

LOS CUERPOS DE LA MODERNIZACIÓN EN LA VENEZUELA DEL SIGLO XX: EN MENESES, RODRÍGUEZ Y NOGUERA

María Dayana Fraile

Escritora y crítica literaria independiente

dayanafraile@gmail.com

Recibido: 26 - 06 - 18

Aceptado: 24 - 09 - 18

RESUMEN

Guillermo Meneses emprende en su última novela la culminación de su proyecto estético. Muestra la modernización y consolidación de Caracas como urbe cosmopolita. Esto constituye el telón de fondo para el despliegue de un regionalismo urbano de corte vanguardista que intenta una definición nueva de venezolanidad, recurriendo a un proceso mitificador que configura un espacio narrativo en el cual se expresa la defensa de sectores populares y sus roles protagónicos. En los bares de la mala vida y en la Sociedad de los Amigos de Dios, una comunidad de practicantes de los ritos mágico-religiosos asociados con María Lionza, el personaje de Meneses afirma haber descubierto la solidaridad y la bondad humana, una especie de antídoto para la tecnocracia burguesa. Hacia el final del artículo, se estudia este mismo componente en las obras de Carlos Noguera y de Renato Rodríguez, que empiezan a leerse como relatos posmodernos en los cuales se continúa desarrollando la composición de un cuerpo destinado a la vida de la urbe.

Palabras clave: cuerpos, modernización, urbe, literatura venezolana

THE BODIES OF MODERNIZATION IN 20TH CENTURY VENEZUELA: IN MENESES, RODRÍGUEZ AND NOGUERA

ABSTRACT

In his final novel Guillermo Meneses embarks on the culmination of his aesthetic project. He portrays the modernization and consolidation of Caracas as a cosmopolitan city. This is the background for a display of urban regionalisms in an avant-garde register that attempts a new definition of Venezuelanness, recurring to a mythological process that configures a fictional space where the defense of popular sectors and their centrality are expressed. In dives and in the Sociedad de los Amigos de Dios (Society for the Friends of God), a community of practitioners of the magical/religious rituals associated with María Lionza, Meneses's protagonist claims he has discovered solidarity and human kindness, a type of antidote to bourgeois technocracy. Towards the end of the article, the same component is analyzed in the works of Carlos Noguera and Renato Rodríguez. Their works begins to be read as postmodern stories where the composition of a body destined for life in the modern city is continuously developed.

Key words: bodies, modernization, modern city, Venezuelan literature

LES CORPS DE LA MODERNISATION AU VENEZUELA DU VINGTIEME SIECLE

RÉSUMÉ

Guillermo Meneses entreprend, dans son dernier roman, l'aboutissement de son projet esthétique. Il montre la modernisation

et la consolidation de Caracas en tant que ville cosmopolite. Ceci constitue la toile de fond du déploiement d'un régionalisme urbain d'avant-garde qui tente une nouvelle définition du vénézuélien, en recourant à un processus mythifiant qui forme un espace narratif où la défense des secteurs populaires et leurs rôles principaux s'expriment. Dans les tripots et dans la Sociedad de los Amigos de Dios (la Société des Amis de Dieu), une communauté de pratiquants des rites magico-religieux associés à María Lionza, le personnage de Meneses prétend avoir découvert la solidarité et la gentillesse humaine, une sorte d'antidote pour la technocratie bourgeoise. Vers la fin de l'article, ce même élément est étudié dans les ouvrages de Carlos Noguera et de Renato Rodríguez. Ils commencent à être lus comme des récits postmodernes où la composition d'un corps destiné à la vie de la ville moderne continue à se développer.

Mots-clés: XXe siècle, corps, modernisation, ville moderne, littérature vénézuélienne

*“Y aquí estoy, jodido, pero siempre
bonchando”*
Renato Rodríguez

ONTOLOGÍA DEL CUERPO URBANO EN GUILLERMO MENESES

José Martínez, el personaje central de *La misa de Arlequín* (1962) de Guillermo Meneses, puede ser considerado por nosotros, lectores contemporáneos, como una especie en extinción. A pesar de su marcada ausencia de civismo, representa uno de los últimos “ciudadanos” que caminaron por las aceras de Caracas. En ese rasgo estriba el singular encanto del personaje. Meneses elabora la semblanza de un hombre que no solo conoce de una manera íntima y absoluta la ciudad en donde vive, sino que ha sido testigo de su expansión y desarrollo. José Martínez fue uno de los últimos hombres

que pudo sentirse conocedor de cada callejón, de cada grieta en el cemento de la capital. En los tiempos que corren, signados por la vorágine del crecimiento urbano abrupto y no planificado, ningún venezolano se atrevería a hablar con la seguridad que apuntala esta frase de Martínez: “Conozco este barrio donde vivo con exactitud; podría anunciar por anticipado cuándo se va a apagar la luz de aquel piso lejano” (p. 481).

La novela que, por ciertos indicios de la trama, parece recrear sus acciones en la década de los cincuentas del siglo pasado, captura un momento paradigmático del proceso de modernización de la nación, un momento de intensas y rápidas transformaciones que, no obstante, todavía podían ser asimiladas. Los hombres todavía podían reconocerse en el paisaje urbano, aún lo común se actualizaba en cada una de las relaciones que mantenían con sus vecinos. Las modificaciones no eran tan monstruosas como para obliterar las voces y los rostros de sus vecinos. De modo que el cuerpo de José Martínez ha crecido sincronizadamente con el cuerpo de la ciudad,

Cuando comienza a parpadear el primer aviso de neón, mi corazón parpadea también y busca su ritmo nocturno. Me lanzo al encuentro de mi ciudad. Creo que nadie la comprende como yo. A medida que me he hecho hombre ella ha tomado fisonomía adulta. Me acomodo dentro de ella como en una peligrosa, intensa pasión. Desde el rincón de un bar vigilo y gozo su actividad, su turbia existencia, su respirar. Entiendo que este su aliento de hoy, este murmullo rezongón, este nervioso anhelo, estaba ya bien vivo en la pequeña ciudad que era ella cuando yo también comenzaba a establecer relaciones entre mi cuerpo y el cercano mundo inmediato (p. 494).

Resulta muy elocuente la elección de estas imágenes. Martínez plantea una conexión intensa entre sus órganos vitales y el pulso de la ciudad. Las fronteras entre lo privado y lo público tienden a desvanecerse porque la vida de Martínez está cifrada en la vida de la ciudad. Este personaje conoce a todas las personas de su barrio; incluso, los choferes de los autobuses lo reconocen y saludan. Podríamos decir que Martínez ha formado parte de la ciudad desde la misma fundación de ésta siendo como es, un miembro de una familia ilustre en decadencia. Al atribuirle relumbres de “la plata de los espadines” y el “reflejo amarillento de los papeles y pergaminos de los antiguos documentos” (p. 479) identifica a su familia como figuras políticas importantes de la antigua y prestigiosa ciudad letrada. Aunque resulta claro que por giros y cambios históricos, este clan ha perdido preponderancia y se ha integrado a la pequeña burguesía caraqueña. En este sentido, es un detalle muy revelador que Martínez se desempeñe como empleado de comercio en la casa del holandés Stockel, su tío político.

A pesar de que la trama intenta ser sórdida y que la historia de José Martínez es la de la decadencia, la de una caída sin fin en la oscura bruma del alcoholismo, se ve atenuada siempre por una red de relaciones solidarias que impiden que el impacto destroce su agobiada conciencia. La vida nocturna de los bares del centro y sus habitués está salpicada de una cándida proximidad, todos se conocen, respetan sus límites y en sus relaciones se intuye una sucia ternura inherente a un realismo sucio, “aún no demasiado sucio”. Los estudiantes fiesteros; el barman húngaro; la inmigrante judía que cuenta historias sobre los campos de concentración nazis; Cara de piedra, el zambo espía de la policía secreta; el negro Justo, el policía enredado en amores con una prostituta, no constituyen presencias amenazadoras, al contrario, son compañeros de “calvario” —así llama Martínez a su constante peregrinar de un bar a otro. Así es como Justo, el policía corrupto, enredado con coimas de cocaína, y

que Martínez describe como un “campesino que siente gran placer en imponer el orden a las gentes de la ciudad, a pesar de que él mismo está ya muy sucio de costumbres ciudadanas” (p. 484), le cede el brazo orgulloso y lo escolta a casa cuando él se encuentra sumido en sus terribles borracheras.

Sin embargo, Martínez retrata su subjetividad como fugaz e inapresable. A pesar de que ha capturado y memorizado cada centímetro de su entorno, su “yo” le resulta extraño. Este autor afirma que no existe como existiría una entidad sólida y unidimensional: –“nunca he conocido algo exacto y definido a lo cual haya nombrado ‘yo’ para considerarlo como responsable de mis actos” (p. 485). Martínez está convencido de que la única relación posible consigo mismo es la borrachera, porque a través del alcohol podía “ver la capacidad de amor que conservaba intacta” (p. 486) y que no había gastado siquiera en sí mismo. “La embriaguez se parece a la ternura” (p. 486), confiesa desamparado ante la página en blanco; y arrastrado por la pesadumbre considera esa leve sensación como un consuelo ante “los elementos egoístas, violentos, y desordenados” que hicieron de él “un imbécil incapaz de ternura” (p. 480). Aquí empieza a abrirse en su relato una crítica hacia la clase social a la que pertenece: la carga y los valores que el pasado le ha legado, los de la ciudad letrada, los de la tecnocracia burguesa: lo han modelado en la imposibilidad de amar y comprender. En los bares de la mala vida y en la Sociedad de los Amigos de Dios, una comunidad de practicantes de los rituales mágico-religiosos asociados con María Lionza, Martínez asegura haber descubierto la solidaridad y la bondad humana.

Esta crítica emprendida en su última novela constituye la culminación de su proyecto estético. La modernización y la consolidación de Caracas como urbe cosmopolita constituye el telón de fondo para el despliegue de la nostalgia por los dioses olvidados de los indios y, asimismo, de la crítica a las condiciones depauperadas en las que subsisten los descendientes de los antiguos esclavos.

Meneses logra construir una alegoría nacional que, como propone Fredric Jameson, en “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism” (1986), refunde la historia privada e individual del destino de un personaje para reflejar “the embattled situation of the public third-world culture and society” (p. 69). Meneses, en esta obra, decanta y perfecciona el regionalismo urbano de corte vanguardista de su primera etapa, ese que ha sido descrito por Javier Lasarte (1999) como una reformulación hibridizante de proyectos regionalistas anteriores adecuados a una nueva realidad histórica, el tránsito al espacio urbano, y traspasado por un alto nivel de sofisticación de los elementos expresivos.

Lasarte apunta que Meneses en sus inicios intentó la definición de una nueva venezolanidad recurriendo a un proceso mitificador que configuraba un espacio narrativo “basado en idealizaciones o elementos duales que podrían relacionarse con algunas formas del pensamiento liberal positivista” (p. 112). No obstante, se producían torceduras y quiebres en estas fijaciones propias del regionalismo, una oposición como la de civilización y barbarie era resemantizada, “en ella se expresa(ba) la defensa de sectores socio-culturales populares marginados en cuyos elementos descansan los roles protagónicos y los valores históricos dignos de rescatar” (p. 112). Esto suponía, entonces, una ampliación del esquema, se abandonaba así “una visión selectiva y elitesca” que era reemplazada con una de “corte netamente populista” (p. 112). Esta estética inicial de Meneses se reviste de un marcado experimentalismo en sus últimas obras que, probablemente, se deriva de la conjunción de diversas circunstancias que marcaron su sensibilidad como, por ejemplo, su prolongada estancia en París, sus alianzas intelectuales con el grupo de pintores abstractos conocido como Los Disidentes, y el desencanto que implicó la cancelación violenta del esfuerzo modernizador liderado por el presidente Isaiás Medina Angarita, del cual Meneses era partidario.

En este orden de ideas, resulta muy interesante la relación que Meneses dibuja entre el cuerpo de José Martínez y el cuerpo de la ciudad. Sobre todo porque durante la década de los cincuenta del siglo pasado culminó la materialización de un proceso de reajuste y cambio del imaginario de Venezuela como nación. Fernando Coronil, en *The Magical State* (1997), propone que este fue el momento apoteósico de la deificación del Estado como uno de los tantos síntomas que acarrió la metamorfosis de Venezuela en una nación petrolera. En este sentido, Coronil explica: el país “was seen as having two bodies, a political body made up of its citizens and a natural body made up of its rich subsoil” (p. 4). El Estado apostó a condensar los múltiples poderes dispersos en los dos cuerpos de la nación hasta aparecer revestido del poder mágico de revertirla, produciendo fantasías de integración colectiva por medio de instituciones políticamente centralizadas (p. 4). El concepto de nación fusionaba entonces los derechos políticos y universales de los ciudadanos con el “collective entitlement to the nation’s petroleum wealth” (p. 168) y, en consecuencia,

The nation’s social body became more marked as the passive beneficiary of its natural body, seen now as the main source of the nation’s powers. This shift marked a subtle but perceptible displacement in the locus of historical agency from the nation’s social body toward its natural body –from the people to nature (p. 168).

De modo que, continúa Coronil, el Estado como nuevo agente y mediador de la naturaleza-trasmutada-en-actor-social, se propuso transformar a ultranza “the nation’s national body into its civilized material habitat” con la idea de que ese “modern dwelling would have the power to transform the people that inhabited it” (p. 168). El dinero, prácticamente, instantáneo derivado de las rentas petroleras se ensambló con un cúmulo de aspiraciones de matices utópicos has-

ta producir dispositivos discursivos muy particulares. Coronil apunta que el dictador Marcos Pérez Jiménez, durante el período 1948-1958, “decreed the myth of progress” (p. 69), forjando de este modo la ilusión de que la modernidad “could be brought to Venezuela as if pulled out of a hat” (p. 69). Sin embargo, esta afirmación amerita la reconstrucción del panorama histórico precedente al ascenso al poder de Pérez Jiménez. Considero importante, por tanto, tomar en cuenta que el “Nuevo Ideal Nacional” pérezjimienista representa la cristalización absolutizadora de las narrativas de la modernización que circulaban desde antaño en el imaginario nacional. Pérez Jiménez nos entregaba un siniestro caleidoscopio en el que se percibían los reflejos mutilados y aglutinados de las más intensas esperanzas colectivas de progreso que habían abrigado las clases dirigentes, al menos, desde la presidencia de Antonio Guzmán Blanco en las últimas décadas del siglo XIX.

El “Ilustre Americano, Regenerador y Pacificador” —títulos que le fueron otorgados por un congreso totalmente plegado a su voluntad— suele ser retratado por los expertos como una figura contradictoria en distintos sentidos. Nikita Harwich, en *Guzmán Blanco y la modernización* (1994), lo describe como un “inescrupuloso, especulador político, ávido sin límites de dinero y adulación” (p. 2), pero también ensalza su “genuina habilidad en cuanto al aprovechamiento de los recursos que tenía a su disposición para intentar llevar a cabo la transformación material de Venezuela” (p. 2). Durante el período en que ejerce las funciones de presidente (1870-1888), Guzmán Blanco logró remodelar el paisaje de la capital. De la mano de ingenieros y arquitectos reconstruyó un perímetro urbano en ruinas, devastado por el terremoto de 1812. No solo se lo limpió de escombros y animales, sino que se levantaron importantes infraestructuras sanitarias, acueductos, sistemas de iluminación, y espacios recreacionales, como paseos y jardines. Guzmán Blanco, además, promovió una enérgica política de memoria, ensamblando imágenes que

encarnaban la ética republicana, con el fin de mover a las masas a reconocerse en el proyecto de nación. Pedro Enrique Calzadilla, en el artículo “El olor de la pólvora. Fiestas patrias, memoria y Nación en la Venezuela guzmancista 1870-1877” (1999), comenta que los venezolanos empezaron a contemplarse hermanados en un pasado común a partir de los esfuerzos de Guzmán Blanco por instaurar la “adoración de la gesta emancipadora”, así es como el culto a Simón Bolívar “se oficializa y se convierte poco a poco en el ‘lugar’ privilegiado de la memoria y en la nuez del ‘mito’ fundador de los venezolanos” (p. 111). Guzmán Blanco respaldó este proyecto levantando un sistema de instrucción pública, ordenando la erección de monumentos, la edición de obras históricas, la formación de un museo y la constitución del Panteón Nacional.

La apoteosis de este proyecto de construcción de una nueva identidad nacional cosmopolita, integrada al sistema económico mundial, fue la organización de la Exposición Nacional de 1883. La tercera del continente latinoamericano, luego de las realizadas en Santiago de Chile (1875) y Buenos Aires (1882). Beatriz González Stephan, en “¿Cómo dejar de ser tropicales? La negociación de los estilos modernos en las exposiciones universales: la primera exposición venezolana” (2006), comenta que este evento intentaba representar la suma “de las posibilidades del país para empresarios e inmigrantes, además de mostrar los alcances del ‘progreso’ logrados en los rubros de las artes y letras, artesanías y mecánica” (p. 272).

González Stephan señala que Venezuela intentó apartarse de las estéticas exotizantes a través de la reproducción de los estilos arquitectónicos metropolitanos, el guzmanato erigió un palacio para albergar la exposición de estilo neogótico victoriano con la intención de crear una imagen exportable del país, que “creaba el espejismo de la expansión metropolitana y respondía a la internacionalización de las condiciones de la modernización” (p. 277). El Palacio fue decorado con obras de arte que mostra-

ban épicas semblanzas de las batallas independentistas. Mostrar a los próceres era sinónimo de mostrar la genealogía de la nación. Venezuela quedaba asimilada a las grandes naciones metropolitanas al proyectarse como una tierra de grandes hombres que “irradiaban la autoridad necesaria para el orden cívico moderno” (p. 286) y que aparecían como suficientemente disciplinados para “el máximo rendimiento al servicio de una tarea común” (p. 286).

Guzmán Blanco, a través de una autocracia que no respetaba los derechos humanos ni las libertades fundamentales, había contribuido a forjar la unidad nacional. Sus sucesores intentaron replicar sus métodos tiránicos, pero carecían de su vehemencia visionaria, esa que lo impulsaba a encabezar extractos de las memorias del Ministerio de Fomento bajo el título de “Ministerio del Progreso”, con el fin de atraer la inversión extranjera. Quizás, el mito del progreso se arraigó con tanto ímpetu en suelo venezolano debido a la situación inicial de desventaja en la que se encontraba el país al momento de su fundación. El caso de Venezuela era particularmente dramático. Hasta bien entrado el siglo XVIII Venezuela había constituido al menos seis provincias separadas y repartidas en tres diferentes zonas económicas, condenadas al aislamiento y a la carestía de una administración central y de un sistema de intercambio comercial bien consolidado.

Con el advenimiento de la independencia, un territorio colonial pobre y periférico intenta apuntalarse como república, primero como parte de la Gran Colombia, luego, como nación independiente, pero la ausencia de ficciones consensuales sólidas compartidas por la ciudadanía desataron la conformación de montoneras y la materialización de guerras fratricidas. El clímax de estos enfrentamientos fue la Guerra Federal llevada a cabo entre 1859 y 1863, en ella combatieron las tropas federales y las centralistas. Mientras las primeras reclamaban la autonomía para los estados de Venezuela y se oponían a un gobierno central que privilegiaba los intereses de la oligarquía,

las segundas se consideraron los defensores de la civilización y el orden —encarnando una versión tropical de la dicotomía sarmentina civilización-barbarie—. Paradójicamente, reseña Winthrop Wright, en *Café con leche. Race, Class and National Image in Venezuela* (1990), el triunfo de los Federales, esos que identificaban como su enemigo a todo aquel “who could read or write, or who used shoes or neckties, and possessed the privileges of wealth” (p. 36), no implicó grandes cambios en la manera en que funcionaba la sociedad.

De las filas Federales surge, precisamente, Guzmán Blanco. Curiosamente, sabe leer y escribir. Esta paradoja se ve reforzada por sus ideas reformistas a ultranza, luego de algunas temporadas en Europa desempeñando cargos diplomáticos, desea convertir a Caracas en una pequeña réplica de París. No obstante, estas tendencias eran moneda corriente en el clima intelectual de las élites latinoamericanas del siglo XIX hasta el punto en que Bradford Burns, en *La pobreza del progreso* (1990), sostiene que para comprender la historia reciente de la región resulta necesario pensar en la influencia de filosofías europeas que se enmarcaban en un ideario del progreso como, por ejemplo, el movimiento de La Ilustración y el positivismo de Augusto Comte y John Stuart Mill. Estas visiones de prosperidad y éxito estaban hechas a la medida para seducir a los ciudadanos de las recién fundadas repúblicas latinoamericanas, atados a un territorio desolado por las guerras independentistas y con la labor a costas de armar un país con fragmentos de nada. El discurso positivista latinoamericano invitaba a creer que el transplante de la ciencia y la tecnología europea en suelo patrio eran metas realizables.

El concepto de progreso tiene una genealogía de larga data que considero importante revisar. Evidentemente, surge con la consolidación de la clase burguesa en el escenario europeo. Donald Lowe, en *Historia de la percepción burguesa* (1999), relata que debido a la instauración de un nuevo campo perceptual delimitado por la cultura tipográfica, la supremacía de la vista y el orden del desarrollo en el

tiempo, el tiempo terminó por ser “subjetivado como una dimensión distinta del espacio” (p. 71). La idea de progreso se universalizó con la publicación de textos como el *Esbozo de una historia del progreso del espíritu humano* (1795) de Condorcet, a partir de entonces, propone Lowe, “con el progreso como su principal artículo de fe. La historia de(l)... mundo era un desarrollo continuo y progresivo desde el pasado remoto hacia el futuro” (p. 92). Los rápidos cambios en el entorno material y cultural del hombre, determinados por la industrialización y la consolidación de los núcleos urbanos, generó un sentido de mejoría y bienestar material. El pasado era percibido como cada vez más distante y fugaz porque se produjo una severa ruptura con las tradiciones ancestrales y, en consecuencia, las visiones del futuro “se volvieron más materiales, seculares, inmanentes” (p. 88). La realidad, explica Lowe, se tornó un proceso temporal, “todas las cosas necesitaban tiempo para desarrollarse, el tiempo sin fin y no solo el espacio infinito constituyeron el límite supremo de la percepción burguesa” (p. 98). Las ideas evolucionistas de Charles Darwin y la filosofía de la historia de Hegel son representativas de esta nueva tendencia de fijar a los seres vivos en un plano primordialmente temporal.

En consecuencia, el concepto de *utopía* se resemantiza. Lowe cuenta que desde Tomás Moro hasta la Revolución francesa “el concepto de utopía fue una crítica espacial del *status quo*” (p. 93), aunque significara “en ninguna parte”, utopía estaba en el presente. En la sociedad burguesa la utopía mutó en una eucronía, “que era antes una anticipación del futuro que una crítica de la actualidad” (p. 93). Un síntoma de estos procesos simbólicos es la aparición de la ciencia ficción, Julio Verne prefigura en su escritura máquinas que existirán en el futuro: un ejemplo claro de cómo la visión del futuro empezó a asociarse indisolublemente con la existencia de nuevos artículos manufacturados.

Por ello, no extraña que el cambio social por vía de la transformación material del entorno se haya reestablecido en nuestro imaginario hasta alcanzar el estatus de “utopía nacional”, después de la muerte de Juan Vicente Gómez, acaecida en 1935. El bienestar y la suprema felicidad social se encontraban en el futuro representado en este plano por los signos de la modernización europea. Tras la muerte del Benemérito Gómez, quien procreó 72 hijos en 32 madres diferentes, mientras dirigía el país como si se tratara de una hacienda grande¹, la línea progresista fue retomada con furor. Su Ministro de Guerra y Marina, Eleazar López Contreras, le sucede en el poder por designios del gabinete gomecista. Este origen oscuro pierde importancia cuando López Contreras se gana el respaldo de los

¹ De allí se deriva que el reconocido ensayista Mariano Picón Salas llegara a afirmar que Venezuela entró al siglo xx con mucho retraso, apenas en 1935, en el justo instante en el que el dictador Juan Vicente Gómez exhala su último suspiro. El autócrata, que había gobernado con mano de hierro desde 1908, dejaba como legado un territorio casi feudal. Arturo Almandoz, en el texto “Para un imaginario de la ciudad venezolana, 1900-1958”, señala que por esa época las ciudades principales se comportaban aún como meros nodos centrífugos, debido a que “muchas de las funciones urbanas y el poder de los caudillos siguió concentrado en haciendas” (p. 495). Ni las teorías del “gendarme necesario” del positivista Laureano Vallenilla Lanz lograron enmascarar el oscurantismo de Juan Vicente Gómez. Vallenilla Lanz hacía el amago de presentar sus ideas políticas como modeladas a la medida de los menesteres americanos. En su texto “Disgregación e integración (la influencia de los viejos conceptos)” (1930), Vallenilla despótica de la simple implantación de los ideales de la Revolución francesa en la vida política nacional y sugiere que un país dividido por una anarquía casi atávica requiere de un déspota unificador que gobierne con mano de hierro. Si bien las críticas más encarnizadas hacia los positivistas apuntan hacia su tendencia a implantar ideas foráneas sin modificación alguna, haciendo tabula rasa de las instituciones nacionales más antiguas, también, es evidente que esta reelaboración fundada en una supuesta autoctonía que emprende Vallenilla Lanz no arroja resultados más satisfactorios.

opositores al gomecismo, quienes esperan que bajo su mandato se robuztesca la idea del Estado como máquina administrativa. A pesar de afrontar algunas resistencias iniciales principalmente por parte de los comunistas y de los gomecistas duros, López Contreras logra estabilizar la situación y, como comenta Asdrúbal Aguiar en “Pugna cívico-militar por los proyectos de país y para su modernización 1936-1958” (2009), presenta por primera vez en la historia un programa de gobierno. El *Programa de Febrero* contenía las grandes directrices de apertura a una sociedad democrática. Aguiar comenta que esta política gubernamental consideraba especialmente

[...] la autonomía municipal, las garantías laborales y la libertad sindical, la reorganización de la Justicia, el poblamiento, la higiene pública y la lucha contra enfermedades endémicas, la profesionalización de la educación y la alfabetización, el estímulo a la inversión privada y la inserción del país dentro del comercio exterior, y el apoliticismo de las Fuerzas Armadas (p. 59).

Asimismo, Aguiar señala que en el discurso inaugural López Contreras se declara partidario de una experiencia democrática, el nuevo orden de cosas establecerá “el comienzo de la transformación política de Venezuela, encaminada hacia las prácticas de un régimen de libertad y de justicia” que propiciará una paz no impuesta por la figura de un “gendarme necesario”, una paz que “no sea la del rebaño, sino aquella suerte de seguridad y equilibrio que da a las agrupaciones humanas el ejercicio del derecho” (p. 60). López Contreras abandonó el poder dejando tras de sí una estela de obras públicas y un cúmulo de instituciones que empezaban a encauzar al país hacia el camino de la modernización. El cambio social por vía de la transformación material del entorno constituyó el sendero por el cual los actores políticos de la época decidieron transitar. El país necesitaba

de manera acuciante acueductos, redes de cloacas, tuberías para la distribución del gas, carreteras, hospitales y escuelas, personal técnico con una formación idónea para emprender el fortalecimiento de la agricultura y la ganadería. Al cierre de su período cierta mejoría de las condiciones de vida de la población eran evidentes, por ejemplo, la tasa de analfabetismo había disminuido del 63.7 % hasta el 52 % al, prácticamente, duplicar los números de centros educativos, y la mortalidad infantil había bajado en un 50 % gracias a la fundación del Consejo Venezolano del Niño y el Servicio Nacional de Puericultura de la República. Su período culminará en 1941 y será sucedido por su Ministro de Guerra, Isaías Medina Angarita.

Medina Angarita continuará un plan de gobierno con miras a fortalecer la nación democrática que se había empezado a forjar. Durante su período se diseñan medidas nunca antes vistas como la legalización de la actividad de todos los partidos políticos, la implantación del Seguro Social, la promulgación de una nueva Ley de Hidrocarburos y de la Ley de Impuestos sobre la Renta, y la demolición de los barrios insalubres que ocupaban el centro de Caracas, con la intención de remozar el casco urbano contando con la asesoría de arquitectos de primera línea. Intelectuales de la talla de Arturo Uslar Pietri y Guillermo Meneses —este último, encarcelado durante la dictadura gomecista— se colocan al lado de las fuerzas que consideran reformadoras y toman parte en el debate con fogosidad. Arlette Machado, en la biografía de Meneses, incluye un fragmento de un texto que el escritor publica en la prensa, en 1944, para fustigar a los adversarios del medinismo,

Los reaccionarios opónense a toda tendencia de libertad y mejoramiento de las clases oprimidas, a todo intento que menoscabe sus privilegios porque son los representantes de las gentes poderosas, que detentan multitud de derechos y de extraordinarias posibilidades y temen —con razón— que vengan

a menos sus poderes ante el reconocimiento de los derechos de quienes no pertenecen al clan dominador (p. 72).

Pero la gestión de Medina será interrumpida por un golpe de estado perpetrado en octubre de 1945, por un grupo de jóvenes militares en complicidad con líderes del partido Acción Democrática. Inicialmente, los acciondemocratistas asumen el liderazgo ante la opinión pública. El partido justifica sus acciones alegando que Medina no terminaba de instaurar el voto universal para las elecciones presidenciales. Sin embargo, tras un breve mandato de Rómulo Gallegos, los militares que los acompañaron prescinden de ellos, asumiendo el poder en 1948. Este es el momento de Pérez Jiménez. Poco a poco irá surgiendo tras las bambalinas del decorado para tomar el control absoluto del país el 2 de diciembre de 1952.

En *La misa de Arlequín* podemos observar las metamorfosis del cuerpo material de la nación y el cuerpo social de la nación. En este contexto histórico, Caracas se asienta cada vez más en su estilo arquitectónico modernista influenciado por la inmigración europea de postguerras. Caracas, “La sucursal del cielo”, por un breve lapso se convierte en la ciudad de la utopía latinoamericana, en donde todo parece ser posible. Por eso los integrantes de la Sociedad de los Amigos de Dios, antiguos campesinos, emprenden el éxodo que los conduce a la ciudad, seducidos por las maravillas que el más caro fetiche de las fuerzas modernizadoras promete, y así, describe Meneses, Luz Montero —la médium—, Juan de Dios —el futuro empleado del Aseo Urbano de Caracas— y Gregorio Cobos —el futuro ladrón— fueron asomándose a lo que deseaban,

[...] al mundo terrible donde la luz era cosa distinta del sol, donde estaba negado y preso el árbol, donde había amarrado el río, donde las gentes hablaban a medias, donde el golpe de tambor se había trocado en

ritmos de rocola. Donde los misterios eran otra cosa y ardían en la entraña del mundo los fogonazos y los focos de luz amarillenta sobre la piel de las gentes (p. 505).

Pero la ciudad resulta ser un espejismo para muchos de estos migrantes. Este es el origen de los barrios y los cordones de marginalidad que rodean la capital venezolana. El espejismo de la economía extraccionista petrolera se caracterizó por suscitar una alta circulación de capitales sin generar estructuras reales de producción que garantizaran empleos para una población en acelerado crecimiento. Juan Liscano, en *Panorama de la literatura venezolana actual* (1977), comenta que las campañas sanitarias iniciadas tras la muerte de Gómez trajeron la duplicación de la población en el período comprendido entre 1950 y 1961. Gregorio Cobos, descendiente de esclavos de las haciendas del litoral, dirá entonces que en esa ciudad “Odan al pobre, les hiede el pobre. Quieren cobrarle al pobre todos los pasos que se atreve a dar” (p. 503).

El cuerpo de José Martínez es el punto focal perceptivo de la ciudad en el relato. El narrador enfatiza una aproximación fenomenológica a los signos de la urbe:

Camino las calles de la ciudad, paso tras paso sobre el cemento ciudadano. Voy nombrando las cosas que miro. Juegos de la luz y de la sombra en las aristas de los muros. Fuegos que vienen de un objeto de cobre, de la línea de níquel de un automóvil, de un cristal — como cantos de gallo que pican en la aurora (p. 487).

Pero este cuerpo que percibe desde la inmanencia del destello momentáneo: a veces puntos de luz al estilo de un cuadro impresionista o, bien, desde un perspectivismo que recuerda al arte abs-

tracto: es un cuerpo débil, intoxicado, cuyas piernas no se sostienen. Mientras el cuerpo material de la nación se materializa con el desmesurado ímpetu que, años más tarde, conducirá irremisiblemente a su desplome, el cuerpo de Martínez es un índice simbólico de esa catástrofe en el horizonte, es “desesperante esa temblequeante sensación de golpearse contra las paredes, de trastabillar en el filo de la acera” (p. 484).

Por otro lado, el cuerpo de la negra Luz Montero, guía espiritual de la Sociedad de los Amigos de Dios, también, toma un lugar preponderante en el texto. Luz representa la articulación con las tradiciones ancestrales de la región, en franco conflicto con la ideología del progreso. Coronil comenta que el gobierno perezjimenista había buscado erradicar formas autónomas de religiosidad popular, especialmente el culto mágico religioso de María Lionza, muy popular entre las clases trabajadoras y medias de los centros urbanos. El gobierno buscó suprimir las prácticas rituales del curanderismo, pero apropiándose de su cosmología mítica como una expresión de identidad nacional. En esta versión más manejable empezó a formar parte del folclore, de producciones teatrales, pinturas y esculturas. En 1953, la imponente escultura de María Lionza, creada por el artista Alejandro Colina, fue colocada en las cercanías del recién construido campus de la Universidad Central de Venezuela, diseñado por el arquitecto modernista Carlos Raúl Villanueva (p. 170).

En este sentido, resulta fascinante que las prácticas maríalionceras hayan cobrado su forma actual durante el siglo xx, en el núcleo de los centros urbanos. Quizás, esto pueda relacionarse de alguna forma con el caso del surgimiento del iluminismo y el espiritismo en el seno de la cultura burguesa europea del siglo xix. Comenta Lowe que estos fenómenos fueron abrazados por las clases superiores de las ciudades que se sentían “alienadas por un mundo cada vez más objetivado” (p. 68). Surgen, de este modo, figuras como Helena Blavatsky, que creó una teosofía ecléctica de misticismo oriental y

magia occidental, y fundó la Sociedad Teosófica en 1875 que proclamaba como su objetivo “una sabiduría oculta en oposición al conocimiento mecanicista, científico” (p. 69). El mundo de lo oculto era necesariamente lo opuesto a la sociedad burguesa porque enfatizaba las conexiones entre el ser y el mundo; mientras que el campo de la percepción burguesa “promovía un conocimiento cuantitativo, no-reflexivo, objetivo, sin ninguna relación con el ego” (p. 69).

Luz Montero durante sus trances “cumplía su mensaje, su accidente, su éxtasis, con maravillosa exactitud dramática; entraba en diálogo con seres invisibles a quienes susurraba plegarias y peticiones” (p. 498). Entre los espíritus de luz del panteón con los que se comunican los médiums del culto maríalioncero resaltan los “líderes políticos rebeldes de la historia del país” (p. 181), como señala de Jesús María Herrera Salas, en el estudio titulado *El negro Miguel y la primera revolución venezolana. La cultura del poder y el poder de la cultura* (2003). En este sentido, podemos decir que las prácticas maríalionceras tienen una intensa carga política puesto que vehiculan la ideología de los oprimidos.

Los venezolanos buscan comunicarse con las divinidades que representan el poder político y las fechas centrales en el culto son las fechas patrias, feriados que conmemoran momentos importantes de la fundación de la república. En este orden de cosas, el culto entraña un profundo potencial revolucionario porque prescinde de la historia letrada y científicista, y permite a los devotos conocer la historia a través de las palabras de sus mismos protagonistas.

Este interés por la reescritura de la historia, además, puede originarse en las patadas de ahogado que daba la sociedad urbana en formación en Venezuela, señala, por su parte Lowe, que “la sociedad burguesa trató de consumir el pasado, para atenuar parte de su enajenación en el presente mecánico y segmentado” (p. 82) y, en consecuencia, la palabra “nostalgia” fue temporalizada como el anhelo de una época anterior y más familiar (p. 82). Hay mucho

de nostalgia en esta encarnación de figuras históricas. También, hay mucho de rescate y reinterpretación porque los amputados de la historia trasmutan en presencias íntimas. Como bien lo explica Taussig, en *The Magic of the State* (1997), estas figuras olvidadas encuentran en los devotos y médiums “a substantial body with which to act and re-enact, bursting the dams of memory” (p. 6).

LOS CUERPOS MODERNIZADOS DE LA NACIÓN EN DOS NOVELAS POSTERIORES: *HISTORIAS DE LA CALLE LINCOLN Y EL BONCHE*

En *Historias de la calle Lincoln* (1971) de Carlos Noguera, ya encontramos la nación en franco conflicto y decadencia. Noguera elabora una especie de mosaico pop, que se sirve de distintos discursos, entre estos el publicitario, y que incorpora centros comerciales, paisajes rurales, violencia y temperaturas más elevadas, en una variación tropical y subdesarrollada de la serie de reproducciones de condenados a la silla eléctrica de Andy Warhol. *El mismo desencanto de Cama* (1955) de Rauschenberg, quien usa la lencería de su dormitorio como lienzo, logrando integrar de esta manera los objetos cotidianos al espacio del arte, un proyecto bastante original que se origina en un gesto desesperado, según cuentan, el artista no tenía dinero para comprar lienzos. Una puesta en abismo figurada: un pequeño país marginal, el de los guerrilleros en la montaña, dentro de otro país igualmente marginal, el de los campesinos de las zonas más agrestes, dentro de otro país igualmente marginal: una bandera de Venezuela dentro de otra bandera de Venezuela, dentro de otra bandera de Venezuela, como ocurre en la conocida serie de Jasper Johns de banderas norteamericanas. La dulce, delirante y terrible locura beat de Kerouac, la carretera de los ángeles drogados y *outsiders*, con sus carros robados y sus inclinaciones melómanas, en esta versión dotados de emeunos y metralletas, pero no de porte de armas, como un valor agregado y, tal vez, representativo del subcontinente.

En la novela de Noguera las innumerables referencias a la cultura de consumo y sus íconos: los centros comerciales, los personajes de Disney, la economía de marcas, los mass media, el discurso publicitario, el kitsch y la cursilería, nos hacen recordar los métodos de apropiación de los íconos del mercado que definen al arte pop y que, precisamente, son los que permiten a esta estética mantenerse siempre un paso un más adelante, de manera de anticiparse a su propia explotación y recuperación por el sistema del mercado.

El centro comercial o shopping center se convierte en un escenario indispensable para el desarrollo de sus personajes. La calle Lincoln, con su boulevard atestado de comercios, y el Centro Comercial Chacaíto aparecen entonces como verdaderos protagonistas de estas historias, punto de encuentro de la nueva Caracas. El cuerpo “posmoderno” de la ciudad, resulta esencial en una novela que muestra la confrontación política a través de las inéditas representaciones del cuerpo de los ciudadanos que se han ido materializando en los últimos años.

Siguiendo este tráfico de sentido, resulta interesante que Juan Liscano comente que las guerrillas surgen debido a una crisis de infantilismo demográfico. Con 45,7 % de la población por debajo de la línea de los quince años, Liscano considera que era inevitable que se abriera un abismo entre los adultos y los jóvenes traducido “en el campo político, en la insurgencia armada o en las manifestaciones violentas de calle, y en lo literario, en un propósito de ruptura con el estilo estético, con la escritura bella, en aras de imitar el habla corriente” (p. 121). El enfoque biologicista de esta afirmación recuerda que el cuerpo-no-disciplinado ha sido una imagen muy temida y combatida en el imaginario de la nación. No es una casualidad que hayan sido venezolanos los responsables de producir durante el siglo XIX los manuales más exitosos destinados a reeducar el cuerpo de la ciudadanía del subcontinente. Así, mientras la *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847) de Andrés

Bello buscaba convertirse en un mecanismo de control del cuerpo gramatical, el *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1853) de Manuel Antonio Carreño sentaba un modelo irrefutable de conducta ideal en sociedad que funcionaba como un dispositivo de control de las manifestaciones corporales de los noveles republicanos.

Historias de la calle Lincoln, compuesta por textos independientes que fueron ensamblados, a veces por secuencias, de manera de permitirnos contemplar una historia fragmentaria y no lineal, inicia con “La dulce locura (O cuña de Patricia en futuro imperfecto)”. Este fragmento en el que el narrador describe detalladamente el rodaje y las escenas de un comercial de un producto cosmético, nos sumerge en el mundo de la sociedad espectacular-mercantil. La cámara captura la imagen de Patricia:

[...] tú, Patricia, dejarás que el hombre te abrace y el consumidor vea desde su asiento los dos cuerpos desnudos semiborrosos en la secuencia final mientras una voz, en off, invite a usar la nueva máscara de maquillaje ABSOLUT, la única que hará de su rostro una misteriosa sesión de amor (p. 20).

Las campañas sanitarias han dado paso a las campañas publicitarias de cosméticos. La salud ya ha sido conquistada a través de la adopción de los conocimientos científicos europeos y el embellecimiento del cuerpo es la próxima meta a ser alcanzada. Este inicio resulta casi premonitorio; actualmente, Venezuela es uno de los países con más alto número de cirugías estéticas practicadas anualmente y con el mayor número de coronas del Miss Universo después de Estados Unidos. En un país modelado por el nuevo riquismo se ha generado la profunda creencia de que todo puede ser comprado, incluyendo la belleza, la modernización y otros bienes abstractos. La exposición más transparente del tema la encontramos

en el diálogo de los personajes San Miguel y José de El bonche de Renato Rodríguez –la tercera novela de la que hablaremos en este ensayo– cuando bromean sobre la llegada a New York de un músico venezolano enviado por el INCIBA (una institución cultural estatal) para comprar música: “Un día de estos van a mandar a un pintor a comprar estética” comenta uno, “y un bailarín a comprar coreografía... llegará a una tienda y dirá Deme media tonelada de coreografía” (p. 7), responderá el otro. Sin duda alguna, este es uno de los puntos más álgidos de la metafísica “cheverista” elaborada y cultivada por la nación petrolera.

El comercial de la novela de Noguera termina con Patricia sonriéndole a su propio rostro, en un loop cerrado que, en cierta medida, señala nuestro onanismo y la forma alienada en que conviven los distintos cuerpos de la nación. Patricia, mientras cena en el restaurante, se contempla “en el pequeño receptor de televisión, detrás, sobre la estantería del café” invitando “en genérico a encender otro cigarillo” (p. 20). Este episodio viene seguido de uno en el que el fantasma del Gato, un guerrillero, cuenta su historia. La hiperrealidad del cuerpo de la modelo, multiplicado en las pantallas de todos los televisores, se contrapone a la presencia apenas fantasmal del rebelde en armas.

El contraste será resaltado por las descripciones minuciosas de estos cuerpos, mientras Patricia aparece adornada por regias telas y productos cosméticos, el drama del Gato residirá en que se ha quedado dormido sin las botas puestas y su campamento clandestino ha sido, súbitamente, atacado por un comando militar. Sus pies hinchados, cubiertos de llagas y costras, intentarán sostener un cuerpo casi sonámbulo, que ha caminado “tres semanas prácticamente sin dormir” (p. 24), entretanto intenta encontrar una vía de escape fuera de la montaña. Pero El Gato y Pereira, su compañero, serán atrapados por los militares, y El Gato recordará de súbito “que eran las bolas, además de las orejas, las que cortaban los digepoles antes del

fusilamiento” (p. 26). El cuerpo del guerrillero-en-vida se enfrenta constantemente con el horizonte de la mutilación y las escalas intensas del dolor y “ni hablar, porque ibas a quedar muy ridículo sin orejas, sin bolas, sin nada. No era una forma de morir” (p. 26). Es una entidad cuyo destino es ser obliterada, extraída como un quiste o un lunar molesto. El Gato no morirá por ahora, pero será sometido a cruentas torturas:

Recuerdas, sí, los desmayos repetidos después de las sesiones de interrogatorio, los sueños que involuntariamente acudían y tú volvías a verte en el pozo del vigía, lanzándote de chuzo desde el saliente más elevado de la barranca y ganabas la competencia, y volvías a lanzarte allá, tiempo atrás en la realidad para caer sobre la limpia superficie que reflejaba las copas verdes de los árboles, y más acá en el tiempo caías boca abajo, pisoteado, habla hijoelagranputa, y volvías y esta vez no caías porque no estabas en el espacio real, ni en la vida, y te elevabas por el aire, arriba, alto entre las nubes y solo veías luces y colores (p. 27).

La muerte lo sorprenderá más adelante cuando, ante la imposibilidad de reintegrarse a la sociedad productiva, se dedique al robo de bancos. Esta sección cerrará con el cuerpo de El Gato tendido en el suelo “brillante y satinado como una alfombra de plástico”, con todo aquel “manchón rojo debajo, alrededor, encima” (p. 29). El Gato se contempla también a sí mismo, pero no en la misma forma en que Patricia lo hace. El Gato se encuentra fuera de su cuerpo, imitando las narrativas de los espíritus que abandonan el cuerpo y contemplan las escenas de sus propias muertes.

Ante el desencanto del proyecto progresista, y ante el doblez del fracaso del proyecto guerrillero, imaginado inicialmente como

panacea sustitutiva del proyecto progresista, el cuerpo libre, no domado por los dispositivos de control social, será retratado como el único lugar posible de la utopía. Al estar cancelada la posibilidad de ser “ciudadano” y de estar integrado activamente a la vida política de la polis, los protagonistas intentan conectar en la esfera de lo más íntimo: la de la piel y los sentidos. La vida nocturna, las fiestas y las discotecas cumplirán el rol de zonas liberadas de la alienación capitalista,

Ahora lo que importa es meterle a Peret y a los cuerpos y a las luces, y todos los colores de esta y otras noches similares, interminables, anteriores, y toda la ebriedad de esos cuerpos tocándose y rozándose y tratando de conocerse sin lograrlo totalmente pero haciendo como si, haciendo como si en este gran dirigible, como diría el chino, con aire acondicionado, en este gran dirigible se estableciera de una vez y para siempre la comunidad definitiva que de otra manera, afuera, en el mundo externo, resultaría insólita imposible (p. 36).

Un giro similar se presiente en *El bonche* (1976) de Renato Rodríguez, aunque aquí el matiz idealista de la dulce locura de Noguera se disuelva por completo. En *El bonche*, el narrador va hilando anécdotas que transmiten un sentido, que portan un significado transcendental. El cuerpo de José, “el mejor carpintero de Galilea”, es el escenario en el que se teatraliza su pensamiento. En este sentido, emplea un método filosófico similar al que le adjudica Michel Onfray en *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista* (2008) a los filósofos cínicos, quienes escenificaban sus ideas en cada uno de sus gestos corporales.

Desde la primera página de la novela, Rodríguez nos sitúa en un orden epistémico que privilegia la fisicalidad. Aprovecha para introducirnos a la existencia un poco esquizo de un carpintero-escritor, o bien, un artesano-artista, que debe ganarse la vida desempeñando oficios menores y poco creativos, como lavar platos; José se mueve entre las esferas de la labor y el trabajo por igual, es decir, del imperio de la necesidad al del artificio. José se reconoce instalado en la tradición del pensamiento occidental, pero sus esfuerzos apuntan a depurarla del idealismo que la ha caracterizado desde los tiempos de Sócrates:

En la estación de Boro Hall, mientras esperaba el tren que me conduciría hasta donde iba a celebrarse el bonche, tuve harto tiempo de entretenerme pensando bolserías.

Es todo cuanto hago, pensar; además –claro está– de trabajar para cubrir mis gastos. Por supuesto que cuando en los bonches le preguntan a uno “¿Qué haces tú?”, uno no puede ser tan pendejo como para ir a decir “Yo pienso”. ¡Qué diablos! ¡Todo el mundo piensa! ¿No? SUM ERGO COGITO ¡Qué bella frase! Esto es lo bueno del latín, que aunque sea griego para mí puedo usarlo porque seguro que es chino para los demás y en cualquier caso, la belleza de las frases en latín se impone a mi ignorancia y a la de los demás. Como dicen allá en Margarita Island INTELLECTUS APRETATUS DISCURRIT. A menudo pienso en todas estas cosas y a menudo hallo respuestas, pero una cosa que siempre me deja en duda es preguntarme – como lo hago casi a diario– que para qué está uno en el mundo o si, por acaso, está uno para algo. ¿Para pensar tal vez? Nooo... Pensar es lo que lo jode todo. Uno piensa en la felicidad y ya no puede ser feliz,

piensa en el sexo y se vuelve impotente, no, no... Se vuelve uno metafísico y esto no puede ser. ¡Si uno es físico! No hay respuesta razonable (p. 5).

La filosofía de José se manifiesta como intensamente corporal. Es una filosofía que “patea la calle”, que aborda la cotidianidad de la década del setenta; que reflexiona sobre las “modas” intelectuales de la época como el arte pop o la estética beat, o la cultura de la droga, pero que también retrata las peripecias de la clase trabajadora, enclaustrada en los barrios marginales. Si bien los personajes de Noguera entablan una verdadera batalla al ser empujados por las circunstancias hacia los márgenes del ejercicio de la ciudadanía, el protagonista de la novela de Rodríguez, al contrario, prefiere mantener una postura de absoluto rechazo hacia cualquier clase de praxis política. La política merece su más hondo desprecio, la considera, junto al arte, “un nivel inferior de vida” (p. 127).

Sin embargo, el protagonista de Rodríguez, ese trotamundos que, sentado en la cocina de una casa en donde se celebra un “bonche”, pasa revista a sus disparatadas aventuras como inmigrante en las grandes ciudades de Estados Unidos y Europa, logra elaborar un discurso en cierta medida político, en cuanto da cuenta de su relación con lo común. En su rechazo a la política y al arte, se manifiesta de manera implícita una postura política. Es un discurso irreverente, cargado de nociones que cuestionan el statu quo. José “el mejor carpintero de Galilea” matiza sus anécdotas con un increíble sentido del humor, aunque en muchas ocasiones el trasfondo de estas, signado por la pobreza y la discriminación, resulte verdaderamente desolador.

A lo largo de estas páginas el empleo de la ironía y el sarcasmo, también, cumple con funciones desestabilizadoras; uno de los blancos preferidos a los que apunta este narrador es al de la desacralización de la institución literaria y artística, la ciudad letrada.

En esta obra, en sentido literal, hasta el gato Micifuz, la mascota de José, logra producir un texto literario,

Claro que sería divertido contar cosas, yo disfruté con la composición esa que le llevé a Mr. Feldman; yo, como todo el mundo tengo cosas que contar y si no las tuviera podría inventar, ¿Acaso no me la paso inventando vainas? Incluso mi gato tiene cosas que contar, ¿No llegué el otro día a la casa y me encontré con que el muy cabrón había estado escribiendo cosas en la máquina que le compré a Sancho, gastando el papel que monsieur Gardel me dio?

El muy cabrón se había puesto a escribir sus memorias (p. 165).

Además, José se mofa de las contradicciones internas de lo que llama la “burguesía estética”. Ridiculiza estas formas de intelectualidad en el personaje de Ludwig, el pintor con humos de pensador de izquierdas que, sin embargo, se relaciona con su entorno de manera totalmente elitista. La noción de literatura que parece estar construyendo Rodríguez se puede leer entre líneas en la ars poética que propone La Tebaldi, uno de los amigos de José: “Yo mismo soy mi propio y único poema”, “¡Ser poeta es una manera de existir a nivel del espíritu, no una determinada forma de actividad!” (p. 125). Elabora así una literatura inmaterial pero, paradójicamente, de una materialidad absoluta; encarnada en el cuerpo del poeta y no mediada por ningún soporte material ni manifestada a partir de un código convencional de signos.

Por otro lado, la palabra “bonche” es un vocablo de la jerga venezolana cuya connotación es “fiesta”. La fiesta implica un tiempo robado al tiempo de la producción y la labor. Hannah Arendt en *La condición humana* (2009) define labor como lo contrario de diversión: “De ahí que todas las actividades serias, prescindiendo

de sus frutos, se llaman labor, y toda actividad que no es necesaria para la vida del individuo o para el proceso de vida de la sociedad se clasifica en la categoría de la mera diversión” (p. 136). La fiesta dibuja una puerta de salida al mundo de la explotación laboral que padece el personaje de esta novela, inscribiendo al cuerpo en la dimensión de los placeres sensibles. Pero, además, constituye un motivo central en el imaginario de la modernización en Venezuela.

La implantación de un número ingente de fiestas cívicas, fue el mecanismo a través del cual Guzmán Blanco intentó difundir los discursos que consolidaban la nación y sus símbolos patrios entre el pueblo llano: una sociedad analfabeta con una sensibilidad perceptiva moldeada por la oralidad. En el artículo mencionado algunas páginas atrás, Calzadilla cuenta que en las fiestas se ponían “en escena la Nación y su historia” (p. 112), bajo un cielo cruzado por fuegos artificiales, salvas de artillería, repiques de campana y música. El gobierno guzmancista se esforzó en cuidar la materialización de los festejos de fechas como el 19 de abril, fecha de la declaración de autonomía del Cabildo de Caracas (1810), y el 5 de julio, fecha de la Declaración de Independencia de Venezuela (1811).

Pero, además, “Guzmán convertirá en motivo de festejo popular cada triunfo político, cada acción de gobierno comenzada y terminada, y hará festejar también los hechos y sobre todo los hombres destacados del pasado” (p. 117). Esta estrategia le permitió a Guzmán Blanco legitimar su proyecto político a través de una asociación estrecha con la figura de Bolívar, “el padre de la patria”. El “Ilustre Americano, Regenerador y Pacificador” hacía coincidir la inauguración de las obras públicas con las fechas de las fiestas patrias. Calzadilla cuenta, por ejemplo, que la inauguración del parque El calvario se realizó durante la conmemoración del natalicio del Libertador en el año de 1872, ese 28 de octubre se develó un arco en una de cuyas caras se podía leer: “Bolívar, para alcanzar la independencia de su Patria, emancipó la América del Sur” (p. 117);

mientras que la otra rezaba: “Guzmán Blanco, dando paz y libertad a su Patria y haciéndola centro del progreso moral y material, será el gran civilizador de las naciones sudamericanas” (p. 117).

En la década de los setentas del siglo pasado en Venezuela, la década de publicación de *El bonche*, esta estrategia fue llevada a extremos nunca antes vistos por el presidente Carlos Andrés Pérez y sus colaboradores. En diciembre de 1973, Pérez mercadeándose bajo el eslogan “el hombre con energía”, había ganado las elecciones presidenciales en Venezuela. A finales de ese mismo año los precios del petróleo se habían cuadruplicado en el mercado internacional debido a los efectos de una crisis energética mundial. Mientras las naciones centrales temían el colapso económico, las naciones integrantes de la OPEC imaginaron que la modernización y el desarrollo se encontraban a la vuelta de la esquina –un revival del comodín favorito de los estadistas venezolanos. Pérez nacionalizó la industria del hierro en 1974 y la industria petrolera en 1975, y el dinero empezó a circular en el país como nunca lo había hecho antes. Lamentablemente, los analistas afirman que durante este período presidencial el gasto gubernamental fue más grande que el de todos los periodos anteriores sumados. La economía del derroche se convirtió en razón de Estado. Pérez, incluso, se olvidó de pagar la deuda externa. De 0.7 billones en 1974 subió a 6.1 billones en 1978. En consecuencia, en 1983 durante la presidencia de Luis Herrera Campins, la deuda ascendería a los 25 millardos y el país se declarararía insolvente, desatando la devaluación del bolívar y una de las crisis económicas más intensas de la historia del país.

Continuando con la genealogía de la fiesta en los setentas, podemos mencionar otro episodio paradigmático: En 1977, Cecilia Matos, la amante de Carlos Andrés Pérez, requirió los servicios de su amigo Osmel Soussa, columnista de sociedad. Soussa debía cubrir la fiesta de quince años de la hija de la subsecretaria del presidente Pérez, llevada a cabo en un salón del Hotel Caracas Hilton.

Coronil en *The Magical State* afirma que el reportaje publicado en la revista *Páginas* describía en detalle la costosa decoración y el lujoso catálogo de comida y licores desplegado sobre las mesas, además de incluir una fotografía de Matos siendo saludada por Carmelo Lauría, el ministro más poderoso de Pérez. Matos que procuraba religar su imagen a ciertos símbolos de la iconografía de la llamada “Venezuela saudita” –no en vano solía llevar adosada a su gargantilla una réplica de oro de una torre petrolera– no ignoraba que las ceremonias y el ritual festivo podían ser eficaces mecanismos de expresión del poder político. Esta fiesta que podemos considerar semi-oficial por la cantidad de funcionarios que la nutrían, fue la escenografía que escogió esta mujer –de la que todos hablaban, pero que la prensa jamás retrataba– para saltar por primera vez a la palestra pública. El reportaje causó conmoción y no faltaron las plumas que condenaran la extravagancia, el excesivo consumo de objetos de lujo y la corrupción de la moral de la sociedad venezolana².

2 Sin embargo, en 1989 Carlos Andrés Pérez es electo para un segundo período presidencial. Mientras los votantes esperaban un verdadero milagro que resucitara la economía del país, Pérez se dedicó a organizar una fastuosa ceremonia de recepción de mando que el ingenio popular recuerda como “La coronación de Carlos Andrés”. No siguió la norma de realizar el evento oficial en el Palacio Legislativo, su contumaz visión de la política como espectáculo lo impulsó a llenar el recién construido Teatro Teresa Carreño con numerosas delegaciones diplomáticas de todas partes del mundo. Ese día, incluso Fidel Castro, que no había visitado Caracas desde hacía treinta años, sonrió para las cámaras. El evento fue televisado para que todo el país pudiera contemplar el derroche de algunos cuantos millones de dólares. Veinticinco días después, Pérez intenta aplicar un “paquetazo neoliberal” asesorado por el Fondo Monetario Internacional. El incremento de los precios del transporte público será el detonante de una serie de disturbios que terminarán en revuelta popular: una monumental fiesta de la destrucción cifrada en los saqueos masivos de los locales comerciales de Caracas. El poder ejecutivo suspendió las garantías constitucionales y sacó los militares a las calles. La conjunción de estas

Los setentas es una década de bacanal estatal en la que la utopía del progreso surgió como un ave fénix de entre las cenizas con más “energía” que nunca. La imagen del “hombre con energía” que Pérez puso en la palestra pública, conecta con la imagen de La Tebaldi recorriendo Europa como un judío errante en busca de la utopía del yogur perfecto. El periplo empieza cuando La Tebaldi ve la película *El hombre de la torre Eiffel* (1949) y concluye, luego de notar la expresión de satisfacción de Franchot Tone cuando se “dispara” “entre pecho y espalda un yogurt” (p. 216), que ahí estaba “la cosa”, “la beatitud, la paz, la relación de equilibrio con el cosmos, la vida armónica” (p. 217). Tras probar todos los yogures que se conseguían en Caracas, comprar una vaca y producir su propio yogur, circunstancias sepultó la ciudad bajo una marea de sangre. Mientras las cifras oficiales reconocen 276 víctimas fatales de la represión militar, las fuentes periodísticas tienden a reconocer entre 300 y 3000. Más adelante, el discurso del chavismo intentará releer “El Caracazo” como la génesis de una epopeya nacional liderada por la figura fantasmática de Hugo Chávez. El golpe de estado fallido que protagonizó Chávez junto a algunos militares en febrero de 1992, aparecerá engastado como una cuenta más en un hilo de procesos históricos en el que, por primera vez, el pueblo es protagonista. Pero la configuración de lo real que sugiere esta lectura se resquebraja porque no logra fundarse como una ficción consensual. La imagen de la revuelta ha quedado atrapada en un uso espectacular durante el período chavista y el madurista. El sector gubernamental la hace formar parte de una serie de protocolos y actividades de conmemoración. El Caracazo, de fiesta de la destrucción, ha pasado a ser fiesta conmemorativa nacional. Pero, sin embargo, no ha habido voluntad política para articular una respuesta coherente ante el país a pesar de que la sentencia del caso El Caracazo vs Venezuela, emitida el 11 de noviembre de 1999 por la Corte Interamericana de los Derechos Humanos, así lo exige. Lamentablemente, aunque el Estado de Venezuela se reconoció culpable ante la Corte, no ha cumplido con la totalidad de las recomendaciones prescritas. El asunto más delicado es que los procedimientos forenses para el reconocimiento de los cadáveres enterrados ilegalmente en fosas comunes durante febrero del 89 aún no se concretan.

robar el dinero de la caja de la compañía en donde trabaja para huir a Europa y recorrer a pie el continente entero probando miles de yogures, nunca llega a sentir lo que ansiaba “aquella beatitud y paz que había en el rostro de Franchot Tone” (p. 217).

Con esta anécdota, Rodríguez reconfigura ficcionalmente esa costumbre nacional, y política de Estado, que confunde el “bienestar” con un “bien consumible”. En Venezuela, como reseña Coronil, erróneamente se creyó que a través de la adquisición de los signos superficiales de la modernización que ostentan los países desarrollados se estaba adquiriendo la modernización. Esta creencia se deriva de una aproximación trivial y “populista-espectacular” que ha frenado todo avance posible porque, como resulta obvio, la modernización y el desarrollo no pueden comprarse con petrodólares, deben construirse con esfuerzo sostenido, fortaleciendo los sectores productivos de la economía.

CONSIDERACIONES FINALES

El cuerpo de la ciudad y el cuerpo del ciudadano –y el no ciudadano– figuran como máquinas de representación esenciales para comprender los discursos que forjaron la nación venezolana de los siglos XIX y XX. *La misa de Arlequín*, *Historias de la calle Lincoln* y *El bonche* nos permiten contemplar las fibras más íntimas de esos discursos.

“La fiesta” y “la (des)posesión del cuerpo” son imágenes que cobran gran importancia en las tres obras estudiadas. En las primeras dos obras, constituyen una válvula de escape ante el discurso triunfalista y cientificista del progreso. En la novela de Rodríguez, sin embargo, se ve reflejada la disolución del orden positivista en la rochela de la “Venezuela saudita”. La fiesta no puede contraponerse, entonces, como discurso utópico porque el sistema económico completo se ha convertido en un vergonzoso festín orgiástico. Así, para instaurar un contraste que desafíe el paternalismo estatista,

Rodríguez realza los valores del cuerpo del animal laborans. Este movimiento se hace patente en la escena de la conversación con el músico enviado por el INCIBA (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes). José le responde al músico al ser interrogado sobre la clase de beca que le habían otorgado: “Tengo dos... la beca derecha y la beca izquierda” (p. 7). Dicho sea de paso, que el hecho de contar –o no contar– con manos y salud para trabajar constituye la médula central de algunas de las anécdotas relatadas en la obra.

Aunque el bonche es la fiesta, y José afirme estar “jodido”, pero “siempre bonchando”, la novela termina con un mal viaje de ácido lisérgico. Un viaje en subterráneo que lo lleva desde New York hasta una Caracas desconocida e inquietante, en donde todos corren aterrorizados, hablando una lengua que él no entiende.

REFERENCIAS

- Almandoz, A. (2004). “Para un imaginario de la ciudad venezolana, 1900-1958”. En *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott, pp. 493-503.
- Aguilar, A. (2009). “Pugna cívico-militar por los proyectos de país y para su modernización 1936-1958”. En *De la Revolución restauradora a la Revolución Bolivariana*. Caracas: UCAB, pp. 53-122.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Burns, B. (1990). *La pobreza del progreso*. México D.F.: Siglo XXI.
- Calzadilla, P. (1999). “El olor de la pólvora. Fiestas patrias, memoria y Nación en la Venezuela guzmancista 1870-1877”. *Caravelle*, 73:73, pp.111-130.
- Coronil, F. (1997). *The Magical State*. Chicago: University of Chicago.
- González Stephan, B. (2006). “¿Cómo dejar de ser tropicales? La negociación de los estilos modernos en las exposiciones universales: la primera exposición venezolana”. En *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Equinoccio, pp. 269-287.
- Harwich, N. (1994). *Guzmán Blanco y la modernización*. Caracas: CONAC.
- Herrera Salas, J. (2003). *El negro Miguel y la primera revolución venezolana. La cultura del poder y el poder de la cultura*. Caracas: Vadell Hermanos.

- Jameson, F. (1986). "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism". *Social Text*, No. 15, pp. 65-88.
- Lasarte, J. (1992). "Guillermo Meneses hacia una clasificación de su narrativa". En Guillermo Meneses ante la crítica. Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 99-127.
- Liscano, J. (1977). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Publicaciones Españolas.
- Lowe, D. (1999). *Historia de la percepción burguesa*. México D.F.: FCE.
- Machado, A. (1980). *Asedio a Guillermo Meneses*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Meneses, G. (1972). *Cinco novelas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Noguera, C. (1971). *Historias de la calle Lincoln*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Onfray, M. (2008). *La fuerza de existir. Manifiesto hedonista*. Barcelona: Anagrama.
- Rodríguez, R. (1976). *El bonche*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Taussig, M. (1997). *The Magic of the State*. New York: Routledge.
- Vallenilla Lanz, L. (1930). *Disgregación e integración (La influencia de los viejos conceptos)*. Caracas: Tipografía Universal.
- Wright, W. (1990). *Café con leche. Race, Class and National Image in Venezuela*. Austin: University of Texas Press.