e incluso lexicales. Las une la inquietante condición de ser mujeres americanas y el

¹ Platón, *El banquete*, en *El banquete, Fedón, Fedro*, Orbis, Barcelona (España), 1983, pp. 76-77.

deseo de interpretarse a sí mismas desde sus propias pasiones. Venus o Afroditas a las que el artesanado de la crónica convierte en Diótimas ungidas de sabiduría.

Una constatación se nos impone: la presencia de la mujer cronista en la tradición de la crónica hispanoamericana es casi nula y desconocida. La crónica, de un modo más subrayado que otros géneros (el cuento, la poesía, el teatro, la novela), ha sido abrumadoramente escrita por hombres. Esta situación ha tendido a cambiar desde hace algunas décadas, tal como lo revela la significativa producción de autoras como la mexicana Elena Poniatowska, la venezolana Elisa Lerner o la argentina Josefina Licitra. Sin embargo no son frecuentes, incluso hoy, las mujeres que desde la crónica, entendida como género periodístico-literario, se atreven a relatar sus experiencias eróticas o amorosas. Observo una resistencia en las mujeres a escribir o reflexionar en torno a la intimidad amorosa, desde los géneros no-ficcionales (crónicas, ensayos, cartas, autobiografías, etc.).

Algunas interrogantes incitan mi búsqueda: ¿puede la crónica pensar los fenómenos del amor y el erotismo?; o ¿solo circunstancialmente los narra o describe? En este caso, ¿cómo los narra?, ¿no subtiende acaso la mirada de estas cronistas una particular reflexión en torno al amor y el erotismo, entendidos estos como expresiones cercanas al arte y la poesía?, ¿qué distingue a estas miradas?, ¿qué las vincula?

La crónica y el ensayo son géneros próximos, pero a diferencia del ensayo, observamos que la crónica, más que pensar el amor y el erotismo, los narra y los describe. Hay en la crónica, a diferencia del ensayo, una puesta en escena del deseo y la pasión amorosa que es otra manera de pensar, quizás más cercana a la sabiduría y la intuición femenina que a la lógica racional o argumentativa del ensayo.

Esta interrelación, casi confusión con el ensayo, es lo que ocurre particularmente, a mi modo de ver, en las crónicas de Alfonsina Storni. Conocida fundamentalmente como poeta posmodernista, Storni escribió sus crónicas para secciones femeninas de periódicos y revistas de su época que publicó especialmente entre los años 1919 y 1921².

El amor y el erotismo son constantes de la poesía de Storni, lo cual se explica en alguna medida si observamos que el modernismo y el posmodernismo, a los que se adscribe su obra, fueron estéticas que favorecieron o propiciaron la imaginación y la sensibilidad eróticas. No es gratuito que una poeta como ella, dada a la afanosa búsqueda de un propio lenguaje, haya escogido la crónica como un medio alternativo de expresión pues en esta, como género en el que se cruzan periodismo y literatura, ha debido ver, a la par que un instrumento privilegiado para la difusión de su pensamiento crítico y para acercarse a un público más vasto, un laboratorio que le permitió ensayar, configurar y diversificar su propio estilo literario³.

² Una selección de estas crónicas, confundidas algunas como ensayos, fue publicada póstumamente con el título *Nosotras... y la piel*. Selección de ensayos de Alfonsina Storni (Compilación y prólogo: Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone), Alfaguara, Buenos Aires, 1998.

³ Las crónicas de Storni, herederas de la crónica modernista, reflejan el gusto y la conciencia estética del lenguaje propio del modernismo: para Rotker, la crónica modernista propuso una «forma de entender la literatura, que tiene que ver con la belleza, con la selección consciente del lenguaje, con la mixtura de lo extranjero y lo propio de los estilos, de los géneros, de las artes» (Susana Rotker, *La invención de la crónica*, Fondo de Cultura Económica-Fundación para un nuevo periodismo afroamericano, México, 2005, p. 108).

Sus crónicas suelen apelar a un cierto humor irónico, a la pluralidad de sentidos de las palabras y las frases. Así, en su crónica «Feminidades», publicada el 28 de marzo de 1919, ella, que se quería feminista, dice en tono irónico y a la vez crítico: «...el sexo femenino es resignado por hábito». Y en otra crónica que titula, apelando a la forma epistolar, «Carta de una engañada», señala la condición de inferioridad de la mujer y una como relación de vasallaje de esta con respecto al hombre y con respecto a lo sentimental:

... Inferior porque recogemos todo lo deshecho, lo manoseado (...) porque pasamos la vida construyendo lo que el hombre destruye. Inferior porque el sentimiento nos mania, inhabilita y ciega para la crueldad⁴.

Storni hace de la crónica un medio que le permite expresar su visión crítica con respecto a aspectos sensibles y claves en su época, tales como el papel de la mujer en la sociedad y la cultura modernas en relación con el amor, con lo erótico, la conducta imitativa de algunas mujeres, el engaño sentimental y los celos, la interrogación de la complejidad femenina, la difícil relación hombre-mujer. En fin, todo un conjunto de aspectos centrales para ella, vinculados con la representación simbólica de la mujer y con la psique y la conducta amorosa de esta, captadas en una suerte de cotidianidad sojuzgada y en el proceso de incipiente modernización cultural de una ciudad como Buenos Aires a inicios del siglo XX.

En este sentido sus crónicas tienen implicaciones políticas, pues deconstruyen discursos convencionales que

⁴ Alfonsina Storni, *Nosotras...*, ob. cit., pp. 22, 57.

hacen parte del sojuzgamiento de la mujer: el amor regulado por el matrimonio, el erotismo censurado por la familia, la belleza femenina reducida al «adorno», el traje de moda, las representaciones estereotipadas de lo femenino y lo masculino.

En una crónica titulada «Un baile familiar» describe las atracciones eróticas entre muchachas y muchachos que participan en una reunión festiva de carácter familiar. El lector de hoy observa el ambiente reprimidamente decoroso de una fiesta familiar en la Buenos Aires de 1919, en cuya escena entran en tensión los deseos y el erotismo de los jóvenes, bajo la mirada vigilante de las «graves señoras de negro»⁵.

Quizás no podamos encontrar en las crónicas de Storni una definición de lo que es para ella el amor o el erotismo, pues estos no se dejan captar sino en sus contradicciones sentimentales y sociales, a veces incluso en la ausencia de ellos o en la negatividad que los anima; o quizá en su escurridiza presencia a través de una mirada, un gesto, una insinuación juvenil. En la interrogación que de ellos hace la autora, operan y se cruzan tensiones y fuerzas anímicas y sociales que tienen que ver con un discurso de poder social y político opresivo, de carácter androcéntrico. En sus páginas se deslizan las maestras solteronas, las telefonistas envejecidas en cuyos rostros se puede captar el desgaste, la censura, la represión, las empleadas domésticas sometidas a un trabajo oprobioso, las costureritas a domicilio que apenas ganan para sobrevivir. Mujeres negadas a la alegría del amor, al orgullo de sí, sin voces propias ni autonomía personal.

Hay en muchas de sus crónicas una incisiva ironía con respecto a las costumbres a inicios del siglo XX, que

⁵ *Ibidem*, p. 37.

normaban aún la vida social de las mujeres e impedían la revelación de sus deseos. Tal es el caso de lo que expresa en la crónica que titula «Diario de una vida inútil», publicada el 23 de mayo de 1919, en la que parodia la escritura de un diario íntimo. Esta simulación del diario íntimo se propone remedar la forma romántica y modernista dada a la efusión lírica, sentimental, y al tono elocuente. En contraste, Storni parodia también las «recomendaciones» al uso en la época para «cazar novio», un decálogo de una «Asociación secreta de la niñas inútiles...». De este modo Storni parodia la retórica sentimental, artificiosamente amorosa, del romanticismo y modernismo decadentes.

Detrás de esta parodia está la crítica feroz a una sociedad que degrada el amor y constriñe la sensibilidad femenina a la moda, a los «detalles» de un vestido, es decir, a falsos e inútiles protocolos. Escuchemos: «... Sí, le añadiré dos centímetros de gasa al escote porque colijo (...) que los centímetros son cosa muy grave en la vida femenina»⁶.

Vemos entonces cómo a partir de una anécdota o de la descripción de una situación personal o familiar, las crónicas de Storni se deslizan hacia una reflexión que transciende lo frívolo o banal y que por lo general se expresa como crítica a prejuicios religiosos, éticos o morales y con respecto a costumbres y convencionalismo sociales y culturales que afectan la libre expresión del amor, del erotismo y por supuesto de la condición femenina.

En la crónica que titula «Los detalles, el alma», que es quizás una de las más ensayísticas por su preocupación reflexiva, después de considerar las diferencias en la moda masculina y femenina, Storni observa que la mujer ha sido

⁶ *Ibidem*, p. 45.

prisionera de su «pasión de agradar» y que «junto a la herencia espiritual del sexo» ha tenido que asumir una «herencia maternal» (el corsé, los tacones altos, por ejemplo) que han modelado artificialmente su elegancia, su figura corporal, solo con el objeto de agradar al hombre.

Considera que esta pasión inútil de agradar avasalla a la mujer y le impide acceder a su «alma», a su autocomprensión o autoconocimiento. Imbricada en una relación opresiva con respecto a lo sexual, esta dependencia relativa a la moda, al detalle, ha impedido que la mujer acceda a un «plano luminoso» y ha promovido su conversión en objeto sexual, haciendo de ella «ídolo y demonio», «la causa de todas las locuras masculinas y de todos sus desprecios»⁷.

En otra crónica que titula «El amor y la mujer», Storni insiste en su crítica irónica con respecto a la visión romántica del amor y de la mujer que suele emblemizarse en flores, perfumes, vestal, delicada gracia femenina... Intentando desmitificar ese amor romántico y como confrontando a sus lectoras, las interroga: «¿Qué es el amor, divinas?». Insistiendo en un tono irónico y un tanto sarcástico, opta por proponer las distintas definiciones que del amor podrían dar un cínico, un filósofo, un escéptico, un espiritualista, un lírico. Al espíritu teórico de las definiciones opone la experiencia vital y concreta de las mujeres, quienes «han dicho desde antiguo la última palabra en amor: es decir, que el amor debe vivirse y no comentarse...»⁸.

Pero las «malas plumas», aquellas que para Storni expresan una visión androcéntrica del mundo, han creado una imagen de inferioridad intelectual de la mujer por ser

⁷ *Ibidem*, p. 88.

⁸ *Ibidem*, p. 130.

practicantes de un amor «ardiente y enorme», voluptuoso, que les impide «remontarse a la razón fría y al pensamiento austero»⁹. Desde la ironía propia de su estilo, Storni señala cómo esos mismos autores hombres que han creado esa imagen de inferioridad de la mujer apegada a la tierra y a un amor instintivo, paradójicamente recurren a ella para «buscar en la mujer el calor santo de la tierra, la vida misma»¹⁰.

En un artículo de prensa publicado el 14 de noviembre de 1920, de carácter ensayístico, que titula «La complejidad femenina», Storni considera tres factores que intervienen en esta complejidad: el orgánico, el educativo y el económico. Al comparar acá la vida amorosa del hombre con respecto a la de la mujer, observa que la moral en la que la mujer se escuda «es una de las causas más visibles de su complejidad»¹¹, lo que, a diferencia del hombre, que expresa su amor sin mayores dificultades morales, inhibe su libre manifestación. Estas barreras morales que la educación históricamente le ha impuesto a la mujer hacen, según Storni, que esta se valga de insinuaciones eróticas para conquistar al hombre.

Este erotismo femenino es visto así por esta escritora como una «tarea, gratísima a la mujer...», más complicada que la confesión lisa y llana de un sentimiento:

La mujer (...) recurre a su belleza, a su coquetería, inicia un juego de si es o no es, conservando siempre una puerta de escape ante un posible fracaso de sus ardides, que pondría en relativo peligro su moral¹².

⁹ *Ibidem*, p. 131.

¹⁰ *Ibidem*, p. 133.

¹¹ *Ibidem*, p. 147.

¹² *Ibidem*, p. 148.

Visto de este modo, este erotismo sería la gran «arma» que la mujer utiliza para seducir al hombre.

En otra crónica en la que Storni vuelve a emplear la forma epistolar, titulada precisamente «Una carta», la narradora simula que responde una carta de una amiga. En ella le dice, después de confesarle que ha roto su compromiso con Ernesto, que vive «enamorada del amor» y en un tono un tanto sarcástico pregunta a la amiga: «...estos hombres modernos, ¿de qué pasta están contruidos?»¹³. La narradora, que va de la anécdota a la reflexión, observa que aunque algunos autores han dividido el amor en grupos, ella piensa que es «uno, solo los sujetos que lo reciben son distintos: toma el color del temperamento que los gasta; pero él es inmutable»¹⁴.

En alguna medida lo que estas crónicas de Storni proponen es dilucidar críticamente la trama de una mitología cotidiana que los hombres han tejido en torno a la mujer, y que ha falsificado y complicado su verdadera condición y naturaleza. Pero para Storni ella misma, desde su conducta de resignación y sumisión y desde su tradicional visión romántica del amor, ha propiciado esta mirada desnaturalizadora.

La crítica e interrogación de la condición femenina y del amor no están por lo tanto en esta autora desvinculados de la crítica e interrogación de la condición masculina y de las instituciones y costumbres que las han modelado. En este sentido, para ella tanto el discurso femenino como el discurso amoroso que la mujer se ha dado, son elaboraciones culturales y sociales que han obedecido a manipulaciones de distinto orden (educativas, religiosas, morales)

¹³ *Ibidem*, p. 178.

¹⁴ *Ibidem*, p. 179.

impuestas desde instituciones como la Iglesia, la familia o el matrimonio. Al respecto es reveladora la incisiva ironía con que describe las costumbres que normaban la vida social de las mujeres en la época (inicios del siglo XX en Argentina), impidiéndoles la libre expresión de sus deseos.

Modos estilísticos como la ironía y la parodia le permiten a Storni tomar distancia, confrontarse estética e ideológicamente con respecto a las formas sentimentales o clisés en que degeneró la manifestación del amor y del erotismo durante los períodos del romanticismo y el modernismo, es decir, fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Estos crearon un modelo y un imaginario de la mujer que Storni rechaza. De allí que en algunas ocasiones recurra a simulaciones paródicas como la del «diario» íntimo, muy del uso por las mujeres en su tiempo, para develar la pátina sentimental o sensiblera que recubre el imaginario erótico y amoroso. Tal es la preocupación de la narradora que enuncia algunas de estas crónicas a través de la máscara de una señorita «nerviosa», «convulsionada» por la cantidad de «detalles» que deben cumplir para llevar a cabo exitosamente la «caza del novio». Lo que finalmente nos revelan estas crónicas de Alfonsina Storni es, creo, la invención de un lenguaje moderno fundado en una conciencia crítica y alterna de la mujer, del amor y el erotismo femeninos.

GABRIELA WIENER

Gabriela Wiener es una escritora peruana conocida fundamentalmente como cronista y periodista, aunque ha escrito también libros de poesía y novelas. Vive en Barcelona, España, desde el año 2003. Está ligada a grupos o movimientos que proponen una nueva manera de hacer crónica, como el grupo Nuevos Cronistas de Indias.

Me detendré en la consideración de algunas crónicas suyas referidas a uno de sus temas privilegiados: el amor en su relación con la sexualidad y el erotismo. Algunos de sus libros de crónicas son: *Sexografías* (2008), *Kit de supervivencia para el fin del mundo* (2012), y *Mozart. La iguana con priapismo y otras historias* (2013).

Las crónicas de Wiener, que participan en cierta medida de lo que se ha denominado «periodismo gonzo», un estilo transgresivo del periodismo convencional, plantean una mirada extrema y desmitificadora con respecto a los tabúes sociales, particularmente aquellos relativos a la sexualidad. En los límites entre el erotismo y la pornografía, muchas de sus crónicas parecieran querer provocar al lector a partir de la más impúdica exhibición de la intimidad sexual. Apelando a un humor desmitificador, Wiener se atreve a decir y mostrar lo que otros, y particularmente otras mujeres, no se han atrevido: el comercio con muñecas sexuales hiperrealistas, los clubes de amor *swinger*, las mujeres que lloran o ríen en sus orgasmos, e incluso lo que ocurrió al interior de un taller denominado «Mi vulva, mi vagina».

Detengámonos en su crónica «Dame el tuyo, toma el mío (Aventuras en un club de intercambio de parejas)». Se trata de la descripción y narración de lo que ocurre en un club *swinger* de Barcelona, España¹⁵. La narradora, acompañada de su marido, llamado J, visitan por primera vez el club 6 & 9, en el que se encontrarán con enigmáticos personajes y ambientes y se verán envueltos en insólitas relaciones y a ratos en cómicos intercambios sexuales. La crónica, narrada en primera persona, intercambia diálogos con el relato de los hechos y la descripción del club en un lenguaje ágil, el de una periodista (mujer) que desde su

¹⁵ Un club *swinger* es un club de intercambio sexual entre parejas

intervención en los acontecimientos hace un particular reporte sobre el club.

Como toda cronista que se precie de tal, la narradora ha investigado previamente sobre el lugar pues señala datos, informaciones sobre el objeto escogido para su crónica. Uno de los aspectos interesantes es que la narradora, en la medida en que va describiendo el club y participando en los hechos o relaciones sexuales, deja ver sus miedos, sus propios prejuicios y tabúes sobre el sexo. Dice a propósito del club:

En mi encuesta previa lo había calificado además de «higiénico», un tema que yo había subrayado inicialmente por mi creencia de que el sexo es sucio solo si se hace bien, pero terminó siendo un punto a favor de 6 & 9 cuando decidimos venir¹⁶.

El recorrido por el club, que vamos conociendo guiados por la narradora, es una suerte de cómico descenso dantesco al infierno: los distintos lugares del club son lugares de lujuria y de «pecado», de transgresión del pudor y de las relaciones sexuales convencionales. La narración y la descripción están impregnadas de un incisivo humor y de una ironía cruzados por referencias intelectuales que aluden al amor y al erotismo teorizado por autores como Platón, Marx o Georges Bataille, o al cine (Kubrick, Nagisa Oshima). En este recorrido por el club pasamos por el bar, las camas de treinta metros, el jacuzzi, el cuarto oscuro o

¹⁶ Gabriela Wiener, «Dame el tuyo, toma el mío...», en Darío Jaramillo Agudelo (ed.), *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Alfaguara, Caracas, 2013.

miniteca nudista, la habitación de las orgías, espacios de excitación o de desenfreno amoroso.

La descripción se detiene en detalles y rasgos de los amantes en sus actitudes eróticas, lo que le otorga a la narración una cierta analogía fílmica, como escenas que se suceden una tras otra en una progresión o ritmo erótico ascendente. Una narración que apela a generar un clima de incitación y suspenso, a crear expectativas de lectura que juegan con la emoción, el deseo y el humor. Técnicas descriptivas y narrativas como el *close-up* o el *flash-back* parecerían proponer una parodia del cine porno. En este sentido, los recuerdos y las escenas amorosas anteriores a la visita al club forman parte del discurso de una crónica que apela también al discurso reflexivo que remite a la liberalidad o censura moral con que se asume la sexualidad. Se nos dice que «un buen *swinger* es generoso con los compañeros liberales, pero solo ama a la mano que le da de comer»¹⁷.

Se trata de una crónica que hace del deseo el eje central del sentido, convirtiéndolo en una forma de realización dialógica y a veces teatral del relato. Diálogo de humor y reflexión, de provocación y temor, de erotismo y pornografía, de seducción y esnobismo. La narradora exhibe un cuerpo, su intimidad sexual, pero también sus temores y sus culpas. Dice en esta misma crónica: «A mí nunca me gustó intercambiar: siempre he tenido arrebatos de generosidad, egoísmos repentinos, ingratitud y pequeños robos».

Aunque muchas de las crónicas que escribe Wiener están referidas a España, particularmente las que publica en el diario *El País*, en las que utiliza incluso modos o giros lexicales propios de esa nación, su mirada es en el fondo la

¹⁷ *Ibidem*, p. 457.

mirada de una latinoamericana que por encontrar extraños, diferentes, los comportamientos eróticos y sexuales que ocurren en ciudades supuestamente posmodernas como Madrid o Barcelona, los narra y describe con el desparpajo que es propio de su estilo. En esta mirada de Wiener, insistimos, es muy significativa la presencia de ese humor irónico, transgresivo o irreverente, lúdico, que en alguna medida es también su distancia. Tal ocurre en muchas de las crónicas que escribe para diarios y revistas norteamericanas o europeas como *Marie Claire* o *Esquire*, o para revistas latinoamericanas como *Soho* o *Etiqueta Negra*.

Es el humor que está presente en crónicas como «Modern family» o «Toy Story», escritas para el diario *El País* de España, en las que las conductas eróticas refieren a una sociedad occidental desarrollada que ha adoptado formas de vida sexual que pudiéramos llamar «posmodernas». Algo de un comportamiento mítico puede uno observar en la propia narradora que confiesa, quizás paródicamente, haber asumido algunos de estos patrones de vida posmodernos europeos. Tal es la situación de una crónica como «Modern family», en la que la narradora comienza refiriendo una situación familiar: «Mi hija Lena está un poco agotada de tener que aclarar en el colegio que su hermanito no es solo “el hijo de la novia de su papá”. A veces sus amigos la ayudan a explicarlo: son un trío»¹⁸. Dos aspectos, extensivos en cierta medida a toda la obra de Wiener, me parecen destacables: 1) la insistencia en sus diversas crónicas de hacer público lo privado, de convertir la crónica en una puesta en escena de lo íntimo; y 2) hacer de lo *a-normal*

¹⁸ Gabriela Wiener, «Sexo con (entre) embarazada: el último tabú», en diario *El País*, 22/12/2015. Recuperado de http://www.elpais.com/autor/gabriela_Wiener: consultado el 12/04/2016.

erótico o sexual, el espacio privilegiado de la crónica. En «Modern family» la *a-normalidad* está referida a las relaciones amorosas fuera de la monogamia, que rompe ese patrón convencional.

La narradora describe tres casos o situaciones que transgreden el esquema de los matrimonios convencionales: 1) tres mujeres brasileñas «que han logrado registrar como unión civil la primera relación estable de tres personas en ese país»; 2) el caso de tres hombres que en Tailandia se casaron; 3) la serie documental de la televisora brasileña O Globo que narra en sus episodios «una historia libre amorosa real... con altos índices de audiencia». Frente a este hecho de la *a-normalidad* y de la diversidad amorosa, esta crónica apela también a un marcado tono ensayístico que no excluye el humor y las referencias a teóricas o humoristas feministas que «ante la andanada de amores múltiples» han acuñado nuevos términos como «polirromántico» o «polimachos».

En otra crónica que Wiener titula «Sexo con (entre) embarazadas: el último tabú»¹⁹, nuestra autora insiste en su actitud provocadora al referir, con un acento confesional, las excitaciones eróticas y sexuales que experimentaba en sus días de embarazo. Esto le va a permitir indicar lo que considera son los signos eróticos de la mujer embarazada: «hinchadas tetas», «clítoris endurecido», «vagina dilatada». Y en tono irónico y humorístico propone una «tipología de la preñada»: 1º la embarazada onanista; 2º la embarazada lesbiana; 3º la embarazada *queer*, *altporn* o *postporno*; 4º la embarazada adúltera. Refiere en esta crónica que en una película de cine porno de la directora y actriz Madison

¹⁹ Gabriela Wiener, «Llorar durante el orgasmo», en diario *El País*, 6/1/2016. Recuperado de http://elpais.com/autor/gabriela_wiener. Consultado el 15/04/2016.

Young pudo ver «follando a embarazadas con otras mujeres, lesbianas o trans... masturbándose de lo lindo por puro deseo». Se trata, para Wiener, de desmitificar el embarazo, un período de la mujer considerado tradicionalmente ajeno al erotismo y la sexualidad.

Como en otras crónicas de esta autora, vemos un humor cáustico y a la vez festivo desde el que se trasgrede la moral victoriana y se celebra y magnifica el goce sexual. Así, en la crónica que titula «Llorar durante el orgasmo» dice que «el sexo es todo lo que no es horrible». Confiesa, involucrándose en lo que narra, y describe que ella misma ha llorado en algunas de sus relaciones sexuales. Comenta: «...yo he llorado antes —porque quería follar— y después —porque quería volver a follar». Se trata también, para Wiener, de restarle seriedad y gravedad al tema del sexo y la sexualidad, tan sometidos a moralismo, tabúes y prejuicios de distinta índole.

Otro rasgo que caracteriza el estilo de esta cronista peruana es una cierta tensión entre lo culto y lo popular, lo serio y lo cómico. Ya hemos señalado que en algunas de sus crónicas eróticas suele hacer referencia a autores clásicos o consagrados como Platón, Marx o Bataille, pero también en otras crónicas refiere a actrices o artistas populares o porno feministas como Madison Young, Billy Bob Thornton, Halle Berri o María Llopis que proponen visiones alternativas de la sexualidad. Deseo y, por lo tanto, erotismo y pasión del lenguaje se cruzan en las crónicas de Wiener. Sus textos, como los de Storni o Rosa Elena Pérez, son crónicas de escritoras, es decir, expresan conciencia y pasión del lenguaje. Pero en ellas se juega también, por supuesto, una sensibilidad que involucra la búsqueda de una forma y una voz literaria propias, que les permite significar su particular visión del amor y el erotismo femeninos.

En este sentido hay en Wiener, aunque se reconozca cercana a las obras de autores como el chileno Roberto Bolaño o las norteamericanas A.M. Homes o Joan Didion, una relectura y resignificación estéticas y literarias de la tradición de la crónica de los grandes escritores *flâneurs* de finales del siglo XIX e inicios del XX: Baudelaire y Fournier, pero también Martí, Darío o Gómez Carrillo. Como ellos, Wiener da cuenta de la feria mundana de las grandes ciudades. Como en ellos, sus crónicas son una pasión de la forma y de la mirada. Sus paisajes, aunque fundamentalmente interiores, están rasgados por la calle.

ROSA ELENA PÉREZ MENDOZA

Rosa Elena Mendoza es una escritora venezolana. Poeta y cronista, ha publicado dos libros de crónicas: *Juanita Poulin y otras crónicas* (2006) y *Caracas, desvíos y extravíos* (2010). El amor y el erotismo, como en Storni y en Wiener, son una constante en su obra. *Juanita Poulin y otras crónicas*, el libro que comentaremos, se abre con un «Boceto» que es una suerte de poética de la crónica que tendrá su correspondencia en otra crónica titulada «Lectores». Ambas, más que crónicas en sí, configuran un discurso sobre la escritura de la crónica y la tipología de los virtuales lectores de Pérez Mendoza. «Boceto» interroga poéticamente a la crónica, su lenguaje, a la vez que la plantea como la forma que la autora tiene de asirse a la vida y de «atrapar lo cotidiano» para que no escape irremediablemente²⁰.

La escritura es una lucha desigual contra el tiempo pues este, como lo expresa a través de la cita de un poema

²⁰ Rosa Elena Pérez Mendoza, *Juanita Poulin y otras crónicas*, El perro y la rana, Caracas, 2006.

de Álvaro Mutis, huye en «la mansa procesión de los días» y diluye la memoria de las personas y las cosas. Vista su incapacidad de fijar el tiempo, la crónica sería una especie de representación e interpretación ilusorias en la que se desdibujan los límites entre lo real y lo ficticio. «Lectores» propone una tipología en la que destaca al lector ideal como aquel que asume la conciencia de un lenguaje diferente que al mezclar «vida y ficción, lo propio y lo ajeno, lo cierto y lo falso», sea capaz de seducirnos²¹.

«Bandolera» es la primera crónica en *Juanita Poulin...*, en la que la narradora cuenta y describe un breve itinerario en Caracas en un viejo «carrito» que avanza lentamente. Al fondo se escucha una canción de Rubén Blades. El discurso musical alude a una relación amorosa de pareja en la que la mujer es calificada de «bandolera». Esta primera crónica adelanta algunos de los elementos de significación que serán constantes en la configuración formal y semántica de los textos de este libro, a saber: 1.º la interrelación de la narración y la descripción con otros lenguajes, particularmente con el lenguaje de la música; y 2.º la presencia de la relación amorosa y de pareja como relación conflictiva o como ausencia o carencia de amor.

Otro elemento de significación formal que se observa en esta primera crónica y que será un tanto recurrente en otras, es su lado reflexivo, lo que le otorga una cierta inteligencia crítica y una condición híbrida dada su cercanía al ensayo. La narradora-personaje, a la vez que escucha la canción de Rubén Blades, reflexiona sobre «este hábito de carnaval incrustado en nuestra personalidad caribeña que nos obliga a reírnos de lo dramático»²², cuenta que va en

²¹ *Ibidem*, p. 41.

²² *Ibidem*, p. 15.

búsqueda de una constancia de su divorcio en los tribunales e imagina que es la protagonista de un *film* y que baila «por todo el medio de las torres de El Silencio al ritmo de una canción de Maelo»²³.

La música es parte de este discurso liberador y del deseo que como un secreto hilo de plata se entreteje en este libro y comunica una crónica con la otra. Si la búsqueda de la constancia de divorcio constituyó el núcleo del relato en «Bandolera», la crónica siguiente, titulada «La niña», se abre con la referencia a una noticia periodística en la que se nos informa sobre la violación de una niña indigente. La indicación de la fecha («un mal día de agosto de 2005») y el nombre de la niña (Kenia Nairobi Perdomo Beltrán) nos indican que la crónica está referida a un hecho real.

Como otras crónicas del libro, esta alude a la lucha de la mujer por la sobrevivencia y a la violencia de que es objeto. La violación es aquí la trágica culminación de una vida signada por la carencia de amor. La crónica nos señala el itinerario y los rostros perversos de esta carencia: la orfandad, la calle, la cárcel, lugar en el que finalmente sobre Nairobi Perdomo se ciernen la desolación y la muerte.

«Nadia Comaneci» narra y describe las sesiones de relaciones sexuales del personaje, *alter ego* de la narradora, con su pareja, como «contendas» o «*round* de torneo de lucha libre en lodo»²⁴. Esta crónica refleja una visión áspera y conflictiva del matrimonio, pero también del amor y el sexo, en los que no hay espacio para la ternura. En contraste con la belleza de las alusiones coreográficas (*Coppelia*, *La muerte del cisne*), la representación de las relaciones sexuales, cercana a

²³ *Ibidem*, p. 16.

²⁴ *Ibidem*, p. 19.

lo agónico, a la muerte, insiste en su lado sádico, en la presencia del instinto, la voracidad, la competencia, el cansancio, y como corolario de estos, la huida.

«Thelma y Louise», como su nombre lo indica, caricaturiza la famosa película homónima para referir el viaje de la narradora y su prima entre Caracas y Mérida. Un viaje con incidencias eróticas que es aquí metáfora de un deseo de amor que termina en desilusión. A diferencia de lo que ocurre en la película, la narradora señala: «...los hombres no nos persiguen, somos nosotras mismas quienes caemos en nuestras propias trampas y nos autolesionamos»²⁵. En «Crónica de una mujer en vía de divorcio» la narradora comienza por referir la sensación de felicidad que experimenta cuando su exmarido decide irse de la casa. De nuevo, la relación conyugal es descrita desde la perspectiva del fracaso. Como en la crónica titulada «De género», el maltrato, la ruptura y la violencia psicológica y verbal configuran la negación de todo erotismo y del amor como espacios fundados en la comprensión, el juego o la ternura.

«Ángeles» narra y describe, en dos tiempos, el encuentro erótico de dos amantes: un primer tiempo del encuentro en el que se describe el sentimiento erótico como una «extraña sensación» anímica y corporal. Al expresar la intensidad del encuentro, la narradora dice: «...una extraña sensación debajo de su lengua la invade asaltando glándulas, estremeciendo su ombligo, entrando al centro del vientre y renovando su piel»²⁶. Lo erótico es visto aquí como un fenómeno complejo pues se señalan algunas de sus plurales dimensiones: a) se indica que es un vínculo universal y místico: «...todo está dentro de una historia cotidiana esbozada

²⁵ *Ibidem*, p. 28.

²⁶ *Ibidem*, p. 55.

con un fino trazo místico»²⁷; b) supone una ruptura con el entorno y un impulso atávico y ancestral: «... raro designio (...) como un imán atávico»²⁸; c) es un sentimiento que se vive como un «torbellino»; d) está rasgado por el asombro, la extrañeza, el misterio.

Se trata de un primer tiempo marcado por «coincidencias», «halagos», «coquetería», en el que la vivencia de la momentánea separación es señalada como «dolor». El segundo tiempo es el del desencuentro, signado por la presencia de «datos atroces», un «infructuoso y temerario naufragio», el conocimiento del miedo y una «huida» en la que los amantes «se esfumaron»²⁹. En el marco de la vivencia erótica, el enamoramiento es descrito como una «extraña sensación» de pertenencia a un otro. Se trata pues de una crónica que al describir la profunda intensidad del sentimiento erótico, traza algunos rasgos caracterizadores de su complejidad como fenómeno humano.

«Juanita Poulin», la crónica que da nombre al libro, se abre con la comparación de Juanita, personaje de la crónica, con Amelie Poulin, nombre de la protagonista de la película francesa *Amelie*. La narradora la describe con un «peinado a lo Teresa de la Parra» e indica que «Es Amelie porque lleva un peinado francés que enmarca su rostro y cuerpo de india, pero también porque dentro de su pecho hay un corazón generoso...». Pero Juanita, el personaje de la crónica, es Juanita Bandres, una madre venezolana con dos hijos sin padre que vive entre Caracas y Altigracia de Orituco, donde habita una casa llanera «con agua prestada y luz robada»³⁰.

²⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁸ *Ibidem*, p. 64.

²⁹ *Ibidem*, p. 65.

³⁰ *Ibidem*, p. 65.

Se trata de un personaje con una significación plural pues es metáfora de la mujer latinoamericana trabajadora y sacrificada, pero también de la mujer amante y aguerrida o de la mujer escritora o intelectual. Es decir, puede ser Juanita Menchú, Juanita Sáenz, Juanita de la Parra, Juanita Nin o Juanita Beauvoir. Pero sobre todo encarna a la mujer valerosa, de pueblo, solitaria, a la que finalmente la polvareda del camino la persigue y le susurra al oído «canciones de amor, de un amor que nunca tuvo o que fue tan accidentado...»³¹.

Pero Juanita es también Thelma y Louise, o la Bandidera, o La niña, o Nadia Comaneci, es decir, mujeres finalmente solitarias, movidas por el deseo y la pasión, pero que han fracasado en sus relaciones conyugales y amorosas. «Nuda veritas» es una crónica de tono ensayístico en la que la autora interroga al erotismo a partir de la lectura de un cuadro de Gustav Klimt. Se inicia con la descripción poética de un dibujo de este artista austriaco titulado *Fish blood*, en el que encuentra un «erotismo espontáneo y llano», opuesto al erotismo vulgar y feroz, de carácter más bien pornográfico, difundido por las imágenes comerciales.

Desea subrayar la autora la oposición entre la mirada de Klimt, que ve en el desnudo femenino una «pureza exquisita», y el concepto de la mujer como objeto sexual que transmiten las imágenes comerciales o las vallas publicitarias que inundan hoy nuestras ciudades capitalistas. El erotismo es visto en su dimensión polisémica, pues al interpretar la intimidad femenina que traduce el dibujo de Klimt, la autora señala la «naturaleza, profundidad y emoción estética»³² que este transmite. En contraste con esta

³¹ *Ibidem*, p. 68.

³² *Ibidem*, p. 80.

visión delicada y tranquila que de la desnudez femenina nos muestra Klimt, la narradora señala la agresividad de una valla publicitaria situada en Caracas que exhibe «la voluptuosidad del trasero» de una mujer «catira» que promociona una marca de cerveza.

«Nuda veritas» ensaya una interpretación del erotismo como fenómeno complejo en el que dialogan sensibilidad e imaginación. El esplendor femenino en Klimt, se opone a la imagen casi obscena y vulgar que de la mujer promueve la publicidad comercial. En las crónicas de Pérez Mendoza la mujer es el centro de sus indagaciones. Todo ocurre alrededor de ellas; búsqueda e interrogación, es una pasión vital pero también una metáfora, una irradiación del sentido, una forma —la crónica— que está siempre haciéndose y reelaborándose, que no cesa de ser y de preguntarse qué y quién es. Llama la atención que en las crónicas de esta autora, aunque amor y erotismo configuran un mismo tejido del deseo, ocurren en situaciones discursivas y narrativas diferentes.

Mientras el amor deviene en desengaño o desencuentro, en relaciones conflictivas (divorcio, sexo como «contienda»), convirtiéndose en una carencia —como en el caso referido en las crónicas «La niña» o «Juanita Poulin»—, el erotismo es una aventura —como en «Thelma o Louise»— o una mirada creadora o intimista de la mujer —como en «Nuda veritas»—. En este tejido verbal imantado por el deseo que es cada personaje femenino y cada crónica de Rosa Elena Pérez, pueden cruzarse música y referencialidad cotidiana, cine y lenguaje oral, boxeo y pintura, es decir formas, discursos y sentido diversos. Cada mujer es un palimpsesto en el que es difícil saber cuál es el lenguaje o texto original. Culta y popular, en cada personaje

femenino habitan muchas voces y muchos deseos. Como la crónica misma, la mujer es un texto híbrido y plural en el que dialogan pasión y reflexión, autorreferencialidad y crítica de género, interrogación y saberes, parodia e ironía.

Sus modelos, como en las crónicas de Wiener, están en el cine o en la literatura, pero pueden estar ligados también al espectáculo o a la reflexión. En las crónicas de Storni, Wiener y Pérez Mendoza vemos tres versiones literarias del amor (en sus relaciones, amor, sexo y erotismo) y de la mujer. Estamos en presencia, por supuesto, del amor visto desde una sensibilidad y sensualidad femeninas que se abren no solo a la observación, a la descripción y narración de acontecimientos, sino también al reclamo y la crítica. Hablamos por lo tanto de tres modos distintos de concebir la crónica y de practicar el oficio de su escritura. Si en Storni encontramos una crónica que suele tender a la reflexión, a lo ensayístico, en Wiener está la crónica un tanto humorística, en la que la misma narradora se involucra en lo que cuenta, por lo general hechos ligados a extraños comportamientos sexuales. En Pérez Mendoza vemos una crónica que expresa el desamor, pero que también se abre a la aventura, a la música, al erotismo, a la poesía. Formas de la crónica, estilos que indican la diversidad de un género y las maneras también diversas de entender los sentimientos y esos fenómenos complejos que son el amor y el erotismo, desde la sensibilidad y perspectiva de tres mujeres que escriben en contextos culturales diferentes.

Tienen en común estas crónicas el ser historias de mujeres que narran y describen sus afectos y desafectos, sus amores y desilusiones, sus experiencias a veces difíciles, a veces cómicas o tragicómicas. Estos relatos de vida pueden leerse también desde la perspectiva de lo que significa

ser mujer y amar en América Latina. Aunque las crónicas de Wiener, aquí comentadas, están referidas por lo general a su experiencia en España, su sensibilidad y su percepción son las de una mujer hispanoamericana.

Son crónicas en buena medida sentimentales, pero que asumen el sentimiento amoroso o erótico-sexual desde una conciencia literaria de la narración, de la escritura. Y desde una conciencia que, en los casos de Storni y Pérez Mendoza, adopta un incisivo matiz de crítica social o política que pudiera entenderse como actitud de crítica feminista.

Si en Storni priva la perspectiva crítica en relación al comportamiento amoroso y erótico de la mujer argentina y de las costumbres e instituciones que lo regulan (matrimonio, familia, sociedad) en los inicios de una modernidad periférica (para decirlo con el término de Beatriz Sarlo), la perspectiva de Wiener es más bien transgresiva e irreverente con respecto a las formas convencionales del amor y el erotismo. Desde su humor irónico y paródico, festivo, Wiener describe los nuevos modos eróticos y amorosos de una España abierta a la posmodernidad. Por su parte las crónicas de Pérez Mendoza ubican a sus mujeres criollas y mestizas en una Caracas actual y tropical impregnada de «salsa». Su perspectiva es crítica en relación a la subordinación de la mujer en esta sociedad y a su desigualdad con respecto al hombre.

En ellas tres —Storni, Wiener y Pérez Mendoza— la crónica es un género que a la vez que les permite dar cuenta de la realidad en la que están inmersas, les permite también, desde sus particulares lecturas del amor, interrogarse a sí mismas. De este modo la crónica es en ellas más que un medio de comunicación, una forma de indagación plural de sus respectivas identidades psíquicas, es decir, subjetivas

y sociales. Por ello, si tuviéramos que preguntarnos qué es el amor para estas cronistas pudiéramos decir, entre otras posibles respuestas, que es ante todo un sentimiento en el que se reconocen como mujeres luchadoras, en rebelión, enfrentadas a veces a la carencia afectiva o al fracaso.

Juego entre lo público y lo privado, la lectura que del amor y el erotismo proponen involucra en cierta manera una interrogación de estos, un asedio acerca de cómo ocurren en sus vidas, cómo las modifica. El amor y el erotismo devienen sentimientos y fenómenos que las crónicas de estas tres mujeres latinoamericanas nos permiten captar en las contradicciones dinámicas de sus vidas, en el dolor o alegría de sus personajes. Un amor y un erotismo que revela identidades inconclusas, siempre rehaciéndose, permeadas por las propias circunstancias históricas y culturales.

¿Matar por amor? El amor en tiempos de pandemia

Amor está, de su veneno armado...

LUIS DE GÓNGORA

AMOR, EROTISMO Y AGRESIÓN

Algunas escenas de la película *El imperio de los sentidos* me impactaron cuando la vi en el año 1976. El *film*, del realizador japonés Nagisa Oshima, basado en una historia real de pasión y de sexo extremo, narra el asesinato de un hombre por su amante, en pleno acto sexual. ¿Matar por amor?, me pregunté en aquel momento. Después supe que los franceses llaman *petite mort* (pequeña muerte) al momento inmediatamente posterior al orgasmo, cuando ocurre en la mujer un cierto desvanecimiento o pérdida del estado de conciencia. Las imágenes de aquel *film*, que nada tienen que ver con el mito del amor romántico alimentado por la industria del cine de Hollywood, no han dejado de rondar mi imaginación y las he recordado en estos días. Me revelaron descarnadamente que el amor es el sentimiento más complejo del ser humano. Cada cultura, sabemos, ha generado sus propios ritos y mitos del amor. En Occidente, uno de los más extendidos es precisamente ese mito del amor romántico que se ha venido elaborando históricamente desde la misma invención de una filosofía del amor-pasión en la Francia del siglo XII. Es decir, la idea, un tanto controvertida, del amor romántico, estaría asociada al surgimiento del amor cortés en la Edad Media, que involucra un amor a la vez sublime y trágico, tal como

lo plantearon los trovadores y los poetas provenzales en rechazo al matrimonio convencional, que muchas veces obedecía a pautas de orden económico. Lo que me hizo comprender *El imperio de los sentidos*, tiempo después, es que el amor como pasión carnal está estrechamente ligado al erotismo y a la furia del sexo y que puede ser una experiencia límite a través de la cual entra en riesgo la propia vida.

En efecto, la palabra pasión (derivada del latín *passio*) significa padecer y le presta a la palabra amor una constelación semántica que la asocia al sufrimiento. No es gratuito que ya desde la antigüedad muchos poemas o textos literarios vinculen el amor a una especie de enfermedad o locura que todo lo trastoca, generando muchas veces la pérdida del sentido de realidad y alterando la perspectiva racional de la vida. Los poetas, los dramaturgos o los novelistas más significativos siempre han representado esta locura amorosa como delirio, como raptó, como pérdida de la propia voluntad. Desde Safo, pasando por Shakespeare o los poetas románticos, hasta llegar a los surrealistas, el amor es una experiencia celebratoria pero también una tentativa de lo imposible ligada tanto a la belleza como al dolor, a la angustia, a la locura y a la muerte. La idealización amorosa, propia del enamoramiento, puede afectar el equilibrio de nuestros sentidos y mutar en sentimiento de aficción. La queja de amor es una de las constantes del bolero latinoamericano, de la salsa o del tango y en general de muchas canciones en el mundo. Si nos atenemos a sus letras, los celos, la infidelidad, el desengaño, conspiran contra la felicidad.

De este modo el amor, considerado en principio como uno de los sentimientos más hermosos, es también un riesgo y una amenaza. Las relaciones amorosas, que

por lo general parecieran no estar fundadas en el reconocimiento del otro sino más bien en una omnipresencia del narcisismo, devienen frágiles. En ese resbaladizo territorio del reconocimiento del otro resulta difícil desentendernos del Narciso que habita en nuestro inconsciente. Discurso que se presta al exceso, al desbordamiento emocional, el amor, en tanto pulsión libidinal a veces incontrolable, puede ser agresivo. Después de la euforia de las primeras relaciones eróticas estamos propensos en el roce cotidiano, por efectos de algún inhóspito contexto o de algún malentendido que nubla el horizonte de fantasmas, al desencuentro, la intolerancia o la incompreensión. Juego de máscaras, el lenguaje de los amantes no es nunca inocente. Eros es un solícito demonio mediador. Como dice Góngora: «Amor está, de su veneno armado». Los sentimientos de celos, de enojo o de melancolía amenazan el castillo de las ilusiones. La sexualidad y el erotismo son, como lo han reconocido distinguidos estudiosos, dominios malditos y encantados. La fantasía, pero también la ansiedad y la fantasmagoría, suelen acechar en las relaciones eróticas y amorosas. Fenómeno no exento de paradojas y contradicciones, el amor es un reino asediado por la perversión y la violencia; el sadismo es solo una de estas formas de furia gobernada por la compulsión.

Sabemos desde Freud que el deseo, siempre insatisfecho, ligado estrechamente a las pulsiones sexuales, impregna desde la primera infancia nuestras vidas y obedece a la sinuosa y oscura lógica del inconsciente. La mujer, en la figura de la madre, rige como significante oculto ese deseo. Nunca logramos escapar a esa estela femenina que pauta la madre. El pasado personal y familiar, las imágenes y recuerdos de la infancia y de la adolescencia, los prejuicios,

las obsesiones y las angustias personales, los modelos familiares, los estereotipos generados por una educación sitiada por la vigilancia y la represión, son solo algunos elementos que pueden incidir en nuestra educación sentimental y sexual. Oscilante entre el deseo materno, los modelos familiares y la prohibición que insta el padre, el amor es entonces más que un idílico asunto entre dos personas. Soñamos y amamos entre fantasmas. El sexo, lo ha reconocido Paglia, lectora de Freud, «es cenagoso y turbio»; su carácter demónico implica un giro hacia lo que el fundador del psicoanálisis denominó la perversidad polimorfa, que puede hacer presencia incluso en los niños. En ceremonias como el sexo oral esta estudiosa ve un ritual cercano a la antropofagia con elementos místicos, de reverencia y de sadismo¹. Se ha señalado que en los rituales místicos y orgiásticos antiguos en honor a Dionisos (Grecia) o a Baco (Roma) los placeres sexuales, llevados al límite del éxtasis y el desenfreno, podían entrañar mutilaciones orgánicas o derramamientos de sangre. Pero también el erotismo es un lenguaje cercano a la poesía. A ambos los une una misma vocación imaginativa y ritual que incluye tanto la representación simbólica como la transgresión de las normas o convenciones. Los amantes son como perversos dioses en el exilio. Intentando tocar el cielo, están siempre cercanos al sacrilegio y al sacrificio.

Territorio fronterizo entre la naturaleza y la cultura, el amor, en tanto involucra al sexo, comporta agresión. Tal como lo ha señalado Bataille, el erotismo, esa frontera entre el sexo y el amor, es un campo propicio a la violencia. En la desnudez de la pareja el erotismo da rienda suelta al

¹ Camille Paglia, *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Deusto, Bilbao, 2020, pp. 39-105.

deseo y este, lo sabemos con Freud, es una energía, una maquinaria que puede crear o arrasarlo todo. Eros está siempre en tensión con Tánatos. La desnudez puede ser un acto de entrega amorosa y liberadora, pero puede implicar igualmente desposesión o enajenación de sí. El desnudarse y el erotismo que comporta, «si lo examinamos en las civilizaciones en las que tiene un sentido pleno, es, si no ya un simulacro en sí, al menos una equivalencia leve del dar la muerte»². La excitación pasional que estimula la desnudez de dos cuerpos voluptuosos provoca un extrañamiento del sujeto que podría conducir a la violencia, una de cuyas formas extremas sería la muerte.

En el clímax de intensas relaciones eróticas suele ser el hombre el agresor y la mujer la víctima, aunque lo contrario es igualmente probable. Los dramas o tragedias pasionales que tanto publicitan los medios de comunicación y ahora en particular las redes sociales, nos muestran cómo el sexo, fuera de control, puede asumir la violencia de un huracán. Ciertamente la hembra, a la vez amada y asediada o violada, ha sido siempre un misterio para el varón. Depositaria de una sabiduría y una capacidad de intuición mítica, la mujer, a la vez ángel y demonio, ha encarnado un conocimiento y una fuerza de la naturaleza que el hombre ha envidiado y temido. Su representación en el arquetipo de la Gran Madre está inscrita en nuestro inconsciente colectivo. Entre la prostitución y la santidad, el cuerpo de la mujer ha sido siempre un objeto privilegiado del deseo. De allí la ansiosa y lasciva admiración que se le ha tenido, pero también el afán de dominación del hombre sobre ella que no ha cesado de convocar la violencia. Su fertilidad a través de su complejo aparato genital, concebido para

² George Bataille, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, pp. 22-23.

dar vida por medio de la gestación y el parto, sus extraños ciclos menstruales, la ocultación de sus órganos sexuales, su identificación, en fin, con la naturaleza al asociársela a los ciclos lunares y de la tierra, han creado alrededor de ella una potente mitología erótica y sexual. Su vagina ha sido amada y temida. Da vida, pero exige entrega y en ocasiones sacrificios. El miedo a la castración se ha expresado a través de mitos como el de la vagina dentada, un fantasma inscrito en el imaginario masculino que ha hecho presencia en múltiples tradiciones culturales.

Venus o Afrodita, Hera, Artemisa o Hécate, la mujer ha ascendido al Olimpo compartiendo poderes con Zeus o Júpiter, pero también ha descendido a los infiernos, convertida en hechicera. Coatlicue, en la mitología azteca es la diosa terrestre de la vida y la muerte. Era terrible: usaba una falda de serpientes y un collar de corazones arrancados a sus víctimas. Eva hace pecar a Adán y le transmite de este modo a la mujer el estigma del pecado. Para redimirla, Dios la hizo madre de Jesucristo, dando lugar a uno de los dogmas y misterios fundadores del cristianismo. Su rostro, como su humor y su semblante, pueden por lo tanto cambiar según las transformaciones de su propia naturaleza: madre, hija, esposa fiel o amante, pero también virgen o ramera. La mujer es una y múltiple, otra y la misma. A la vez divinizada y amada, es susceptible de ser satanizada y vilipendiada según su conducta amorosa y sexual. Durante mucho tiempo y particularmente durante la Edad Media, la belleza de la mujer estuvo ligada a un cierto demonismo. La cultura occidental, regida en buena medida por el cristianismo, reprime el sexo a la vez que hace de la mujer un objeto de deseo. La publicidad y los medios de comunicación convirtieron el cuerpo femenino en objeto de idolatría y de consumo. La

fascinación que han ejercido la belleza y el seductor encanto de la mujer la convirtieron en centro de atracción, a la vez que de algún modo incitaron la violencia.

Uno de los patrones de conducta más generalizados y convencionales en Hispanoamérica ordenaba que la mujer debía ser atractiva y sumisa, mientras que el hombre estaba obligado a ser fuerte, valiente, conquistador. La estética de un cuerpo femenino bello y seductor se ha expresado a través del uso de prendas de vestir ajustadas que sugieren formas voluptuosas. Por otra parte, el lenguaje de la moda femenina en Occidente se ha prestado siempre al juego erótico de mostrar y ocultar. El vestido con escotes y ceñido al cuerpo lo esconde a la vez que lo exhibe, incitando discreta o abiertamente a la lujuria. La prohibición en la que se funda la relación erótica estimula la transgresión y la violencia. A la vez tabú y fetiche, históricamente el cuerpo femenino ha sido objeto de sacralización y de agresión. No es la realización amorosa o la felicidad sentimental lo que distingue a los grandes íconos cinematográficos de la belleza femenina. Un mismo libreto de soledad, angustia y escándalo sexual rige la imagen de la mujer de Cleopatra a Marilyn Monroe.

En los países latinoamericanos y del Caribe, la tradicional desigualdad entre hombres y mujeres ha sido generadora de agresiones. En las relaciones eróticas, una etapa de cortesía amorosa es el noviazgo, durante el cual el hombre se suele manifestar amable y gentil, y otra etapa es el matrimonio, que el varón, en su secular machismo, ha entendido como certificado de posesión de la mujer. Hasta hace relativamente poco tiempo se suponía que la mujer debía llegar al matrimonio, atendiendo a la misma tradición hispánica, virgen, con lo que el ritual de bodas

no estaba exento de la violencia del desgarramiento del himen. Una vez convertida en esposa, tradicionalmente la mujer latinoamericana se ha dedicado a las tareas del hogar y a la crianza de los hijos, mientras el hombre trabaja fuera de la casa. Esto ha supuesto, en la mayor parte de los casos, la dependencia económica de la mujer con respecto al hombre y su consecuente sometimiento moral y espiritual. Aunque ello ha cambiado en gran medida en las ciudades, pienso que la situación persiste en los medios rurales de la mayor parte de los países latinoamericanos.

Femicidios en tiempos de pandemia. Algunos datos y observaciones

Le había enseñado que nada de lo que se haga en la cama
es inmoral si contribuye a perpetuar el amor.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

EL AMOR, ENTENDIDO COMO PASIÓN, no es pues esa cosa melosa y dulce, mágica, que nos han transmitido los relatos de cierto cine hollywoodense y en general de la industria cultural. A la vez que involucra búsqueda de la felicidad y conocimiento del otro, el amor puede revertirse en odio o estar acompañado de celos, egoísmo, envidia, venganza o deseos de dominación. Ese otro lado oscuro del amor parece gravitar en estos días de miedo y de crisis a causa de la pandemia del coronavirus. En efecto, la pandemia del Covid-19 lo trastocó todo. ¿Cambió también nuestra noción y práctica del amor? Es cierto que una nueva retórica erótica se ha impuesto en esta era digital. Nuevas ceremonias y acuerdos amorosos ocurren o tienen como espacio propio el internet y más particularmente las redes sociales. Las relaciones humanas en su conjunto, sus maneras, sus protocolos tradicionales se han visto seriamente afectados o modificados. La pandemia impuso restricciones que en algunos países comienzan a relajarse. No nos podíamos saludar, abrazar, besar o tocar con la espontaneidad o frecuencia de antes. Médicos, epidemiólogos y algunos científicos han señalado que nuevas pandemias pueden golpear de nuevo la frágil condición humana.

La pandemia del Covid-19 intensificó, creo, la virtualización erótica del amor. Durante mucho tiempo las parejas pasaron más tiempo juntas pero no fueron, muchas de ellas, más amorosas y felices. Las preocupaciones económicas debido a la reducción de los puestos de trabajo, las limitaciones en la movilidad pública y privada, la falta por lo tanto de libertad, aunados a la angustia y al miedo que ha generado la transmisión del virus, han tenido terribles efectos psicológicos. Esta atmósfera de opresión que ha dificultado incluso la respiración normal debido al uso obligatorio de mascarillas, ha originado una inédita dinámica de relaciones interpersonales en las parejas que ha movilizado sentimientos negativos (rabia, indignación, tristeza, celos, desconfianza, etc.), que a su vez han generado agresiones, deteriorando o revirtiendo en ocasiones el amor en odio. La mujer, que ha venido conquistando inéditos espacios de expresión y libertad personales, se vio de nuevo constreñida al hogar, sometida muchas veces a la autoridad del marido. Nunca, desde la aparición de la mal llamada gripe española en 1918, que acabó con más de 40 millones de personas, la amenaza de enfermedad y de muerte había sido tan inminente.

Ha habido, según algunas estadísticas confiables, mayor violencia en muchos hogares y ha aumentado la tasa de feminicidios. El confinamiento de las parejas evidenció esa otra pandemia de la violencia contra la mujer que tantas formas asume. Particularmente en España y en países latinoamericanos y del Caribe en los que el machismo ha sido parte tradicionalmente de la violencia de género, la amenaza del Covid-19 incrementó el número de mujeres víctimas. América Latina es una región particularmente violenta en lo que respecta al acoso, violación o victimización de mujeres. Evidentemente, una de las causas de esta

violencia de género es la discriminación de la mujer como consecuencia de la tremenda desigualdad de poder que siempre ha existido en esta región, entre el varón y la hembra. El machismo es en estos países una enfermedad secular y crónica. La falta de una educación pública de calidad y las frecuentes condiciones de pobreza, conspiran contra la mujer. En muchos casos es ella la que se ve obligada a llevar el peso del hogar, pues su pareja la ha abandonado. En otros casos han decidido ser madres solteras, ante la falta de compromiso del hombre.

Las sociedades latinoamericanas son sociedades patriarcales en las que la mujer tradicionalmente ha estado subordinada al varón. En una perspectiva cultural, en lo que respecta al amor, se ha observado que la idea del amor romántico, muy extendida en el arte, en las canciones y en general en las distintas formas de expresión de la cultura popular, muchas veces genera violencia pues vincula la pasión amorosa al sufrimiento y al dolor. Es creencia inscrita en el imaginario de los latinoamericanos que los celos, por ejemplo, son consustanciales al amor, lo cual se ha derivado, creo, de la consideración de la persona amada como propiedad personal. Ya antes de la pandemia del coronavirus el Observatorio de Igualdad de Género, adscrito a la Organización de las Naciones Unidas, informaba que, de acuerdo con registros oficiales de quince países de esta región y cuatro del Caribe, solo en el año 2019, 4.555 mujeres fueron víctimas de feminicidio¹.

Según datos de las Naciones Unidas, tres de los diez países con mayor tasa de violación de mujeres y niñas se encuentran en el Caribe. Si nos limitamos a un país como

¹ OIG.Cepal, disponible en <http://www.oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>. Recuperado el 28/01/2021.

México, tal como lo reporta la organización no gubernamental Marea Verde a través de su vocera Renata Villarreal, desde los inicios de la cuarentena debido a la pandemia del Covid-19, en el transcurso de un mes ocurrieron 57 feminicidios más que en el mismo periodo del año anterior, para sumar el asesinato de más de 210 mujeres desde el inicio de la enfermedad, en marzo del 2020, hasta el 14 de abril del mismo año. Por lo general se trató de asesinatos cometidos por la pareja o expareja de la víctima². elpitazo.net, en su «guía de casa» del 22 de enero de 2021 informó que «El monitor de Utopix registró 256 feminicidios en Venezuela en 2020, para un promedio de cinco asesinatos semanales». La mayor parte de ellas, víctimas de la violencia de género en el contexto de la pandemia del coronavirus. Continuó elpitazo.net señalando que la mayoría de estas mujeres tenían entre 16 y 40 años de edad³. Como vemos, no son solo cifras, son asesinatos de mujeres en plena realización de sus vidas. Dada la creciente crisis económica, social y política en la que está inmersa Venezuela, el confinamiento que impuso la pandemia exasperó, crispó pudiéramos decir, la convivencia social. En una sociedad que como esta se ha visto sumida en la anomia y en la pobreza, no es extraño que la violencia se convierta en una manifestación cotidiana. Cuando las normas y las leyes se relajan, la fuerza natural y brutal del sexo se expresa en sus más variables y endemoniadas perversiones. Lamentablemente, la mujer ha sido en muchas regiones del mundo, una víctima propiciatoria de esta fuerza salida de control.

² Marea Verde-femicidio, disponible en: <http://www.telesurtv.net/news/México-aumento-femicidios-durante-cuarentena-coronavirus-20200424-003.html> Recuperado el 15/12/2020.

³ Cf. recuperado elpitazo.net, disponible en: <http://www.elpitazo.net/guía-de-casa/22-de-enero-2021>.

A modo de epílogo. Crónica de una pasión por la lectura

COMIENZO CON UNA CONFESIÓN: nunca elegí ser crítico literario. Durante los primeros quince años de mi vida ni siquiera imaginé que existiera la crítica literaria. Mi padre quería que yo fuera sacerdote católico o abogado para que lo defendiera de tanto pillo que había por allí. Yo lo tuve claro un poco más tarde: me gustaba la literatura. De esta manera, frente a la indiferencia o decepción de mi familia, que quería que yo tuviera una profesión de prestigio y económicamente rentable, opté por estudiar Letras. Fueron mis estudios en la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia, y luego los sucesivos trabajos para ascender en el escalafón universitario como profesor en la Universidad de Los Andes (Núcleo Trujillo), los que sigilosamente me condujeron a la crítica literaria.

En realidad, decidí estudiar literatura porque me atraía esa cosa extraña que era escribir: decir algo de mí, de lo que me fascinaba o afectaba y en un lenguaje distinto, fuera de lo común. En una ocasión, sentado en un pupitre para escuchar una clase, pensé que la poesía era la posibilidad maravillosa de hacerme de una lengua particular, pero a la vez tuve la certeza de que pocos me entenderían. Una vez comenzados los estudios universitarios me di cuenta de que allí, en la universidad, no me enseñarían a escribir y

que tendría que dedicarme a estudiar las obras de aquellos que sin haber cursado Letras, habían sido escritores. Pero leí como un desafortunado toda la poesía y toda la literatura y la crítica que me recomendaban mis profesores. Como me daba miedo presentar exámenes, me animé a hablar con algunos de ellos y proponerles que en vez de pruebas escritas quería presentarles trabajos.

Aceptaron y creo que desde ese reto se inició mi vida como crítico literario pues algunos de esos trabajos más adelante se convirtieron en artículos para la recién creada *Revista de Literatura Hispanoamericana*, a la que, con gran sorpresa para mí, su fundador y primer director, el poeta y profesor José Antonio Castro, me invitaría a participar. Así, mi primer artículo para esa revista fue también mi primer pago como crítico. No recuerdo después haber percibido un ingreso propio que me estimulara tanto. Meses finales de 1972. Yo comenzaba mi tercer año de Letras.

De algún modo la Escuela de Letras, por su incidencia en una formación literaria muy académica, fue para mí, quizás, un extravío. Tal vez valga la pena traer a colación la observación de Robert Musil referida al ensayista, que creo válida, al menos en mi caso, dado el crítico con presunción de ensayista en que me vi convertido. Señala Musil en *El hombre sin atributos* que los ensayistas son «simplemente hombres que han salido a una aventura y perdieron su camino». Recuerdo a un compañero de estudios que antes de entrar a la Escuela de Letras había publicado varios libros de poesía y una vez adentro, el peso de la formación académica de algún modo lo asfixió y no se atrevió a publicar más.

Las clases en la Escuela de Letras, en aquellos años comenzaban en la tarde. Una noche de 1974 escuchaba con gran interés una clase de Víctor Fuenmayor, uno de

nuestros profesores más respetados. Víctor, que había sido director de la Escuela y recién llegaba de París, donde pudo asistir a los cursos de Roland Barthes y traía los últimos libros y propuestas del estructuralismo y la semiología, explicando esa noche conceptos y elaboraciones teóricas que muchos de sus alumnos apenas comprendíamos, dice, como tratando de justificar lo que nos parecía un tanto ajeno y abstracto, y quizás para estimularnos: «Bueno, pudiera ser que alguno de ustedes vaya después a seguir cursos con Barthes o Kristeva en París». Aquello me pareció aún más lejano e inaccesible que las propias elaboraciones estructuralistas y semiológicas y no pude resistir una risotada que se escuchó estrepitosamente en el salón de clases.

Siempre recuerdo esta anécdota pues seis años después de esa clase me vi sentado al lado de mi amigo el profesor Víctor Fuenmayor en un salón de la Universidad París 7, escuchando una disertación de Julia Kristeva sobre semiología y antropología de la abyección.

Esos años de inicios de la década de los setenta en los que Víctor Fuenmayor nos daba clases, eran los de la renovación estructuralista y la semiología en Francia. Al principio, poco se traducía al español y había mucha discusión acerca de la pertinencia y trascendencia de los planteamientos de la crítica estructuralista y semiológica. Pero había cierta euforia en el ambiente de la Escuela de Letras acerca de la novedad que representaban estas tendencias y Víctor Fuenmayor, que estaba rodeado de una cierta aureola de intelectual afrancesado, nos transmitía el entusiasmo por el conocimiento de la obras de autores como Lévi-Strauss, Benveniste, Barthes, Kristeva, Todorov o Genette, que sabíamos estaban cambiando la manera de entender e interpretar la literatura.

El mismo Víctor nos prestaba algunos libros de estos autores que acababan de aparecer en París y nosotros, los más audaces e interesados, nos atrevíamos, con nuestro incipiente conocimiento del francés, a leer algunas páginas. Ese entusiasmo por lo nuevo, por una crítica literaria que estaba surgiendo en medio de mucha controversia, me estimuló a conocer más de ella e intentar hacer lecturas críticas desde esos nuevos conceptos y formulaciones renovadoras. En ese aprendizaje se modela mi concepción de la literatura y del trabajo crítico, del trabajo con los textos.

Ese aprendizaje estuvo apoyado en el riguroso y pormenorizado conocimiento que de la lingüística nos transmitía nuestra profesora Ana Mireya Uzcátegui. Creo que pocas personas habría en el país, en esos años, que tuvieran un conocimiento tan actualizado y profundo de la lingüística moderna, de su historia y desarrollo. Ana Mireya hacía gala de una memoria maravillosa que le permitía desplegar, con particular destreza, ese saber en el aula de clases.

Por su parte, el conocimiento de lo que ocurría en el mundo de la sociología literaria nos lo transmitía nuestro profesor José Antonio Castro, quien acababa de llegar, cuando comenzó a darnos clases, de hacer su doctorado en París con Jaques Leenhardt. Nos introdujo en algunos textos de Georg Lukács y sobre todo en la comprensión de eso que se llamó el estructuralismo genético que, de algún modo en el campo de la crítica literaria, lo representaba Lucien Goldmann, autor de un texto que tuvimos que frecuentar: *Para una sociología de la novela*. Más adelante Castro crearía el Centro de Investigaciones Literarias de la Universidad del Zulia, invitándome a participar también de esa experiencia. En el contexto de estas importantes creaciones, José Antonio

Castro solía organizar charlas y conferencias con invitados de otras partes del país. En ese ambiente conocí a Ángel Rama y sus propuestas, así como a su compañera Marta Traba, distinguida narradora y crítica de arte.

Esos años de formación en la Escuela de Letras de la Universidad del Zulia fueron verdaderamente fervorosos. Si las clases de Víctor Fuenmayor, José Antonio Castro y Ana Mireya Uzcátegui nos traían la renovación de la lingüística y de la crítica sociológica, semiológica o lacaniana, las clases de Enrique Arenas eran la pasión por la literatura latinoamericana, que atravesaba una época de importantes transformaciones. Eran los memorables años del *boom* de la novela latinoamericana. Esta renovación se venía gestando desde hacía ya algunos años, pero para nosotros, que nos iniciábamos en su conocimiento, todo un universo sorprendente a través de autores tan diversos, maravillosos y retadores como Borges, Octavio Paz, Juan Rulfo, José Lezama Lima, Roque Dalton, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez, por solo mencionar algunos, nos deslumbraba. También el redescubrimiento de Ramos Suerre. Igualmente tuvimos el encuentro con la mejor poesía venezolana de los grupos Viernes, Sardio y El techo de la ballena. Obras, grupos, revistas y autores que nos fueron transmitidos de la mano y de la palabra orientadora de Enrique Arenas como auténticas revelaciones.

Y digo de la mano de Enrique porque él fue, para algunos de los que asistimos a sus cursos, un maestro y un amigo. Si bien es cierto que sus clases debían formalmente terminar a una hora, digamos a las 8:00 pm, en la práctica estas podían continuar después en una cafetería o en una de nuestras casas hasta una indeterminada hora del amanecer. Eso sí, Enrique ponía una sola condición: solo se

podía hablar de literatura. Vivíamos al acecho de las novedades que llegaban a la librería Logos y a otra muy buena librería de Maracaibo: la ya inexistente Librería Cultural.

Enrique podía visitarme a mí o a cualquiera de sus discípulos-amigos a cualquier hora del día o de la noche, con el único y exclusivo motivo de hablar de literatura. Recuerdo que cuando mi madre lo veía llegar a nuestra casa cargado de libros, por la puerta del jardín, me decía: «Allí viene tu amigo el profesor. Esta noche no vais a poder dormir». Y así era. Podíamos comenzar la tertulia un sábado o un domingo a las 4 de la tarde y esta se extendía, cómoda y placentemente, hasta las 5 o 6 de la mañana del día siguiente. La literatura era una suerte de secreta y gozosa complicidad, un misterio que le daba a nuestras vidas de aprendices, de iniciados en la creación literaria y en la crítica, un extraño y fervoroso encanto. Él nos instaba a escribir poesía, relatos y nos leía, subrayándonos aciertos o errores.

Después, cuando terminé mis estudios de licenciatura y comencé a trabajar en el Núcleo Trujillo de la Universidad de Los Andes, esta institución me otorgó una beca que me permitió hacer el doctorado bajo la asesoría de Julia Kristeva, lo que me dio la oportunidad de conocer más de cerca y estudiar acuciosamente sus propuestas y elaboraciones teóricas y críticas, forjadas en el cruce de diversas disciplinas: lingüística, formalismo y posformalismo ruso (Mijaíl Bajtin en particular), antropología, psicoanálisis, filosofía, semiología. Las clases de Kristeva eran casi multitudinarias y por lo general con base en notas de algún libro en preparación. Había que llegar temprano para encontrar asiento.

No creo que todos los que asistían seguían sus propuestas. Al menos para mí, comprender sus libros era un reto, pero tenía el secreto orgullo de que estudiaba bajo la dirección de una de las más reconocidas intelectuales de Francia, quien estaba haciendo significativos aportes en el terreno de la crítica y la teoría literarias. Ella había llegado, siendo aún muy joven, a París desde Bulgaria, su país natal y se hizo alumna de Goldmann y de Barthes. En el contexto de esos cursos de postgrado conoció a Philippe Sollers, su futuro marido, con quien fundaría la prestigiosa revista *Tel Quel*, que daría cabida a lo más avanzado de la teoría, la crítica literaria y, en general, del pensamiento crítico de esos años: 1960-1982.

Para quienes, como yo, nos formamos en el ambiente de renovación de la teoría y la crítica literaria, estas son en primera instancia instrumentos de interpretación o lectura de los textos, considerados como elaboraciones artísticas del lenguaje. Pero a Kristeva le han interesado el lenguaje, los textos, y en general la literatura desde la perspectiva del sujeto hablante, desde la perspectiva de los procesos de crisis que pone en escena la enunciación. Busca también interrogar los signos y síntomas de los nuevos malestares de la psique y de la cultura que se expresan a través de las distintas prácticas del lenguaje. De allí su interés por Freud y el psicoanálisis. En este sentido, sus lecturas toman distancia del estructuralismo de tendencia formalista que ignora al sujeto, la sociedad o la cultura en la que se inscriben los textos.

Sin embargo, en el terreno de la crítica y la teoría que se estaba reelaborando desde el surgimiento de los formalistas rusos, se entendía que todo acto de interpretación, hermenéutico, debe interrogar al texto como representación lingüística y debe tender a ser —así nos lo hizo saber

la crítica semiológica, heredera del estructuralismo— objetivo y riguroso. Hoy en día sabemos desde la literatura, y desde la ensayística y la crítica y la teoría literaria latinoamericanas, que esta rigurosidad y objetividad son un poco un espejismo, pero en su momento la crítica semiológica impuso límites, cumplió una función al permitir que el ejercicio de la lectura se deslindara del comentario impresionista, del biografismo o sociologismo simplistas, de toda una serie de excesos subjetivistas o de apreciaciones reductoras que habían llevado la crítica literaria a convertirse en un discurso un tanto vacío, una especie de cajón de sastre.

También es cierto que en los años de auge del estructuralismo francés, el texto literario se convirtió, desde algunas propuestas, no en un sujeto dinámico y vivo sino en un laboratorio que permitía ensayar métodos, fórmulas y teorías *à la mode*. Recuerdo a un profesor invitado a dar una conferencia en Trujillo que «aplicaba» fórmulas de física y matemática que le enseñaba su hijo (que estudiaba una licenciatura en Física) a la poesía de Ernesto Cardenal, con el supuesto objetivo «científico» de construir un modelo estructural de la poesía del gran poeta y místico nicaragüense.

Creo que más que aplicar métodos o categorías a los textos literarios, la crítica debe atender a la naturaleza artística de estos, a la sensibilidad estética que en ellos se expresa y cómo esta, de carácter plural, puede inscribirse en distintos registros: subjetivo, pero también social, antropológico, político. Por otra parte, en tanto que lector y crítico (o lector crítico) de una literatura como la latinoamericana, que tiene su propio proceso histórico-cultural, su especificidad artística, pienso que nuestra crítica tiene que atender a esas condiciones socioculturales, a las

tradiciones culturales, artísticas y literarias de las que proceden esos textos.

Pienso que hay que prestar particular atención, en este sentido, a las reflexiones y teorizaciones que críticos como Cornejo Polar, Ángel Rama, Silvia Molloy o Josefina Ludmer (por solo mencionar algunas figuras relevantes) han hecho sobre las particularidades socioculturales y estéticas de nuestro proceso literario. Creo que la ensayística latinoamericana —se ha dicho reiteradamente—, con maestros como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas, Octavio Paz, Beatriz Sarlo, entre otros, ofrece claves y conceptos fundamentales que permiten una comprensión del modo de ser específicamente latinoamericano de nuestras prácticas artísticas y literarias. Sin embargo, la teoría y la crítica literaria europea, que a partir del formalismo ruso o checo han hecho aportes conceptuales significativos, alimentan o son complementarias en relación a las reflexiones y teorizaciones que sobre la literatura latinoamericana han propuesto nuestros propios críticos y ensayistas. No creo que una excluya la otra.

A la par que he prestado mucha atención al despliegue de la teoría y la crítica literaria europea, he sido también un lector atento y entusiasta de la ensayística hispanoamericana desde mis años de la Escuela de Letras y a partir de esa época este interés se ha redoblado. Ambas han sido decisivas en mi modo de comprensión de la literatura. Recuerdo que en algunas de sus conferencias en la Escuela de Letras en Maracaibo, Ángel Rama se dedicara a explicitar conceptos y propuestas de lectura de Roland Barthes. Pero más allá de los avatares de la crítica y la teoría literaria, la literatura ha sido uno de mis ejes de gravitación. A través de ella, de algún modo también respiro.

Si la crítica que practiqué en mis primeros trabajos o artículos fue muy académica, con mucho aparato crítico (citas, referencias, notas a pie de página, etc.), la que practico hoy y la que quisiera seguir haciendo, es una crítica que me propongo sea un poco más ensayística, más libre, menos constreñida por las referencias académicas. Que la crítica sea más ensayística supone también para mí, y eso ha sido siempre un cuidado que he tenido, que esta, aparte de ser un ejercicio de criterio, de una evaluación y valoración justa y razonada, sea también el ejercicio de una sensibilidad estética.

Esto debe implicar que la lectura crítica o ensayística busque una *forma*, una *escritura*, en el sentido de que sea también sugerente, provocativa, que explore una cierta dimensión amorosa del lenguaje que seduzca al lector. Creo que la crítica y la lectura deben tender puentes entre el autor, su(s) texto(s) y el lector, lo cual no significa que sea complaciente sino que atraiga la atención del lector a través de una escritura-lectura que sea también disfrute, o para decirlo con Barthes: «placer del texto».

Mi biblioteca no es tan grande. Quizás unos siete u ocho mil volúmenes en físico y unos tres o cuatro mil en pdf o *e-books*. Como vivo en provincia, siempre que tenía oportunidad de viajar a Caracas o al exterior compraba libros. Sin embargo, dado que tengo ya setenta años, creo que necesitaré otras vidas para leer y escribir todo lo que quisiera. Hace unos días una amiga me visitó y subió a la parte superior de la casa, donde está la biblioteca. Tomó un libro al azar y me preguntó: ¿quién es este autor? No supe decirle. Una sola vida no basta para leer, amar, viajar, observar, conocer y escribir.

Bibliografía

- ACEDO DE SUCRE, María; Carmen Margarita Nones (1994). *La generación venezolana de 1928* (Estudio de una élite política), Caracas, Fundación Carlos Eduardo Frías.
- ACOSTA CHIRINOS, Joel (1992). «Narración del teniente coronel Joel Acosta Chirinos», en Ángela Zago, *La rebelión de los ángeles*, Caracas, Fuentes Editores.
- _____ (2015). «Complicidad entre gobierno y Dólar Today es evidente», entrevista con José Flores, Maracaibo, 8 de junio, diario *Versión Final*.
- AGUDO FREITES, Raúl (1969). *Pío Tamayo y la vanguardia*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- AÍNSA, Fernando (1996). «Entre la decepción y la esperanza. *La isla de Robinson* de Arturo Uslar Pietri. De la historia a la utopía», en *Literatura y cultura venezolanas* (Presentación: F. Delprat), Caracas, La Casa de Bello (Actas del Coloquio Literatura y cultura venezolanas, organizado por F. Delprat y realizado en París del 11 al 13 de mayo de 1995).
- ANGULO, Luis Alberto; Luis E. Gómez (comps.) (2008). *El corazón de Venezuela. Patria y poesía*, Caracas, PDVSA.
- ANTILLANO, Laura (1969). *La bella época*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- _____ (1975). *Haticos casa N° 20*; Maracaibo, Dirección de Cultura Universidad del Zulia.
- _____ (1975). *Un carro largo se llama tren*, Caracas, Monte Ávila Editores.

- _____ (1983). *Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir*, Caracas, Fundarte.
- _____ (1985). *Cuentos de película*, Caracas, Seleven.
- _____ (1988). *La luna no es pan-de-borno y otras historias*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas.
- _____ (1991). *Tuna de mar*, Caracas, Fundarte.
- ARAUJO, Elizabeth (2011). «Vivir entre balas», en Earle Herrera, *Ficción y realidad en el Caracazo. Periodismo, literatura y violencia*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- ARAY, Edmundo (1963). *Twist presidencial: todo está en regla*, Caracas, Ediciones tubulares de El Techo de la Ballena.
- _____ (1968). *Cambio de soles*, Caracas, Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela.
- _____ (1968). *Tierra roja, tierra negra*, Mérida (Venezuela), Departamento de publicaciones de la Universidad de Los Andes.
- _____ (1977). «Crónica de nuestro amor», en *Antología poética (1956-1990)*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- _____ (2018). *Eros. Antología*, Mérida (Venezuela), Ediciones El mordisco de la ballena.
- _____ (2011). *La pena del Cristofué*, Caracas, Fundarte.
- _____ (2011). *Veinte poemas made in USA y una canción esperanzada*, Caracas, El perro y la rana.
- ARCILA FARIAS, Eduardo (1990). *1928. Hablan sus protagonistas*, Caracas, Fondo Editorial Tropykos.
- ARENDEI, Hannah (1997). *Qué es la política* (Introducción: Fina Birulés. Traduc. Rosa Sala), Barcelona, Paidós-Universidad Autónoma de Barcelona.
- _____ (1998). *De la historia a la acción* (2ª edición) (Introducción: Manuel Cruz. Traduc. Fina Birulés), Barcelona, Paidós-ICE Universidad Autónoma de Barcelona.
- ARMAS CHITTY, J.A. (1981). *Semblanzas, testimonios y apólogos*, Caracas, Academia Nacional de la Historia.

- AVENDAÑO, Astrid (1996). *Arturo Uslar Pietri. Entre la razón y la acción*, Caracas, Oscar Todtmann-Fondo de Publicaciones Universitarias.
- BAJTIN, Mijaíl (1982). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI editores.
- BALZA, José (1992). «Meneses: dos textos», en Lasarte, Javier; Hugo Achugar (comps.), *Guillermo Meneses ante la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- BARTHES, Roland; Philippe Sollers; Julia Kristeva y otros (1973). *Bataille*, París, Union Générale d' Editions.
- _____ (1997). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI.
- _____ (2003). «Prefacio», en *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- BATAILLE, George (1997). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- BETANCOURT, Rómulo (1969). *Venezuela, política y petróleo*, Bogotá, Senderos.
- _____ (1983). «El Plan de Barranquilla», en VV.AA., *La oposición a la dictadura gomecista. Antología documental*, Caracas, Congreso de la República de Venezuela.
- BLANCO FOMBONA, Rufino (1992). *Ensayos históricos* (2ª edición) (Prólogo: Jesús Sanoja H. Selección y Cronología: Rafael R. Castellanos), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- _____ (2004). *Diarios de mi vida* (Prólogo: Ángel Rama), Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, Biblioteca Básica de Autores Venezolanos.
- BLOOM, Harold (1997). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (3ª ed.), Barcelona, Anagrama.
- BOHÓRQUEZ, Douglas (1986). *Teoría semiológica del texto literario. Una lectura de Guillermo Meneses*, Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes.
- BOLÍVAR, Simón (2004). *Páginas escogidas* (Prólogo y selección: Mario Torrealba Lossi), Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana...

- CABALLERO, Manuel (1988). *Las crisis de la Venezuela contemporánea*, Caracas, Monte Ávila Editores-Contraloría General de la República.
- CAMPOS, Haroldo de (2000). *De la razón antropofágica y otros ensayos* (Selección, traducción y prólogo: Rodolfo Mata), México, Siglo XXI.
- CAMUS, Albert (1978). *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada.
- CAPPELLETTI, Ángel J. (1994). *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- CARMONA, María (2000). *Espiritualismo y materialismo en el positivismo venezolano*, Mérida, CDCHT-Universidad de Los Andes.
- CARRILLO, Carmen Virginia (2007). *De la belleza y el furor. Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela*, Mérida (Venezuela), El otro el mismo-Universidad de Los Andes.
- CHÁVEZ FRÍAS, Hugo (2013^a). *Cuentos del arañero*, Caracas, Vadell Hermanos-Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
- _____ (2013b). *El Libro Azul*, Correo del Orinoco.
- COLL, Pedro Emilio (1948). *El paso errante*, Caracas, Ministerio de Educación Nacional.
- CONTRAMAESTRE, Carlos (1997). «Cabimas-zamuro», en Rafael Arráiz Lucca (comp.), *Antología de la poesía venezolana*, Tomo II, Caracas, Panapo.
- CORTÁZAR, Julio (1997). «Del cuento breve y sus alrededores», en Carlos Pacheco; Luis Barrera Linares (compiladores), *Del cuento y sus alrededores (Aproximaciones a una teoría del cuento)* (2^a ed.). Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- CURTIUS, Ernst Robert (1981). *Literatura europea y Edad Media Latina*, Tomo 1 (3^a edición), Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DE PAZ, Alfredo (1992). *La revolución romántica. Poéticas, estéticas, ideologías* (Trad. Mar García Lozano), Col. Metrópolis, Tecnos.
- DI PRISCO, Rafael (1971). *Narrativa venezolana contemporánea*, Madrid, Alianza.

- DÍAZ, Valentín (2013). «Roland Barthes y Severo Sarduy», disponible en: <http://www.orbistertivo.unlp.edu.ar/congresos>. Consultado el 29 de junio de 2013.
- DÍAZ RODRÍGUEZ, Manuel (1994). «Apuntaciones para una biografía espiritual de Don Perfecto, con un breve ensayo sobre la vanidad y el orgullo», en *Camino de perfección* (Presentación: Oscar Rodríguez y Mirla Alcibíades), Caracas, Biblioteca Ayacucho, Col. La Expresión Americana.
- ECHAVARREN, Roberto (1997). *Fuera de género. Criaturas de la invención erótica*, Buenos Aires, Losada.
- _____ (1998). *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*, Buenos Aires, Colihue.
- ESKENAZI, Margarita (1988). *Uslar Pietri: muchos hombres en un solo hombre*, Caracas, Caralex.
- FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz (2008). «Entre la literatura y la eugenesia: el ideal de amor según José Ingenieros», en *Diálogo Latinoamericano*, N° 14, México [Puede consultarse en www.redalyc.org].
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1971). «Martí en su (tercer mundo)», en José Martí, *Páginas escogidas*, Tomo I, La Habana, Instituto Cubano del Libro.
- FLORES, Ángel (1981). *Historia y antología de la narrativa hispanoamericana*, México, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1970). *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- FUENMAYOR, Juan Bautista (1968). *1928-1948. Veinte años de política*, Caracas, Mediterráneo.
- GABALDÓN MÁRQUEZ, Joaquín (1958). *Memoria y cuento de la generación del 28*, Caracas, Imprenta López
- GARCÍA BACCA, Juan David (1990). «Simón Rodríguez, pensador para América», en Simón Rodríguez, *Sociedades americanas*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- GIL FORTOUL, José (1984). *Sinfonía inacabada y otras variaciones*, Caracas, Ministerio de Educación-Ipasme, Col. Biblioteca Básica Venezolana.

- GRASES, Pedro (1967). *Nuevos temas de bibliografía y cultura venezolana*, Mérida (Venezuela), Publicaciones del Rectorado de la Universidad de Los Andes.
- _____ (1979). *De la imprenta en Venezuela y algunas obras de referencia*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- GUERRA, François; Annick Lemperière (comps.) (1998). «Introducción», en VV.AA., *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII y XIX*, México, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Fondo de Cultura Económica.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (2006). *Tradición y ruptura*, Bogotá, Debate.
- HERNÁNDEZ, Osmán; Rodrigo Carvacho y otros (2011). «Doscientos años de combate social (1810-2010). La ruta del pueblo insurrecto», en *Memorias*, N° 21, agosto, pp. 8-25, Caracas, Centro Nacional de Historia.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1969). «La Declaración de la independencia intelectual», en *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HEREDIA, José Ramón (1997). «Poema de las voces y las cosas sencillas», en Rafael Arráiz Lucca (comp.), *Antología de la poesía venezolana*, Tomo II, Caracas, Panapo.
- HUTCHEON, Linda (1993). «La política de la parodia postmoderna», en *Criterios*, julio, La Habana.
- INGENIEROS, José (1970). *Tratado del amor* (2ª edición), Buenos Aires, Losada.
- _____ (1979). *Imperialismo y nación* (Introducción, compilación y notas: Oscar Terán), México, Siglo XXI.
- JIMÉNEZ, José Olivio; Carlos Morales (1998). *La prosa modernista hispanoamericana*, Madrid, Alianza.
- KRISTEVA, Julia (1996). *Sens et non-sens de la révolte. Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, Tomo 1, París, Fayard.
- _____ (1999). *El porvenir de la revuelta* (Traducción Beatriz Horrac), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- LANDA, Josu (2010). *Canon City*, Caracas, Fondo Editorial del Caribe.
- LASARTE, Javier (1991). «Prólogo», en Guillermo Meneses, *Diez cuentos*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- LISCANO, Juan (1983). «Gaitán Durán: erotismo y pulsión de muerte», en *Descripciones*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor-Monte Ávila Editores.
- _____ (1991). *Mitos de la sexualidad en Oriente y Occidente* (El amor es lo que ama y no lo amado) (2ª ed.), Caracas, Alfadil.
- _____ (1993). *La tentación del caos*, Caracas, Alfadil.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis (1991). «La isla de Robinson», en *Historia y ficción en la novela venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- MARTÍ, José (1971). *Páginas escogidas*, Tomos I y II, La Habana, Instituto Cubano del Libro.
- _____ (2005). *Nuestra América* (3ª edición) (Prólogo y cronología: Juan Marinello. Selección y notas: Hugo Achugar), Caracas, Biblioteca Ayacucho, Colección Clásica, N° 15.
- MARTÍNEZ, Ibsen (2013). *Simpatía por King Kong*, Caracas, Planeta.
- MAYO, Ariel (2013). *José Ingenieros (1877-1925) y los orígenes de la sociología académica en la Argentina*, en: www.miseriadelasociologia.blogspot.com. Consultado el 28 de noviembre de 2013.
- MENESES, Guillermo (1966). *El cuento venezolano 1900-1940* (Antología), Buenos Aires, Eudeba.
- _____ (1981). *Espejos y disfraces* (Selección y prólogo: José Balza), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- _____ (1992). *Obras completas*, Tomo II, Caracas, La Casa de Bello.
- _____ (1996). *Antología del cuento venezolano* (6ª edición), Caracas, Monte Ávila Editores.
- _____ (1998). *Diez cuentos*, en *Obras completas*, Tomo IV, Caracas, La Casa de Bello.

- MENTOR, Seymour (1976). *El cuento hispanoamericano* (3ª edición), Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- MILIANI, Domingo (1988) «Arturo UsLAR Pietri. Pasión de escritura», prólogo a Arturo UsLAR Pietri, *Las lanzas coloradas y Cuentos selectos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- MIRANDA, Julio (1998). *El gesto de narrar. Antología del nuevo cuento venezolano*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- MORALES, Fabio (1992). «Noticia biográfica», en *Simón Rodríguez*. Caracas, La Casa de Bello, Col. Juvenil.
- MORET, Zulema (2005). «De tejer recuerdos a trenzar historias» (prólogo), en Laura Antillano, *La luna no es pan-de-borno y otras historias*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- NOGUERA, Carlos (2011). «27 F: Su gran debut», en Earle Herrera, *Ficción y realidad en El Caracazo. Periodismo, literatura y violencia*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- OJEDA, Fabricio (2011), «Yo saqueador», en Earle Herrera, *Ficción y realidad en El Caracazo. Periodismo, literatura y violencia*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- ONFRAY, Michel (2004). *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados «perros»* (2ª ed.) (Trad. A. Bexio), Buenos Aires, Paidós.
- ORTEGA, Julio (1990). *El discurso de la abundancia*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- OSORIO, Nelson (2000). *Las letras hispanoamericanas en el siglo XIX* (Prólogo: José Carlos Rovira), Murcia, Universidad de Alicante-Universidad Santiago de Chile.
- OTERO SILVA, Miguel; Rómulo Betancourt (2007). *En las huellas de la pezuña*, Caracas, Los libros de El Nacional.
- OVIEDO, José Miguel (1977). *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo II, Madrid, Alianza.
- PAGLIA, Camille (2020). *Sexual personae. Arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, Bilbao, Deusto.
- PASTÉN, Agustín (2004). «Hacia una aristocracia del corazón: aproximación a *La llama doble* de Octavio Paz», en Héctor Jaimes (coord.), *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*, México, Siglo XXI.

- PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1971). «El más allá erótico», en *Los signos de rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- _____ (1971). *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza.
- _____ (1973). *Corriente alterna*, México, Col. La Creación Literaria, Siglo XXI editores.
- _____ (1983). «La mesa y el lecho», en *El ogro filantrópico*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1985). *Los hijos del limo. Vuelta*, Colombia, Oveja Negra.
- _____ (1989). *El fuego de cada día* (Selección de poemas), México, Seix Barral.
- _____ (1991). *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, Colección Biblioteca Breve.
- _____ (1993). *Itinerario, México, Col. Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica.*, México, 1993.
- _____ (1993). *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ VILA, Manuel; Pedro Grases (1988). «Conspiración de Gual y España», en *Diccionario de Historia de Venezuela*, Tomo A-D, pp. 384-837, Caracas, Fundación Polar.
- PICÓN SALAS, Mariano (1980). *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX* (6ª edición), Caracas, Monte Ávila Editores.
- _____ (1984). *Formación y proceso de la literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- PINO ITURRIETA, Elías (1971). *La mentalidad venezolana de la emancipación 1810-1812* (Prólogo: Leopoldo Zea), Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- _____ (1995). «Fray Servando Teresa de Mier», en *Diccionario enciclopédico de las letras de América*, Tomo F-N, Caracas, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila Editores Latinoamericana.

- PLATÓN (1983). *El banquete*, en *El banquete, Fedón, Fedro*, Barcelona (España), Orbis.
- PUPO PUPO, Rigoberto (2009). «La relación ética-política en el pensamiento de José Martí», consultado en: <http://www.josemarti.info/articulo/marti-etica.html> 16/08/09.
- RAMA, Ángel (1990). *Ensayos sobre literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- RICOEUR, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- RODÓ, José Enrique (1956). *Obras completas*, Tomo II, Montevideo, Barreiro y Ramos.
- RODRÍGUEZ, Simón (1980). *Inventamos o erramos* (Selección y estudio introductorio: Dardo Cúneo), Caracas, Monte Ávila Editores.
- _____ (1990). *Sociedades americanas* (Prólogo: Juan David García Bacca), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- _____ (2001). *Cartas* (Estudio introductorio: Jesús Andrés-Lasheras), Caracas, Ediciones Rectorado Universidad Experimental Simón Rodríguez.
- RODRÍGUEZ CARUCCI, Alberto (1997) «El autor y su obra» (prólogo), en Edmundo Aray, *Una y otra edad. Antología poética (1956-1990)*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- ROMERO, José Luis (1985). «Prólogo», en VV.AA., *Pensamiento político de la emancipación*, Tomo I (2ª edición), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- ROTKER, Susana (2005). *Bravo pueblo. Poder, utopía y violencia* (Comp.: Tomás Eloy Martínez), Caracas, La nave va.
- _____ (2005). *La invención de la crónica*, México, Fondo de Cultura Económica-Fundación para un nuevo periodismo afroamericano.
- ROUGEMONT, Denis de (2001). *Amor y Occidente*, México, Conaculta.
- SALAMANCA, Luis (1997). *Crisis de la modernización y crisis de la democracia en Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela-Instituto de Investigaciones Sociales.

- SARDUY, Severo (1987). *La simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1987). *Escrito sobre un cuerpo*, en *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (1998). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- SCHULMAN, Iván (2002). *El proyecto inconcluso: la vigencia del modernismo*, México, Siglo XXI-Universidad Nacional Autónoma de México.
- SEGNINI, Yolanda (1987). *Las luces del gomecismo*, Caracas, Alfadil.
- SOLLERS, Philippe; Julia Kristeva y otros (1995). *De Tel Quel à L'infini (L' avant-garde et après)*, Colloques de Londres et de Paris, marzo, Col Études, Editions Pleins Feux..
- STAROBINSKI, Jean (1985). «Peut-on définir l'essai», en *Cahiers pour un temps*, París, Centre George Pompidou.
- STORNI, Alfonsina (1998). *Nosotras... y la piel*. Selección de ensayos de Alfonsina Storni (Compilación y prólogo: Mariela Méndez, Graciela Queirolo y Alicia Salomone), Buenos Aires, Alfaguara.
- SUÁREZ FIGUEROA, Naudy (2007). *La generación del 28 y otras generaciones. El lugar del estudiante en la lucha por la libertad en la historia republicana de Venezuela. Antología de textos*, Caracas, Fundación Rómulo Betancourt.
- SULLÁ, Enric (1998). *El canon literario*, Madrid, Arco/Libros.
- TZVETAN, Todorov (1998). «Cultura y vida cotidiana», en *El hombre desplazado* (Trad.: Juan Salaberte), Madrid, Taurus.
- URDANETA HERNÁNDEZ, Jesús (2013). (2012). «La otra cara del 4F contada por Jesús Urdaneta...», entrevista con Mario Villegas, en <http://www.noticias24.com/Venezuela/noticia>, 31 de enero. Consultado el 30-08-21016.
- _____ «Extraño al Chávez que fue mi amigo, no al otro», entrevista con Mario Villegas, en <http://www.noticias24.com/Venezuela/noticia>, 3 de julio. Consultado el 31-08-2016.

- USLAR PIETRI, Arturo (1978). *Conversaciones con Uslar Pietri* (Entrevista hecha por Alfredo Peña), Caracas, Ateneo de Caracas.
- _____ (1982). *La isla de Robinson*, Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1990). «Realismo mágico», en *Cuarenta ensayos*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- _____ (1996). «Visiones y visionarios» y «Simón Rodríguez, el americano» en *La invención de la América mestiza* (Comp. y presentación: Gustavo L. Carrera) México, Fondo de Cultura Económica.
- VALERA-VILLEGAS, Gregorio (2009). «Simón Rodríguez, la *bildung* de un extraño», en *Revista Sul-americana de Filosofía e Educação*, N° 12, mayo-octubre, Universidad de Brasilia, pp. 104-117.
- VIRTUOSO, José (2008). «50 años de democracia en Venezuela», *Revista SIC*, 705, junio, Caracas.
- VISCARDO, Juan Pablo (1985). «Carta a los españoles americanos», en José Luis Romero; Luis Alberto Romero, *Pensamiento político de la emancipación*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- VITIER, Cintio (2006). *Vida y obra del apóstol José Martí*, La Habana, Fondo Cultural del Alba.
- VV.AA. (1928). «Somos», *Revista vahnula* (Edición facsimilar), 1, enero, Caracas, Universidad de Los Andes, Ediciones Actual.
- VV.AA. (2002). *Estética del modernismo hispanoamericano* (Selección, edición y presentación: Miguel Gómez), Caracas, Biblioteca Ayacucho, Col. Claves de América.
- WEINBERG, Liliana (2007). *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores.
- WIENER, Gabriela (2013). «Dame el tuyo, toma el mío...», en Darío Jaramillo Agudelo (ed.), *Antología de la crónica latinoamericana actual*, Caracas, Alfaguara.
- ZAGO, Ángela (1992). *La rebelión de los ángeles*, Caracas, Fuentes editores.

ZAMBRANO, María (2009). «Martí, camino de su muerte», consultado en: http://www.josemarti.info/articulos/marti_zambrano.html 15/08/09.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

elpitazo.net, disponible en: <http://www.elpitazo.net/guía-de-casa/22-de-enero-2021>.

Marea Verde-feminicidio, disponible en: <http://www.telesurtv.net/news/México-aumento-feminicidios-durante-cuarentena-coronavirus-20200424-003.html>, recuperado el 15/12/2020.

OIG-Cepal, disponible en: <http://www.oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>, recuperado el 28/01/2021.

Índice

Reconocimientos	9
Prólogo	11

I

Literatura y nación

Ensayar el ensayo y representar la nación	19
Los proto o preensayos: insurgencia y conciencia americanista	19
Formación del ensayo. Lectores, prensa y ciudadanía	29
Simón Rodríguez: Ensayar vida, escritura y república	39
Pequeño prefacio	39
Leer a Rodríguez desde Rodríguez	41
Disidencia	42
La escritura ensayística	48
Originalidad	52
Humor	57
Simón Rodríguez visto por Arturo Uslar Pietri. Poder y pasión de lectura	63
La iniciación de un escritor	63
<i>La isla de Robinson</i>	70

Del pensamiento positivista al ensayo modernista en Venezuela	83
Simón Rodríguez y el proceso del ensayo en Venezuela	83
Rufino Blanco Fombona y José Gil Fortoul: dos modelos de interpretación ensayística	97
Poética y política en «Nuestra América» de José Martí	109
La generación de 1928. Prácticas discursivas y luchas por la democracia	127
En nombre de la rebelión	127
Situación política y social del país. Luchas estudiantiles. Algunos antecedentes	129
La Semana del Estudiante: celebración, poesía y política. Pío Tamayo	138
Arturo Uslar Pietri. Discurso literario y actuación política	146
Significación histórica de la generación de 1928	151
Relatos y memoria de la rebelión en Venezuela (1989-1992). De «El Caracazo» al 4 de febrero de 1992	161
Memoria de la rebelión en Venezuela	161
Relatos de la rebelión	164
Relatos de «El Caracazo»	165
El relato de dos periodistas	168
El relato de Carlos Noguera: «27 F: su gran debut»	173
El relato de Ibsen Martínez	175
El 4 de febrero de 1992: de la rebelión popular a la rebelión militar. Relatos en la memoria	180

Los relatos de Hugo Chávez Frías	182
El relato de otros comandantes:	
Joel Acosta Chirinos y Jesús Urdaneta Hernández	192
El relato del comandante Joel Acosta Chirinos	194
El relato del comandante Jesús Urdaneta Hernández	195
Coda. La rebelión de la memoria	196
Guillermo Meneses: diálogo con la tradición y reinención de lo propio	203
Poesía y metaficción en dos textos de Guillermo Meneses	217
Poesía, política y amor en Edmundo Aray	233
Notas sobre literatura y política a propósito de <i>El corazón de Venezuela</i>	251
Canon y representación de lo real en la narrativa breve de Laura Antillano	263
I. La lucha contra el canon	263
II. La representación literaria de lo real	271
Una tarde con Ana Enriqueta en Jajó	285
II	
Eros en nuestra América	
Eros en nuestra América. Ocho tanteos	297
La antigua actualidad del amor y el erotismo	304
La perspectiva del ensayo y de la crónica	309

Fronteras del amor	
(Veinte notas de lectura sobre amor y erotismo)	313
Avatares de Eros.	
La lectura del amor de José Ingenieros	323
Un nuevo campo intelectual	324
Hacia el <i>Tratado del amor</i>	329
Erotismo y sexualidad en el ensayo hispanoamericano contemporáneo: Paz, Liscano y Echavarren	339
Octavio Paz: algunos ensayos breves sobre el erotismo	340
Juan Liscano: el deslumbramiento ante la sexualidad y el erotismo	344
Roberto Echavarren: las refiguraciones del erotismo	348
Pensar el erotismo. Amor y erotismo en la perspectiva de dos ensayistas hispanoamericanos	353
Inventi3n, esplendor y ocaso del amor seg3n Octavio Paz	365
Amor-misticismo	371
Alma-amor-persona	374
Amor y tiempo. Inventi3n, im3genes y continuidad del amor	376
Del amor cort3s al amor moderno	379
Ensayar el amor y el erotismo.	
Erudici3n e interpretaci3n	382
Amor, literatura y rebeli3n	
Notas de lectura a partir de Octavio Paz	385
I. Una breve cr3nica	385
II. Amor, erotismo y poes3a	388

III. La Revolución Francesa y la Revolución Romántica	391
IV. Revolución, revuelta y rebelión	394
V. Amor, poesía y rebelión	398
Severo Sarduy: la erótica lucidez del ensayo	403
¿Por qué el erotismo?	403
¿Por qué Sarduy? ¿Por qué el ensayo?	404
La familia ensayística de Sarduy	405
El ensayo como escena del deseo	419
Mujeres que hablan de amor: Alfonsina Storni, Gabriela Wiener y Rosa Elena Pérez Mendoza	421
Alfonsina Storni	421
Gabriela Wiener	430
Rosa Elena Pérez Mendoza	437
¿Matar por amor? El amor en tiempos de pandemia	447
Amor, erotismo y agresión	447
Feminicidios en tiempos de pandemia	
Algunos datos y observaciones	455
A modo de epílogo. Crónica de una pasión por la lectura	459
Bibliografía	469

La vastedad encendida
Paisajes de Eros y de rebelión
se imprimió en el mes de noviembre de 2023
en la Imprenta Bicentenario de Carabobo
Caracas, Distrito Capital, Venezuela
Son 2.000 ejemplares

Las propuestas de este libro son diversas pero íntimamente relacionadas. Una de ellas tiene que ver con la consideración del ensayo como instrumento de conocimiento que históricamente ha permitido indagar algunas de las claves ligadas al nacimiento y configuración de la nación nuestroamericana. En esta perspectiva de indagación de nuestra identidad, el autor plantea una relectura de textos, autores, momentos y tendencias significativas de la literatura venezolana e hispanoamericana. Estrechamente vinculado a este propósito *La vastedad encendida. Paisajes de Eros y de la rebelión* estudia tres conceptos y fenómenos centrales en la psique y la cultura del ser humano: amor, erotismo y rebelión. Pensarlos desde la literatura nuestroamericana es una manera de pensar los límites de nuestra libertad y de nuestra imaginación. Si el amor en su dimensión subjetiva es revuelta íntima, en su dimensión social continúa siendo para los latinoamericanos deseo de unidad en la encendida vastedad de la belleza y la utopía.

C O L E C C I O N E S T U D I O S

DOUGLAS BOHÓRQUEZ (Maracaibo, 1951). Escritor y profesor titular de la Universidad de los Andes (Núcleo Trujillo). Licenciado en letras por la Universidad del Zulia y doctor en semiología por la Universidad París VII. Ha sido profesor invitado en universidades europeas y de América latina. Algunas de sus libros en el campo de la crítica y el ensayo son: *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez* (1990), *Teresa de la Parra. Del diálogo de géneros y la melancolía* (1997), *Del costumbrismo a la vanguardia. La narrativa venezolana entre dos siglos* (2007), *Entrelecturas (Ensayos críticos sobre literatura venezolana e hispanoamericana)* (2015). Su obra poética comprende los siguientes títulos: *Vagas especies* (1986), *Fabla del oscuro* (1991), *Árido esplendor* (2001), *Calle del pez* (2005), *Como un discípulo del lobo* (2011), *Antología poética* (2014) y *No soy el príncipe Hamlet y otros poemas* (2022).



IMPRESO EN TIEMPOS DE
GUERRA ECONOMICA
CONTRA VENEZUELA



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la Cultura

