

Escribe Miguel Ángel Asturias: Arturo Uslar Pietri cuida su idioma, sabe o intuye que la palabra es la sabiduría del novelista, del escritor, del poeta. Sin este saber y conocer, no hay novela ni poema. En la palabra, todo. Sin la palabra, nada. Y de este vivir de Arturo Uslar Pietri por la palabra, con la palabra y

para la palabra, damos testimonio. Le vemos, le recordamos, le oímos, en París, años 20-30, alto, delgado, del rostro solo unos inmensos ojos claros, leer los primeros capítulos de *Las lanzas coloradas*. Leía prosa, pero con el deleite del que lee poesía. Hazaña de una generación. De nuestra generación.



Papel Literario

FUNDADO EN 1943

RESISTENCIA

DOMINGO 27 DE FEBRERO DE 2022

Dirección Nelson Rivera

• Producción PDF Luis Mancipe León

• Diseño y diagramación Víctor Hugo Rodríguez

• Correo electrónico riveranelsonrivera@gmail.com / papelliterario@el-nacional.com

• Twitter @papelliterario

MEMORIA >> ARTURO USLAR PIETRI (1906-2001)

La tentativa desesperada de James Joyce

ARTURO USLAR PIETRI

En la corta calle gris que remata en el frente carcelario del Teatro del Odeón, en París, está la librería Shakespeare and Co., que es el santuario del joycismo en Europa.

La librería es un *book shop* muy inglés, con muebles de madera amarilla, cueros patinados y un dorado silencio que casi huele a mostaza. La patrona y sacerdotisa es Silvia Beach, una inglesa de flacos y enérgicos rasgos, vestida de oscuro y llena de afabilidad.

En las paredes de la trastienda hay retratos de Joyce, en los estantes libros de Joyce, y en un fonógrafo, pariente cercano de aquellos altos taxis de Londres, discos en que la voz instrumental de Joyce interpreta de modo inimitable la sinfonía telúrica de *Anna Livia Plurabella*.

Anna Livia Plurabella era para aquellos días la primicia madura y ejemplar de la vasta obra ilimitada en elaboración, cuyo título provisional y simbólico era *Work in Progress*.

En *Anna Livia*, dos lavanderas dialogan banalmente desde ambos márgenes del Liffy, riachuelo de Dublín. Su diálogo es la sustancia simultánea de un poema de la más extraordinaria riqueza verbal e intuitiva. En la ilación de las frases, y sin estar escritos separadamente, pasan, como un rumor fluvial, los nombres de más de trescientos ríos de la tierra, invocados y convocados para honrar al magro Liffy.

En la voz de Joyce el recitativo llega a adquirir casi el valor de un ensalmo, de una de esas monótonas y guturales salmodias con las que los magos árabes encantan a las serpientes.

En suspensión en las palabras, o quizás mejor en el eco de las palabras, ruedan vagas reminiscencias y fantasmas de otras palabras que se superponen y llegan por momentos a equilibrarse en el sentido de la frase o a proponer, con igual derecho todas, uno de los múltiples sentidos que ofrece aquel oscuro y rico resonar de gran bordón.

Poetas muy intuitivos, sutiles y mágicos han sentido en ocasiones, la condición precaria de las palabras y el estigma que en ellas pone el uso vulgar y ordinario, que oculta y mata sus valencias poéticas latentes.

La materia de la música es solo de la música y no puede servir para otra cosa; pero las palabras del más bello verso del Dante, los vocablos de Shakespeare o de Góngora, prescindiendo de la ordenación y del sentido, que son gran parte esotéricos y extrínsecos, están diariamente en la boca de las más opacas unidades de la muchedumbre, sirviendo para todos los usos y desgastándose como una moneda vil.

El culteranismo español buscó una escapada estéril refugiándose en una sintaxis de fatigosa elaboración y en el empleo de voces que, por excesivamente cultas e inusitadas, resultaban tan apagadas, inexpresivas y pobres como las más borradas por el manoseo.

No fueron nunca felices esos ensayos de crear un instrumento propio para la poesía, una materia poética y solamente poética.

En nuestros días, James Joyce ha renovado el intento con un aliento y una ambición desmesurados. *Ulises*, su primer gran ensayo sinfónico, es un vasto poema informe, medio *Ra-*

El 26 de febrero se cumplieron 21 años del fallecimiento de Arturo Uslar Pietri. Hoy le recordamos y ofrecemos a los lectores su ensayo sobre el *Ulises* de James Joyce (novela que este 2022 alcanza su centenario), y, a continuación, una lectura de Francisco Javier Lasarte sobre *Las lanzas coloradas*. El ensayo de Uslar Pietri forma parte de la colección *Las nubes*, publicada en 1951



JAMES JOYCE / ARCHIVO

mayana y medio novela naturalista y psicológica, que agoniza en la creación de un ambiente, de una técnica, de una sustancia y de un lenguaje exclusivamente poéticos. El tema es el de cualquier novelista del siglo XIX. Las formas más corrientes de vida de la clase media en una ciudad irlandesa. Sin embargo, ya desde el esbozo mismo de la obra asoma la audacia de la concepción y de la técnica escogida. En un millar de densas páginas se narran los ordinarios sucesos que en las veinticuatro horas de un día cualquiera ocurren a un miembro de la baja burguesía. Caminatas, charlas, encuentros, lecturas, monólogos, comidas, defecación, recuerdos, sueño. El libro está narrado con la poderosa libertad e imprevisión de la vida. La rica materia fluye, se condensa, pasa y se dispersa como en el más elaborado canto épico.

Y por ello, esta sección plana de una existencia rutinaria, puede llamarse sin humorismo *Ulises*. Es decir, el eco, la correspondencia de las mil fantásticas aventuras mitológicas de Odiseo en el mundo homérico.

Así como el dato real y el suceso ordinario se transmutan en epopeya fabulosa, también la lengua se sale de sus ataduras sempiternas para empezar a ser otra cosa, libre de la sintaxis y de la ortografía, para transformarse en un eco, en una huella, en una evocación de vocablos conocidos, pero que ya no son ellos mismos y pueden, por lo tanto, cargarse gratuitamente con todas las significaciones.

La obra de Joyce es un clima o una crisis. Nada en ella corresponde a las formas tradicionales del arte literario. Su sensación y su mensaje son

más del tipo de los que provoca la música, que de los que engendra la literatura; todas las notas y los matices son pretextos para la evasión de la consigna preceptiva.

Toda la obra trasuda el empeño agobiante y heroico de alcanzar lo imposible, eludiendo con recursos mágicos las imposiciones y las leyes del método, de la lógica y de la expresión. Si por su similitud con algún estilo artístico pudiera definirse su tentativa, estaríamos inclinados a llamarlo barroco. Es barroco su esfuerzo por dominar el espacio, torturar las formas y extraviar los sentidos. Es barroco su propósito de inventar una suma de emociones, sensaciones e intenciones infinitas e indefinidas. Es barroca la impresión de fraude, de vano encantamiento, de *trompe l'oeil*, que sentimos al volver de su clima irrespirable y apasionante.

Joyce cierra y concluye la estéril desesperación de una época tortuosa del arte literario, en que florecen con inusitado esplendor el surrea-

lismo y la novela policíaca. En que el cine ha ocupado en gran parte el sitio y la función social y estética de la novela. Y en que una poesía desmesurada e informe, intuitiva y morbosa, ha abandonado su curso tradicional para invadir las más inesperadas formas de expresión y actividad del hombre.

Su obra, que termina en sí misma, contribuirá a perfeccionar los medios técnicos del novelista y quedará sola y dramática en la vasta sala del museo literario, como la pintura de Uccello en las galerías del Renacimiento.

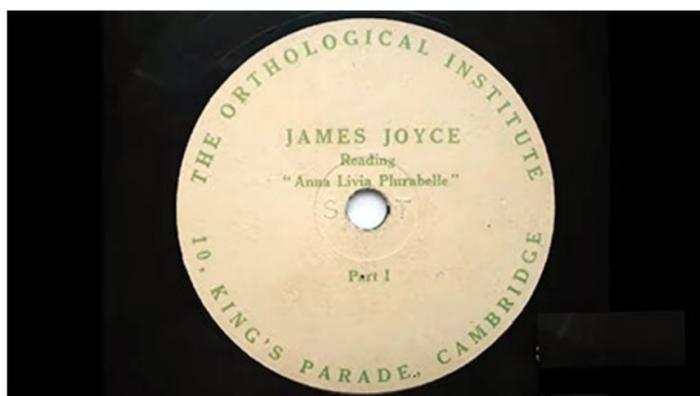
Joyce ha debido someterse a un terrible trabajo interior de limpieza, de purificación, de higiene. Ha debido arrasar y destruir todos los tabiques, todas las barreras, todos los ídolos de yeso que habían levantado dentro de él la tradición, la cultura, el estudio. James Joyce ha tenido que deseducarse por entero para poder ver como ha visto. Volver a nacer adulto con un ojo sabio y recién nacido. Ha tenido que hacer el enorme

esfuerzo cartesiano de olvidar todos los libros, todas las lecciones, todas las reglas, para poder realizar ese milagro de ver de nuevo, pura y simplemente. De ver de pronto al hombre con unos ojos que no fueran los ojos de los otros. De descubrirlo un día, en una calle de Dublín, y tratar de verlo y comprender que había encontrado a Ulises.

Para Joyce, como para los dioses, no existe lo obscuro. Los creadores saben que un hombre se compone de todas sus partes. Solo que cada quien ha tomado la parte que le agradaba para fabricar su muñeco. Unos han escogido los buenos pensamientos y han construido fantoches puros. Otros, nada más que las bajas inclinaciones, la parte terráquea del cosmos humano, y han modelado espantables abortos. Pero dentro de la vida, la verdadera y perdurable vida, andan holgadamente ambos extremos. Los radios del espíritu y del vientre se describen con simultaneidad en el existir; quien haga un corte transversal en él, y Joyce ha pasado una tajante hoja al través de un día del existir, encontrará el existir: espíritu y vientre, y otras cosas, y todas las cosas.

Lo obscuro es concepto morboso. Para quien vive verdaderamente no hay cosa obscuro, para quien vive perdurablemente no hay cosa indigna. Todos nuestros órganos nos expresan. Nuestro sexo es como nuestros ojos o como nuestra inteligencia. Bueno es repetir con Terencio o con Whitman que todas las partes del cuerpo son dignas del canto.

(continúa en la página 2)



La tentativa desesperada de James Joyce

(viene de la página 1)

Nuestra cultura está llena de cosas y regiones tabú. Tanto hemos ido apartando y poniendo de lado, hemos prescindido de tanto, consciente e inconscientemente, que ya, en cierto modo, lo que llamamos vida no es sino una parte limitada de la vida, lo que llamamos mundo es una fracción del mundo, lo que conocemos por espíritu y, en el sentido pauliano, por señor, es apenas una faz del espíritu. Ya señalaron los surrealistas, aleccionados por Freud, varios de esos reinos perdidos y partieron en pintorescas expediciones a su reconquista. Está allí el reino de los sueños. El arte, la ciencia, casi toda la experiencia humana, han sido inventados en la vigilia. Sin embargo, en la vida onírica se alteran las leyes naturales, las condiciones del espacio y el tiempo varían y la noción del límite se aleja. Otro tanto habría que decir de la lógica, que es una máquina, un artificio, una regla de juego, una puerta estrecha por donde no cabe toda la infinidad de los conceptos ilógicos, tan ricos, aquellos que suele encontrar el "ladrón de fuego" que conoció Rimbaud. La escritura automática de los surrealistas intentó penetrar en ese soterrado caudal.

Ulises, que es un intento de reconstrucción total del hombre y que por eso hace su periplo por la temerosa geografía de los reinos perdidos, lanza al abismo astrolabio y brújula.

La transmutación de la vida en mito es la tentativa de Homero. La dilución, la traza del mito en lo cotidiano, el eco y la forma del antiguo heroísmo en la existencia de la burguesía, el reflejo de las vastas soledades pobladas de oscuras armonías en la estrecha soledad del habitante de nuestras ciudades, es la tentativa de Joyce.

Ulises y sus compañeros llegan a la tierra de los lotófagos, "agentes que, sobre no hacerles ningún mal, los regalaron con lotos para que comieran. Tan pronto como hubieron gustado el fruto, dulce como la miel, se olvidaron de sus diligencias y ya no pensaron en tornar a la patria; antes bien, llenos de olvido querían quedarse con los lotófagos". Ulises-Dedalus llega a la tierra de los libros. Son los grandes alimentos de la evasión y del olvido. En aquellos estantes silenciosos yace un riesgo mortal semejante al que encontraron en la playa los compañeros del astuto Odiseo.

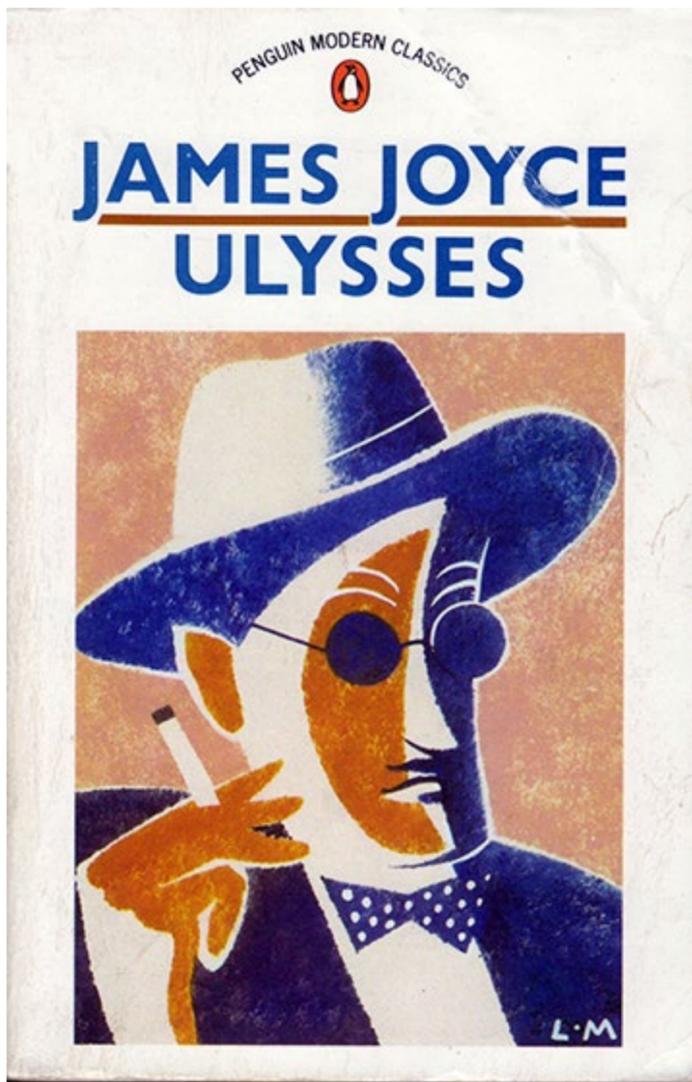
Stephen Dedalus está en la biblioteca. La biblioteca del bibliotecario cuáquero. Está en la biblioteca, entre los lomos de los libros absortos.

Stephen Dedalus siempre ha estado en la biblioteca. Él es el hombre libresco por excelencia. Surge espontáneamente de un halo de olorosas hojas impresas. Sus ojos no han visto paisaje, sus ojos no han visto sino la letra tremenda de los viejos manuscritos, y las góticas de los incunables, y las elzevirianas de los tratados del Renacimiento. Sus manos saben acariciar bien las viejas vitelas amarfiladas, y si algún día sus ojos se han de llenar de sombra, él sabrá distribuirla en menudas islas de letras.

Stephen Dedalus no está en su ambiente sino en la biblioteca, y en ella él habla de las cosas más librescas, de esas cosas que solo han sido pensadas para dormir en el silencioso yacimiento del libro.

Habla de los viejos libros, de los hombres que escribieron con rumorosa pluma los viejos libros, de las cosas que están dormidas en los viejos libros. "El arte no debe revelarnos sino ideas, esencias espirituales desprendidas de toda forma. Lo que importa por sobre todo en una obra de arte es la profundidad vital de la que ella ha podido surgir". John Eglinton ríe. "Espíritu puro, Padre, Verbo y Espíritu Santo. El Padre Universal. El hombre dios. Hiesos kristos, mágico de belleza, el Logos que sufre en nosotros a cada instante". El huevo dorado de Russell. "Las gentes no sospechan hasta qué punto las canciones de amor pueden ser peligrosas". Hamlet *ou le distraît*. Pieza de Shakespeare. En este concierto de sombras de hombres y de sombras de libros calza bien la invocación

de Hamlet. Hamlet, el hijo por antonomasia de la sombra. "Hamlet, yo soy el espíritu de tu padre". Dedalus habla de Hamlet, que es buen tema para narrar, reflejada, la propia peripetia intelectual. Habla de Shakespeare. De Hamlet Shakespeare "que murió en Stratford a fin de que viviera para siempre aquel que llevaba su nombre". El relato es siempre autobiográfico. Nunca hallaremos nada mejor que nosotros mismos, y, como quien llena botellas, iremos llenando cueros vacíos con nuestra propia alma, y los pondremos a amar con nuestros amores, y a odiar con nuestros odios, y a justificarse con nuestras razones. Nuestra pesquisa no puede llegar más allá de nosotros mismos. Goethe lo sabía, y Byron; Stephen Dedalus lo sabe, y lo sabe James Joyce. "Vuestra madre es la reina culpable, Ana Shakespeare, antes Hathaway". Nuestro tino consiste en acertarnos a nosotros mismos siempre. "Un hombre de genio no comete errores. Sus errores son voluntarios y son los guías del descubrimiento". Dedalus habla, Eglinton sonríe. Bloom vendrá a consultar los diarios para copiar los avisos. "Cordelia. Cordoglio. La más solitaria de las hijas de Lear". El espíritu no puede hallar mejor objeto que dispersarse, que perderse para tener, a cada instante, la dicha de hallarse de nuevo enriquecido. Que nada quede sólido en nosotros, como, por lo demás, nada está sólido en ninguna parte. Que cada idea sea una abeja autónoma y nosotros no sintamos sino la vibración del enjambre viajero. "Así como nosotros, o Dana nuestra madre, tejemos y destejemos en el curso de los días la trama de nuestros cuerpos, así el artista teje y desteje su imagen. Y como el lunar de mi pecho derecho está aún donde estaba cuando nací, a pesar de que mi cuerpo se haya tejido y retejido múltiples veces, así al través del espectro del padre sin reposo la imagen del hijo sin existencia mira. En el intenso instante de la creación, cuando el espíritu, dice Shelley, es una brasa próxima a extinguirse, lo que fui es lo que yo soy y lo que, en potencia, puedo llegar a ser". Estamos sin consistencia en medio de las cosas sin consistencia. A cada segundo haciéndonos y deshaciéndonos. Nunca hechos. Nunca terminados. Somos humo en el aire, aire en el vacío, corriente de agua sobre movable arena. Dentro de nosotros todo se construye para ser destruido. "Es sin duda todo en todo en todos nosotros, caballero y carnívoros, y sería chu-



lo y cornudo si no fuese porque en la economía del cielo, predicha por Hamlet, no habrá más matrimonio, el hombre glorificado, ángel andrógino, siendo su propia esposa". Solo, inmóvil, ante los hombres absortos, ante los hombres parlanchines de espíritus absortos, bajo la presencia misteriosa de los libros, hace danzar las invisibles ideas, y como habla de él, habla al mismo tiempo de todos nosotros. "Nosotros caminamos al través de nosotros mismos encontrando ladrones, espectros, gigantes, ancianos, mozos, esposas, viudas y cuñados villanos. Pero siempre encontrándonos a nosotros mismos".

Vuelven al mar los compañeros de Ulises. Azotan con los remos las espumosas aguas. Con el ánimo afligida. Dedalus también regresa de los libros a la calle. Los compañeros de Ulises van hacia la tierra de los soberbios cíclopes, "gentes sin ley, que, confiados en los dioses inmortales, no cultivan los campos ni labran las tierras".

**“
hemos prescindido
de tanto,
consciente e
inconscientemente,
que (...) lo que
llamamos vida
no es sino
una parte limitada
de la vida”**



JAMES JOYCE / BBC

El muy reverendo John Connicee, S. J., de la iglesia de San Francisco Javier, Upper Gardiner Street, sale a la calle. Insólita aventura para el que sabe bien mirar, derrotero lleno de sucesos inagotables que no será posible desentrañar totalmente jamás. Un hombre que camina por las calles de una ciudad, el padre Connicee que anda por las calles de Dublín es tan abundante tema poético como Marco Polo. Esos cuantos instantes de una vida pueden estar tan llenos de acacimientos interiores como lo están de aventuras exteriores los setenta años de Casanova.

El padre Connicee halla a una señora amiga, habla a los escolares, observa los edificios, hace comentarios sobre la necesidad de una línea de tranvías. Su pensamiento no reposa. Todas las cosas son pretextos para el discurso. "Bajo los árboles del paseo de Charleville, el padre Connicee vio una barcaza de turba amarrada, un caballo de sirga con la cabeza baja, un hombre a bordo con un sombrero de paja sucio, fumando, mientras fijaba una rama de álamo por sobre su cabeza. Todo muy pintoresco, y el padre Connicee pensaba en la bondad del Creador que había puesto la turba en los pantanos para que los hombres pudieran extraerla, distribuirla en las ciudades y aldeas y dar calor en el hogar de los humildes".

Toma el tranvía, "esa ágora de las pequeñas gentes". Le asaltan todos los menudos pensamientos que puede sufrir un ser en quien la acción intelectual no ha llegado a adquirir un desarrollo suficiente como para destruir el equilibrio del espíritu. Piensa en los negros, en los mulatos, en los amarillos. Piensa en ellos porque el señor Stratton, que le ha sonreído, tiene los labios oscuros. Las almas negras, mulatas y amarillas no lo inquietan sino desde el punto de vista de si ganarán el paraíso o no. Él ha leído un libro con ese tema, lo recuerda y hace un comentario banal.

Baja del tranvía. Recuerda el buen tiempo viejo. Mira las huertas. Se quita los guantes. Lee su menudo breviario de cantos rojos.

Y ahora Ulises ha muerto. Después de su desesperada tentativa al través de los seres, de las islas y de los lances del oscuro mar de las palabras. Ha muerto Joyce entre un hondo ruido de lluvia. Sin luz en los ojos. Extenudado del inmenso periplo agotador.

Desde el canto épico la novela había bajado hasta la crónica. Desde el sagrado tumulto de Homero había palidecido la forma del mensaje sobre la vida de los hombres hasta languidecer en las alcobas del señor Bourget. Joyce regresa a contarnos la aventura de Ulises. Pero ya no la del griego salpicado de espuma y sangre, porque eso no habría pasado de ser un alarde arqueológico, sino la odiseica aventura presente del ser humano ante las mil formas de la circunstancia.

Joyce se pone a escribir una epopeya. Una epopeya contemporánea. Como Homero que narra una guerra reciente. O el juglar Taillafer. No más alejado del suceso que canta de lo que estaba Per Abat de "la barba vellida". Va a cantar descomunales hazañas y extraordinarios hechos. Polifemo, los Cíclopes, las Sirenas, los odres de Eolo, los bueyes del Sol, los pretendientes de Penélope, desfilan y se entrecruzan en la densa materia de su canto.

Pero su canto no va a quedar prisionero y yerto entre los rígidos límites de las palabras. Junto con la tentativa de la epopeya, va a acometer la empresa de darles a las palabras el don que es de la música. Hacerlas capaces de contener una expresión innominada e ilimitada, y todos los mensajes simultáneos que la emoción del hombre quiera encontrar en ellas. Aladas palabras.

Esta fue la tentativa de Joyce. Ante la piedra de su tumba muchos hombres habrán de inclinarse con hondo recogimiento como ante los despojos de un héroe. ☼

*El ensayo "La tentativa desesperada de James Joyce" forma parte del volumen de ensayos Las nubes, publicado en 1951.

MEMORIA >> ARTURO USLAR PIETRI (1906-2001)

FCO. JAVIER LASARTE VALCÁRCCEL

Por qué volver a *Las lanzas coloradas* 90 años después y al posterior Uslar Pietri, ambos dignos de homenaje para no pocos: novela de elogio recurrente y autor casi nimbado en este medio siglo. Si aún fuese aceptable que el conocimiento crítico se ejerza sobre todo documento de cultura/ barbarie relevante y/o revelador, sin ir por ahí demoliendo estatuas, como es del gusto de (h)unos y (h)otros en este cambalache *reloaded*... sería una posible respuesta. Otra, que tanto *Las lanzas*... como el modo de pensar la historia, la sociedad y la cultura venezolanas, desde aquel 1931 hasta los últimos años, viven entre nosotros y no como fantasmas o recuerdos; a veces como activas lanzas en reposo.

Vanguardia paradójica

Las lanzas... es, con diferencia, la novela de mayor interés de Uslar Pietri. Con ella, el autor quiso imprimir el sello del *envés* de la tradición épico-romántica respecto de la Guerra de Independencia, consagrada, por ejemplo, en el imponente fresco de la bóveda del Salón Elíptico del Capitolio: la *Batalla de Carabobo* de Martín Tovar y Tovar. Pero —sin que ello afecte el valor de la novela— es un “*envés*” relativo, si no contradictorio.

Fruto de quien se pensó como gran gestor de la literatura nueva, proclamada en su casi “caritativa” *válvula* (1928), Uslar ofrece, en su primera novela, una orquestada composición, abundante en ritmos o tiempos, cargados progresivamente de trazos algo esperpénticos y como imaginada desde una privilegiada atalaya. Aparte del talante escénico-cinematográfico presunto en su origen de frustrada película “sin protagonista” para honrar el centenario de la muerte de Simón Bolívar (Arráiz Lucca), es novela que parece congrega varias artes por su carácter pictórico-arquitectónico o por su intenso aire de sinfónica danza macabra con la que representa los primeros años de la Guerra de Independencia. Las novedades que reporta este mural de un segmento capital de la historia venezolana no son pocas ni carecen de radicalidad o resonancia, aunque prefiero considerarlas como *paradójicas*.

Las lanzas... es novela en efecto “sin protagonista” o, si se prefiere, enfocada principalmente en dos antihéroes fustigados sin piedad por su narrador: Fernando Fonta y Presentación Campos. Su opción por deslindarse de epítomes gloriosos como el de Tovar y Tovar, responde a la voluntad de postular su cruda o mórbida imágen independentista como metáfora culturalista de Venezuela desde el siglo XV hasta el presente de la escritura de su historia: 1930 (del que Uslar se pensó también gran gestor). El diseño muralístico de *Las lanzas*..., reaparecerá en posteriores reflexiones, como su discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia (1960): “El rescate del pasado”. El vitral de la Catedral de Chartres, expresa ahí su idea y necesidad de contar la historia de otra manera, opuesta a la de los manuales al uso: “representar[la] en simultáneos fragmentos, con la variedad fluida y múltiple de la vida verdadera y del verdadero paisaje”.

Y el resultado de este vitral novelesco que es *Las lanzas*... mostrará la imagen del *infierno*: sus personajes ficticios serán sin excepción antihéroes; y la imagen del “incendio” y la sangre, notas sobresalientes del paisaje natural y humano. La narración se dibuja como un cuadro expresionista o la orquestación de un “mal destino”, marcado sin tregua por su imagen de grotesco tablado de marionetas o irracional y “trágica barahúnda” (135), de maléfica barbarie². No obstante, la novedad de esta anti-épica representación novelesca de la historia se halla jalónada por la tradición de los discursos sobre la barbarie de la conquista al pensamiento post-romántico o el cientismo social del positivismo decimonónicos.

Blancos y negros sin colores: “La patria es como las mujeres”

—¿Y con quién empezaste tú?

Vuelta a la patria de *Las lanzas coloradas* y Arturo Uslar Pietri

“*Las lanzas*... es novela en efecto ‘sin protagonista’ o, si se prefiere, enfocada principalmente en dos antihéroes fustigados sin piedad por su narrador: Fernando Fonta y Presentación Campos. Su opción por deslindarse de epítomes gloriosos como el de Tovar y Tovar, responde a la voluntad de postular su cruda o mórbida imágen independentista como metáfora culturalista de Venezuela desde el siglo XV hasta el presente de la escritura de su historia”



ARTURO USLAR PIETRI / FUNDACIÓN CASA ARTURO USLAR PIETRI

—¿Yo? ¡Guá! Con Boves. Que si y que nos iba a dar real. Que si y que era la primera lanza del Llano.
—¿Y qué hubo?
—Guá! Nada. Me cogieron preso y me quedé de este lado (101-2).

Unos pelean por el rey y otros por la Independencia. La patria es como las mujeres (144).

Estos fragmentos de personajes anónimos, uno de tantos sancionados por el narrador en su marcaje de la veledad del mundo histórico ficcionalizado —cuando no se ocupa de hechos violentos, en los que huelgan comentarios—, funcionan como sinécdoque del abrumador panorama humano de *Las Lanzas coloradas*, finalmente *no diferenciado*.

Uno de los pasajes más “plásticos” de la novela ocurre en torno a la figura de Miranda. La multitud congregada en una plaza lo ve como monstruo horrendo. En la siguiente escena, los ilustrados terratenientes lo aúpan y reconocen como líder supremo. Pero la narración, desde su “autoridad” remarca la igualdad de lo opuesto: masa y letrados son asimilados por la vociferación irracional y el caos. La sanción se hace explícita de parte del narrador al calificar a los letrados independentistas:

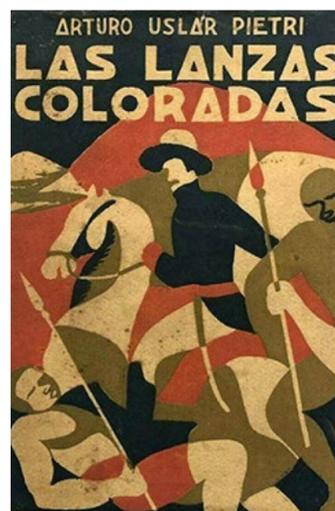
Todas las ideas, todos los conceptos que se desprendían de la lectura eran recibidos con un entusiasmo ávido. Los unos increpaban a los otros, entablaban discusiones, improvisaban comentarios, entre cuyo ruido la voz del lector naufragaba a ratos. A nadie se le ocurría pensar en un modo más o menos filosófico sobre la verdadera esencia de las doctrinas. Solo sabían aceptarlas o rechazarlas calurosamente (39).

Las lanzas... fue el embrión de lo que, años más tarde, Uslar Pietri pondrá como explicación sociocultural de los tipos constitutivos de su idea de *venezolanidad*: la tríada *Godos, insurgentes y visionarios* —título de su edición de ensayos en Seix Barral (1986). Casi toda página de esta guerra a muerte “colorada” es ocupada por el detenido diseño de dos rémoras históricas con las que *no*

es posible construir la utopía patria: los *godos* y los *insurgentes*, mundos socioculturales encarnados por los “opuestos” que son sus personajes centrales, Fernando Fonta y Presentación Campos. El criollo amo-del-valle, heredero de toda tara colonial imaginable: avaricia, molición, locura...; y su “creación”: el estallido de la masa popular resentida por siglos de dominación y miseria, cuyo deseo de revancha y resentimiento es desatado por el anhelo emancipador.

Aunque en *Las lanzas*... ambos son hermanados por el error y el mal, hay, una diferencia importante entre ambos personajes/mundos. Si bien inútil y desvariado, Fonta, el mórbido ensoñador, no solo tiene historia personal y familiar: *piensa*; y la narración dedica varios pasajes a dibujar y cuestionar su interioridad³. En cambio, aunque haya querido ser leído como primer hijo “mackandaloso” del realismo mágico latinoamericano, Campos, como el resto de personajes de su “clase”, no es otra cosa que la encarnación de las míticas *Furias*: irracionalidad, rencor y deseo de ser Amo, carne voraz, *des-almada*. La narración se limita a registrar lo que Campos dice y hace o lo que otros piensan y sienten de y sobre él⁴.

Sobre esta representación filosófico-culturalista de venezolanidad que es *Las lanzas coloradas*: el blanco-y-negro-sin-colores que da cuerpo a la novela, asiento la idea del *envés relativo* y la *novedad paradójica* en el joven Uslar Pietri. La representación de personajes y masas populares no es *envés* ni novedad, sino continuidad o actualización de los discursos coloniales y republicanos sobre la barbarie (con el agravante de que, para 1931, la narrativa venezolana ya conocía otras soluciones en relatos de Pocatererra, “Los puntos sobre las haches” de *Doña Bárbara* (para Uslar, costumbrista apenas), el “sublime pojo” de *Las memorias de Mamá Blanca* y, ese mismo 1931, la vindicación de lo indígena en *Cubagua*). Para decirlo en sus propios términos: esta novela de Uslar aceptaría de buen grado la lectura de una visión *goda* respecto de lo popular. Mayor novedad supone, sin duda,



la crítica del “blanco” y su tendencia cultural a abrazar la ensoñación; y mayor relevancia, por la significación de los criollos patriotas en el escenario político representado en la novela: ¡la Guerra de Independencia!, y por reforzar con ellos el tenor antiheroico de *Las lanzas coloradas*. Un diálogo habla por sí solo:

—Entonces, según eso, todo lo que se necesita es hacer circular las ideas.

—Sí. Con eso solo bastará. La acción de la democracia será milagrosa. Es una obra de entusiasmo. De la noche a la mañana, por la sola virtud de la verdad, cambiará la faz del mundo (40).

Es la crítica bolivariana de las “repúblicas aéreas”; a su vez la crítica al idealismo político sin sustento en la realidad histórica y las muchas reservas posteriores ante la democracia representativa o el progresismo radical declaradas por Uslar Pietri a lo largo del resto del s. XX.

Pre-texto innombrado y Gran Hombre

...una personalidad que se nos revela como grande actúa ante nosotros con una fuerza *mágica* (...). El grande hombre es aquel sin el que el mundo nos parecería incompleto, pues solo a través de él son posibles

dentro de su tiempo y de su medio determinadas realizaciones grandes, de otro modo inconcebibles (J. Burckhardt).

Podría argüirse con razón el revulsivo que supone *Las lanzas*... para la literatura “oficial” venezolana de sus años, sea por su carácter anti-épico o por la imagen novelesca de los criollos revolucionarios. *Pero*... solo a condición de aislar la novela de otros discursos no literarios de la época. De hecho, *Las lanzas coloradas* es una lograda puesta-en-ficción de un texto que conmocionó el medio intelectual venezolano de las primeras décadas del siglo XX: la tesis de 1911 de que la Guerra de Independencia fue en realidad una Guerra Civil, incorporada al conocido (y denostado) *Cesarismo democrático* de Laureano Vallenilla Lanz, mentor principalísimo del joven Uslar Pietri desde sus inicios... (Arráiz Lucca).

(continúa en la página 4)

1 Tras la publicación de *Las lanzas*..., expresaba Uslar, en carta a Alfredo Boulton, su idea de la empresa acometida en la novela: “Cuando en un libro, con el tono certero y conmovido con que está hecho el mío se ha desnudado el alma de todo un pueblo, los hombres que se creen antenas de ese alma no pueden guardar silencio (...). Es menester que esa acción de captación del alma venezolana no quede sin respuesta” (Gustavo Luis Carrera, prólogo a *La invención de la América mestiza*, FCE, 1996: 40).

2 “Alguien enarboló una gruesa y pesada viga, y con toda la fuerza de sus fuertes músculos, de su fanatismo, de su odio, se la dejó caer sobre la cabeza sanguinolenta. // El infeliz dio un salto epiléptico y quedó inmóvil. // (...) Era un mal destino” (48). “A su lado, los indios han bebido todo el aguardiente y Cuatrorreales, excitado hasta la ferocidad, con una flecha se desgarró la lengua, y con la sangre que vierte se tiñe la cara como una máscara diabólica, y el otro se rasga la lengua y se tiñe la cara, y el otro, y el otro. Tienen un aspecto horrible y cómico” (134). La paginación corresponde a la edición de Biblioteca Ayacucho (1988).

3 Fernando Fonta podría recordar la figura de un adolescente artista criollo: “El misterio y la aventura se habían abatido sobre él súbitamente. Historia de ladrón de sociedad clandestina, de hombre que posee grandes secretos. Volvía a la reconquista de un reino infantil. Lo miraba todo con un deslumbramiento de niño” (35); pero la narración “agrará” su compostura y pasará a calificar su ensueño como inestable, inepto y añorado: “Un egoísmo violento y cobarde se le revelaba” (108); “Y después, como en todas sus crisis, empezó a llorar infantilmente” (110).

4 Campos será todo-solo-cuerpo: “ante el imperio de sus ojos y la fuerza de sus gestos, las pobres gentes no acertaban a decir otra cosa... // En su caminar majestuoso, apenas si respondía a aquella especie de rito de los débiles a su fuerza... Los fuertes brazos, las anchas espaldas, los recios músculos, le daban derecho a la obediencia de los hombres” (7). Su palabra es la del macho que simplifica el mundo: “—En la vida no hay sino, o estar arriba o estar abajo. Y el que está arriba es el vivo, y el que está abajo es el pendejo” (50). Las mujeres de esa “clase” confluyen en La Carvajala, *marcada* (¿a fuego?) como todo personaje popular, por su extrema incapacidad de razonar: “habló sobre el tema que estaba en la periferia de su conciencia”; “ayudada por la simple mecánica de sus ideas, arrastrada por el impulso inconsciente” (123).

Vuelta a la patria de *Las lanzas coloradas* y Arturo Uslar Pietri

(viene de la página 3)

Vallenilla es la fuente innombrada de *Las lanzas coloradas* tanto de la imagen del “incendio” que contraría la narrativa épica de la historiografía y la literatura patriótica románticas, como de la crítica del racista y clasista estamento criollo ante su intempestiva asunción de los aires de *libertad* (más que de igualdad o fraternidad). Y, sin duda, el temor y la fobia de Vallenilla a la violencia desbrida de las “masas populares” por el descomedimiento libertario de los criollos, también será trasvasado puntualmente a la novela de Uslar Pietri. Respecto de esa violencia popular, todavía en una entrevista de 1994¹, Uslar –valido del poder de su halo de autoridad “moral”– dejará claro “su” posición ante quien la encarna en *Las lanzas*...

ALO: ¿Y cuál es entonces el balance de Presentación Campos: es un balance positivo o es más bien frustrante?

AUP: A mí no me importa el balance de Presentación Campos. ¡El de Bolívar fue positivo! Y los dos estaban en el mismo proceso (407).

(Quisiera pensar este PC solo como la encarnación simbólica de la “insurgencia”, *pero*...).

Tanto en el caso de Vallenilla Lanz (explícitamente) como (presumo) en el de Uslar Pietri estaba en juego despejar el enigma sobre quién puede gobernar el vacío y el caos que es la Venezuela ganada por “godos e insurgentes”. La respuesta de Vallenilla se resuelve en su dilema entre Bolívar y Páez. Y la apuesta de Vallenilla, para quien Bolívar es poco menos que sublime dios, se inclina por Páez, tanto por su procedencia social como por su capacidad de negociar como autoridad con la “caterva” de godos e insurgentes. Páez será, pues, en la historia republicana venezolana, el modelo de su César Democrático / Gendarme Necesario. Y es en esto donde Uslar Pietri quizás se distinga de Vallenilla Lanz para insistir en lo que completa su posterior tríada culturalista: la irreductible opción por el *Visionario*.

En el caso de la novela, su héroe ficticio-histórico –otro logro de *Las lanzas*...– es la acertada paradoja de una *ausencia omnipresente*: Bolívar. Su presencia es solo referida por otros, pero el logro de esas pocas referencias es hacer que el *marco importe* –y considerablemente!–. Abre y cierra la novela para *determinar* su cuerpo danresco. Confiado en el saber del lector, la narración no necesita decir más: Bolívar preside el tope del vitral novelesco. La imagen final de Presentación Campos intentando ver la llegada adventicia de ¿su? Libertador, puede resultar patética por el gesto agónico del insurgente –que imagino fervoroso– y, también, plásticamente “prodigiosa” de cara al lector y la historia por venir, pues *Las lanzas*... se postula expresamente (nota 1) como metáfora vigente de la nación-Venezuela y, por tanto, como reto urgente y abierto.

Respecto de Vallenilla, la diferencia de Uslar, tras *Las lanzas*..., es resuelta, pues, en términos más culturales o civilistas... –aunque alguna vez llegue a disculpar el áspero destino “transitorio” del Gendarme Necesario, como mal menor casi benéfico²–. El caso es que su tipo del *Visionario* descansará en una figura al cabo también vertical, piramidal, cesárea... Si bien Uslar Pietri usa solo ocasionalmente el término *Gran Hombre*, su idea de una figura como la de Bolívar se aviene a esta exitosa y varia elaboración post-ilustrada del XIX –Simón Rodríguez, Renan, Carlyle, Nietzsche–, sea en su costado de cumbre de representatividad suscitada por un individuo, para que *desde él* un colectivo pueda moldear su imagen ideal y seguir un mandato “superior”; sea en la del “iluminado” crítico de la realidad pobre y mediocre para mostrar la senda de un tiempo nuevo. Poco más o menos la que Uslar Pietri entrega de Bolívar en *Letras y hombres de Venezuela*: “vio más hondo y más claro que nadie (...), nadie se ha parecido más a un mundo, y nunca un mundo, tan extenso, complejo y arduo,

se ha expresado con más plenitud en su alma”. Toda una erección de destino político desde la cultura.

Sería incluso coherente con el pensamiento posterior de Uslar Pietri, reacio a cualquier radicalismo o ruptura “populista”, que marcara la inconveniencia y falta de oportunidad del proceso independentista. Sin embargo, su consistente y firme *culto* a Bolívar: “figura gigantesca (...) comparable a cualquiera de los grandes hombres de la humanidad” (A. L. O.), acompañado además de un inédito grupo de grandes hombres –Miranda, Rodríguez, Bello, Sucre, Urdaneta...: “floración de individualidades extraordinarias, desproporcionada” en un “paisito” como Venezuela (*id.*)–, lo lleva a fijar la Independencia como el único momento estelar cabal de su historia. Aun a despecho de que ello haya generado no pocas perversiones socioculturales y políticas, entre ellas la aspiración a la grandeza y el arraigo del pensamiento mágico fiado en la idea de que *aque-lla* historia vuelva a repetirse; algo que reconociese el mismo Uslar como contradictorio, aun sin llegar a vivir lo que va de siglo bolivariano.

Final de cabo

A diferencia de su mentor y salvo excepciones contadas, Uslar Pietri y su obra han gozado de un aprecio al borde del panegírico. Aunque nunca pudo cristalizar su mayor ambición: la conducción política de Venezuela, la impronta política es un *gesto* sin el cual no se entiende su novela del 31 y casi todo lo vivido y escrito por el autor desde 1940. En compensación, Uslar supo tocar las teclas nacionales e internacionales entre sectores acomodados y medios –ahitos de moral, saber y cultura– y diferentes zonas del mundo intelectual, como para calzar los puntos de Gran Hombre, faro-referente de cultura y moralidad. Aunque no me reconozca en tal tesitura, por su vigencia, hay en los escritos de Uslar Pietri asuntos que merecen ser revisados y discutirse, so pena de recaer en “malos-pasos” y revivir “engendros”.

Tras la “rudeza” de algunos aspectos reductivos nada “políticos” de *Las lanzas*..., ya hacia 1960 (“El rescate del pasado”) su articulación a los discursos sobre la barbarie se habrá desplazado hacia los más “cómodos” (por abstractos) sobre el mestizaje (presentes ya en los primeros populismos: Martí, Vasconcelos, Haya de la Torre...). El mestizaje será fuente de “nuestra mentalidad”, esa que, por ejemplo, *signa* la “propensión a lo mágico” y es políticamente culpable de “aspirar (...) a las más inalcanzables promesas y a confiar en la llegada mesiánica del héroe sobrehumano que nos las va a deparar convertidas en realidad gratuita”. (¿Mestizaje casi verdad, por ende?). Desde *Las lanzas*... es valiosa su crítica al pensamiento mágico; y más si hoy empieza a ser reconocido el peso de lo religioso en la vida política y sus manejos. No obstante habría que revisar con atención los ensayos de Uslar Pietri sobre mestizaje para ver si, aparte de puntuales detalles gastronómicos y “culturales” gananciales, su mestizaje es realmente superación o solo esmascaramiento de la “rudeza” respecto del *otro* –criollo o mestizo– de la novela del 31; si sus componentes fusionados repiten o potencian los “pecados” de origen para ser rémoras maquilladas o pueden constituir fuerzas transculturales socialmente creativas.

Aún menos “digestivo” resulta su más consistente norte: la solución centrada en la asunción plena del Gran Hombre por su mundo. De hecho, quizás sea crucial paradoja de la obra de Uslar, pues es solo el *envés* en positivo de la histórica propensión a lo mágico, de efectos nada menores de cara a la “cosa” pública. ¿La fórmula que subyace no suena de más a la de *El Estado soy yo*? ¿No ha sido suficiente la retahíla de Gendarmes y Visionarios que ha experimentado Venezuela de Gómez a Chávez para entender que la sola agencia de “Manos Duras” o “Notables” no construye país? Temo que no. Es lamentable *rending topic* mundial de la política desde los ‘80 esta supeditación mediática de la imagen del poder en un individuo y Venezuela ha hecho aporte



ARTURO USLAR PIETRI (C1950) / REVISTA EL FAROL

destacadísimo al panorama en lo que va de siglo. Al fundamental suplemento erótico-religioso que ha suscitado la figura de Chávez entre sus seguidores, habría que sumar la apuesta final de las protestas de 2017: despertar la conciencia del estamento militar; el hecho de que quizás la mitad de la oposición cifraba en 2019 toda esperanza en una invasión de Trump a Venezuela; o la sombra ¿también eterna? de la nostalgia cifrada en un retorno a Pérez Jiménez, ahora vigorizada con la suma de la de Gómez en las redes sociales. ¡Mi vida por un estudio tipo ENCOVI sobre el tema!

Hay otros “costados” capitales de la vuelta a la patria uslariana que no se desprenden directamente de *Las lanzas*..., pero que no resultan disonantes pues tiene que ver con su siempre declarada crítica del irrealismo político. A finales del s. XX no habrá medias tintas en Uslar respecto de hitos de la historia republicana venezolana, tenidos por progresistas. Del siglo XX elijo su versión de la nacionalización del petróleo (1976), que provocó en Uslar un doble “ajuste de cuentas”: por el dinero que Venezuela desembolsó en indemnizaciones por no esperar los 7 años para que vencieran legalmente las concesiones petroleras (“Primer Plano”, *You Tube*) y el pase de factura ante toda decisión política proveniente de su mayor enemigo tras el 18 de octubre de 1945: la Acción Democrática de Rómulo Betancourt y su legado. Más sensible será su crítica al Decreto de Instrucción Pública Gratuita y Obligatoria de 1870. En “El centenario de un gesto”, calificará el de Guzmán Blanco –heredado del nominalismo hispano–, como “uno de los más desproporcionados y quijotescos gestos que hayan podido hacerse” (lo que, por cierto, ya había hecho antes E.E.U.U. sin la ayuda de Cervantes), pues al igual que “las más atrevidas constituciones”, no aceptaban “transacción ni compromisos con las duras

limitaciones tradicionales de la realidad social”³.

En la citada entrevista de López Ortega, “Venezuela: historia, política y literatura...” (1994), una de las mejores síntesis de su consistente y problemático pensamiento, Uslar Pietri, con orgullo y desparpajo, defendería aún una posición por la que se le cuestionó en el campo de la educación: su defensa de una educación para las élites⁴, fiando su eventual ampliación a la condición de *universal* al estado que permita la realidad material. El tema no es menor por sus efectos sociales, en un país que siempre se ha caracterizado, aun en momentos de inédita riqueza, por sus vergonzosas desigualdades sociales, acrecentadas como nunca en lo que va de siglo. Por lo demás, en la misma entrevista Uslar construye una imagen de la patria que no es ajena a la de *Las lanzas*; no sangrienta, pero sí abismal si no boba, sumida en el caos y ganada por la corrupción política y amoral por haber perdido el rumbo –lamento usual en los pensamientos liberal-conservadores clásicos– de la honestidad, la institucionalidad y la cultura del trabajo.

Aparte de alguna consideración culturalista de interés, la visión de la historia republicana de Venezuela es sobre todo historia *política*, y en ella vuelve a campear el blanco y negro (“otro, pero mismo”) de su nonagenaria novela. Tras la Independencia, la historia se divide en dos cuadros de dirigentes más o menos monolíticos: los *constructores* (Páez, Vargas, Soublette, López Contreras, Medina Angarita, Caldera; con disculpas para los gendarmes “rectificadores”: Gómez y Pérez Jiménez) y los destructivos *pastores de nubes* (Guzmán Blanco, Betancourt, Leóni, Pérez). Como diría Uslar de Presentación Campos: no me interesa su balance. Sí, sobremanera, el calado de su posible ascendente y descendencia.

De Uslar Pietri, me basta con *Las lanzas coloradas*, “Barrabás”, ensayos

publicados en *El Ingenioso Hidalgo* y traducidos a ficción en “La lluvia”, su *Chuo Gil y las tejedoras*, ideas sueltas –sembrar el petróleo, la crítica política de lo mágico– y la promesa que me hago de releer algún día su *Oficio de difuntos*. ☹

1 Antonio López Ortega: “Venezuela: historia, política y literatura. (Conversación con Arturo Uslar Pietri)”. *Revista Iberoamericana* Vol. LX, Núm. 166-167, enero-junio 1994.

2 En la entrevista de A.L.O., este Gran Hombre de la Cultura, Uslar dirá sobre Gómez: “fue el precio que pagamos los venezolanos para tener una democracia. Hemos podido comprarla a un precio más barato, es verdad. Pero la compramos a ese precio y la teníamos” (con “democracia” imagino que quiere significar la apertura progresiva de los regímenes de López Contreras y Medina Angarita). Y sobre Pérez Jiménez: “con todos los defectos que tuvo esa dictadura (...), aunque rectificó algunas cosas, no rectificó todas las que hubieran tenido que rectificarse”.

3 Mucho antes y desde el exilio, su “enemigo” Luis Beltrán Prieto Figueroa en “El Humanismo Democrático y la Educación” (conferencia dictada en y publicada por la Universidad de Costa Rica), celebraba que en 1940 no fuese aprobado en asamblea un proyecto de ley, presentado por el Ministerio de Educación, a cargo de Uslar Pietri, que pretendía en la práctica conculcar el decreto guzmancista de educación gratuita al limitarlo a los primeros 4 años de enseñanza primaria.

4 Esta opción se instala en Venezuela en los años 50’. Apuntalada inicialmente por la jesuita UCAB (hasta que se consumara el cisma interno de 1972), tuvo su momento estelar con la apertura de la pública Universidad Simón Bolívar (1970) –la de mayor prestigio antes de la destrucción progresiva de las universidades públicas– y luego con la expansión exitosa de universidades privadas orbitadas o tuteladas por el Opus Dei –de presencia no menor aunque nunca formal en la USB en sus buenos tiempos–.

ENSAYO >> DE LA INTERACCIÓN HUMANA

JULIO TÚPAC CABELLO

Tenga cuidado. Si su opinión es inesperada o tuvo una emoción distinta a la de todos los demás. Si observa que esa persona interpreta una situación muy distinta a la que el resto de los mortales. Si se ríe cuando nadie más. Puede que usted esté en presencia de un *outsider*.

Los *outsiders* son personas que tienen una mirada del mundo —o ciertas miradas para cierta parte del mundo— que dista lo suficientemente de los demás como para que su relación con este sea harto diferenciada. Visto así, de alguna manera, todos somos *outsiders*. Pero hay algunos que tienen este rasgo aún más pronunciado que el común. O, al menos, una parte del tiempo.

Porque tienen un bagaje histórico-simbólico personal que les ha entrenado para sentir que no pertenecen y/o porque la circunstancia que les toca no les es propia, por lo que les está dado ver lo que a los que están involucrados con dicha circunstancia les es imposible por la cercanía: los *outsiders* suelen mirar la realidad, como decían en otros tiempos los publicistas, “*out of the box*”.

El problema, o la virtud, el caso es que para un *outsider* ver lo que no está a la vista de los demás es un *given*, algo que le está dado. Resulta con frecuencia vistoso, aunque también con frecuencia omite considerar lo que a la mayoría de los que se sienten dentro del hecho aludido les impide ver lo que él ve.

Es un lector de subtextos, con la particularidad de que las connotaciones e implicaciones de lo aparente no necesariamente las ha puesto quien emite la comunicación, o la circunstancia misma que es interpretada. Muchas veces, esas connotaciones son las que pone él o ella, el o la *outsider*, y son sorprendentes.

A veces coincide con un valor verdadero en los significantes que los demás no habían notado. Entonces es cuando el *outsider* brilla. El resto no puede explicarse cómo no había visto aquel mensaje cifrado que, luego de ser explicado, lucía tan obvio. El *outsider* es el intérprete de un idioma que no a todos está dado entender.

Pero ay del *outsider* si su transcripción no es entendida. Si lo que él ve resulta un absurdo que no tiene pies ni cabezas, que no es equiparable en absoluto con la realidad. Entonces el *outsider* se convierte en estorbo, en un ser que profiere ruidos, inconveniente y fastidioso.

A veces, muchas veces (pregúntele a Steve Jobs), esa lectura será entendida solo con el tiempo. Cuando “los puntos se junten”, diría el fundador de Apple en su discurso de Stanford.

Decía el científico Castillo del Pino, que los sentimientos, más allá de una expresión emocional, cumplen la función de armar nuestra relación con objetos, personas y situaciones y que, sobre todo, nos organizan el mundo, junto al orden lingüístico.

Es una suerte de acento a las explicaciones que Todorov nos daba sobre los símbolos, esos iconos convertidos en hechos psicológicos con significados.

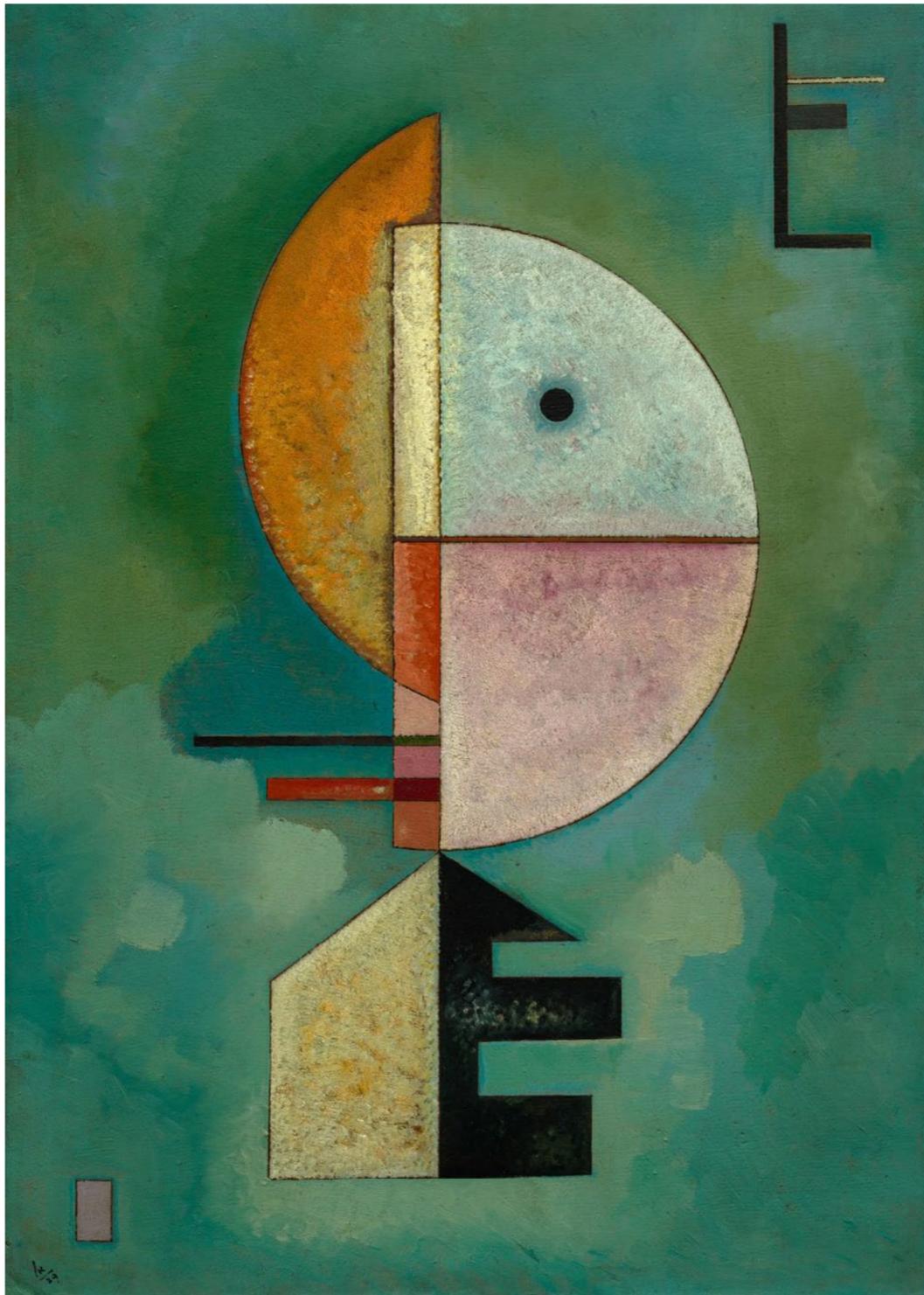
Y visto así, basta con suponer que alguien haya sido entrenado, voluntaria o forzosamente, en el arte de organizar sentimentalmente su vida al margen, distinta o parcialmente diferenciada al del resto de sus congéneres, para que sus sentimientos lo organicen un mundo que ve y construye sujetos y predicados de la realidad muy particulares, que distan de la realidad y sus significados organizados por el rompecabezas de los sentimientos de los demás.

Por eso, lógica pero erróneamente, un *outsider* puede ser considerado un tipo indiferente, pero también confundido con uno de una cursilería sin remedios. Cuando resalta, muchas veces es porque no está tocado por lo que a los demás ha conmovido o, al revés, se revuelca en una melcocha de emocionalidad donde los demás ven un desierto seco de significados.

Un *outsider* es a veces incapaz de sensibilizarse con lo que duele a todos porque para él hay algunas significaciones afectivas que no se ven tan claras. Ha pasado por durezas que le hacen pensar que determinados escenarios no son tan dolorosos en comparación, o, simplemente, viniendo de una arena

Los outsiders

“El *outsider* siempre ve el perímetro, las vías alternas, la manera distinta de llegar o de seguir, el destino que no es el mismo que los demás ven. Es su naturaleza. Lo que vino a mostrarle a los demás. Por más que su vocación esté ceñida a un área u oficio, por más que su amor esté contenido, incluso cuando sus convicciones son férreas y auténticas, el *outsider* valorará siempre nuevos caminos”



UPWARD (1929) – VASILY KANDINSKY / COLECCIÓN GUGGENHEIM, VENEZIA

completamente distinta, se figura con rapidez cómo salir de un laberinto que a todos paraliza de dolor. Pero otras veces ocurre lo contrario: cuando los demás están desprevenidos, es capaz de conmoverse con un minúsculo detalle que nadie más ve, porque ha entendido en su interior que aquel tiene todo el significado del mundo, es un partea-guas, un antes y un después.

Así, ni kitsch ni psicópatas, observados por otros como raros camaleones, pero no que se convierten a lo que todo el mundo es, sino, por el contrario, que se transforman en *tempos* distintos que los demás y hacia distintas formas, los *outsiders* tienen una vida que les cuesta compartir.

Y es que el gran problema de un *outsider* siempre está relacionado con su poca capacidad para obtener los logros que para otros son los grandes premios en el mundo real. Las cosas que un *outsider* hace a veces lucen deslumbrantes para otros, pero es precisamente por esa capacidad de desdoblarse que el *outsider* tiene —que puede hacer lo que para otro luce impensable— lo que a veces es más bien una imposibilidad: esos grandes logros que otros ven en su obra, él no siente que

le pertenecen. Incluso podría pensar que lo ha hecho con facilidad por no sentirse involucrado.

Por el contrario, cuando un *outsider* sueña con una meta que requiere compromiso en el tiempo, involucramiento y cercanía emocional, rara vez va a lograrlo, pues ese escenario lo pone fuera de sus áreas de competencia. E incluso haciendo todo lo requerido y poniendo de sí, siempre va a haber dentro de él algo que lo hace mirar su camino desde fuera, aéreamente, al margen. El *outsider* es, por iniciativa o naturalmente, por intención u omisión, un sujeto que (a veces pareciendo que está adentro) siempre está afuera. Opera siempre, de una u otra manera, consciente o inconscientemente, una forma de sabotaje. A veces, un conveniente sabotaje.

El *outsider* siempre ve el perímetro, las vías alternas, la manera distinta de llegar o de seguir, el destino que no es el mismo que los demás ven. Es su naturaleza. Lo que vino a mostrarle a los demás. Por más que su vocación esté ceñida a un área u oficio, por más que su amor esté contenido, incluso cuando sus convicciones son férreas y auténticas, el *outsider* valorará siempre

nuevos caminos.

Si la autopista central está congestionada y todos toman los caminos verdes, el *outsider*, no importa si es verdad o no, valorará que en la vía principal y llena de tráfico hay un plus que los demás no están viendo. Si, por el contrario, la vía principal está vacía y se hace popular, el *outsider* buscará en el camino no previsible su propia ventaja. Pero no es porque el *outsider* no crea conveniente ser práctico, sino porque precisamente no se fia de la aparente practicidad.

Por eso cuando se presentan problemas que no parecen poder ser resueltos por las vías tradicionales, los *outsiders* se hacen notorios. Cuando la mayoría está tratando de pensar de forma alterna, los *outsiders* han pensado siempre así. Cuando la mayoría se pregunta qué tal sería tomar los caminos verdes, el *outsider* sabe la respuesta, porque en su mapa esos han sido siempre los caminos. En ese momento, los *outsiders*, en lugar de reclamar su triunfo, se marcharán. Ser estándar no les es su naturaleza. Otro tomará la recompensa. Un *outsider* suele no valorar mayores pertenencias.

Ese es otro aspecto de la vida en el

que un *outsider* es... un *outsider*. Las posesiones. Un *outsider* siempre sueña con lograr metas y alcanzar objetivos que en el camino ya no siente propios. Y se enajena de ellos, los cambia. Tiene incapacidad afectiva para hacerse de los significantes que le tocan en el camino, bien sean estas personas, empresas o mecanismos. Así que un *outsider* cruza la meta no sin deshacerse primero de su sentido de propiedad. O, antes, abandona.

Hay *outsiders* oveja negra, que tienen un síndrome de perdedor, operados invisiblemente por los flagelos de lo que Freud llamaba la deuda al padre, lo que produce una perenne incapacidad para verse a sí mismo como merecedor de ningún éxito. Vive la vida como Sísifo, construyendo grandes épicas que al último minuto se deshacen como un castillo de arena, bien porque en principio eran imposibles, o bien porque el mismo autor se ha encargado de sabotearlas. Sin embargo, el camino queda hecho para todos los demás que, a partir de allí, sólo tienen que cruzar la meta.

En otros casos, no hay signos auto-destructivos. El *outsider* es pleno y feliz en ese estado que se resume tan bien en la muy conocida frase del argot televisivo “detrás de cámaras”: el *outsider* trabaja para los demás, construye para los demás, es desprendido, es feliz con el éxito de otros y su invisibilidad lo mantiene a salvo, seguro, en su terreno, desde donde, además, explota sus fortalezas, que es ayudar desde fuera del terreno de juego, hacer que el protagonismo de otros sea exitoso, sin ser él quien actúa en primera persona.

Si hay algo peligroso para un *outsider* es su propensión a ser víctima de la Ley de Peter. Ese ensayo sencillo y popular que se convirtió en una teoría que vive en la cotidianidad de casi cualquiera, que sostiene que son muchas las veces que una persona es ascendida o promocionada para ostentar un rol de mayor poder por su buen desempeño en el que tiene y, al final, nos quedamos con un nuevo trabajador que ejerce muy mal su cargo y sin un viejo trabajador que hacía excelentemente su tarea.

Nombra a un asesor, político; a un creativo, jefe; a un escritor, animador; a un atleta, preparador; y tus probabilidades cambiarán. Quien tiene ansias de ser el autor de una hazaña no necesariamente tiene la paciencia y la comprensión para que otro, que no es él, la logre a su manera. Y el que la tiene, el que es compasivo, sabe potenciar las fortalezas de otro, entiendo de los vericuetos del camino para salvar de trampas a su prójimo y es capaz de lo indecible para que otros brillen, no siempre tienen con ellos mismos la consideración que necesitan para sentirse lo suficientemente importantes como para ser ellos quienes salgan en la foto.

No es un puesto en el que se sienten cómodos.

Los *outsiders* sufren de encandilamiento cuando sus nombres salen a la luz. Viven mejor a través de sus obras. No llevan bien el protagonismo. Al menos de manera permanente. Y cuando se sabe públicamente de un trabajo esmerado que ha sido de su autoría, lo disfrutan (o no), dan las gracias y, usted verá, muy pronto se va. Quizás sin que nadie lo note.

Un problema que tienen los *outsiders* es que se fastidian. Estar afuera, no pertenecer, no es un capricho. Los *outsiders* se desmotivan. Se involucran afectivamente, como cualquiera, pero también se aburren. Necesitan aprender, entender como si fueran principiantes, ahí está su aporte. En esa mirada aún en perspectiva está su valía. Y es la zona que encuentran cómoda para vivir. Su *in the zone*, como dicen los anglosajones.

Habrán quienes digan que los *outsiders* lo que tienen es miedo al dolor de las pérdidas. Se protegen por adelantado de los adioses, se hacen de menos compromisos aparentes. Y quizás tengan razón. Casi siempre vienen condicionados por su misma historia.

Pero para ellos no es un estilo de vida escogido ni un problema de formas. Es su naturaleza. Así es como ellos dan con las cosas y así las cosas se les dan.

(continúa en la página 6)

Los outsiders

(viene de la página 5)

Cuando digo incapacidad afectiva no estoy hablando de un psicópata ni de un ser que no tiene capacidad de asir emocional o sentimentalmente un estado de cosas. Casi siempre, más que por indiferencia o indolencia, me refiero a todo lo contrario: un *outsider* no se siente a gusto con el episodio glorioso de la victoria si es él quien la protagoniza o, en el caso de fracasar, tampoco se siente aludido como perdedor. Puede que le toquen uno y otro rol. Y seguramente. Pero no son esas las camisetas que escoge.

Por eso, muchas veces algunos *outsiders* no pueden ser “el capitán” que lleva a puerto un proyecto. O no por siempre. Quizás sea el mejor capitán por un tiempo determinado. Porque lo que sí tiene, sin dudas, es la visión de un capitán encargado de llevar un proyecto a puerto no puede tener, precisamente por su implicación emocional y afectiva.

El *outsider* ve lo que los demás no. Al menos por un tiempo. Y ahí está su gran valor y, también, su aparente inocuidad.

Pero luego necesita mirar a otro sitio. No resiste ser mirado por demasiado tiempo. Permanecer es empezar a ser parte de... Y eso significa una amenaza para su condición de *outsider*. Quizás también es una manera de cuidarse de los finales. Los *outsiders* podrían ser esos niños grandes que no han elaborado la muerte. Y a todo se atreven, menos a quedarse. Quedarse es vivir con el fin. Ellos prefieren apresurar la partida, irse en el medio de la película, y comenzar otra.

O, dirían sus defensores, todo lo contrario: porque naturalizan la muerte no creen en principios y finales, lo viven todo en movimiento.

Al *outsider* le acompaña la sensación de que habita el mundo de otros. Esa condición de vivir prestado es su residencia. La temporalidad. El mientras tanto. Tiene la nacionalidad de un país de otros. Crece en el seno de la familia de otros. Con mayor o menor intensidad, en una o en varias circunstancias, siente que parte de su individualidad no pertenece al grupo con el que lo tocó existir, convivir o toparse. Que la cultura que le envuelve no se le parece. Que la familia que lo crió es distinta a lo que él hubiese querido.

Pero no todos los reconocen. Hay *outsiders* sin conciencia de sí mismos. Se dejan llevar por sus entornos. Valoran poco que sus percepciones no coinciden con las del resto. Esa asunción supone un costo muy alto. Pero del otro extremo está el *outsider* disciplinado. El que una y otra vez, chequea y vuelve a chequear si lo que está viendo él coincide con lo que le dicen que se ve. Y casi siempre nota la diferencia y se queda con lo que ve él. Sin descartar necesariamente lo que los demás le dicen (a veces, o casi siempre, las realidades son complementarias, pero ese es otro tema). Y a veces calla... por conveniencia estratégica. La vida es inviable si se convierte en una feria permanente de discrepancias. Pero siempre chequea consigo, así sea en secreto, si las descripciones externas coinciden con sus percepciones. Los *outsiders* disciplinados siempre ejercen.

No pertenece al trabajo al que acude, no pertenece al hogar donde creció, no pertenece a su país ni a su cultura. No pertenece incluso al tiempo en que lo tocó vivir. Vivir es un hecho crediticio. Es un préstamo. Un mientras tanto.

Todos pertenecemos de alguna u otra manera a un grupo o muchos grupos que nos dan identidad. Pero los *outsiders* tienen la incapacidad para asumirlo, y en ese marginamiento (inconsciente, voluntaria o involuntariamente) entrenan una perspectiva y una pertenencia distinta, que es precisamente la de no estar en el mismo terreno que los demás.

El gran problema para la mayoría es que los *outsiders* son... *outsiders*.

Su misma naturaleza les obliga a estar por fuera. Su pertenencia está en el espacio de no estar. Se asoman a mundos, saludan, se familiarizan, ven lo que ven. Y en cualquier momento se marchan. La permanencia del *outsider* es la impermanencia. Y no necesariamente porque comulguen con el desapego budista. Por el contrario, si hay seres que están al lado opuesto del budismo son los *outsiders*: nunca aquí, nunca ahora.

Los *outsiders* emergen en los lugares más inesperados. Encuentran nuevas lógicas en los deportes, leen transversalmente el discurso de la política y descubren una semántica escondida que ha hecho todo el daño o está por hacerlo renacer todo; reinventan corporaciones (y a veces las corporaciones los eyectan); hacen ver a parejas y amigos lo que nadie había visto en ellos; consumen lo que otros no se atreven –sin que su móvil sea atreverse–.

Un *outsider* es el antónimo del alienado. Alguien a quien por más que lo encasillen, siempre va a leer distinto el instructivo de normas que le dieron para seguir.

Muchos pensarán que los *outsiders* son unos *losers* empedernidos. Ellos mismos lo han vivido, pero saben que se trata de una dinámica que a simple vista no se ve. Los *outsiders* no encuentran tracción magnética en general por lo que la mayoría. No son coronados, no figuran, no están en primer plano. La historia a la que pertenece la mayoría de la gente (el primero, el que más gana, el más celebrado) ocurre mientras el *outsider* está viendo otra narración y forma parte de ella a su manera.

Mientras los demás lo ven perder, él se ve ganar una carrera que no es obvia. Mientras los demás celebran, él sigue. Y casi siempre celebra cuando los demás no encuentran motivos para hacerlo.

¿Es ser un *outsider* una condición temporal? ¿Absoluta? ¿Circunstancial? ¿Una manera de vivir? La respuesta es ambigua. Todos somos *outsiders* de algún modo y en algunas condiciones, pero no todos vivimos así de manera permanente.

Hay algo que tiene quien es mayoritariamente *outsider*, la mayor parte de su vida, que es una suerte de vida secreta. Acostumbrarse a vivir algo que los demás no ven. Y dejar de hacer de ello un evento extraordinario.

Outsider es un vocablo que existe básicamente en inglés, un idioma que es capaz de convertir en palabras cualquier idea o condición. En español, no estaría seguro de una traducción correcta.

Originalmente utilizado en la jerga de la guerra, el vocablo *underdog* es usado en el idioma inglés en cualquier ámbito para significar actores, jugadores, individuos que parecen no tener el poder, el tamaño, la fuerza, la experiencia, el prestigio o el intelecto suficiente como para mostrar habilidades en determinada materia. Y ya se nos ha hecho conocimiento que, en determinados casos, el *underdog* da con una nueva fórmula ganadora, con un nuevo camino, con una nueva forma no vista antes por los

“
Un estudioso
de laberintos,
un detector
de trampas,
un detective
de caminos”



FEMME III (1965) – JOAN MIRÓ / FUNDACIÓN JOAN MIRÓ, BARCELONA

que hasta el momento dominaban el escenario.

Dice Malcolm Gladwell en su extraordinario texto *David and Goliath* que, precisamente por su diferencia de tamaño, los David del mundo pueden ver lo que los poderosos tienen impedido, tener las habilidades que no son obvias desde donde siempre se ve, una perspectiva diferente. De alguna manera, y sin quererlo (un *outsider* es cualquier cosa menos una pretensión de héroe), un *outsider* es una versión inconsciente de un *underdog*. El *outsider* no tiene consciencia de su pequeñez ni de su grandeza. El solo sabe lo que ve y, en todo caso, que es distinto. Pero a diferencia del *underdog*, el *outsider* no busca la victoria para sí.

No en balde, la historia que conocemos de Jesucristo y que tanto nos conmueve, seamos o no cristianos, es la de un *outsider*. Alguien que no perteneció y que, a su regreso, fue capaz de mirar el sentido de la vida en su comunidad con perspectiva. Lo que Jesús decía resonó en todos sus congéneres tanto que hasta el sol de hoy lo estudiamos y comentamos. Lo que él no pudo fue ejecutarlo, convertirlo en cultura en su momento, sino que, por el contrario, como buen *outsider*, decidió ser sacrificado antes que negociar. Prefirió que fueran sus palabras las que quedarán, la luz que traían sus ideas que, en mucho, contravenían el orden cultural del momento.

Cuando todo se encamine en un nuevo rumbo, entonces el *outsider* se irá. O se apartará. Se hará marginal, invisible. El *outsider* mira lo que los demás no han visto. Encuentra la manera de dar con una nueva dirección. Y queda en otros mantener lo que se ha construido como una nueva normalidad. Porque en la normalidad, el *outsider* no aporta. La consecuencia de no ser parte del problema es que tampoco será parte de un nuevo establecimiento cuando el problema se haya esfumado.

A la fuerza. La humildad de un *outsider* es una camisa sin desembocaduras. Viene con la naturaleza de su perspectiva. Pero los demás no lo notan. No se dan cuenta. Por el contrario, el común de las personas percibe al *outsider* como a un temerario. Capaz de decir y hacer lo que otros no contemplarían. Por el simple hecho de que él, al saberse sin pertenencia, obra sin apegos. Pero su arrojo viene exactamente de la razón contraria: sabe que todo se mueve, que nada es necesariamente lo que parece y que la razón, además, es temporal. Por eso, con la misma que dice con seguridad un parecer, o se embarca en lo que podría ser una locura de la que nadie se atrevería, mañana cambia de opinión, o se marcha.

Un *outsider* casi siempre tiene en su historia una circunstancia que le hizo mirar el mundo desde la no pertenencia. Hijos de diplomáticos, abandonados, de vocaciones u orientaciones que no calzaban con sus grupos originales. El *outsider* aprendió a que ser incluido no está garantizado y, desde ahí, aprendió a mirar el mundo para entender cuáles eran sus caminos. Es un especialista en mirar los bosques en cuyos árboles la mayoría está distraída. Un estudioso de laberintos, un detector de trampas, un detective de caminos.

Aunque muchos caen antipáticos, pues expresan con claridad y con tono de obviedad lo que otros que llevan años dentro de su mundo no notan, los *outsiders* son esencialmente humildes. No tienen remedio. Ellos son la comprobación permanente de que nada es tan claro ni tan absoluto. De que siempre hay algo que no estamos entendiendo, que no se asoma a nuestros ojos. Que no nos ha sido revelado aún. El *outsider* vive de que la vida toda sea relativa. Ahí está el propósito de su existencia. Sin que exista “otro lado”, tampoco él podría existir.

Hay una virtud mística que, sin proponérsela, desarrollan los *outsiders*, por sus propias características: al vi-

vir codificando la realidad de acuerdo a significados que no están a la vista de otros, entienden como natural que las cosas en el viaje de la vida contengan sentidos que no son relevados para todos. Que hay hechos, objetos, situaciones, personas, cuyo significado se entiende mucho después. O, en la gran mayoría de los casos, no nos son revelados. Desde ese punto de vista, un *outsider* entiende que el propósito de las cosas siempre está más allá de su propia existencia. En un resignado natural al misterio de la vida.

Cuando un *outsider* se achicopala, nadie tiene muy claro por qué. Hay gente que cuando comprende, por su especial construcción simbólica de la vida, que algo va mal, o se ha acabado, se va, se decepciona, mientras la mayoría comprende lo aparente. Quizás esté equivocado. O no. Al fin y al cabo las significaciones están en nuestros imaginarios, no son inmanentes a las cosas o los eventos. Qué es cierto en el mundo de las interpretaciones es una tarea científicamente utópica, pero eso no impide que cada cual tenga sus interpretaciones y sea esa la manera de armar su propia vida en relación con el resto del mundo.

Lo mismo ocurre a la inversa. Lo que a la mayoría suele ser decepcionante e intolerante, frustrante y desesperanzador, es insignificante para un *outsider*, que muestra en las circunstancias más insólitas un estoicismo y una resiliencia que nadie vio venir en ellos.

No hay nada más valiente que un *outsider* cuando nadie se lo espera, ni nada más cobarde que el mismo *outsider* cuando todos creen que pondrá el pecho por todos los demás. Un *outsider* tiene significaciones distintas, iras distintas, sensibilidades distintas. A lo que la mayoría teme, un *outsider* lo enfrentará con una naturalidad anonadante. Pero ay de él si se presentan sus insospechados miedos, escenarios o gestos que para los demás lucen como nimiedades, y que hacen a un *outsider* desaparecer. ☉

ENSAYO >> CONCURSO CONSTELACIONES, PRIMER LUGAR

Igne natura renovatur integra

En 2019, un jurado integrado por Victoria De Stefano, Miguel Ángel Campos y Diómedes Cordero escogió tres ensayos como los ganadores de *Constelaciones*, concurso convocado por la Escuela de Letras de la Universidad de los Andes. El que sigue, cuyo nombre completo es "Igne natura renovatur integra o el rol del autor como productor en *El maestro* y *Margarita*, de Mijaíl Bulgákov", fue el ensayo reconocido con el primer lugar

ROSBELIS RODRÍGUEZ

—Entonces, ¡fuego!— exclamó Asaselo—.

El fuego con el que empezó todo y con el que vamos a concluir.
Mijaíl Bulgákov.

Moscú, 1928: Mijaíl Afanásievich Bulgákov (1891-1940) emprende la escritura de *El maestro* y *Margarita* (1966, ed. 2006) dos años después de que Walter Benjamin (1892-1940) presenciara en el Teatro de Arte de Moscú una entre las casi trescientas funciones de su obra teatral más famosa y controvertida, y a la cual asistiría una quincena de veces el propio Iósif Visariónovich Stalin. Se trataba de *Los días de los Turbín*, adaptación de su novela *La Guardia Blanca* (1924) realizada por el prestigioso director Konstantin Stanislavski. Hay que decir que Benjamin asistió precisamente el 14 de diciembre de 1926 (Benjamin, 1990: 32), y muy probablemente sin darse cuenta, a la víspera del enmudecimiento de Bulgákov, de sus crisis nerviosas y de su desesperada correspondencia con un líder inmovible (Stalin), pero también a la prehistoria de su consagración como uno de los productores más singulares de la Rusia Soviética.

Luego de la prohibición en 1929 de sus dramas *Los días de los Turbín*, *El apartamiento de Zoika*, *La isla púrpura*, *La huida* y otros relatos y novelas suyos, Bulgákov se convierte en un opaco funcionario del Teatro de Arte—cargo que había suplicado en una misiva a Stalin en 1930— y tendrá que soportar el resto de su vida la anulación total del valor de exhibición de sus obras, esto es, la imposibilidad de su publicación o representación. Desde entonces Bulgákov tendría que conformarse con leer sus manuscritos "a sus amigos, delante de una taza de té" (Bulgákov y Zamiatin, 2010: 36). Sin embargo, su enmudecimiento público no implicó el cese de su labor como escritor; al contrario, ayudó a que se definieran en él todos los rasgos de la figura del autor como productor sobre la que Benjamin teorizó en París en 1934.

En su disertación-ensayo "El autor como productor" (1934, ed. 2018), el filósofo alemán propone un tipo de autor que no coincide del todo con la corriente de pensamiento comunista tradicional, pues el autor-productor no renuncia a su autonomía creativa. Dicha figura, que se sitúa del la-



ROSBELIS RODRÍGUEZ / @EDNODIO QUINTERO

do de la tendencia política correcta, —a la que Benjamin prudentemente no identifica con nombre y apellido—, es quien puede producir una obra que funcione políticamente porque reconoce que su tendencia política debe incluir siempre una tendencia literaria. La calidad de la obra es el resultado de la correlación de ambas tendencias, y reside en una dialéctica materialista en la que política y progreso cristalizan en una técnica literaria particular y actual. Según Benjamin, la técnica es aquello que "hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato" (2018: 103) y en su progreso o retroceso consiste la tendencia literaria. En las palabras "progreso" y "retroceso", el filósofo se refiere al tiempo histórico hacia el cual puede apuntar una tendencia literaria. Esta última solo podrá ser políticamente correcta si propone una identificación y renovación en su época, razón por la cual el autor como productor no puede sino decidirse por el progreso de la técnica, pues este lo sitúa en su propio aquí y ahora históricos.

Existe entonces una cierta afinidad entre la tendencia política correcta, la técnica literaria progresiva y lo contemporáneo tal como lo entiende

Agamben: "aquello que con la sombra del pasado es capaz de iluminar el presente y proponer sus transformaciones" (2011: 28). Así, el autor como productor no es otro que el contemporáneo capaz de intervenir su tiempo mediante la destrucción creadora de la tradición, y lo que le permite insertar en el presente esa tradición transformada es la técnica que Benjamin califica como progresiva y que, en una palabra, es el montaje.

No podemos pasar por alto, retomando la tendencia política de este creador contemporáneo, que en el contexto de la conferencia de Benjamin lo políticamente correcto es lo opuesto al fascismo, es decir la intelectualidad de izquierdas, pero a su vez su teorización permite demostrar que también en la oposición al comunismo puede surgir la figura del autor como productor. Esto es posible porque a tal figura no se la ha privado de autonomía para crear y, sin embargo, no es apolítica ni simpatiza con ideas políticas extremas; su elección está hecha sobre una base racional y de crítica social, esto es lo que Benjamin denomina una "tendencia política correcta". En la definición de "correcto" consiste lo intelectualmente revolucionario. Por tanto, una

tendencia política que no ceda incondicionalmente al poder en general o que no se identifique con una facción política específica es completamente válida y "correcta" en términos benjaminianos. Tal es el caso de la tendencia política de *El maestro* y *Margarita*.

En su obra maestra, Bulgákov realiza el montaje de tres historias: la aparición del diablo (Volland) y su séquito en Moscú, la relación amorosa entre el maestro y Margarita y, por último, la novela del maestro sobre Poncio Pilatos. Dichos relatos, interrumpidos y a la vez cohesionados por la técnica progresiva del montaje tienen en común el trastocamiento de las estructuras del poder. Pero lo progresivo de la técnica del *El maestro* y *Margarita* no atañe sólo al montaje de relatos, sino también al de tiempos históricos distintos: la novela sobre Poncio Pilatos, ambientada en la Judea del 33 d. C., interviene el discurso del poder eclesiástico de la misma manera que el relato de las aventuras de Volland en el Moscú de fines de 1930 expone todas las fisuras del aparato cultural, burocrático y judicial del régimen soviético. Que ninguna de las dos historias coincida fielmente con sus referentes demuestra que la técnica progresiva del montaje consiste en transformar artísticamente —esto es, indirectamente— la realidad y, con ello, el discurso del poder. Para Benjamin, tal transformación se lleva a cabo en la tendencia literaria de la obra, que está contenida, de manera explícita o implícita, en la tendencia política correcta (2018: 102). La gran jugada de Bulgákov en tanto autor-productor radica en la doble exposición de la tendencia literaria: en la novela como unidad y en su artificio metaliterario. La sátira sobre el estado de cosas en la URSS y la puesta en cuestión del poder religioso están explícitas en la técnica literaria y, sin embargo, no hacen concesiones a la obviedad ni a lo verídico en detrimento de la calidad. Esto explica por qué estamos, de acuerdo con la teoría



MIJAÍL BULGÁKOV / ARCHIVO

“
el genio de Bulgákov fue haber escrito una novela para el fuego”

de géneros literarios, ante una novela fantástica y no ante una realista.

Las obras de Bulgákov no se inscriben dentro del realismo socialista —parodiado en la novela bajo la institución ficticia del Massolit— porque él, en tanto autor-productor, no adopta frente al poder el papel acrítico de un militante o un agitador, es decir, una tendencia política incorrecta que excluiría la tendencia literaria. La suya es la labor de resistencia de un intelectual que prefiere ubicarse en el centro del conflicto para así crear un campo de tensión entre la potencia transformadora de su obra y el sistema de producción real al cual interviene. De manera que el autor como productor no es quien describe la realidad, sino quien tiene el poder de crearla mientras "habla". Bulgákov conocía este poder por su labor de escritor, pero sospecho que, sobre todo, por su condición de dramaturgo, pues en el teatro el relato y la acción son simultáneos. A esa coincidencia el estructuralista Gérard Genette la llamó Isocronía. Nosotros, ¡bracadaabra! (crear mientras se habla).

Pero, ante todo, el genio de Bulgákov fue haber escrito una novela para el fuego. Tener la conciencia de escribir una obra que podría no funcionar política y estéticamente es entregar la maestría al ser dual del fuego destructor y creador. Al dejar el manuscrito dentro de su casa en llamas para partir a la eternidad con Volland y Margarita, el maestro demuestra que puede mantener su novela en el lugar de donde vino: en el fuego de la memoria. Para Bulgákov y para su *alter ego* el maestro, la escritura de la novela implica una renuncia incondicional a verla publicada en vida. Es precisamente esto y no la ausencia de opulencia lo que hace pobre al autor-productor: saber que no es una personalidad, que no escribe una obra para alimentar el aparato de producción ni el espectáculo, sino para pretender obstinadamente transformarlos en su tiempo e históricamente, lo cual es mucho más complejo. Pese a haber sido publicada veintiséis años después de la muerte de su autor, *El maestro* y *Margarita* logra esta pretensión de contemporaneidad: establece, gracias a la modificación artística de las realidades de su época y de la de Jesucristo, una dialéctica genial sobre la relación del poder y el arte que no pierde vigencia. Es una novela contemporánea, ciertamente, por su relación indirecta con el poder en el tiempo en que fue escrita, pero también y sobre todo porque su función política y estética no cesa en ningún punto de la historia.

Bulgákov y el maestro pueden escribir de nuevo la novela real y la ficticia tras haberlas arrojado al fuego —al origen de la narración— porque una idea genuinamente contemporánea como la de *El maestro* y *Margarita*, maquinada y ejecutada con maestría, no desaparece: resiste la prueba de fuego del tiempo y de la censura sin perder su contemporaneidad. *Es un manuscrito que no arde.* ☉

Agamben, G. (2011). "Qué es lo contemporáneo". En: *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. México D. F.: Sexto Piso.

Benjamin, W. (1990). *Diario de Moscú*. Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, W. (2018). "El autor como productor". En: *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2018). "El carácter destructivo". En: *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.

Bulgákov, M. (2006). *El maestro y Margarita*. Barcelona: Debolsillo.

Bulgákov, M. y Zamiatin, E. (2010). *Cartas a Stalin*. Madrid: Veintisiete Letras.

*Rosbelis Rodríguez (Valera, 1995). Tesista de Letras y estudiante de Idiomas Modernos en la ULA (Mérida, Venezuela). Diplomada en Filosofía Política por la USB (Caracas, Venezuela).

ENSAYO >> CONCURSO CONSTELACIONES, SEGUNDO LUGAR

Manuel Puig: autor como productor

De acuerdo al veredicto emitido por el jurado, Oriana Reyes fue premiada "por el uso de las ideas benjaminianas en el análisis del contexto de producción de la novela *Boquitas pintadas* del narrador argentino y la incorporación de técnicas provenientes de otros discursos considerados menores (cartas, diarios, informe policial, folletín) propias de medios diferentes (radionovela, tango, cine, fotografía) al literario"

ORIANA REYES

Quiero pensar que escribo este ensayo un poco a la manera de Puig, por ser esta forma de escritura una práctica ajena a mi ejercicio como para él fue inicialmente escribir literatura, y quisiera hacerlo valiéndome de lo que creo supo hacer Puig con maestría: aprovechar lo que ya se sabe en la construcción de algo aparentemente desconocido. Trataré, entonces, de escribir este texto (pensado más como unos apuntes ensayísticos que como un ensayo logrado) poniendo en relación "El autor como productor" (1934) de Benjamin con *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig, porque además de ser una novela en la que, creo, se ejemplifica perfectamente lo expuesto por el pensador alemán acerca de lo que debe producirse en una obra política y literariamente acertada, resulta para mí un objeto de estudio que conozco, si no a profundidad, al menos con un interés que espero me lleve a hacerlo en algún momento.

Walter Benjamin tiene un objetivo claro en su texto: pensar cuál es la función política del autor; para ello parte de la discusión sobre tendencia y calidad de la creación literaria, si acaso una debería prevalecer sobre la otra, o si, por el contrario, debe exigirse a la obra ambos aspectos. Benjamin resuelve esta discusión poniendo en tensión tendencia política y calidad literaria, haciéndolas interdependientes. Así, plantea que no es otra cosa sino el avance en la técnica literaria, a través de la cual el objeto artístico funciona beneficiando al común, cuando modifica formas institucionales y excluyentes. Tal avance solo es posible si el autor toma la tendencia política que le permite hacerse consciente de su función dentro de las relaciones de producción. Para Benjamin esta consciencia materialista la tenía en su momento el escritor verdaderamente comprometido con la causa revolucionaria de izquierda, capaz de crear obras que transformarían las técnicas requeridas en su producción.

Un estudio materialista de la obra literaria es un estudio de su técnica. Utilizando la interrogante de Benjamin, pertinente para tal fin, nos preguntamos: ¿Cuál es la posición que mantiene *Boquitas pintadas* en las relaciones sociales de producción de su época? O planteándola de otro modo: ¿*Boquitas pintadas* alimenta el aparato de producción en que es publicada o lo modifica? Inicialmente, para responder esta pregunta, pensaremos en el contexto de producción en que se inscribe la novela, lo que nos lleva, además, a pensar en la función política de Manuel Puig como autor.

El contexto en el que Puig publicó algunas de sus novelas (Argentina a finales de los sesenta) fue un momento, como es de esperarse, convulso políticamente, tanto así que salió exiliado de Argentina a México después de haber sido perseguido por "La Triple A" (Alianza Anticomunista Argentina), aunque no militara en partidos de izquierda. Quizás la única organización en la que tendría una participación política activa, fuera de su trabajo literario, sería el "Frente de Liberación Homosexual", del que fue

miembro fundador. Por otro lado, el contexto literario correspondiente a su obra fue posterior al "Boom latinoamericano", que terminó estableciendo un nuevo canon en las formas narrativas y cuyos autores incluidos, en su mayoría, tenían una tendencia política evidentemente de izquierda, lo que no implica necesariamente la calidad literaria de sus obras, como ya explica Benjamin.

La tendencia política de Puig, independiente de su trabajo literario, parecía ambigua, incluso fue considerado "apolítico", de ahí que no simpatizara a algunos escritores que hacían evidentes sus inclinaciones. Pero, como siguiendo lo expuesto por Benjamin consideramos tendencia en estrecha relación con calidad literaria, diremos que la innovación narrativa incorporada en la obra de Puig trasluce su consciencia respecto a la función que cumple dentro del aparato productivo en el que publica sus novelas, lo que le supone una tendencia política que resulta acertada, además.

Manuel Puig conocía de primera mano los medios de comunicación de masas, sabemos que de su fracaso en el intento de hacer cine terminó escribiendo "accidentalmente" literatura y que sus novelas lograron un alcance en ventas, en parte, por la difusión de dichos medios. En sus obras las formas habituales de narrar son transformadas, lo que ya ha sido ampliamente estudiado por diversos autores y nos interesa en cuanto expone lo considerado por Benjamin sobre la obra de arte de su momento, en la que, señala, ocurría un "vigoroso proceso de refundición de las formas literarias, un proceso en el que muchas contraposiciones, en las cuales estábamos habituados a pensar, pudieran perder su capacidad de impacto" (Benjamin, 2018: 105). Esto es utilizado en su ensayo para ejemplificar las técnicas artísticas de su contexto que modifican el aparato productivo. El proceso indicado es el mismo mediante el cual *Boquitas pintadas* está construida, en ella la novela como género fue replanteada al transcri-

bir y poner en interacción otros géneros discursivos que permanecían al margen en su construcción (cartas, diarios, chisme, informe policial, folletín, radionovela, tango, cine, fotografía). Estos géneros pasan a formar parte de la novela como formas narrativas funcionales a ella y en este proceso son transformados.

Las historias de los amores de Juan Carlos con Nené y Mabel, así como también la historia de Raba y Panchito, nos son reveladas, en parte, utilizando dos procedimientos atribuidos por Benjamin a algunas de las obras que le son contemporáneas, estos son el uso de la prensa y del montaje cinematográfico. Sobre la primera Benjamin hace especial acotación diciendo "la prensa es la instancia más determinante con respecto a dicho proceso [el de refundición] de las distinciones convencionales, y por eso toda consideración del autor como productor debe enfrentarse a ella" (2018: 106). En *Boquitas pintadas* es determinante el hecho de presentar la novela como folletín, formato correspondiente a la prensa, tomando de este tanto la división en entregas, que favorece la manipulación de la intriga, como también la apropiación de los temas, de corte cursi en este tipo de novelas pero utilizados críticamente en la obra de Puig porque delatan el tipo de relaciones (injustas, hipócritas, violentas) de la pequeña burguesía argentina.

El artículo, otra de las formas discursivas de la prensa, resulta determinante en la construcción de la trama, pues a través de él se nos pone al tanto de hechos cruciales en la novela (como la muerte de Juan Carlos). A su vez, este cruce de géneros discursivos juega con categorías propias de la literatura, como por ejemplo las de lector y personaje, o las de historia y discurso. Aunque formas verbales, en la novela los artículos de prensa siguen siendo objetos construidos en la ficción, pero que nos dicen, tanto a lectores como a personajes, lo ocurrido; no es sino hasta que alguno de los personajes decide romper uno de estos recortes de prensa,



ORIANA REYES / ©GUSTAVO REYES

que su materialidad ficticia se nos recuerda, haciendo tambalear también la oposición en que a veces encerramos la historia y el discurso. La prensa, medio, según Benjamin, incitador de la transformación de la literatura, es utilizada en este caso como técnica para narrar y llama la atención a lo frágil de algunas de las categorías literarias convencionales.

Comentaremos brevemente una de las formas utilizadas por Benjamin para ejemplificar el uso de técnicas cinematográficas en el teatro épico de Brecht; nos referimos al montaje. *Boquitas pintadas* pareciera estar construida bajo una total ausencia de narrador, en ella podría considerarse al montaje como la técnica que cumple la "función organizativa" en la obra, haciendo que materiales aparentemente disímiles cobren sentido dentro de la narración. Si es aquí que se hace presente el narrador en la no-

vela, como responsable del montaje, o si debemos hablar más bien del trabajo de un autor que procura una obra literaria extraña a sus formas habituales, supondría también una discusión en la que se entrecruzan categorías literarias institucionalizadas.

Pensando en la pregunta hecha inicialmente, podemos decir que Puig logra convertir formas que alimentan el aparato de producción en objetos complejos, al resignificarlas como elementos dentro de la narración, es decir, modifica el aparato de producción utilizando sus propios productos. A partir de esto podemos pensar en las funciones políticas implicadas en dichas transformaciones. Para ello nos detendremos un momento en los medios de comunicación de masas; estos conforman el aparato del capitalismo para producir dinero a través de la comercialización del fácil entretenimiento dirigido, por tanto, a una "masa", término que aunque al igual que "proletariado" designa a un grupo amplio de personas está despojado de la carga política que sí tiene este último. Esto deriva en una división de la producción cultural en "alta cultura", caracterizada por su difícil acceso, no tanto comercial sino más bien intelectual, y "baja cultura", caracterizada por la facilidad de adquirirse y entenderse.

Boquitas pintadas, y las novelas de Puig en general, en la transcripción particular y el montaje que hace de esos medios, convierte formas consideradas de "baja cultura" en procesos narrativos complejos que cuestionan categorías institucionalizadas y, a su vez, presenta al común la "alta cultura" representada en la novela. El resultado de esto quizá sea lo que esperaba Benjamin que produjera la obra literaria: la "literaturización de las formas de vida", entendida como la modificación de los modelos sociales establecidos mediante la transformación de la técnica literaria. Tal vez, al reconocer el carácter político de la masa presentándole a través de *Boquitas pintadas* un medio de producción del que ha estado doblemente apartada, ya sea por cargarlo de un aura intelectual o por banalizarlo en productos de consumo, esta consiga en él un artefacto a partir del cual puede pensarse, criticarse y, ¿por qué no?, reconstruirse. ☉

Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones*. Madrid: Taurus.

Puig, M. (1980). *Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral.

*Oriana Reyes: Nació en Mérida en 1998. Recibió mención honorífica en el III Concurso Literario "Cuentos por los Derechos Humanos" de PROVEA (2020). Fue premiada con el segundo lugar del "6º Concurso Nacional de Poesía Joven Rafael Cadenas" (2021). Actualmente escribe su tesis para graduarse como licenciada en Letras por la ULA.



MANUEL PUIG / ELISA CABOT

ENSAYO >> CONCURSO CONSTELACIONES, TERCER LUGAR

Anotaciones para desmontar el lenguaje: Blas Coll desde Walter Benjamin

En el veredicto, el jurado señaló que premiaba el ensayo de Leonardo Rivas "por la imaginación crítica con la que convierte al personaje de Montejo en un delirante e inventivo autor/lector en su inscripción en la tradición de la lengua poética"

LEONARDO RIVAS



LEONARDO RIVAS / ©SIULMARY GONZÁLEZ

I
Walter Benjamin, en su ensayo "El autor como productor" (1934), puntualiza una serie de características a tener en cuenta a la hora de analizar la figura del escritor en la sociedad. Un autor es un individuo que coexiste con determinadas normas de productividad, las cuales rigen a determinados estratos sociales; donde cada clase cuenta con una serie de intereses, en los que un escritor puede o no ejercer su labor, dependiendo del estrato al que pertenezca. Siguiendo este entramado, leeremos: "Quisiera mostrarles que la tendencia de una obra literaria sólo podrá funcionar políticamente, si literariamente también funciona." (Benjamin, 1934, p. 102).

Entonces, un escritor puede ubicar su obra en una tendencia adecuada, sin prescindir de la calidad en los procesos literarios que la componen; estos factores coexisten y determinan la organización y ubicación de ese legado de papeles que es la escritura. De esta manera, Benjamin opta por una alternativa distinta al desgastado paradigma de análisis entre forma y contenido, al proponer algo distinto a lo ya establecido; una nueva tensión dialéctica, la cual puede brindarnos una pregunta renovada, cuyo fin es esclarecer la técnica literaria de una obra, al descifrar su función dentro del sistema productivo de una época determinada.

Es así como se despeja una nueva interrogante en la fórmula interpretativa de una obra: si la tendencia política es correcta y existe una calidad enmarcada en determinada corriente literaria, esto puede denotar un avance o retroceso en la técnica literaria que se presenta en un sistema de relaciones productivas. Cada obra posee un carácter organizativo que le da sentido a la hora de ser leída e interpretada; si cumple con ciertos estatutos modélicos, esto la hará de mucha utilidad para instruir a otros potenciales productores del mismo sistema. Buscar una innovación en la técnica es lo que determina la modificación de la cadena, eso es lo que genera el paso de un medio a otro: de producción a consumo del producto elaborado artísticamente. Cualquiera espectador/lector debe poder convertirse en un futuro colaborador.

En este ensayo de Benjamin, el punto discursivo gravita alrededor de: la reflexión de todo escritor, en relación a su posición en la cadena productiva. Aquí comienza la transformación funcional: en la capacidad de orientar al escritor hacia una tarea más activa y menos contemplativa.

II
En un libro como *El cuaderno de Blas Coll* (2006) de Eugenio Montejo, podemos ver que sus páginas contienen

anotaciones, fragmentos, poemas y relatos; una cualidad que lo vuelve transgenérico. Es por ello que etiquetarlo como poemario o como un libro de ensayos sería erróneo, debido al carácter metaficcional (¿y meta ensayístico?) de este "cuaderno". Blas es un "sugestivo relámpago" (en la cavernaria ubicación) de Puerto Malo, y en Montejo, ciertamente.

La concepción de la escritura en el pensamiento de este sujeto parte de la siguiente imagen: el trazo tenue en la arena de la pata de la gaviota. Estamos ante una metáfora de lo que debe ser la escritura: la huella maleable de algo superior. Este personaje nos habla sobre diversos temas relacionados con la representación del universo y el mundo, a través de la lengua humana: "Toda frase debe reproducir en su construcción, tanto como sea posible, la forma de gravitación de los astros que conocemos". (Montejo, 2006, p. 27).

En un ensayo compilado en el libro, *Orfeo revisitado. Viaje a la poesía de Eugenio Montejo* (2012) de Aníbal Rodríguez Silva, podemos leer algo sobre este singular cuaderno montejeano: "El mostrar el proceso, la actitud metaficcional, incluye también el manuscrito, que, como ya he dicho, expresa la larga secuela de lo que es la literatura: algo recibido, fragmentado, despedazado..." (Gerendas, 2011, p. 99).

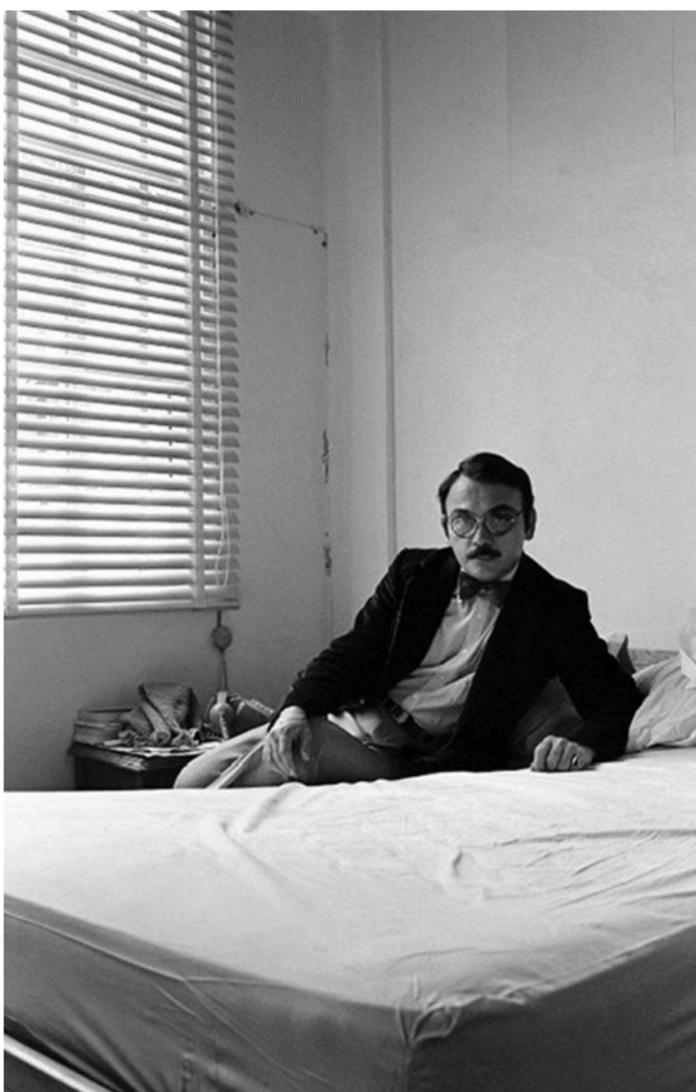
Los fragmentos paradójales de los que se vale Montejo son los generadores de un viaje que recorre la invención sujeta al lenguaje como una expedición quijotesca, en este caso es realizada por un personaje como Blas Coll. Las inquietudes lingüísticas de este individuo son una bifurcación de la tendencia montejeana, lo cual nos revela algunas concepciones sobre la poesía y el lenguaje. Nuevamente, recurrimos al ensayo citado antes, donde leemos: "Blas Coll propone una

renovación del lenguaje que permita llegar hasta el significante, desprendido del significado, suelto en el mundo". (Gerendas, 2011, p. 86).

III
El cuaderno de Blas Coll comienza con una tímida presentación del peculiar investigador de Puerto Malo. Nos enteramos de que es un "misterioso impresor" (¿tipógrafo ilusorio?), lo que puede enlazarse con el apartado del ensayo de Benjamin, que nos remonta a la prensa como un estado fundamental, para comprender al escritor como alguien inmerso en el proceso de fundición de géneros: "La prensa es la instancia más determinante con respecto a dicho proceso, y por eso toda consideración del autor como productor debe enfrentarse a ella". (Benjamin, 1934, p. 106).

Blas Coll puede ser visto como una figura peculiar en la propuesta analítica de Benjamin, ya que él mismo escribe y produce, inventa e investiga, dejando sus testimonios impresos en hojas de almendro, banano y hasta malanga. Este sujeto no solo es poeta o narrador, investigador o divulgador, es incluso hasta lingüista; sus investigaciones contaron con seguidores e inventó su propio idioma: el *colly*. Sus fieles fueron bautizados como *colígrafos* (seguimos en el terreno de lo escrito, de lo testimonial), aparece Lino Urdaneta.

¿Quién es el autor y quién el lector? Blas Coll lee y escribe, todo parte de la traducción que hace una persona de sus fragmentos, lo cual pone en duda todo el aparato, al presentar una nueva voz en el texto, ese "alguien" comenta lo recopilado, señala erratas. Podemos notar una dinámica interrogativa/performativa, en ambos personajes: "*Don Blas solía incomodarse, sin embargo, ante la posibilidad de que se le tomase por un dinamitero gratuito de la lengua, un*



EUGENIO MONTEJO / ©VASCO SZINETAR

demoledor equivocado. Nada de eso – argüía..." (Montejo, 2006, p. 14).

Benjamin (1934) apunta hacia un productor que participe en el sistema, un individuo que intervenga en esta labor de innegable dualidad: "El lector está siempre dispuesto a convertirse en un escritor, a saber, en alguien que describe o prescribe. Accede a la autoría como perito..." (p. 105). La palabra escrita en la prensa marca el inicio de esa retroalimentación lector/escritor (productor/colaborador), y el cuaderno es un ejemplo para ilustrar eso, pues tenemos: un ser delirante como Blas, investigador que deja anotaciones de su trabajo (¿sus hazañas?) cual Cidi Hametli y un recopilador de esos papeles. También existen seguidores (*colígrafos*), los cuales entienden el idioma inventado por Blas.

Montejo (2006) apunta: *Los fragmentos de Blas Coll que he logrado reunir, lo único que queda de sus extraviadas preposiciones, los contiene un viejo cuaderno marrón salvado por don Antonio Hernández, panadero de este puerto, a quien agradezco haberme confiado.* (p. 16).

La innovación parte desde los fragmentos, de lo que dicen y no dicen sobre Blas; su tendencia se aparta de lo establecido: el idioma español. Él interviene ese sistema comunicativo, elabora nuevas formas de expresión al alejarse de estructuras sintácticas predeterminadas, tiempos conjugables y palabras engañosas. Se apega al latín para moldear su nueva lengua, sigue los caminos inaugurados por personas que también exploraron la ciencia de la expresión, como José Antonio Ramos Sucre. La imprenta de Puerto Malo es un laboratorio; la prensa para Benjamin es un preámbulo a la exploración del autor como productor y Coll se desplaza en ese plano. Las invenciones que promulga este "cuaderno" son quijotescas, y por ende, memorables, dignas de ser contadas. Blas nos dice: "Se nace siempre Quijote; después la vida nos vuelve poco a poco Sancho Panza, y al final terminamos de Rocinante". (Montejo, 2006, p. 38). Benjamin solicita una reflexión por parte del escritor, en relación a su posición en determinada cadena productiva; Blas escribe y reflexiona, hace que otros también lo hagan (queriendo o no) al promulgar sus ideas en Puerto Malo, sus disparates lingüísticos lo llevan a "buscar vocales".

La innovación presente en una obra como *El cuaderno de Blas Coll* reside en la forma en cómo esta nos presenta a un autor activo, cuya meta (¿un delirio, acaso?) es forjar nuevas formas de hablar y escribir; intervenir un sistema productivo inmenso y conmutable: la lengua española. Lo escrito por Blas Coll le enseña a otros a ser disruptivos en su cadena productiva, lo cual desencadena ramificaciones (colaboraciones) enmarcadas en una tendencia irreverente y desenfadada: la colística. ☉

Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones* (Colección Pensamiento Radical). Madrid, España. Editorial Taurus.

Gerendas, J. (2011). "Eugenio Montejo y la decantación de la escritura". En: *Orfeo revisitado. Viaje a la poesía de Eugenio Montejo*. (pp. 85-101) Mérida, Venezuela. Universidad de Los Andes, Dirección General de Cultura y Extensión, Ediciones Actual.

Montejo, E. (2006). *El cuaderno de Blas Coll* (Colección País Portátil). Caracas, Venezuela. bid & co, editor c.a.

*Leonardo Rivas. (Valera, Venezuela, 1995). Estudiante del octavo semestre de Letras, mención Lengua y literatura hispanoamericana y venezolana, en la ULA (Mérida). Es miembro del grupo literario merideño "Tinta Negra". Ganador en modalidad ex aequo de la primera edición del Premio Internacional de Poesía "Bruno Corona Petit" (2021).

“
La innovación parte desde los fragmentos, de lo que dicen y no dicen sobre Blas”

ENSAYO >> JUNG Y LO TOTALITARIO

Jung: el largo recorrido de un resbalón

FERNANDO YURMAN

En fervientes foros, en artículos de prensa y declaraciones, se desprecian tendencias totalitarias fundadas en observaciones de Carl Gustav Jung. Esas soterradas apelaciones se pretenden democráticas, pero alertan al que conoce la relación que Jung había tenido con el nazismo. “Aquella historia” quizás no permita condenarlo sin atenuantes, como demandaría sin escrúpulos la cultura de la cancelación, pero tampoco recomienda su lente teórico para justificar tendencias sociales. El psiquiatra que proclamó con entusiasmo en 1932 que Italia había encontrado su “líder fuerte” en Mussolini, y luego en 1934 agregó con alegría que también Alemania había encontrado su führer, y en esa adhesión logró su hogar teórico en Berlín para los arquetipos arios, los devaneos teosóficos y la spengleriana decadencia de Occidente, no perfila un cabal ejemplo democrático.

Estos equívocos no deberían merecer la obra clínica, sino gestar reserva en sus aplicaciones sociales. La clínica de Jung, con su provisión de promesas abismales, es tan respetable como las otras; algunas, como la de Melanie Klein o Bión, no están amuebladas con esplendor mitológico, pero desatan ciertas imagerías, con “efectos especiales”, que harían modesta la escenografía del inconsciente Junguiano. Tampoco su capacidad curativa está en controversia, la eficacia terapéutica no pocas veces deriva más de la creencia compartida que de alguna “verdad teórica”, mucho menos cuando hoy se asiste a una vasta expansión de la seudomitología oscurantista que incluye reencarnaciones, sortilegios hindúes, viajes místicos, astrología y religión. En cambio, no es prudente aplicar a Jung en análisis sociales: sufre el lastre de su ominosa experiencia.

Cabe aclarar que, a diferencia de Martin Heidegger, su famoso compañero de ruta en el desvarío nazi, Jung no mantuvo un hermético silencio en la posguerra. Al contrario, en 1946 pidió explícita disculpa al reticente rabino Leo Baeck por su desliz (“me resbalé”), y realizó también muchas observaciones críticas del régimen en ruinas. Y fue a tiempo, la carpeta del British Foreign Office, “*The case of Dr. Carl G. Jung: Pseudocientist and Nazi Auxiliary*”, se detuvo en un procedimiento que podría haber incluido un tribunal según investigadores ingleses. Baeck transmitió luego el fervoroso arrepentimiento a Gershom Sholem, que entonces accedió a mandar un artículo a Eranos.

De esa manera, pausadamente, se atenuó la fuerte crítica que había recibido entre otros de Erich Fromm, Marcuse, Thomas Mann y del mismo Leo Baeck. Claro que su obra, a diferencia de Heidegger, que ya para algunos había revelado simientes de espiritualidad nazi que confirmaron luego citas del póstumo *Libro negro*, no precisaba tan minucioso desciframiento. Era abierta, contaba con muchas afirmaciones teóricas tramadas con el nazismo. Esa afinidad fue usualmente encubierta, sobreseída por observaciones posteriores, cartas y confidencias, pero no ha dejado de reclamar un análisis del substrato ideológico. La tarea esclarecedora de muchos discípulos resulta escasa, no excede la reseña de explicaciones forzadas (“duras decisiones para no empeorar”, “para salvarlos”).

Tampoco sirve el señalamiento de que algunos analistas, editores o alumnos de Jung, han sido judíos, como si eso fuera relevante para analizar un fundamento teórico antisemita. Desde la propia disciplina, los innumerables estudios sobre “La sombra”, “El lado oscuro”, “el mal”, han enriquecido de imágenes la psicología profunda del afán totalitario, pero no la historia concreta de este pensamiento teórico en su pasaje por el totalitarismo.

Jung, que había admirado del führer

“El psiquiatra que proclamó con entusiasmo en 1932 que Italia había encontrado su ‘líder fuerte’ en Mussolini, y luego en 1934 agregó con alegría que también Alemania había encontrado su führer, y en esa adhesión logró su hogar teórico en Berlín para los arquetipos arios, los devaneos teosóficos y la spengleriana decadencia de Occidente, no perfila un cabal ejemplo democrático”



CARL GUSTAV JUNG / ORSTMUSEUM ZOLLIKON

su “mirada soñadora”: “en sus ojos se encuentra la mirada de un vidente”, transparentaba todo su entusiasmo en los conceptos teóricos. El führer era para el investigador suizo un “altavoz que amplifica el murmullo inaudible del alma alemana”. Esas declaraciones fueron realizadas por radio en 1938, año que todavía resuena con los cristales de la siniestra noche. En esa entrevista también declaró su admiración por Mussolini, aunque lo diferenció de Hitler, al que definió como “un hombre atento a una fuente de inspiraciones. Chaman, mitad dios, mito”. Esa fascinación nos parece grave porque comprometía de manera articulada su pensamiento. Por otra parte, la densa teoría, el fundamento de la devoción, fue explicitada: “el inconsciente ario tiene un potencial mayor que el judío”. En el editorial de su revista, cuando presentaba la propuesta del Dr. M.H. Goering, Jung declaraba que las diferencias entre la psicología judía y la germana no deberían ignorarse. Jung era el director responsable de la revista en la que Goering, director de la sociedad psiquiátrica, postulaba la importancia del estudio de *Mein Kampf* para la teoría psicológica.

Es cierto que todo esto fue anterior a la guerra ¿pero su corpus teórico

cambió? En trabajos posteriores, luego de las revisiones que dicta siempre una derrota, Jung no retomó la diferencia entre la mente judía y la aria, pero en su estudio sobre psicología de las religiones la clasificación se trasladó a protestantes y católicos. El modelo era similar, y heredaba con lealtad el de aquellos pensadores del siglo XIX que inventaron “las identidades profundas”.

El mito del “arianismo”, fundamental para esos propósitos, sirvió para descreer que todos procediesen de una sola pareja, como rutinariamente afirmaba el mito bíblico, sino de fuentes nacionales particulares, como prefería la mitología romántica. El estudioso Arthur Gobineau desconocía entonces el efecto de su “científica” división de la humanidad en “razas”. El mismo Renan, en su *Vida de Jesús*, entreveía con pasión, y sin prejuicios explícitos, un origen ario de Jesús: “se nota que nada en él era judío”. Esta exacerbada agudeza para la diferencia ocurría en un siglo XIX ávido de raíces románticas nacionales; la extendida pretensión dio lugar a una humorada de Macaulay: “decir que hay un gobierno fundamentalmente protestante o católico es como decir que hay una manera católica

de hacer compotas o una equitación fundamentalmente protestante”. Pero cuando Jung retomaba esas fervientes especulaciones sobre la cualidad inconciente de “las razas” era Alemania en 1934, y no solamente constituía un error epistemológico, era también una complicidad política. En un texto sobre psicología de las religiones de 1937, que reeditó ya girado el timón en la posguerra, procuró diluir su compromiso teórico con el amparo de la misma teoría, y trató aquel horror previo en la distancia del razonamiento abstracto y sus laberínticas alegorías: “El Dionisos de Nietzsche apareció transfigurado en el Wotan para toda una generación” o “Se necesitó la catástrofe de la guerra del 14” para verificar si estaba en su sitio el espíritu del hombre blanco” o “ahora no resulta difícil comprender que las potencias del mundo subterráneo...”.

Antes había sido más concreto, con recias afirmaciones desafiantes: “¿ha podido el psicoanálisis de Freud esclarecer la grandiosa aparición del nacionalsocialismo al que todo el mundo observa con ojos de sorpresa? ¿Dónde se encontraba el ímpetu silencioso y la fuerza cuando no había nacionalsocialismo? Ella se encontraba en el alma germana”. ¿Podría afi-

liarse a ese trepidante germanismo el anhelo de prohibir el “psicoanálisis judío” que manifiesta en una de sus cartas? Es el paso complementario, si se piensa que el aliento hiperbólico para divinizar una identidad siempre reclama la necesidad de demonizar otra.

Al contrario de la inteligente prudencia en la microhistoria, que procura del mínimo incidente y el tiempo menor un significado mayor, él hizo de un drama colosal un mero significado expresionista. Para esos presupuestos conceptuales, el *Wotan*, cuyo himno había analizado, era “el dios de los alemanes” y explicaba mejor el nacionalsocialismo que cualquier análisis, según declaraba en 1936. Eso ya no era simplemente un desliz, configuraba plenamente una teoría.

El caso de Jung es uno de tantos, ocurrió también con Cioran y Mircea Eliade, que hasta que los soviéticos tomaron Rumania, eran intelectuales en las vanguardias fascistas del régimen, (con Ezra Pound y Yeats, pero eran poetas fascinados, no antropólogos), con Drieu Larochelle, que antes de suicidarse pudo contarle a su amiga Victoria Ocampo que “la democracia lo aburría”. Parece que en todos ellos subyacía el mismo desencanto. El estudio de los mitos tiene siempre un alto riesgo de convertirse en ejercicio mítico. Quizás en el fondo de sus conceptos estaban las sugerentes mentalidades primitivas de Levy-Bruhl, que ya eran etnocéntricas, pero lo cierto es que su práctica ideológica contaminó toda la herramienta conceptual. Su apelación al inconsciente colectivo fue la apelación de la irracionalidad romántica contra la Ilustración, y cegó las posibilidades provechosas de estudiar mitos o arquetipos fuera de los huracanes metafóricos que los envuelven. Su uso para entender manifestaciones colectivas podía haber integrado una fructífera relación con la teoría de Freud, que adolecía una carencia en el espacio autónomo de los mitos. Podría haber sido promisorio para articular psique y sociedad, y los mitos como vectores de la acción colectiva, podía haberse adelantado o ser precursor de “la nación imaginada” de Benedict Anderson y otras ricas antropologías sobre la identidad, pero derivó en una metafísica irredimible, con callejones cerrados en una vocación eurocéntrica, que también fue racista.

La creciente “esperanza blanca” en EEUU, el neofascismo de Europa, el carácter cada vez más “nacional” de las creencias religiosas, las pasiones identitarias y el “historicismo” histórico que segrega los populismos, deja observar que la perversión intelectual de Jung es una tendencia malsana de las sociedades. Mientras que la democracia no tiene “magia”, estas tendencias alimentan las enfermizas fantasías de grandiosidad. La captación por un puñado de arquetipos de la gran complejidad social usa la misma simplificación mental que las teorías conspiratorias, esas que hoy hacen pandemia con la pandemia.

Fieles a la tradición, algunos de los discípulos “científicos” de Jung han retomado, aunque bajo la división monoteísmo y paganismo u Oriente y Occidente, esas divisiones que son de larga prosapia en la gimnasia romántica, y todavía cumplen una función ideológica: el “alma europea” vuelve a levantar vuelo. Por ello la aplicación social de estos modelos demanda una crítica prudencia: la idea de un inconsciente colectivo y los correlativos mitos de origen, tal como los ha legado Jung, inquieta el potencial ideológico totalitario que suelen guardar todas las identidades. ●