

LÍDERES Y MULTITUDES EN LATINOAMÉRICA: EL CASO VENEZOLANO
LEADERS AND MULTITUDES IN LATIN AMERICA: THE VENEZUELAN CASE

by

MARIANA BOLÍVAR RUBÍN

B.A., Colorado State University, 2005

M.A., Colorado State University, 2007

A thesis submitted to the
Faculty of the Graduate School of the
University of Colorado in partial fulfillment
of the requirement for the degree of
Doctor of Philosophy
Department of Spanish and Portuguese

2013

This thesis entitled:
Leaders and Multitudes in Latin America: The Venezuelan Case
Líderes y multitudes en Latinoamérica: el caso venezolano
written by Mariana Bolívar Rubín
has been approved for the Department of Spanish and Portuguese

Leila G. Gómez, Associate Professor, Department of Spanish and Portuguese

Andrés I. Pietro, Assistant Professor, Department of Spanish and Portuguese

Date _____

The final copy of this thesis has been examined by the signatories, and we find that both the content and the form meet acceptable presentation standards of scholarly work in the above mentioned discipline.

Bolívar Rubín, Mariana (PhD., Spanish, Department of Spanish and Portuguese)

Leaders and Multitudes in Latin America: the Venezuelan Case/ Líderes y multitudes en
Latinoamérica: el caso venezolano

Thesis directed by Associate Professor Leila G. Gómez

This dissertation, *Leaders and Multitudes in Latin America: the Venezuelan Case/ Líderes y multitudes en Latinoamérica: el caso venezolano*, examines the relationship between popular leaders and national communities in both historical novels and their cinematographic adaptations. I trace the political fictions that have shaped and challenged traditional representations of the nation-state through the Venezuelan democratic consolidation and its demise along the 19th and 20th centuries. I draw on race and gender theories to analyze the formation of political identities. In response to a post-national era, this dissertation addresses the emergence of the concept of multitude, as well as alternative notions of popular sovereignty, evident not only in Venezuela but in Hispanic America at large.

CONTENIDO

PREFACIO.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2- 28
I. El espectro del líder: el antagonismo constitutivo de la democracia venezolana	29- 67
II. Nuestro taita fue psicópata: la democracia representativa y el líder popular	68- 114
III. El príncipe de la libertad: el escritor y la promesa revolucionaria.....	115- 166
IV. Erotismo y nación: la Libertadora del Libertador.....	167- 218
V. Reconfigurando ficciones políticas: intrahistoria, género y multitud.....	219- 258
CONCLUSIÓN.....	259-267
NOTES.....	268-291
BIBLIOGRAFÍA.....	292- 305

PREFACIO

Este proyecto traza el desarrollo, la ruptura y la transformación del paradigma de representación del líder popular en la novela histórica y sus adaptaciones cinematográficas a lo largo de la trayectoria democrática del país. Mi propósito ha sido el poner en evidencia los modos en los cuales estas obras han formulado ficciones políticas alrededor del antagonismo constitutivo de la nación moderna, e indicar el declive de dicho paradigma frente a los recientes modos de participación democrática. Dos han sido los criterios para seleccionar el corpus, en primer lugar, el énfasis en las aproximaciones al poder de las figuras históricas, y por ende, sus vínculos con las comunidades nacionales; y en segundo lugar, el contexto socio-político en los cuales las novelas fueron producidas.

En los tres primeros capítulos, la reescritura de la historia presenta un retorno nostálgico hacia de la guerra independentista y el fundamento heroico de sus líderes. Estas obras articulan ficciones nacionales alrededor del líder popular cuya aproximación al poder emana de la carismática identificación con el drama nacional y el empleo de la violencia para fundamentar un nuevo orden de legalidad. Las obras de los dos últimos capítulos retornan al trauma de las guerras independentistas de manera sintomática, develan las paradojas del poder político, y articulan ficciones nacionales más allá del héroe y el conflicto guerrero. Además de analizar la producción de identidades políticas cimentadas en el trauma de la guerra independentista y sus hombres, en este proyecto he querido indagar en los procesos de construcción de la venezolanidad en el contexto de la actual discusión sobre la soberanía y ciudadanía a nivel global.

INTRODUCCIÓN

Durante la conmemoración de los 177 años de la muerte del Simón Bolívar, Hugo Chávez Frías anunció que sería abierto el sarcófago del libertador para determinar las causas de su fallecimiento. En ese mismo acto, el presidente venezolano alegó que con la muerte del prócer quedaron sepultados los ideales de una Hispanoamérica unida, y que a través de la investigación científica, policial e histórica se restaurarían los restos y se revitalizarían los ideales del líder popular.¹ El 5 de julio de 2010, se transmitió la prometida exhumación de los restos del Libertador desde el Panteón Nacional. El espectáculo fue narrado detalle por detalle por el Presidente de la República.² Con la exhumación de los restos del prócer se puso en marcha otra de las muchas ficciones políticas a lo largo de la trayectoria pública de este país.

En Venezuela, en grado quizás mayor que en otros países latinoamericanos, los relatos sociales que le dan coherencia o exponen las paradojas del estado-nación han girado alrededor del fundamento guerrero de los protagonistas de la independencia. Desde la época colonial, pasando por la epopeya independentista y las guerras civiles llegando a la formación del estado moderno los guerreros independentistas, caudillos populares y líderes democráticos han sido los ejes simbólicos tanto del espectáculo político como de la producción literaria.

A lo largo de esta tesis, analizaré el discurso literario y fílmico de carácter histórico en correspondencia con el político. Mi propósito es el de poner en evidencia los modos en que estas obras, textuales y visuales, formulan ficciones políticas alrededor del antagonismo constitutivo de la nación moderna—el orden político y el orden social. El presente proyecto traza el

desarrollo, la ruptura y la transformación del paradigma de representación del líder popular y el arribo de las multitudes a lo largo de la trayectoria democrática del país. Para ello, se analizarán algunas novelas históricas representativas en la literatura nacional y sus adaptaciones cinematográficas. Las novelas escogidas son *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Usler Pietri, *Boves, el Urogallo* (1972) de Francisco Herrera Luque, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva, *La esposa del Dr. Thorne* (1987) de Denzil Romero y las novelas intrahistóricas, *El exilio del tiempo* (1990) de Ana Teresa Torres, *Solitaria, solidaria* (1990) de Laura Antillano, y *Pezones Negros* (2005) de Isbelia Sequera Tamayo. En cuanto a las versiones filmicas se encuentran **El Taita, Boves** (2012) **Aguirre: la cólera de Dios** (1972), **El Dorado** (1988), **Manuelita Sáenz: la libertadora del libertador** (2000) y **Cartas de Leningrado** (2007).

Dos han sido los criterios para seleccionar este corpus. En primer lugar, el énfasis en las aproximaciones al poder de las figuras históricas, y por ende, sus vínculos con las comunidades nacionales; y en segundo lugar, el contexto socio-político en el cual las novelas fueron producidas. Estos textos vuelven nostálgica y sintomáticamente a los traumas históricos a lo largo de diversas etapas de la consolidación nacional. El marco temporal de esta investigación abarca la crisis de la ideología democrática en la segunda década del siglo XX, la constitución de los partidos políticos en 1945, la consolidación de la democracia representativa en 1959, y la desintegración de sus instituciones a finales del milenio.³

El marco teórico abarcará dos vertientes de las corrientes del pensamiento político contemporáneo a partir de la noción de biopolítica de Michel Foucault. En primer lugar, se toma en cuenta el antagonismo constitutivo de las identidades políticas –la hegemonía de Ernesto Laclau, el estado de excepción de Giorgio Agamben y la estetización de la política del *singular*

universal de Jacques Rancière. En segundo lugar, se considera la noción de multitud de Antonio Negri y Michael Hardt.

En los tres primeros capítulos, “El espectro del líder: el antagonismo constitutivo de la democracia venezolana”; “Nuestro taita fue psicópata: la democracia representativa y el líder popular”; y “El príncipe de la libertad: el escritor y la promesa revolucionaria”, estudio ficciones nacionales alrededor del líder popular cuya aproximación al poder emana de la carismática identificación con el drama nacional y el empleo de la violencia para fundamentar un nuevo orden de legalidad. En “Erotismo y nación: la Libertadora del Libertador” expongo las paradojas del poder político en la medida en que el cuerpo femenino se apodera del espacio público, es decir, el campo de batalla. El quinto y último capítulo, “Reconfigurando ficciones políticas: Intrahistoria, género y *multitude*”, comprende una serie de textos intrahistóricos—literarios y cinematográficos— donde el líder es despojado de su ejemplaridad política y en los cuales se comienza a conjeturar nociones alternativas de soberanía y ciudadanía.

El presente estudio, por una parte, expone las paradojas de las ficciones políticas cimentadas en el trauma de la guerra independentista y sus hombres y, por la otra, indaga en los procesos de subjetivización política y una gramática para hablar de la venezolanidad.⁴

Entre la historia y la ficción

Los subgéneros novelísticos que han tenido como objeto de la escritura a líderes populares, caudillos y héroes independentistas han sido la novela de dictador,⁵ la novela experimental⁶ y por supuesto la novela histórica. Esta última se ha centrado en las vidas de figuras históricas, en su mayoría guerreros o líderes populares, confrontadas con la tragedia del poder—el continuismo y la sucesión— y susceptibles a la aproximación del poder personalista.

La novela histórica ha sido considerada como un articulador por excelencia del vínculo entre la acción narrativa y el mundo social, de allí el interés por este subgénero literario.

La narrativa Latinoamérica ha tendido a desafiar los discursos históricos. Durante el romanticismo, la novela trataba de sintetizar lo imaginativo y lo informativo, lo que llevó a sus autores a manejar datos históricos en correspondencia con ideales estético-sociales (Cruz 12). La novela romántica junto con las crónicas y las novelas del modernismo han sido consideradas forjadoras de la novela histórica latinoamericana. Esta última surge a finales del siglo XIX y principios del XX, y tuvo como la finalidad de configurar las naciones emergentes (Aínsa 113).

En Venezuela las novelas históricas se afianzan en la documentación histórica y siguen, en mayor o menor grado, el esquema propuesto por Walter Scott ⁷. Alexis Márquez Rodríguez considera a Arturo Uslar Pietri, Enrique Bernardo Núñez, Miguel Otero Silva y Francisco Herrera Luque los escritores representativos de la novela histórica venezolana. Entre las novelas propiamente históricas según el esquema de Walter Scott se encuentran *Las lanzas coloradas* (1931), *El camino de El Dorado* (1947) y *La isla Robinson* (1981) de Arturo Uslar Pietri y *Después de Ayacucho* (1920) de Enrique Bernardo Núñez.⁸

El tema histórico domina la producción novelística venezolana en la década de los setenta. En esta década se comienza a revisar la historia desde una perspectiva personal, se expanden los contextos históricos, y se observa la necesidad de una metodología interdisciplinaria e intercultural para llevar a cabo genealogías de la crisis de identidad latinoamericana. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva y Boves, *el urogallo* (1972) de Francisco Herrera Luque proponen una reinterpretación de la vida y la personalidad de los personajes que se aparta de la historiografía oficial (Márquez Rodríguez 152)

La novela histórica o la nueva novela histórica ⁹ responde a la crisis de la historiografía que caracterizó la segunda mitad del siglo XX, a partir de los planteamientos del nuevo historicismo. Consecuentemente, Hayden White, Jacques Ricoeur y Dominik LaCapra se interesaron en revisar el problema de la disciplina historiográfica desde la escritura. Para estos últimos autores, la literatura es una práctica que atenta contra los valores establecidos por el discurso historiográfico a través de herramientas como la metahistoria, la identidad narrativa, y el develamiento de los giros traumáticos de la memoria. White afirma que el “language is an instrument of mediation between human consciousness and the world it occupies”(13), y da cuenta de la falsa distinción entre la literatura y la historia. Al igual que la literatura, los recuentos históricos son formas discursivas y archivos de cada época, en la medida en que suponen un discurso de conocimiento, responden al ejercicio histórico del poder y articulan prácticas sociales.

Asimismo, White sostiene que dichas formas discursivas logran poner en escena las maneras en la que el conocimiento reprimido por el poder surge en esos mismos textos. Para el historiador el mecanismo que mejor muestra la correspondencia entre los discursos históricos y la narrativa, así como el ejercicio discursivo del poder del conocimiento histórico, es la metahistoria—la desarticulación de la relación entre el yo y el otro, entre el autor y el lector, el pasado y el presente a través de la escritura. Si bien las propuestas de White han sido vistas escrupulosamente en el campo de la historiografía, los estudios literarios le han brindado una gran acogida. Su metahistoria se convirtió en el centro de la atención de los escritores del *boom* y *el post-boom* latinoamericano, quienes comienzan a experimentar con formas retóricas y genéricas y a cultivar la metanarrativa.¹⁰

Hacia finales de los setenta, la metahistoria se convierte en el tema central de la literatura finisecular hispanoamericana. La nueva novela histórica se caracterizó por el proyecto metanarrativo de la rescritura de la historia.¹¹ Para Karl Kohut la nueva novela histórica es un fenómeno literario que se corresponde con la posmodernidad, una condición que entiende la desarticulación de de las grandes narrativas que edificaron la modernidad, con la finalidad de desacralizar la historia oficial mediante una narrativa plural y dialógica (45). Así, la novela histórica ha sido entendida como la sustitución de la historia por la imaginación –en forma de “ficciones históricas” o modelos “contra históricos” (Menton 67). Sin embargo, hay que apuntar que este subgénero no ha perdido su compromiso con la historicidad (Borsò 153). A partir de la distinción entre la literatura posmoderna y la literatura latinoamericana se ha enfatizado la importancia de escribir desde los márgenes y hacer de la literatura, más que un objeto estético, un vínculo político.¹²

Si bien es cierto que la metahistoria es una herramienta literaria que sirve para develar la ficcionalidad de los discursos historiográficos y su vínculo con los archivos del conocimiento; también es cierto que las ficciones históricas asignan, lingüísticamente, una particular identidad narrativa que contribuye a rearticular las estructuras y las dimensiones del evento histórico. De la unión entre historia y ficción se produce lo que Ricoeur ha denominado identidad narrativa, es decir, la asignación de una identidad específica a un individuo o a una comunidad. Para el autor, “La historia narrativa dice el quien de la acción. Por lo tanto, la propiedad del quien no es más que una identidad narrativa” (93). Aunque el relato histórico apunta a una realidad episódica ya acontecida, este sigue siendo referencial, en cuanto representa aspectos de la realidad imposibles de ser descritos en su totalidad. Los símbolos, las imágenes y el lenguaje metafórico que ofrece la ficción permiten alcanzar la comprensión de los aspectos de la experiencia temporal que el

lenguaje conceptual no logra articular (48). De este modo, el texto literario interviene en el mundo de la acción para transformarlo.

Sin dejar de considerar la distinción entre la historia y la ficción, para los fines de este proyecto nos aproximaremos al discurso histórico desde la problemática de la memoria. Dominick LaCapra sostiene que no se debe confundir el contraste entre lo literal y lo figurativo, en tanto que las narrativas ficcionales pueden llegar a expresar “verdades”—al nivel estructural o conceptual—al dar una perspectiva de eventos históricos más allá de los parciales recuentos contruidos a partir de los métodos documentales (13). El centro de su análisis del discurso histórico de LaCapra es la correlación entre la revisión deconstructiva y la teoría psicoanalítica—en particular el tema de la repetición compulsiva de los síntomas (*acting out*) y la tendencia a mantener relaciones de transferencia. De allí que el discurso metahistórico¹³ resulte análogo a la transferencia que prevalece en el trauma y el postrauma.

El autor advierte que toda escritura o reescritura del pasado es la repetición compulsiva de escenas traumáticas, la cual implica el desplazamiento y/o la sublimación de acontecimientos, acciones, detalles, y signos traumáticos.

I would argue, or at least suggest, that undecidability and unregulated *différance*, threatening to disarticulate relations, confuse self and other, and collapse all distinctions, including the between present and past, are related to transference and prevail in trauma and post-traumatic acting out in which one is hunted or possessed by the past and performatively caught up in the compulsive repetition of traumatic scenes—scenes in which the past returns and the future is blocked or fatalistically caught up in a melancholic feedback loop. (21)

Aunque se reprima o se niegue el evento traumático, las escenas traumáticas se reviven compulsivamente durante rememoración. El trauma no desaparece, sino que se desplaza y regresa de una manera “transformada y a veces transfigurada” ya sea a través de procedimientos artísticos o regresiones, sueños, crisis nerviosas (LaCapra 41).

El evento histórico, al igual que el trauma, ocasiona una falla o una fisura en la memoria que interrumpe la continuidad del pasado, hasta el punto de demoler la identidad tanto de la víctima como la de los testigos y los actores. LaCapra habla de dos tipos de giros de la memoria: uno nostálgico y uno sintomático. La nostalgia es una vuelta sentimental al pasado que es transmitido generalmente en una forma narrativa convencional y conciliadora. El giro sintomático revive el evento traumático consciente de la imposibilidad de reconstruirlo en toda su complejidad y apuntando al mecanismo de la interferencia del autor/lector.

En los primeros tres a capítulos la reescritura de la historia presenta un retorno nostálgico hacia las guerras independentistas y sus trágicos líderes. En cuanto a la estructura literaria y la herramientas narrativas estas novelas no pueden considerarse convencionales, sin embargo, sus ficciones histórico-políticas terminan siendo conciliadoras y monolíticas. En los dos últimos capítulos se observa más bien un giro sintomático hacia la memoria, en cuanto los textos llevan a cabo un examen autocrítico de la interferencia del autor y tienen como horizonte el futuro. De este modo, el evento fundacional de la nación —la guerra de la independencia y la aproximación al poder de sus líderes— es desarticulado, y se presenta como un síntoma de las crisis históricas contemporáneas.

La melancolía y el fundamento heroico.

El giro nostálgico hacia el pasado independentista queda plasmado en ficciones histórico-políticas alrededor de la guerra y de sus héroes. Estas ficciones no solo legitiman la violencia estatal, sino que paralizan la participación ciudadana en los discursos de construcción de lo nacional a través de discursos de subjetivización política. Al referirse al prócer nacional por excelencia, Simón Bolívar, Viso señala:

[...] es bueno tener presente que si Bolívar reúne todos los caracteres requeridos para ser calificado como un gran héroe, no solamente en razón de sus triunfos militares, también es cierto que su vida fue desgraciada y concluyó con un fracaso político de dimensiones gigantescas... Y en vista de que su trayectoria vital es un arquetipo que se nos propone para ser imitado íntegramente, también el fracaso de esa vida continúa gravitando sobre nuestro destino, como podría hacerlo un maleficio esterilizador. (66-67)

Para Ana Teresa Torres, las versiones oficiales de la historia no son un proyecto de construcción del presente sino más bien la inflexión melancólica de la gesta de la Independencia y sus héroes. De allí que los líderes independentistas hayan sido representados alrededor de la pérdida del objeto deseado y la resurrección de una utopía:

[...] el sujeto (en este caso, la sociedad venezolana) no pudo sustituir la pérdida en aras de continuar su camino hacia nuevas creaciones. Su destino quedó ligado al objeto perdido, y en una compulsión de repetición, debe buscarlo incesantemente. Más como encontrarlo es imposible, nada de lo que aparezca será suficiente. Nada será equiparable a la edad de oro perdida. Salvo la utopía de volver a ella. Esta tragedia cruza la historia de Venezuela y marca su modo de vivir en el tiempo. (23)

Tal fundamento heroico conlleva a la desilusión de los valores civiles en la medida en que la recuperación melancólica del trauma nos obliga a continuar buscando el objeto perdido. La identidad nacional del venezolano, apunta Torres, se afinsa en la espera de que surja un nuevo héroe—un guerrero carismático—capaz de reconstruir el país y de mantener la utopía de la independencia, de allí que el mito de origen, el mito bolivariano, se encuentre fuertemente en nuestro imaginario nacional.

Elías Pino Iturrieta hace una genealogía del culto a los héroes independentistas, en particular el culto alrededor de la figura de Bolívar, a lo largo de la historia venezolana. El autor analiza recuentos orales acerca las hazañas del libertador, las narrativas de la historiografía oficial y el discurso político que han influenciado la formulación, crecimiento y consolidación del “culto Bolivariano”. El autor considera la expresión del culto bolivariano como un síntoma de una patología relacionada como la liturgia patriótica (26).

La fijación melancólica con la independencia y la liturgia patriótica suponen un giro nostálgico hacia el pasado nacional, el cual ha ido despojando a la sociedad venezolana de su capacidad cívica. Al no poder sobrepasar las glorias de un pasado heroico los sujetos nacionales resultan políticamente dependientes del padre redentor y su legado guerrero. En los discursos populistas animados por el mito bolivariano, los objetos perdidos—Bolívar y los próceres nacionales—van siendo remplazados por sus imperfectas encarnaciones—líderes políticos, partidos democráticos y los sectores culturales encargados de legitimar el culto—, mientras que los seguidores del culto se presentan discursivamente como un sujeto políticamente pasivo, “el pueblo venezolano”.

En las naciones latinoamericanas el carisma y la violencia de los héroes y antihéroes independentistas han permeado las aproximaciones al poder político. Para Graciela Soriano el

fenómeno del personalismo, en diversas manifestaciones, ha predominado de una manera particular en la vida pública venezolana moldeando tanto el ejercicio del poder como la concepción de la ciudadanía. El personalismo aparece como el resultado de las fábulas sobre el hombre de guerra que fueron cimentadas durante la época independentista; en particular, los relatos en torno a la figura de Simón Bolívar. Pino Iturrieta apunta que el proyecto liberal de la sociedad republicana de 1830, respondió a la aproximación personal al poder formulada por la ideología Bolivariana, y la cual tuvo su más grande expresión con el distintivo uso de la violencia y el legendario carisma del General José Antonio Páez.¹⁴

En la Venezuela del siglo XX y XXI, el fenómeno del personalismo ha sido estudiado bajo varias aproximaciones metodológicas producto de las corrientes historiográficas del positivismo que han vinculado el personalismo político con la figura del caudillo; así como también con la aproximación del pensamiento democrático liberal.¹⁵ Desde la historiografía, los trabajos realizados sobre el personalismo han sido abundantes, pero recientemente han surgido otras aproximaciones al fenómeno desde otras disciplinas como los estudios culturales, los medios de comunicación masiva y la lingüística.¹⁶

En la literatura latinoamericana el personalismo se ha observado en relación con la figura del caudillo o el dictador. Conrado Zuloaga en *Novelas del dictador: dictadores de novelas* (1977), Calvino Iglesias en *La novela del dictador en Hispanoamérica* (1985) y Adriana Sandoval en *Los dictadores y la dictadura en Hispanoamérica 1851-1978* (1989) acuerdan en que los rasgos que caracterizan a los caudillos y tiranos han sido principalmente el uso de la violencia y la aproximación personal al poder. Asimismo, Ángel Rama establece una conexión entre el dictador y sus escritores, y sostiene que en estas novelas se percibe el poder mediante la figura carismática y aparentemente omnipotente del líder; aunque también estos textos buscan

nuevas formas de representar el poder para ofrecer a los “ciudadanos” el panorama de las fuerzas políticas sin llegar a ser consideradas como la única conciencia histórica.¹⁷

En Venezuela los discursos de construcción nacional e identidad cultural han girado alrededor de un vínculo entre la promesa emancipadora y la violencia revolucionaria. Este vínculo supone una correlación entre la acción política y la acción guerrera. La afinidad entre la guerra y la política ha tenido una gran influencia en la construcción mítica de la nación-estado, en la medida en que apunta a la idea de que para conquistar fines políticos es necesario controlar la violencia constituyente de las comunidades nacionales.

Personalismo: soberanía y biopoder

El paradigma del líder popular en *Las lanzas coloradas*, *Boves: el urogallo* y *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* responden a la lógica de contradicción del *biopoder*. Soriano afirma que la aproximación al poder en Latinoamérica corresponde a la tipología de la dictadura de Carl Schmitt. De manera de que el personalismo es un fenómeno político caracterizado por el ejercicio personal del poder; ya sea como una expresión de la voluntad del gobernante o bajo el marco de los “estados de excepción” contemplados en los textos constitucionales para enfrentar problemas políticos en épocas de crisis.¹⁸ Dicho fenómeno entiende la autoridad suprema del gobernante, así como el apego a las instituciones para la defensa y bienestar de las comunidades a las que representa. El líder personalista exhibe la inherente contradicción del espacio político; el mismo principio de contradicción que ha permeado las nociones contemporáneas de la soberanía y la formulación de identidades políticas.

En *Society Must Be Defended. Lectures at the College De France 1975-1976* Foucault realiza un análisis genealógico de las relaciones de poder en los discursos histórico-políticos

occidentales. Durante los siglos XVI y XVII, la dialéctica represión/guerra formaba la base de la sociedad civil y el fundamento del poder político, “...the binary schema of war and struggle, of the clash between forces, can really be identified as the basis of civil society, as the principle and the motor of the exercise of political power” (18). Con la consolidación de las naciones democráticas esta dialéctica se desplaza a una lógica de contradicción, a partir de la cual se constituye un sujeto universal, una verdad conciliadora donde todas las particularidades tienen un lugar, de allí la noción moderna de la soberanía.

...the theory of sovereignty presupposes the subject; its goal is to establish the essential unity of power, and it is always deployed within the preexisting element of the law. It therefore assumes the existence of three “primitive” elements: a subject who has to be subjectified; the unity of power that have to be founded; and the legitimacy that has to be respected.” (44)

La soberanía que plantea Foucault corresponde a un modo de aproximarse al poder, el biopoder—la distribución del tejido social y de control poblacional a partir de discursos centrados en el bienestar y la defensa de los ciudadanos.¹⁹ El biopoder invierte de principio de Clausewitz “war as a continuation of politics” y la política pasa a ser una continuación de la Guerra a través de otros mecanismos. Es entonces cuando el discurso histórico-político formula un discurso de la guerra como un permanente estado de conflicto inherente a la relación social.²⁰

Metáforas del poder: la violencia y el carisma del líder popular

El espectro del Libertador, Boves, el primer caudillo democrático y Aguirre, el precursor de la emancipación americana ponen en escena el antagonismo constitutivo de la nación moderna—la promesa emancipadora y la violencia revolucionaria—, mientras que las comunidades nacionales aparecen como suplementos de su poder personalista.

Tomando en consideración la noción de soberanía de Foucault, examinaré el carisma y el uso de la violencia del líder popular y su relación con las comunidades nacionales. En *State of exception*, Agamben revisa el concepto de violencia de Walter Benjamín y el del carisma de Max Webber para precisar los discursos mediante los cuales el cuerpo del líder entra en contacto con el sujeto nacional. El líder ejecuta la violencia fuera de la ley en un determinado estado de excepción, y proclama sus derechos sobre las bases de una relación de fuerza a partir de la cual surge el sujeto político.²¹

La racionalidad de la soberanía que formula Agamben es análoga al mecanismo de identidad política que propone Ernesto Laclau y Lilliam Zac. Para estos autores toda identificación supone una ruptura de la identidad social, un antagonismo constantemente entre un contenido particular y su universalidad. De modo de que el proceso identitario supone una operación hegemónica y universalizante a partir de un contenido ideológico concreto (36). Todo orden político supone una forma concreta de organización de la comunidad a partir de esta contradicción.

La distinción entre la identidad y la identificación corresponde con el antagonismo entre lo político (las instituciones) y lo social (la violencia que las crea)— el poder constituyente y el poder constitutivo, respectivamente. Según Laclau lo social excede las estructuras institucionalizadas, de allí el carácter “creativo” y constructivo—el carácter hegemónico— de la

práctica política (4). En su análisis sobre el discursos populista, Laclau explica que ninguna estructura conceptual encuentra cohesión interna sin el uso de figuras retóricas.

As we now, metaphor establishes a relationship as of substitution between terms on the basis of the principle of *analogy*. Now, as I had just said, in any dichotomic structure, a set of particular identities or interests tend to regroup themselves as equivalential differences around one of the poles of the dichotomy (19)

Las metáforas así como otras figuras retóricas son, para Laclau, signos flotantes-- *floating signifiers*—encargados de suturar el vacío identitario presente en todo discurso. En el caso del discurso del populismo, las metáforas hacen posible la identidad popular. De manera de que el contenido particular del signo está sujeto al proceso hegemónico que provee la posibilidad de articular y desarticular el contenido del orden y el principio de identificación política (xi).

La estetización de lo político: el sujeto de ejemplaridad

Para Rancière las metáforas o “signos flotantes” dentro de un determinado discurso no resultan suficientes para hablar de la racionalidad del poder, en cuanto que toda realidad política se informa de la oposición entre las instituciones pre-establecidas y las demandas sociales a partir de las cuales estas surgen. La subjetivización política surge “ [from] the difference between identification of social bodies and the equality of speaking beings” (38). La inalcanzable igualdad de los sujetos de habla y la distribución de los cuerpos sociales excluidos de las plataformas públicas, formulan la imposibilidad de una sutura identitaria y la imposibilidad inherente al espacio político.

Politics occurs by reason of a singular universal that takes the specific place of the wrong. Wrong institutes a singular universal, polemical

universal, by tying the presentation of equality, as the part of those who has no part, the conflict between parts of society. (39)

El *singular universal*, o el sujeto de ejemplaridad política, como le llamaremos a lo largo de este proyecto, es un constructo estético que pone en escena la polémica de la universalidad del orden político constituido—aquellos sectores pertenecientes a “la sociedad civil”— y las particularidades del orden social—el “pueblo”. El sujeto de ejemplaridad corresponde a un sujeto, sea ficticio o no, que habita un evento en particular y cuyas acciones se manifiestan como expresión de lo político. Para Rancière, al igual que para Laclau, la subjetividad política se genera a partir de las fisuras en el tejido social. Sin embargo, para Rancière el espacio político se rige por una lógica de *disagreement*, un desacuerdo entre las inconmensurables narrativas de universalidad y particularidad. Dentro de esta lógica la fisura identitaria se desplaza mediante un evento específico.

Las ficciones políticas en *Lanzas coloradas*, *Boves*, *el Urogallo* y *Lope de Aguirre*, *príncipe de la libertad*, exhiben una racionalidad del poder político a partir de la guerra. Estas ficciones formulan una red de conexiones históricas y sociales en la base a una relación de fuerza entre las instituciones y la violencia que las crea, poniendo en escena un determinado momento de crisis. Al igual que todo orden social, el contenido particular de esta relación de fuerza está sujeto a un proceso hegemónico. Por otra parte, cada una de estas ficciones formulan un sujeto de ejemplaridad política, el cual incorpora la universalidad del orden constituido—“la sociedad civil”— y el orden constituyente— “pueblo”. Esta paradójica racionalidad del poder ha definido las aproximaciones al poder y permeado el discurso populista a lo largo de la trayectoria democrática del país.

Soberanía, bipolítica y populismo en Venezuela

La consolidación de la nación moderna venezolana ocurre a partir de dos eventos esenciales: la unificación del poder militar a partir de 1903-04 y la democratización de la vida política con la formulación e institucionalización de los partidos políticos entre los años 1936-1945. Ambos eventos surge a consecuencia de una mayor participación del estado en el mercado internacional a través de la explotación petrolera .

Hacia principios del siglo XX, durante el régimen de Cipriano Castro, se inicia un proceso de centralización de poder y de unificación militar que culmina en 1923, durante el gobierno de Juan Vicente Gómez.²² Durante el siglo XIX, la regulación de la violencia se llevó a cabo mediante la organización de entidades colectivas armadas, llamadas montoneras, pero a partir de 1902-1903, la entidad que regula la violencia del estado ha sido la institución militar. Gillmore distingue entre la milicia que caracterizó la época de caudillismo del siglo XIX y el Militarismo que ha caracterizado al estado venezolano moderno.²³

El proceso de democratización en Venezuela tiene sus orígenes en el discurso liberal de los republicanos a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, las primeras formulaciones de una ideología democrática aparecen en revistas, panfletos y tertulias a cargo de diversos grupos literarios a principios del siglo XX. Entre estas propuestas se destacaron las de orientación marxista-leninista de los jóvenes de la generación del 28, las cuales terminaron convirtiéndose en acción durante el levantamiento estudiantil y militar contra el régimen del General Juan Vicente Gómez en 1928. A la muerte del mandatario en 1935, y a partir de la apertura del espacio político comienzan a organizarse los partidos políticos, entre ellos Acción Democrática (AD), Partido Social Cristiano (COPEI) y Movimiento de Organización Venezolana (ORVE).²⁴ Luego de un periodo transición, en 1945, se llevan a cabo las primeras elecciones a través del voto

directo y resulta electo Rómulo Betancourt. Sin embargo, no es hasta el golpe de estado contra el gobierno militar de General Marcos Pérez Jiménez en 1958, cuando comienza a consolidarse la democracia representativa.

Tanto el desarrollo del poder militar como el de las instituciones democráticas se encuentra ciertamente ligados al desarrollo económico centrado en la explotación petrolera y la participación de la nación venezolana en el mercado internacional. Fernando Coronil hace un fascinante y completo estudio sobre la relación entre la formulación de la nación democrática y la cosificación de los recursos naturales, en particular el petróleo. A partir de 1908, Venezuela emprende una etapa de explotación petrolera que eventualmente remplazaría la producción agrícola. El petróleo se convirtió en el principal producto de exportación, del cual aún depende la mayor parte del sistema económico y político. Durante la dictadura de Gómez, la riqueza de la nación se equiparó con el cuerpo natural. En la medida en lo que los grupos sociales identificaban sus intereses particulares con los intereses nacionales en la industria petrolera, el estado se constituyó como un agente legítimo de una comunidad imaginada con base en la propiedad colectiva del cuerpo natural de la nación (21)

A partir de la movilización masiva hacia los centros urbanos, el rápido incremento de organizaciones laborales y la apertura democrática de los últimos años del Gómate, las comunidades urbanas, obreras y campesinas dejaron de ser vistas solo como engranajes de guerra y comenzaron a pensarse como entidades culturales. Asimismo, con la institucionalización de una política estatal y la modernización económica durante la década de los sesenta otros sectores nacionales –las urbes pobres, algunos grupos de intelectuales y la clase media –comenzaron a exponer demandas particulares. Surgieron, entonces, una serie de reacciones ante las debilidades del Pacto de Punto Fijo, su intolerancia hacia otras ideologías y partidos, así como el uso de la

violencia estatal para llevar a cabo sus políticas de pacificación y unificación nacional. Ante esa crisis cultural y política despunta la preocupación por revisar la historia nacional y la inquietud de “crear” nuevos modelos culturales para mejor adaptarse y participar activamente en el joven sistema democrático representativo.

Esos nuevos modelos culturales de participación ciudadana no lograron desligarse de los discursos históricos que cimentaban la apropiación de los recursos naturales—una riqueza colectiva—, cuya defensa y disposición legitimaba a instituciones democráticas y de violencia estatal. En correspondencia con los cambios de paradigma de la soberanía y el arribo del *biopoder*, este proceso de identificación entre el estado y las comunidades que le integran se mantuvo durante los sucesivos regímenes democráticos. “The tension between the natural origin of the nations’ finite collective wealth and the private destiny of its social appropriation shaped the context between democracy and dictatorship (Coronil 9).

En Venezuela el militarismo político se manifestó antes y después de la constitución de la democracia representativa dada la persistencia de la lucha armada en el XX. Al referirse al triunfo de la democracia sobre la dictadura de Pérez Jiménez en 1958, Torres sostiene que “Si bien hubo un movimiento civil protagonista de este triunfo, y una lucha clandestina de partidos políticos, lo cierto es que también los militares participaron en la caída final del régimen” (Gillmore 41).

La fusión cívico-militar tiene su cúspide con la el Pacto de Punto Fijo, un sistema político híbrido que fluctuaba entre una democracia liberal y un régimen dictatorial. En este sistema de gobierno, la elite política—presidida por los líderes de los partidos, hombres de negocios y sindicatos laborales de orientación partidista—tuvo el control absoluto del estado a través un liderazgo institucionalizado (Levine 1973) y en base a la administración de la renta

petrolera (Coronil 1997). Por estas razones y otras, al Punto Fijo se le ha llamado “partidocracia” (Rey, 1991:82), “feckless democracy” (Carothers 2002), “gray zone” (Myers and McCoy 2004) y una “pacted democracy” que optó por el clientelismo y el autoritarismo (Hellinger 1991).

De este modo las relaciones de poder comienzan a ser reescritas por la historiografía oficialista e integradas a un discurso político de carácter populista, centrado alrededor de un gendarme democrático—paternalista y autoritario. En un excelente análisis del discurso populista de los líderes del Pacto de Punto Fijo, Luís Britto García señala que el sujeto de la enunciación es vago e indeterminado, en cuanto a sus postulados políticos y a la audiencia a la que se dirige. La ambigüedad del sujeto de la enunciación resulta en el falso mensaje o “la máscara del poder”, es decir la falsa identificación del líder político con la cultura popular. De este modo, el discurso populista se fundamenta en una ficticia identidad del partido con el pueblo. Britto García explica: “Todo poder tiende a apropiarse de las formas culturales creadas por aquellos a quienes él mismo margina, para crear con ellas un mensaje falsamente integrador” (60-62).

Para Torres la retorica populista que definió el espacio de poder de los líderes del Pacto de Punto Fijo trajo consigo “la erosión de la palabra” que afectó tres campos del lenguaje: la memoria, la identidad y la ley (62). La autora apunta que el populismo ha tenido un efecto erosivo sobre la memoria cultural, ya que confunde la ideología del gobierno con la cultura de la época. A través de esta retórica populista, afirma Torres:

Se fragmenta la memoria cultural colectiva, se borran los nombres y se destacaron los que convenían. Se procedió a la erosión del vestigio, La vergüenza del pasado. La reducción al inmediato presente. Lo pasado siempre olía mal, era lo caduco, lo decadente, lo despreciable. (63)

La reconstrucción de la memoria sirve como instrumento para instaurar tejidos sociales y “cadenas simbólicas”, que permiten la formulación de una identidad nacional. Además de poner en escena la construcción de las identidades políticas a partir del vínculo imaginario entre líder popular y las comunidades nacionales, el presente estudio traza las correspondencias entre la novela histórica venezolana y el discurso populista que ha permeado la vida democrática del país.

Las lanzas coloradas (1931) de Arturo Usler Pietri pone en escena el antagonismo constitutivo del poder soberano y la necesidad de integrar, al menos discursivamente, a los nuevos sectores sociales en la construcción imaginaria de la nación. La novela narra la trayectoria de la casta de los Arcedo Fonta desde la colonia hasta el período culminante de las guerras independentistas venezolanas en el siglo XIX, y articula la ficción política alrededor del espectro de Simón Bolívar (1783-1830), un sujeto de ejemplaridad política en el que se sintetizan los sectores nacionales en pugna—la timorata República y las violentas castas descontentas.

En *Boves: el Urogallo* (1972) Francisco Herrera Luque expone las ambivalencias del líder popular a través de un análisis de la vida psico-histórica del primer caudillo democrático, José Tomás Boves (1782-1814). La novela puede leerse como un instrumento interpretativo de aquel presente venezolano, en cuanto construye una mitología política del estado-nación alrededor de isopatía del líder con la figura paterna. Ante el desborde poblacional y sus demandas, Herrera Luque insiste en la necesidad de un líder—un sujeto de ejemplaridad política— capaz de reprender la sicopatía sanguinaria del pueblo venezolano y de formular modelos culturales en concordancia con el naciente sistema democrático.

La novela *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva relata la vida de Lope de Aguirre (1510–1561), su infancia en el pueblo vasco de Oñate, su travesía hacia

las Indias, sus recorridos por el río Amazonas en la expedición de Darién y su muerte en Venezuela. La igualación simbólica entre la trágica empresa emancipadora del líder marañón y la campaña libertadora de Simón Bolívar revive el trauma de las guerras de independencia y la identificación melancólica con sus líderes.

Esta revisión de la historia colonial señala al presente: un país dividido entre una elite gobernante que no responde a las crecientes demandas de los grupos marginalizados políticamente y la inminente necesidad de integrar a dichos grupos al imaginario político nacional. Otero Silva apela a lo único que puede librar al rebelde soldado de la guerra perpetua: la escritura de denuncia. En armonía con los proyectos de pacificación emprendidos durante los gobiernos de Raúl Leoni (1964-1969) y Rafael Caldera (1969-1974), el sujeto de identidad política ya no es el líder popular, sino el escritor comprometido, en cuanto que éste ha sido capaz de mantener una identificación con las demandas de las comunidades excluidas del poder.

Como he mencionado anteriormente, en Venezuela—y en el resto de Latinoamérica—los discursos historiográficos y literarios tienden a volver melancólicamente a las guerras independentistas y las hazañas de sus líderes como el fundamento de la venezonalidad. No obstante, Foucault insiste en que el cuerpo del soberano no debe ser el centro del análisis de la soberanía sino más bien los sujetos que entran en relación con él, ya que el poder político depende de la aprobación colectiva.

A partir de los ochenta, frente a la crisis de las instituciones democráticas y el descontento multitudinario, la producción literaria y cinematográfica se interesa en exponer las paradojas del paradigma de representación del líder popular y develar las relaciones de fuerza que organizan el tejido social a través de discursos histórico-políticos —en particular la teoría de género y de raza. Denzil Romero, en *La esposa del Doctor Thorne* (1987), presenta una ruptura con esta lógica del poder soberano, problematizando la polivalente representación del líder que he venido observando. La

nostálgica narrativa de la independencia y la guerra es remplazada por el discurso erótico y el encuentro sexual. El tratamiento “pornográfico” de dicho trauma fundacional desmitifica al periodo independentista y la gloria heroica de sus líderes.

Además de desmitificar o transgredir las directrices del discurso historiográfico oficial venezolano, los elementos del discurso novelesco—el neobarroco y el erotismo— resaltan la dimensión política de la construcción genérica. A través del sexo, Manuelita Sáenz se apropia de la promesa emancipadora de Simón Bolívar y aviva el ardor revolucionario de sus soldados. Frente a la crisis económica y la desilusión con las instituciones democráticas a finales de los 80, Romero da cuenta del donjuanismo de los fundadores de la nación y los mecanismos de cosificación de las comunidades nacionales como suplementos del poder político de los gobernantes del Pacto de Punto Fijo.

A partir de la desmitificación de los próceres nacionales y de la ruptura del paradigma tradicional de representación del líder popular, ha surgido la urgencia de formular nociones alternativas de la soberanía y ciudadanía. Frente a los movimientos multitudinarios y la movilización poblacional, la amplia confrontación de proyectos políticos y culturales opresivos, y la transformación de los discursos populistas tradicionales, el paradigma tradicional del líder resulta obsoleto. Los nuevos paradigmas del poder político se enfocan en las comunidades que entren en contacto con el líder popular y representar diversas plataformas de resistencia colectiva como mecanismos de sujeción.

Antonio Negri ve la necesidad de formular una nueva gramática para hablar de la política contemporánea y reemplazar la concepción univocal del poder, “a sovereign machine” (2008: 13). Según el autor, la soberanía solo puede ser definida a partir de un cambio de paradigma en la tradición moderna, en cuanto a los temas de poder, trabajo y globalización:

We will try to prove that only a paradigmatic shift can allow us to interpret the contemporary period, particularly in regards to themes of power, work and globalization. We insist on this paradigm shift of it affirms a discontinuity that is a starting point, and must be acknowledged. (19)

Este cambio paradigmático surge a partir de tres momentos de *caesura*, o una discontinuidad. La primera, tiene que ver con la noción del “trabajo improductivo”— actividades sociales más allá de la producción de mercancías de orden material—y los modos de valorizar las diferencias de clase, culturales, sociales, y étnicas. La segunda *caesura*, se refiere a la noción de la soberanía. El orden biopolítico ha producido una ruptura de las nociones de poder político envueltas en las grandes narrativas de desarrollo histórico en cuanto introduce una nueva fase of subordinación y resistencia social. Negri sostiene: “Sovereign action has become progressively defined as a growing biopower... We have moved from the discipline of the individual organization of labor to the control of populations” (2008: 21). La tercera *caesura* es de la globalización, un fenómeno que ha modulado no solo los procesos económicos sino también el concepto mismo del estado-nación.

Teniendo en cuenta la discontinuidad de los paradigmas del poder de la nación moderna, no es posible entender el orden social a partir de la relación resistencia/poder. Negri niega la validez de la producción de identidades políticas a partir de un antagonismo constitutivo en un determinado estado de excepción como propone Agamben, así como la sutura imaginaria de este antagonismo a través de un proceso hegemónico del discurso como sugiere Laclau. Además, la noción de soberanía de Hardt y Negri no admite la paradójica estética del sujeto de ejemplaridad política—*singular universal*—expuesta por Rancière. Aunque todos estos pensadores políticos están de acuerdo en que el lenguaje establece relaciones jerárquicas de poder y conocimiento a

través de la ambivalencia del signo, Hardt y Negri observan la manera en la cual el orden biopolítico ha permitido la integración de los sectores improductivos a los modos de producción social, y por ende a los órdenes de subjetivización política.

A plataformas de subjetivación política, Negri y Hardt han denominado *multitude*.²⁵ La multitud se refiere a la potencia de los movimientos poblacionales dada por la creación de espacios de resistencia en los que conviven los sectores considerados “improductivos” —los trabajadores del campo, migrantes, desvalidos, enfermos, niños y ancianos, entre muchos otros grupos sociales— los cuales se organizan y resisten la organización de la sociedad en base a una relación de fuerza impuesta por los gobiernos:

Multitude is an ensemble of productive singularities set to work and —as such— productive. It stands against the power that which continuously seeks to shift the levels of its operation (today, from the national to the global), and against the power which sets up new mythologies, in order to create social cohesion and to identify the enemy (today, terrorism). (12)

Las ficciones políticas que componen el último capítulo de este proyecto responden a los cambios paradigmáticos y una noción de soberanía que propone Negri y Hardt. En ellas los protagonistas de la saga independentista, quienes han puesto en escena el antagonismo constitutivo de la nación moderna, son desplazados por la intimidad y la cotidianeidad de los sectores sociales excluidos de la vida pública. Las novelas intrahistóricas que ahora nos conciernen articulan paradigmas alternativos para representar la relación entre el líder popular y las comunidades nacionales, a partir de las plataformas de resistencia colectiva, y la subjetivización política de las singularidades que le componen.

Las novelas *El exilio del tiempo* (1990) de Ana Teresa Torres, *Solitaria, solidaria* (1990) de Laura Antillano, y *Pezones Negros* (2005) de Isbelia Sequera Tamayo y el film **Cartas de Leningrado** (2007) dirigido por Mariana Rondón, se aproximan a la historia de manera sintomática, para desarticular las ficciones políticas alrededor de los líderes populares de la etapa independentista y confrontar el trauma fundacional de la nación-estado: el antagonismo entre el orden político—las elites políticas—y el orden social—el “pueblo”. Además de plantearse como un giro sintomático de la historia a partir del análisis de género, estos proyectos escriturales se preocupan por exhibir veladas condiciones de explotación de otras comunidades prevalentes en el discurso populista de los líderes democráticos, de allí su sentido de resistencia colectiva. Además de desarticular las arraigadas alegorías nacionales, las obras de carácter intrahistórico no dejan de articular ficciones políticas alrededor de una noción de una soberanía desterritorializada multitudinaria, híbrida y permeable, y una ciudadanía global.

En Venezuela el concepto tradicional de la ciudadanía ha servido para trazar la línea entre quienes están dentro, es decir los que disfrutan de derechos, y aquellos quienes están fuera, “el pueblo”, a quienes no se les reconoce el derecho de pertenecer al orden político—“la sociedad civil”— y por lo tanto ningún otro derecho. Con el arribo de la comunicación masiva, nuevas tecnologías y el consumo global, han comenzado surgir nuevos modelos de participación política. Hoy por hoy la ciudadanía tiende a definirse a través de prácticas sociales.

Con la espontánea explosión popular de 1989, el Caracazo, se hacen visibles diversas plataformas de resistencia por parte de los sectores excluidos de “la sociedad civil”. Sucesivamente, comienzan a movilizarse las comunidades más afectadas — migrantes del campo, obreros, estudiantes, madres solteras, etc. —bajando de los cerros a la ciudad letrada, reclamando participación política. A partir de este evento traumático se emprende un proceso de

reflexión sobre la realidad nacional y se comienza a formular otra gramática para hablar de la venezolanidad a partir dos elementos claves: la participación, el poder de actuar dentro de un contexto nacional, y la interdependencia entre diversas plataformas de resistencia y de la responsabilidad global.

De este modo se inicia una búsqueda de serias propuestas políticas, históricas y literarias que no dependan de la promesa mesiánica ni el fundamento guerrero de solo hombre. Mientras las novelas intrahistóricas, se preocupan por exponer las relaciones de fuerza a partir de discursos de género, en estas ficciones políticas se desplaza del cuerpo constituido del líder personalista hacia la potencialidad constituyente de las multitudes. Dicha potencialidad se desborda del texto literario, para abarcar las producciones culturales de alcance masivo, siendo el cine histórico alternativo uno de los medios para articular ficciones políticas multitudinarias. Al trazar las transformaciones de los paradigmas del líder popular y su relación con las comunidades nacionales en la producción literaria y cinemática y a lo largo de la trayectoria democrática venezolana, se nos ha permitido acercarnos a la periférica literatura nacional ya no como síntoma de lo regional o de la cultura tradicional, sino más bien como un foco de producción de identidades políticas en un contexto global.

CAPÍTULO I

El espectro del líder: el antagonismo constitutivo de la democracia venezolana

Es signo característico de la vitalidad y la grandeza de los pueblos el culto de su Historia. Pero no basta que la memoria de los héroes se conserve por la posteridad en aquellas páginas, sino que sus cenizas deben guardarse con religioso respeto, levantando así el perdurable monumento de la gratitud nacional.

Antonio Guzmán Blanco, *Decreto de creación del Panteón Nacional, 1874*

En Venezuela, como en otras sociedades occidentales, las imágenes de los líderes revolucionarios continúan siendo ejes de producción de modelos culturales del estado-nación. El espectro del Libertador, Simón Bolívar, ha definido la vida pública del país desde que el primer mandatario nacional, José Antonio Páez (1830–1835), lo evoca por primera vez cuando exhibe el residuo de su flema como vestigio de la historia patria. En 1874, el Presidente Antonio Guzmán Blanco, conocido como el “Ilustre Americano”, convierte la iglesia de la Santísima Trinidad de Caracas en Panteón Nacional para conservar los restos de los Próceres de la Independencia. En el decreto de inauguración del monumento, el “sumo pontífice del culto a Bolívar” establece un vínculo entre “el pueblo” y sus ilustres líderes nacionales como parte de un proyecto de consolidación nacional.

En la actualidad, el sustrato mítico-mágico de las imágenes del líder patriota continúa avivando la gran máquina de guerra que conocemos como el estado moderno. Aunque en la

actualidad el “religioso respeto” hacia el cadáver del héroe nacional ha sido desplazado por otras versiones de su imagen, sus restos continúan legitimando núcleos de autoridad.¹ La construcción imaginaria del líder independentista se nutre de los discursos de emancipación y de violencia que permeaban la vida pública venezolana a principios del siglo XX, por lo que Bolívar se figura como un sujeto de ejemplaridad encargado de mediar entre la acción política y la acción guerrera. Este nexo ha sido trazado a lo largo de la historiografía nacional bajo el nombre de personalismo político, una aproximación al poder público que ha definido, de algún modo, a la vida pública en Venezuela. El espectro del Libertador ha deambulado entre los venezolanos de acuerdo a las necesidades impuestas por versiones de la historia y de los discursos de poder que la sustentan, la literatura entre estos.²

El siguiente análisis parte de la premisa de que la imagen del líder revolucionario responde a la estética de reducción y de elevación que fundamenta al rito.³ Dicha estética se observa en la lógica espectral presente en la representación tanto del líder popular, así como de la guerra, en la novela *Las lanzas coloradas* (1931) de Arturo Úslar Pietri. Por una parte, dicho texto desmitifica los recuentos de la historia oficializada de la época independentista y, por otra parte, exalta el potencial de su imagen dentro de un nuevo contexto socio-cultural. Mi lectura se acerca a otras que consideran la novela una ficción política y se desprende de estas, en cuanto se interesa en investigar las crisis de los paradigmas tradicionales de la ciudadanía y la soberanía.⁴

Las lanzas coloradas refleja maravillosamente la encrucijada política y cultural de la época y perspicazmente Úslar Pietri logra plasmar en el espectro del libertador un nexo entre las emergentes multitudes y los nuevos líderes políticos. En el contexto de la crisis política que estalla con la revolución popular de 1928, las proclamas emancipadoras de los estudiantes y letrados contra el largo régimen dictatorial de Juan Vicente Gómez lograron resucitar los anhelos

de una creciente masa urbana e invocar las armas sediciosas de un ejército descontento para crear una Venezuela moderna y democrática.

Úslar Pietri y su crítica

Las Lanzas Coloradas ha sido considerada un orgullo nacional por ser una notable novela histórica de tendencia vanguardista que combina magistralmente la creación literaria y la documentación histórica.⁵ Arturo Úslar Pietri expone los eventos históricos poéticamente y logra construir una imagen viva de Simón Bolívar. La novela traza la trayectoria de la casta de los Acerdo-Fonta desde la colonia hasta la muerte del último de sus descendientes, Fernando Fonta, un mantuano timorato, quien después de la destrucción de su hacienda y la pérdida de su hermana Inés, se enfila en las tropas patriotas durante la Guerra a Muerte (1813-1820).⁶ Paralelamente, se narra la insurgencia del mayordomo de los Fonta, Presentación Campos, un pardo sin historia que en un arrebato de rebeldía viola a Inés y se une a las filas realistas en busca de gloria.

En aquella época la capitanía general se caracterizaba por una economía de plantación estratificada racialmente, en la cual los blancos criollos representaban una élite económica, mientras que los blancos de orilla – españoles sin linaje, en su mayoría de origen canario—, los pardos, los negros y los indios constituían las castas populares. Motivados por las corrientes políticas liberales de Europa y los Estados Unidos, los mantuanos comenzaron un movimiento independentista y la capitanía terminó declarando su independencia en 1810, dando origen al desafortunado experimento político conocido como la Primera República (1811-1813). A partir de allí, la gesta independentista se convirtió en una serie de guerras internas de orden ideológico, racial y regional que se extendieron a lo largo del siglo XIX.

Debido a la participación de los llaneros tanto en las guerras independentistas como en la guerra civil, el llanero ha sido utilizado para explicar los problemas de la zona. Miquel Izard sostiene que el llano venezolano fue considerado por la oligarquía caraqueña republicana como una tierra de vagos, sediciosos, bandoleros y desertores, la cual se convirtió en el objetivo comercial ganadero de los grandes terratenientes. Desde 1498 los aborígenes cazadores del Llano representaban un problema para los grandes propietarios quienes querían obtener los máximos beneficios y controlar toda la ganadería cimarrona, por lo tanto tenían que eliminar a los competidores, es decir a los llaneros. Sin embargo, no pudieron con ellos, y los cuatrerros tuvieron que convertirse en montoneros para defender su tierra y su forma de vida (83-143).

Para los llaneros la economía de guerra no se diferenciaba en lo más mínimo de su economía de subsistencia tradicional. Por ello, aquello que parecía un pequeño estorbo fácil de eliminar, se transformó en una fuerza multitudinaria, lo que desencadenó una serie de sangrientas batallas que se extendieron hasta los principios del siglo XX. Las fuerzas represivas, las milicias, eran incapaces de abastecerse por su cuenta, convirtiéndose así en una máquina nómada de guerra (Dabove 2002). Durante la guerra se les utilizó y cuando ya nos les servían, intentaron desembarazarse de ellos. Los llaneros no querían imponerse a nada ni a nadie; solamente deseaban que se les dejase vivir en su tierra con las normas que ya poseían.

En las primeras décadas del siglo XX, se produce el ocaso de las oligarquías tradicionales, la modernización del estado a través de la creación de la institución militar y la hacienda pública, la exportación petrolera así como la apertura democrática, y la primera ola de migraciones masivas del campo a la ciudad. Frente a estos cambios la intelectualidad venezolana comienza a imaginar las castas populares como protagonistas de la gesta independentista. No es de extrañar que Úslar Pietri se interesara en transfigurar los recuentos oficializados de las Guerras Independentistas pensando en

un nuevo paradigma de representación para dar cuenta de un nuevo espacio público: el orden político y el orden social, o la emergente “sociedad civil” y “el pueblo”.

La vanguardia literaria surge con retraso en Venezuela debido a la dictadura, y aunque reaccionaba contra el modernismo, el movimiento mantenía una tendencia costumbrista. En 1926 el joven escritor lanza su primer proyecto de renovación literaria, *Barrabás y otros relatos*, una colección de cuentos que reniega del pintoresco costumbrismo para enfocarse en conflictos universales.⁷ Para Beatriz Gonzáles estos cuentos representan una ruptura explícita, en cuanto a la apelación del texto a la realidad inmediata. En los cuentos se establece una relación de espejo con la realidad pero de forma elíptica, “se adquiere conciencia de la relativa autonomía del texto literario, y de que su relación con el contexto da en su totalidad de estructura significativa, como metáfora epistemológica de la realidad (843).

Úslar Pietri reconocía que había que explorar más allá de lo pintoresco para encontrar la fuente de la realidad americana, ya que veía en la esencia de lo criollo una pulsión poética. El *realismo mágico* de Úslar Pietri fue un esquema vanguardista que buscaba renovar el lenguaje al entrecruzar elementos criollos, referencias mitológicas y aun folklóricas que no encajan del todo dentro del contexto de la vanguardia. Su visión era el crear un nexo comunicativo entre lo poético y la realidad empírica para hacerlo parte de la conciencia histórica. En sus obras, el mito, la leyenda y el folklore no se recogen como si fuesen solo anécdota, sino que surgen de la experiencia poética, de la misma manera que en la conseja popular se encuentra “un tesoro poético y moral, que las hayas venidas de las aldeas transmitían a los niños soñolientos y maravillados” (Úslar Pietri citado por Parra 37). La visión del *realismo mágico* de Úslar Pietri era la negación de la realidad y la adivinación de otra, por lo que su obra ha sido apreciada como una transgresión poética para descifrar la esencia de lo americano, y en particular del

venezolano.⁸ *Las lanzas coloradas* fue una de los proyectos de renovación literaria y cultural más tempranos que buscaba captar la equivocada esencia de lo venezolano a través de una nueva visión tanto poética como histórica.⁹

La Guerra a Muerte: un traumático cataclismo histórico

Para Úslar Pietri la Conquista, la Guerra de Independencia, y la exportación petrolera fueron cataclismos históricos forjadores de la nación venezolana. La Guerra de Independencia venezolana fue la más devastadora en el continente, ya que arrastró consigo casi un siglo de guerras civiles que destruyeron gran parte de la población y la estructura social del país. Cuando Juan Vicente Gómez cierra el capítulo de las guerras civiles con la creación del ejército nacional y la hacienda pública y se comienza a visualizar una apertura democrática en Venezuela, entonces ocurre otro cataclismo: una crisis de identidad político-cultural. (Programa “Historia Viva”, Venevisión). Con el propósito de rehacer cultural y políticamente a un país que había perdido toda visión de sociedad, *Las lanzas coloradas* responde a éste último cataclismo, o evento traumático en la vida pública nacional, deshaciendo los mitos que articulaban la gesta independentista ya como una empresa emancipadora inútil o como un levantamiento armado caótico, sin sentido y hasta criminal.

Mucho antes de que Hayden White hiciera su valioso análisis deconstructivo del discurso historiográfico,¹⁰ Úslar Pietri ya concebía la distinción entre la ficción y la historia como la arbitraria imposición del poder que otorga a la historiografía el derecho de la verdad sobre el pasado. Aunque en su obra temprana ya existía una crítica implícita a la historia oficializada venezolana, éste no teoriza sobre la reescritura de la historia sino hasta años después de la publicación de *Las lanzas coloradas*. El novelista intenta una conexión “dialógica” entre el

pasado y el presente a través de la cual el conocimiento histórico sea ligado a una preocupación ético-política. En *El hacer y el desahacer de Venezuela* (1969), Úslar Pietri explora los mecanismos de desmitificación y de reconstrucción cultural de los discursos históricos que fundamentan el imaginario nacional, argumentando que el estudio interpretativo de las crisis históricas nos obliga a leer deconstructivamente el pasado para “hacer” nuevamente la historia, aproximándose a lo productivo y a lo práctico que ésta otorga (57).

Ante la problemática de cómo “deshacer” y “hacer” un evento histórico, en esencia irrepresentable, Úslar Pietri opta por la imagen como el principio y el medio por el cual transformar tanto el lenguaje poético, como los modos tradicionales de representar la historia (Lasarte 2002). El texto construye una imagen dinámica e indeterminable de la guerra y de sus líderes para desarticular los mitos sobre la epopeya independentista y transfigurar su significación histórica. En este sentido, la imagen, y las metáforas que resultan de ésta, tienen el poder de la catarsis, ya que pueden lograr establecer relaciones y posibilidades que el lenguaje literal no puede (LaCapra 10). Para hablar de la compleja relación entre el lenguaje y la imagen habrá que referirse al filósofo y crítico Louis Marín, quien ha teorizado sobre la representación como un efecto de la doble determinación de la imagen. La imagen es transparente o transitiva, ya que tiene la capacidad de aludir a algo que existió, pero que ya no existe. Asimismo, la imagen es opaca o reflexiva, en cuanto que posee un carácter contingente y la cual adquiere sentido por su presencia, independientemente del orden real de los eventos.¹¹

La novela nos presenta una transfiguración poética de la imagen de la guerra porque, al visualizar la batalla de La Victoria, logra aludir a otros acontecimientos nacionales. La batalla de la Victoria en la novela pareciera referir veladamente a otra batalla, también llamada La Victoria, que tuvo lugar en 1902, durante el gobierno de Cipriano Castro. Significativamente, en esta

última batalla Juan Vicente Gómez, entonces General de la División de Trujillo, demostró su superioridad militar ante uno de los últimos y más poderosos caudillos regionales.¹² Esta transfiguración del evento histórico ha sido leída como una ficción política que articula un paralelismo entre las figuras de Bolívar y de Gómez para justificar la apropiación estatal de la violencia caudillista en función de una consolidación nacional y la preeminencia político-militar del régimen.¹³ La visualización de la Guerra de Independencia como guerra civil y como concepción tripartita de nación, puede pensarse como una deuda al *Cesarismo Democrático* (1919) de Vallenilla Lanz, ya que para Úslar Pietri la nación quedaba reducida a tres entidades básicas: las elites criollas, las masas bárbaras y los grandes hombres (Lasarte Valcárcel 174). No obstante, la batalla de La Victoria también alude a otro conflicto nacional. Los recuentos de la participación guerrera de los jóvenes seminaristas en la batalla de la Victoria de 1814 avivaron simbólicamente los levantamientos estudiantiles contra el régimen de Gómez que culminan con la revolución cívico-militar en 1928 y el fallido golpe de estado del mismo año.

Mientras en la novela las tropas patriotas comandadas por el propio Bolívar logran derrotar a las tropas realistas y entrar a la ciudad de Caracas proclamando el triunfo, la historia oficializada sostiene que la batalla de La Victoria de 1814 aconteció entre las tropas patriotas a cargo del General José Félix Ribas reforzadas por los jóvenes estudiantes del Colegio Seminario de Caracas contra las tropas montoneras de José Tomás Boves. A pesar de la heroica participación de los jóvenes, quienes salen victoriosos en la Victoria, Boves y sus tropas triunfan en la batalla de la Puerta y los realistas son los que logran entrar a Caracas. Frente a la temida represalia de Boves y sus lanceros llaneros muchos de los mantuanos caraqueños emigraron rumbo a Barcelona conducidos por Bolívar, para eventualmente escapar a Jamaica. Bolívar

nunca llegó a enfrentarse directamente a los siete mil lanceros de Boves, ya que éste último muere en la batalla de Úrica en diciembre de 1814.

El heroico enfrentamiento de los seminaristas contra Boves, así como la arrojada acción de los jóvenes de la Generación del 28 contra el gobierno de Gómez son conmemoradas en el Día de la Juventud. Esta otra transfiguración de la batalla de la Victoria, más allá de ser o no una legitimación del cesarismo democrático de Gómez, parece más bien reflejar la complejidad del nuevo espacio político que comienza a vislumbrarse con la eminente caída del régimen y la apertura de carácter democrático que hasta el mismo Gómez veía venir. De esta manera, la batalla de La Victoria logra aludir a otros conflictos nacionales acontecidos casi 100 años y la lógica espectral del Libertador hace presente la propia condición de su ausencia configurando una nueva imagen del líder en relación con los conflictos de la nación moderna.¹⁴

La promesa emancipadora y las sangrientas lanzas llaneras

Que desaparezcan para siempre del suelo colombiano los monstruos que lo infestan y han cubierto de sangre: que su escarmiento sea igual a la enormidad de su perfidia, para lavar de este modo la mancha de nuestra ignorancia y mostrar a las naciones del Universo que no se ofende impunemente a los hijos de la América...

Simón Bolívar, *Proclama de Guerra a Muerte*, 1813

Por lo general, Úslar Pietri no se preocupaba por experimentar con la reestructuración del tiempo, la memoria involuntaria, el monólogo interior, ni la simultaneidad de la novela europea de la época. No obstante, *Las lanzas coloradas* llegó a ser considerada un texto vanguardista que asienta una nueva pauta en la narrativa latinoamericana, en cuanto descompone la manera de narrar al personaje y las acciones humanas. El novelista narra metonímicamente sin nombrar,

deshaciendo los patrones de la narrativa decimonónica y construyendo una imagen equívoca de los personajes y los eventos.

Otro aspecto vanguardista es que la lengua literaria aparece como una inflexión de la lengua hablada. El universo de la escritura refleja la oralidad, a punto de que la voz del narrador y las voces colectivas se confunden. El estilo indirecto libre hace posible que en el enunciado del narrador aparezcan interferencias del discurso propio de otros personajes, por lo que la conciencia del narrador se confunde con otros diferentes puntos de vista, y el narrador pasa a ser indeterminado. De la misma manera, la representación equívoca del evento histórico es parte de una puesta vanguardista que buscaba asegurar la independencia estética y política de otras corrientes narrativas, sobre todo con respecto a las alegorías nacionales decimonónicas. La novela se estructura a partir de equívocos como el antagonismo entre los personajes principales, la pugna entre órdenes culturales, la representación de la guerra y de la misma figuración de Simón Bolívar.

Estas dicotomías han sido el énfasis de la mayoría de las lecturas críticas de la novela. En una de las más tempranas, Edoardo Crema ve en la representación de Bolívar la síntesis de los ideales bolivarianos y el furioso instinto de los llaneros, como si hubiese sido inspirado en una concepción nietzscheana de historia, en la que “el ideal no es sino un pretexto para activar nuestros impulsos: casi diríase la subalimentación lógica o moral de nuestros elementales instintos de vida” (Crema 794).¹⁵ Alexis Márquez Rodríguez (1996) sostiene que los personajes ficticios escenifican la pugna entre los patriotas y realistas aludiendo el conflicto ideológico y político entre la burguesía urbana y el campesinado a principios del siglo XX. Por su parte, Lasarte (2002) considera que a través de la transfiguración histórica y literaria, Fernando y Presentación logran representar tipos culturales en conflicto a principios del siglo XX. Carolina

Serapio (2004) ha hecho una reflexión acerca de la construcción del género sexual en la novela, observando el contraste entre la virilidad de macho de Presentación y la pasividad del delicado Fernando Fonta, como la dicotomía entre la carne y el espíritu del Libertador, alrededor de la cual giraba la vida pública del venezolano. Juan Pablo Dabove (2002) lee el texto como una ficción política que perseguía legitimar el gomato a través de la antinomia Presentación/Bolívar. El carácter equívoco de Bolívar en la poética de Úslar Pietri pone en escena la indeterminación del tropo del líder revolucionario y con ello se trae a colación el pertinente conflicto de significación del mesianismo y de la violencia

La dicotomía Fernando/Presentación continúa siendo significativa, particularmente si consideramos la estructura de la novela histórica. En principio, la dicotomía de los personajes ficcionales pareciera poner en escena un conflicto de legalidades entre los patriotas y los realistas, como arguye Márquez; pero esta supuesta afiliación ideológica pasa a un segundo plano al examinar las determinaciones individuales de los personajes. La disposición mesiánica de Fernando y el impulso igualitario de Presentación avivan la imagen espectral del guerrero independentista y su participación guerrera revuelve alrededor de las narrativas de mesianismo y de violencia.

La doble determinación de la imagen—su opacidad y transparencia—no solo se evidencia en la figuración de la guerra, sino también en la representación del Libertador. Aunque Bolívar nunca llega a representarse corporalmente, su ausencia física no le impide manifestarse a través de las consejas populares de los esclavos de la hacienda, la imaginación europeizante de los jóvenes mantuanos, la estética del romanticismo exotista del Capitán David—un inglés aliado a la causa Patriota—, así como a través de la participación guerrera de los personajes centrales al drama. La imagen espectral del Libertador se formula como una síntesis de diversas voces que

repiten los mitos contruidos por la historiografía alrededor del líder independentista. Fernando y Presentación van construyendo una imagen de Bolívar en correspondencia con aquellos mitos que nutrían las narrativas sobre el origen del estado venezolano: la promesa emancipadora y la violencia criminal.

La lógica espectral que subyace la imagen del libertador corresponde con un modo de construir al héroe narrativo. György Lukács (1939) propone un método de composición específico al género de la novela histórica denominado la *teoría del tipo*, en el cual la imagen del personaje histórico comprende tanto las determinaciones de una época específica como aquellas que encarnan en un destino individual y concreto. Este método supone dos tipos de personajes: un *personaje tipo* encargado de mediar entre la acción narrativa y el presente socio-político y un *personaje mediocre* que reproduce el contexto histórico. Los rasgos humanos de los personajes mediocres ocupan el centro de la representación de la realidad, ya que ellos exhiben abiertamente las corrientes históricas en pugna. De manera que el *mediocre héroe principal*, como lo llama Lukács, solo sirve de núcleo externo para presentar un tipo que generalice y concentre los rasgos de un grupo bajo condiciones sociales e históricas específicas.

En la novela, el contraste entre los personajes “mediocres” no es arbitrario. Fernando Fonta y Presentación Campos figuran como tipos culturales que ejemplifican el conflicto entre patriotas y realistas que ocupó el largo periodo de las largas Guerras Independentistas. Mientras que Fernando Fonta abraza la promesa emancipadora de la Sociedad Patriótica que vociferaba la juventud Republicana, Presentación Campos exhibe el impulso igualitario que enardecía las lanzas llaneras de Boves. No obstante, las determinaciones individuales que guían la acción guerrera de los personajes ficcionales llegan a confundirse durante la batalla final.

A los 16 años Fernando viaja a Caracas para cursar estudios en la universidad y allí se pone al tanto de los principios democráticos de la igualdad y de la libertad propuestos en la “Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano” de J.J. Rousseau y pasa a formar parte de una “fraternidad ciega” llamada la Sociedad Patriótica (161). A pesar de que la nueva ideología lo desconcertaba, ya que “toda su cultura descansaba sobre el principio de la desigualdad” (162), Fernando se aferraba a la esperanza de aquella bella promesa en sus rezos: “Padre nuestro, te ruego que hagas nacer a la patria... que todos los hombres la vean nacer, por todos esos hombres que están lejos, que no conozco y que son para siempre mis hermanos” (168)

El destino de Fernando pareciera ser el de aquellos quienes intentan comprender la realidad a través de las ideas, pero no tienen el ímpetu necesario que los lleve a la acción guerrera (Crema 737). El joven mantuano se identifica con la promesa emancipadora plasmada en las proclamas democráticas de sus líderes fundadores: Francisco de Miranda y Simón Bolívar. Aunque Fernando no logra comprender del todo el contenido de esa promesa democrática, su fijación con la imagen mesiánica del libertador motivará su participación guerrera, así solo fuera para narrar el conflicto bélico con distanciamiento.

El mesianismo y la violencia: el antagonismo constitutivo de la nación moderna

Por lo general, el mesianismo ha sido vinculado con un movimiento de carácter emancipador alrededor de la figura carismática del líder y el poder fascinador de su palabra sería absurdo hablar del liderazgo carismático. A partir de dicha definición, parecería desatinado referirnos al mesianismo de Bolívar, en cuanto que éste no llega a pronunciar una palabra a lo largo de la novela. Sin embargo, Jacques Derrida al hacer una lectura deconstruccionista de los textos de Karl Marx, observa que tanto el marxismo como la religión comparten la misma

estructura escatológica de lo mesiánico, y advierte que el mesianismo no debe entenderse en relación con un líder o movimiento histórico en particular, sino como una estructura general de la experiencia lingüística.

La fascinación de Fernando con Bolívar no depende del carisma de su palabra, sino más bien de una necesidad psicológica de narrar al héroe y su promesa mesiánica. Cuando Fernando pregunta a uno de sus hermanos de fraternidad, ¿cómo se logrará el cambio democrático?, uno de sus hermanos contesta: “Con la predicación, con el ejemplo como se dio a conocer el Cristianismo... la acción democrática será milagrosa” (167). La identificación de Fernando con Bolívar surge a partir del acto narrativo; es decir, con la posibilidad de articular una promesa nacional como lo hubiera hecho el carismático Libertador. En esta línea de análisis, John Chasteen afirma que la identificación de una comunidad con el Libertador se origina precisamente en el poder que otorga la narrativa para formular una persona ejemplar.

En 1812, un año después de la declaración de la Independencia venezolana, el General español Monteverde hace capitular a Francisco de Miranda, mandatario de la Primera República, y comienzan las Guerras Civiles en Venezuela. La mayoría de la Sociedad Patriótica o los Hijos de la Libertad habían muerto durante el conflicto, y mientras tanto los godos se apoderaban de los llanos. Un año después de que Bolívar decreta la Guerra a Muerte, Fernando regresa a la hacienda a causa de la muerte de su padre. Junto con otros terratenientes del área, Fernando debatía sí apoyar al ejército patriota en contra del orden colonial basado en la división de castas y su propia posición como hacendado. Aún sí Fernando hubiera llegado a asimilar completamente los valores de la ciudadanía y democracia y “aun cuando su espíritu comprendiera todos los ímpetus guerreros, todos los bellos sacrificios, su carne era desfallecientemente cobarde” (206).

Dando a Inés por muerta, Fernando, Bernardo y el Capitán David deciden unirse a las tropas patriotas a cargo del General Roso Díaz en Villa de Cura. Ante la inminente confrontación con las desquiciadas tropas llaneras, Roso se compadece ante el pavor y la angustia de Fernando y bajo algún pretexto decide enviarlo a La Victoria. Mientras tanto, en la batalla de La Puerta, que se conoce hoy como la mayor masacre en la historia venezolana, Boves y sus lanceros arrasan con Roso Díaz y sus hombres, entre los cuales se encontraban Bernardo y el Capitán David. Las tropas realistas embriagadas de furia y gloria continúan hacia La Victoria para enfrentarse a José Félix Ribas y a Simón Bolívar. La guerra persigue a Fernando, pero éste no consigue combatir y deambula entre las indiferenciadas tropas observando la lucha con distancia psicológica:

Fernando avanza, se interna en la batalla furiosa. Fatalmente. Podría estar lejos, solo, tranquilo. La silla cruje con el movimiento. Se encuentra en aquel paroxismo desenfrenado sin quererlo, sin buscarlo. La guerra es una cosa fea y desagradable. En la mano el asta del arma le pesa como un cuerpo extraño, le pesa y le molesta. Le repugna. (291)

Ante el fulgor de la batalla, Fernando evoca a Bolívar con la ilusión de que su presencia le imprima la fuerza necesaria para guerrear, él hubiera querido verlo, “sentía profundamente que su presencia allí le hubiera infundido una confianza ciega, sentía su presencia fantasmal en medio de todos. Los ojos imperiosos y la palabra serena” (283). El joven mantuano se identifica patéticamente con Bolívar y seguía esperando aquella promesa que habían pronunciado los Hijos de la Libertad aun cuando solo veía una multitud de brazos sangrientos convertidos en lanzas. La milagrosa promesa democrática y las sublimes nociones acerca de la libertad que Fernando había escuchado en las reuniones clandestinas de la Sociedad Patriótica no logran salvar su vida,

y el joven muere casi accidentalmente atravesado por una lanza. Fernando se aferraba a los ideales emancipadores de un grupo de hombre quienes, al igual que Bolívar, poseían un capital cultural amplio y poca habilidad militar y quienes no lograron consolidar la Primera República, que para algunos historiadores sucedió, en parte, porque la élite política relegó la viva heterogeneidad cultural y racial que caracterizaba a la Gran Colombia. (Úslar Pietri, J. 24).

El impulso guerrero que le falta a Fernando le sobra a Presentación, el mayordomo de la hacienda de los Fonta, un pardo, corpulento y bravío, cuyos ideales nada tenían que ver ni con la patria ni con el liberalismo ilustrado. Aunque Presentación no posee el patrimonio cultural de los jóvenes letrados, el pardo es un innato hombre de guerra motivado por un deseo de igualarse con el poder. Presentación se cree un amo, no un esclavo, y sin embargo, se convierte en criminal ya que responde violentamente contra un orden social que le había negado su heroísmo.

Aprovechando la ausencia del Fernando, Presentación, se alza junto con los esclavos y viola a la hermana de Fernando. Después, hace quemar la hacienda de los amos. El Presentación no muestra ningún interés en defender la patria o al ciudadano, ni mucho menos unirse a Bolívar y a su antiguo amo, por lo que se afila a los godos quienes se apoderaban de los llanos centrales y con quienes visualiza la recompensa y la gloria guerrera. Junto con los esclavos amotinados, Presentación se une a la montonera del General Zambrano y pronto se destaca entre los demás soldados por su bestial acción guerrera:

[...] con el arma en la mano siente hervir la vida...vital nervudo, ensañado, arremete. Entre sus piernas, el animal está cubierto de espuma y de sangre, el brazo y la piel del pecho están rojos, los coágulos hacen resbalar el puno en el asta. (294)

La violación de Inés y su participación guerrera muestran el carácter desquiciado y criminal de la guerra en la que Presentación se consideraba un gran héroe:

Bruscamente el sol le encendió todo el torso de bronce desnudo. De la cintura hasta el pelo no tenía sino la carne, la carne y la lanza. Y así, con el torax tallado en el aire, se volvió de nuevo hacia sus hombres, rebotando en el potro, con aspecto de loco, de forajido, de poseso, y les escupió con voz terrible:

___!!!Ahora van a ver como pelea un héroe!!! (292)

Presentación se presenta como si fuera un héroe, pero logra identificarse con la hermosa promesa democrática del Libertador y termina convertido en criminal. Durante la primera mitad del siglo XIX los llanos se convirtieron en una zona desestabilizadora en constante enfrentamiento entre la oligarquía nortea y aquéllos que no se dejaban sojuzgar por estos terratenientes. Bien es sabido que las filas de ambos bandos estaban compuestas por llaneros, pero también por esclavos que huían de las haciendas y campesinos que se habían quedado sin trabajo. Fue durante el periodo de 1830 a 1847 cuando las bandas de bandidos empezaron a proliferar, ya que en los hatos se requería abundante mano de obra pero sólo temporalmente durante los rodeos, cuando los llaneros eran contratados tenían que dedicarse al robo de ganado para poder subsistir. No está muy claro si las autoridades diferenciaban a los bandidos de los cuatreros. Existieron tres tipos de bandidos: el llanero solitario, pequeñas partidas de forajidos y las no tan comunes grandes bandas de forajidos. Todos ellos básicamente se defendían y los últimos podían atacar a fuerzas represivas, pero no eran odiados ni temidos por sus paisanos (Izard 89).

Con el tránsito de la sociedad feudal a la sociedad capitalista y los primeros movimientos independentistas, la oligarquía caraqueña temía la insubordinación de los esclavos y el descontrol de los llaneros. Sin embargo, los llaneros no llegaron a establecer ningún tipo de alianza hasta la

consolidación de la Segunda República. Fue entonces cuando aparecieron los primeros caudillos. Boves, del cual hablaré en el siguiente capítulo, se considera el primer caudillo venezolano que anima a los llaneros enfrentarse a la oligarquía durante la Guerra a Muerte (Izard 1987; Slatta 1987).

Las lanzas coloradas enfrenta el problema de la nacionalidad venezolana y su ciclo de violencia. Si analizamos el triunfo de Bolívar como una alegoría del gomato, sería interesante hacerlo más allá de las teorías políticas de carácter positivista, de las cuales Úslar Pietri se distanció abiertamente. Con la consolidación de la nación democrática, el estado y sus instituciones comienzan a hacerse cargo del control de la violencia a través de mecanismos de control de la población. De manera de que las ideologías democráticas, los discursos de poder comienzan a circular alrededor de la defensa y el bienestar del ciudadano (Foucault 34). Dentro de este nuevo paradigma político, la violencia tiene dos aspectos; uno práctico y otro simbólico. El primer aspecto tiene que ver con el intento de transformar directamente el contexto social, mientras el segundo aspecto enfatiza “la dramatización” de los ideales y valores sociales. (Juris 415). Anton Blok habla de un continuum entre el estado y la organización criminal, señalando que los performances de violencia estatal funcionan como una especie de *teatro*: “Rather than defining violence *a priori* as senseless and irrational, we should consider it as a changing form of interaction and communication, as a historically developed cultural form of *meaningful* action” (24).

La violencia de Presentación parece una especie de teatro, y su furiosa acción guerrera adquiere un énfasis predominante en la expresión cultural. La obsesión por convertirse en héroe no tiene que ver con la gloria y la avaricia de poder, sino con los valores de las masas campesinas. La heroicidad de Presentación tiene que ver con el deseo de poder comunicarse culturalmente en una sociedad que le ha negado el privilegio de hacerlo a través de las letras. Miliani acierta a afirmar que

Presentación no es “ni la caracterización de la épica de la crueldad, ni la personificación de la maldad misma, sino el hombre, cualquier hombre convertido en personaje ficcional” (97).

Al principio de la novela, los esclavos describen a Presentación a través de sus gestos, expresiones de pulsión nerviosa y acciones de carácter violento. El “automatismo síquico” o “el fluir psíquico” con que se narra a Presentación, surge como el efecto de un proceso surrealista, logrado mediante la búsqueda de la espontaneidad en el arte de narrar (Miliani 98). Esta espontaneidad narrativa también se evidencia en la confusión de puntos de vista que produce el mismo estilo indirecto libre. Al igual que Bolívar, Presentación es un personaje construido alrededor de las visiones de otros personajes que le temen o le admiran. Cuando los negros reunidos en conseja comenzaban a celebrar el cuento de Espíritu Santo sobre Bolívar, es el cuerpo de Presentación el que se proyecta en medio de éstos:

El mayordomo en una actitud amenazante, estaba de pie delante de ellos. Su figura señoreaba los ocho esclavos acobardados.

—Presentación Campos—dijo uno en voz baja.

—Buen día, señor —insinuó Espíritu Santo, el narrador.

—Buen día —mustiaron otras voces. (121)

En este monologo, Miliani observa como Presentación se convierte en un símbolo de las clases populares (pardos, esclavos y mulatos) debido a que su narrativa circula alrededor de los “valores del coraje y del “dinero”. Presentación se figura como el paradigma del “pueblo”, un campesino insurgente, quien solo después de convertirse en criminal logra narrarse a sí mismo. Presentación es el sujeto popular que no puede convertirse en mito.

“Bolívar viene”

Como ya sabemos, Bolívar es el mito que nunca se hace carne. Todos hablan de él, se lo imaginan, hasta Presentación desea verlo, narrarlo. Fernando también se obsesiona con las palabras y fervor mesiánico del héroe emancipador. Sin embargo, la lógica espectral de Bolívar hace imposible representar narrativamente al héroe sin saturar las posibles determinaciones de su imagen. La historia comienza con una conseja de esclavo que escuchan a Espíritu Santo evocar las legendarias imágenes de Bolívar y termina con aquellas mismas voces reverberando en las calles empedradas de la ciudad, “—¡¡¡Viva el Libertador!!! Viene. Aquel hombre que lo ha obsesionado. Que ha obsesionado toda la tierra de Venezuela. Está llegando” (301).

Presentación también está obsesionado con Bolívar. Cuando los patriotas triunfan en la batalla de la Victoria, Presentación ya prisionero, se aferra a los barrotes de las sucias barracas y trata de ver al héroe entrar en la ciudad “Bolívar venía. Él también hubiera podido llegar a ser un gran jefe” (298). En aquel calabozo, su cuerpo se desploma en el momento en que el Libertador entra triunfante a la ciudad:

Ya los gritos retruecan como el mismo. Sus ojos lo verán. ¡Ahora van a ver como pelea un héroe! Está en cuclillas en el suelo. Penosamente, lentamente, inacabablemente, su mano ha ido remontando como una cabeza de serpiente, hasta que los dedos verdosos de la palidez se cerraron sobre el barrote. Va a verlo... Un frío le cala el dolor de las heridas. (302)

La transparencia y la opacidad del Libertador se producen a partir de una manera particular de representar a los personajes. A líder le construyen las voces y las visiones que de éste tienen los personajes—la fascinación mesiánica de Fernando, así como el impulso igualitario de Presentación.¹⁶ De este modo, el Libertador nace de las vagas referencias de un hombre de ideas o

como un hombre de armas¹⁷ En su imagen se condensan dos narrativas en conflicto que dan origen a un nuevo paradigma cultural y político del venezolano.

La novela histórica de Lukács propone una doble construcción de los personajes: una para los enteramente ficcionales y otra para los ya inscritos en la historia. El personaje mediocre en la novela histórica es enteramente ficcional y es determinado por un contexto cultural específico. El personaje tipo, por otra parte, representa un terreno neutral que sirve de nexo entre las fuerzas sociales en pugna, afirma el autor “son protagonistas que por su carácter y destino entran en contacto con ambos bandos representando una continuidad histórica” (94). Según Lukács, el personaje tipo aparece siempre como imagen secundaria y no exhibe ningún tipo de antecedentes psicológicos o personales; éste entra en acción ya definido psicológicamente para poder cumplir su intervención histórica.

Lukács veía la novela histórica como el producto del investigador que evitaba las generalizaciones idealizantes, por lo que el personaje tipo, a pesar de que condensa diversos códigos culturales, no llega a encarnar en un destino individual y concreto. Es precisamente la ausencia corporal y la constante presencia narrativa lo que hace posible que la imagen del Bolívar adquiriera una dimensión universal y se convierta en un objeto de fijación colectiva. En *Las lanzas coloradas* la imagen del Libertador se va construyendo a partir de la fusión de los contenidos míticos expresados en las determinaciones de los personajes mediocres. Fernando imagina a Bolívar como el portador de la promesa mesiánica del nuevo orden republicano; mientras que para Presentación, Bolívar representa el orden de legalidad impuesto por los mantuanos que le excluía de la gloria guerrera y del estatus social.

El espectro de Bolívar va construyéndose a partir de los anhelos de la ideología liberal de la urbe y la violencia fuera de la ley se ha sido conferida Llanos en una especie de frontera entre la

barbarie y la civilización como el ámbito socio-cultural de los llanos venezolanos. (Izard 83).

Bolívar entra triunfante a Caracas anunciando un complejo espacio político que comprende tanto la promesa democrática de una sociedad civil y urbana, como esa violencia fundadora de la que fueron protagonistas los caudillos y sus montoneras llaneras. La transfiguración poética de la historia de la Batalla de la Victoria y la figuración espectral de Bolívar corresponden con las peripecias literarias de la vanguardia latinoamericana, que podrían llegar a ser apreciadas como tempranas movidas deconstruccionistas.

La lógica del espectro ha sido objeto también de la teoría política. Jacques Derrida observa que los textos de Marx se encuentran estructurados por una lógica espectral, en la cual la dicotomía entre la materia y espíritu figura como un anacronismo constitutivo de toda identidad, y por lo tanto toda relación social se construye en base a esta “lógica espectral” (Laclau 66). La aportación de Ernesto Laclau a este diálogo es particularmente significativa, ya que realiza un análisis deconstructivo del discurso de la emancipación en la sociológica y política contemporánea.¹⁸ Laclau señala el carácter hegemónico de los contenidos particulares que componen la imagen universal del espectro:

[...] the body is an undecidable point in which universality and particularity get confused, but the very fact that other bodies compete to be the incarnating ones, that they are alternative forms of materialization of the same “spirit”, suggests a kind of autonomization of the later that cannot be explained solely by the pure logic of spectrality. (71)

La lógica espectral del Libertador pone en escena la indeterminación propia de toda imagen, y con ello la promesa misma del signo y la posibilidad de continuar narrándolo.¹⁹ El Bolívar de Úslar Pietri excede los mitos totalizadores que se habían construido desde la historiografía y

literatura venezolana decimonónicas; no obstante, su imagen aun proyecta una dimensión ética, ya que en el líder delegamos la disyuntiva entre la promesa emancipadora de la independencia y la violencia criminal en que dicha promesa se fundamenta. Frente a la apertura democrática de los 30, la sucesiva institucionalización de los partidos políticos y los primeros gobiernos de orientación cívico-militar, el espectro del Libertador pone en escena un conflicto contenido en la imagen del libertador, conflicto a partir del cual comienza a articularse un nuevo paradigma de líder popular venezolano.

Arturo Úslar Pietri centra su empresa cultural en lo que él llamo la “ansiedad ontológica” del americano y afirma que todo lo original que había creado la literatura hispanoamericana ha provenido de ésta. La ansiedad “ontológica del americano” resulta de los conflictos culturales y raciales que han sido la esencia del alma criolla “donde la presencia de lo mutuamente extraño se aproxima en combate o en fusión” (Úslar Pietri citado por Parra 56). En su ensayo, *Letras y hombres de Venezuela* (1948), Úslar Pietri insiste en develar las expresiones literarias y humanas que afirman el carácter de lo nacional a partir de los conflictos raciales y culturales de grandes personalidades venezolanas como Francisco de Miranda, Andrés Bello y Simón Bolívar. Estos hombres son almas criollas que encarnaron la esencia de lo americano:

Para él [Bolívar] no hay dos Américas una culta y una bárbara, una urbana que representa la civilización y una rural que representa la barbarie. El sabe que esa barbarie rural es el vestigio, desfigurado en la soledad y en la aspereza del campesino, de los ideales de la civilización hispánica en la forma en que cuajaron en el siglo XVII. Para él no hay sino una sola América, que tiene que hacerse por sus hombres y que salvarse entera, y esa es la autora de los acontecimientos pasados y presentes. (49)

En este pasaje el autor dialoga con discursos nacionales alrededor de la civilización y la barbarie de finales del siglo XIX y principios del XX. Úslar Pietri ni idealiza la civilización ni recuenta con nostalgia la barbarie; no obstante, el autor formula una noción del carácter nacional venezolano a partir de este antagonismo como constitutivo de “lo americano”. El escritor responde la problemática de la civilización/barbarie en las narrativas nacionales venezolanas, proponiendo que esta dinámica antagonista es parte del mestizaje cultural “Una condición hecha de contradictoria pugnacidad, de ansia de lo absoluto, de iluminación mágica, de sed trágica, de sentido de lo universal, en su mejor parte, que en nadie llega más alto que en Bolívar” (11).

El mestizaje cultural es entendido como una pugna interna que constituye el alma criolla de venezolano, cuyo paradigma es Simón Bolívar: un hombre de letras y de armas. El espectro del libertador en *Las lanzas coloradas* se formula a partir de las “dos pasiones fundamentales del alma popular venezolana” (Úslar Pietri 58). El mesianismo de Fernando manifiesta la promesa irrealizable del liberalismo francés y norteamericano en una nación dividida racial, cultural y políticamente, sin las instituciones adecuadas para su expresión. El terror de Presentación corresponde a un orden autoritario y paternalista basado en la recompensa y la gloria guerrera con que Boves y sus llaneros alimentaron su poderío. El texto exalta la “iluminación mágica” de Fernando y la “pugnacidad” de Presentación para poner en evidencia la crisis de los valores de la realidad criolla.

La guerra también es emblemática de esta crisis de valores criollos. Con sus armas de fuego y sus uniformes inmaculados, las tropas patriotas lo observan todo, mientras los lanceros de Boves parecen una sola cosa, una masa que desde las llanuras se amenaza hacia la ciudad quieta. Al principio de la batalla esa diferencia se establece, pero durante la batalla cuando empieza el encuentro dentro las caballerías, la distinción entre los dos bandos

desaparece. Esta escena es poderosísima, la guerra no es ni la civilización contra la barbarie, ni la barbarie contra la barbarie, sino un espacio contestado por diversas narrativas del evento.

La batalla de la Victoria aparece como es un espacio de indeterminación, en el cual Fernando y Presentación, al igual que llaneros, los coreanos los orientales parlan chinos y los guayaneses, en fin todos los hombres de todos los territorios de Venezuela son indiferenciados por la guerra y se forjan como una sola imagen: “...la tierra se borra y viene a formar una turba convulsa y revuelta. Las lanzas y patas de caballos asaetean el aire en todos los sentidos. Un lancero ve una espalda y empuja la lanza” (286). Durante la batalla los hombres ya no ven seres humanos, sino cuerpos sudados confundiéndose con los caballos briosos, brazos y piernas, trozos de carne y las insaciables lanzas rojas. Hombres de diferentes territorios, de diferentes castas se funden durante la batalla como un solo pueblo mestizo. En uno de sus más recientes ensayos, Arturo Úslar Pietri señala:

Ni somos la continuación de los indios, ni somos una factoría europea en tierra extraña. Somos la confluencia de muchas corrientes culturales y humanas en rico contraste y profunda presencia. Por eso podemos tener un carácter y un destino y un papel en la historia. (17)

Perspicazmente, Orlando Araujo señala que *Las lanzas coloradas* “es la novela de todo un pueblo en explosión de violencia creadora”.²⁰ Bolívar es el eje a partir del cual se articula esta explosión creadora y por lo tanto él es quien está a cargo de regularla, en su imagen se sintetizan las dos esencias del americano—la violencia igualitaria de los caudillos regionales y sus montoneras llaneras, y la promesa civilizadora de la ciudad letrada—sobre las cuales Úslar Pietri teoriza casi veinte años después de la publicación de la novela.

En la dedicatoria a Jorge Mañach, que aparece en la primera publicación de la novela, Úslar explica que su obra visualiza el “nacimiento de la carne americana y sus crisis espiritual” (Citado por Parra 25). En la imagen espectral del libertador conviven estas dos determinaciones— la carne americana de Presentación Campos y la crisis espiritual de Fernando Fonta—en eterno conflicto y la promesa de una consolidación entre ambos. La lógica espectral del Libertador pone en escena el antagonismo constitutivo del venezolano—“la sociedad civil” y “el pueblo”; mientras la guerra, brinda un espacio de indeterminación en le que estos ámbitos se enfrentan y confunden en medio de la guerra.

El espectro criollo: una metáfora del líder democrático

Yo soy de sentir que mientras no centralicemos nuestros gobiernos americanos, los enemigos obtendrán las más completas ventajas; seremos indefectiblemente envueltos en los horrores de las disensiones civiles, y conquistados vilipendiosamente por ese puñado de bandidos que infestan nuestras comarcas.

Simón Bolívar, *Manifiesto de Cartagena*, 1812

La figuración del la guerra y sus líderes ha animado la concepción de lo político, desde la constitución de la República Independiente de la Gran Colombia, el militarismo de los gobiernos de transición democrática, los gobiernos de la democracia representativa y el más reciente experimento de la democracia participativa. Luis Britto García reflexiona sobre el héroe venezolano como un sujeto de ejemplaridad política:

El paladín funda el nuevo orden al matar el monstruo que emblemiza la caótica dualidad entre el ayer y el mañana... entre la legitimidad del poder y corruptela.

En el campeón delegamos individuos y sociedades la resolución de las disyuntivas que nos desgarran. Por ello este redentor se nos presenta inevitablemente con una

doble faz. Atrae y rechaza. Convoca y cuestiona. Es admirado y detestado.”

(Britto García 6)

La doble faz del héroe pone en escena el drama nacional: la promesa mesiánica de democracia liberal de la Sociedad Patriótica y la violencia igualitaria de los caudillos rurales en el siglo XIX, para articular un paradigma del espacio político instalados en los crecientes centros urbanos.

Durante las persistentes pugnas ideo-políticas y los enfrentamientos armados de la etapa Republicana, el espacio público era dominado por el personalismo político de los caudillos populares. Sin embargo, la creación de las constituciones y sus estados de excepción, el espíritu liberal del siglo XIX y XX, así como la influencia extranjera y la explotación petrolera, provocaron formas concomitantes del personalismo en el estado moderno. Entre las más destacadas aproximaciones al poder en el país se haya el personalismo de los gobiernos de los caudillos civiles de Antonio Guzmán Blanco y de Rómulo Betancourt, y el pretorianismo de los gobiernos militares de Juan Vicente Gómez y de Eleazar López Contreras. Ni el populismo paternalista de los primeros, ni los regímenes cívico-militares de los segundos han sido caudillajes en el sentido integro del término, ya que su desarrollo estuvo ligado a los procesos de institucionalización, incluyendo las Fuerzas Armadas y los partidos democráticos, por lo tanto requirieron otros modos de conceptualización.²¹

A principios de siglo XX la historiografía positivista proporcionaba una ideología para entender la presencia e inclinación hacia el personalismo político a lo largo de la historia pública venezolana e insistía en la justificación histórica del fenómeno.²² De allí que se buscara un acercamiento al fenómeno del personalismo devenido de una revisión ética de la historia nacional. A finales de los años veinte la aproximación personal al poder se concebía como una aberración política en correspondencia con los ideales de la libertad y de una educación

democrática. Esta reprimenda moral fue evidente en las proclamas cívicas de los jóvenes de la Generación del 28, entre ellos Arturo Úslar Pietri.²³

Las lanzas coloradas articula un paradigma del líder popular político en el contexto de la crisis ideo-política que caracterizó la sociedad venezolana en la primera mitad del siglo XX. A pesar de que el escritor venezolano residía en París cuando escribe la novela, a éste le tocó experimentar la crisis ideológica en un agitado panorama socio-político marcado por manifestaciones estudiantiles, persecuciones, encarcelamientos, el fallido golpe militar de abril de 1928 y la de octubre del mismo año, la huelga de empleados de tranvías, etc. Con el declive de las oligarquías agrarias, la fuerte presencia de la población urbana y la explotación petrolera, nuevos sectores sociales (las capas medias, la pequeña burguesía y el emergente proletariado campesino) conformaron la oposición antigomecista.²⁴

La década de los años 20 ha sido considerada por los historiadores como fundadora para la erupción de nuevas fuerzas sociales en la vida política y cultural del país. Al nivel social y político se reacciona contra las viejas estructuras y valores y se observan nuevas necesidades como la libre expresión, la formación de partidos políticos, el deseo de progreso y modernidad. Al nivel cultural, se reacciona contra el modernismo, el regionalismo criollista y surge una vanguardia artística que obedece al impulso crítico y el carácter contestatario de las demás manifestaciones sociales. (González 144)

El descontento de varios sectores de la comunidad con el gobierno de Gómez se expresa abiertamente en la manifestación estudiantil que tuvo lugar en febrero de 1928. Durante el Día de la Juventud, el joven universitario Jobito Villalba pronuncia un discurso alabando la heroica victoria de los jóvenes seminarista en la batalla de Victoria de 1814, pero en el cual se criticaba abiertamente la dictadura gomecista. Con el sucesivo encarcelamiento de los estudiantes, la

comunidad caraqueña percibe la acción política de los jóvenes como una acción heroica, y se produce una entrega colectiva a las autoridades para acompañar a sus líderes en prisión.²⁵ El 7 de abril del mismo año, con el apoyo de un sector de las Fuerzas Armadas y los antiguos caudillos regionales que se encontraban exiliados, este grupo de jóvenes intelectuales de varias tendencias ideo-políticas intentan derrocar a Gómez, sin éxito (McBeth 69).

Por razones cronológicas a Úslar Pietri se le ubica en la llamada Generación del 28, un grupo de escritores cuya actividad literaria correspondía con el periodo del gomato, y quienes sostenían posiciones bastante heterogéneas con respecto tanto a la literatura como a la política. Aunque esta generación compartía algunas inquietudes, como el dar a la literatura venezolana una proyección universal, Úslar Pietri se posicionaba de una manera distinta en cuanto a la posibilidad de escribir contra al régimen, y mantuvo una posición ambivalente ante los levantamientos estudiantiles, ya que concebía al estado como un orden militar nutrido por un espíritu liberal. El autor se afiliaba a la noción de un estado liberal y democrático cuyas instituciones lograrían un equilibrio entre la violencia militar y la iluminación emancipadora de los jóvenes universitarios.²⁶

Para el novelista la fisionomía de Libertador pone en escena la ambivalencia propia del alma criolla. Por esta razón, el “Dictador” venezolano—como se hizo llamar el mismo Bolívar—pasa a ser modelo cultural y un paradigma de gobierno del estado moderno venezolano “Bolívar no solo realiza la fisionomía de lo más raigal de lo venezolano, sino que construye a forjarlo más aun, a su imagen y semejanza (11). Este ejemplar hombre venezolano es también un sujeto de ejemplaridad política, en cuanto encarna la violencia destructora de un orden anterior y la promesa mesiánica constituyente del nuevo orden. *Las lanzas coloradas* refleja en la ambivalencia propia de la esencia mestiza del venezolano, dividido ante su fascinación por la

demagogia democrática y el ímpetu beligerante de la tradición guerrera. La analogía entre Bolívar y Gómez se fundamenta en la complejidad del “alma” de aquellos venezolanos, quienes respondieron a las necesidades históricas de un modo ejemplar.

Al igual que Bolívar en su momento, Gómez tuvo que negociar con los sectores en conflicto: el sector estudiantil y el campesinado. En el programa de entrevistas “Historia viva”, Úslar Pietri comparte que su novela histórica *Oficio de Difuntos* (1976), donde narra la vida de Juan Vicente Gómez, es parte de un esfuerzo de restituir al personaje histórico a la realidad humana. Según el autor, de los tres grandes caudillos centralizadores y nacionalizadores, Antonio Páez, Antonio Guzmán Blanco y Juan Vicente Gómez, es el último quien logra crear las bases sobre las que se podía construir una Venezuela democrática y moderna. Gómez logra acabar con una guerra civil que duró más de 100 años y el caudillismo regional, instituye una hacienda nacional, una estructura estatal y un ejército nacional.

En el conocido programa de “Historia Viva”, con Jorge Olavarría y transmitido por la televisora nacional Venevisión, Úslar Pietri afirmó que la transición democrática en Venezuela surge gracias a la astucia política de Gómez, quien supo que el poder residía en el ejército, el cual era la base de su poder, y durante su gobierno nunca puso a un militar frente al Ministerio de la Defensa, Ministerio de Guerra como lo llamaban entonces. Cinco años antes de su muerte, Gómez nombra por primera vez a un militar profesional, el General López Contreras, como Ministro de Defensa. A pesar de que hubo mucha resistencia por parte de sectores militares e intelectuales, quienes querían mantener el gomecismo raigal a través de la sucesión familiar a través del hijo del Benemérito, Gómez previó que no habría gomecismo sin Gómez y colocó estratégicamente al hombre que podía hacerle frente a una nación en plena transición política. Contrariamente a lo que la historia oficial anuncia, Úslar Pietri sostiene que Gómez fue quien

creó nuevas estructuras nacionales que lograron unificar al país e iniciar una transición a la democracia, “gracias a la astucia, dureza y mano de hierro, así como su gran instinto político logra unificar y pacificar a Venezuela”.²⁷

En esta entrevista queda claro que la misma postura del autor oscilaba entre una especie de fijación mesiánica con la democrática y una fascinación con el autoritarismo de los gobiernos de facto. Gómez logra apaciguar la voz mesiánica de los opositores al régimen a través del control estatal de la violencia y funda las bases de un estado moderno y democrático. Al igual que el espectro del Libertador, Gómez funda un nuevo orden político y acaba con otro, de allí que aun hoy sea fervientemente admirado o detestado.

El paralelismo entre Bolívar y Gómez respalda las lecturas de la novela que trazan una noción del gran hombre y el Cesarismo Democrático de Vallenilla Lanz (Araujo 1988; Avendaño 2006; Creama, 2002; Lasarte 2002). Pasar por alto la lógica espectral de la imagen del Libertador nos conduciría a hacer una lectura reducida de uno de los más complejos cataclismos históricos en Venezuela y diagnosticar la novela como una ficción política de carácter conciliador (Arraiz Lucca 2005; Dabove 2002). La lógica espectral de Bolívar es la misma que nutre el mito bolivariano. En este orden, los discursos del bolivarianismo han vinculado el conflicto bélico y la independencia a la identidad nacional o la *venezonalidad*.²⁸ *Las lanzas coloradas* afirma la tradición heroico-guerrera del venezolano, y el espectro del Libertador se articula de un espacio político de carácter antagónico: los discursos de la emancipación y la violencia. En esta ficción política, Venezuela es un continuum entre la guerra y la política y Bolívar un sujeto de ejemplaridad para los nacientes líderes populares.

El cine y la nación

Durante las primeras décadas del siglo veinte el perfil de la capital del país comenzaba a

transformarse debido a los efectos de la explotación petrolera y a la movilización de la población, particularmente los migrantes del campo, destinados a formar una masa de marginados urbanos. Frente a los emergentes sujetos sociales y la crisis ideológica de la naciente democracia, comienzan a articularse como modelos culturales. El radio y el cine forman parte integral en este proceso ya que fueron los medios masivos de protesta política y de difusión cultural.

Úslar Pietri estuvo siempre preocupado con la transformación socio-cultural de los centros urbanos, por lo que prestó detallada atención a los nuevos sujetos culturales a los que debía dirigir su prédica pedagógica. La proximidad del centenario de la muerte de Bolívar (1930) y la película soviética, dirigida por Pudovkin, llamada “Tempestad sobre Asia”, motivaron al novelista a plantearse un proyecto cinematográfico:

Yo siempre he sido muy venezolano, y me preocupaba la llegada de 1930, que era el año del Centenario de la muerte de Bolívar, y me preocupaba qué íbamos a hacer los jóvenes venezolanos con ese centenario. Entonces le escribí a Rafael Rivero, que se ocupaba de cine, a ver si hacíamos una película. En aquellos días yo había visto una película que me había impresionado mucho, de un autor ruso, que se llamaba “Tempestad en Asia”, y entonces pensé que podríamos hacer algo parecido, una película sin protagonista, como una rememoración o como el descubrimiento de nuestra civilización. Pero aquellos sueños no terminaron en nada y, bueno, el guión que era Las Lanzas coloradas se convirtió en una novela. (Arraíz Lucca 2007:56)

El joven escritor le escribe con Rafael Rivero Oramas (1904-1984) en Caracas, quien para entonces se hallaba a cargo de la dirección de los Estudios Ávila, ha sido considerado un

pionero de la educación audiovisual en Venezuela, del uso de los medios de comunicación en favor del aprendizaje.²⁹ En esta correspondencia no queda claro si fue Rivero, quien le pide a Úslar escribir un guión, o si es éste último, quien se lo propone. Lo cierto es que Úslar se embarca en la escritura de un libreto para la película.

Cuando dicho proyecto no logra cristalizarse, Úslar Pietri decide convertir su trabajo en una novela. En enero de 1931, nuestro autor viaja a Madrid, llevando una carta de recomendación de Miguel Ángel Asturias para la Editorial Zeus, una imprenta de orientación socialista, y la novela sale a la luz en aquel año. Ya que *Las lanzas coloradas* fue concebida originalmente como un guión cinematográfico, es un texto repleto de metáforas, y sin duda posee el ritmo vertiginoso de la sucesión de las imágenes. En uno de los tempranos prólogos a la novela, Asturias no se olvida mencionar su origen cinematográfico:

En lo que toca a la materia literaria, se descubren en *Las lanzas coloradas* dos influencias: la de la música y la del cinematógrafo. *Las lanzas coloradas* llevada a la pantalla sería una película de masas; llevada a la música, una obra de baterías.³⁰

Las enérgicas descripciones plásticas y coloridas parecen sugerir planos y ángulos cinematográficos, que le dan al texto literario un carácter vanguardista. El manejo de la adjetivación ofrece una gran variedad de estados anímicos, además de darle un carácter sensorial a su poética que se pondrá en práctica en la literatura hispanoamericana de los siguientes años. Como no oler el hedor del repartimiento de los esclavos que revuelve a Presentación Campos, el olor a pólvora y el rechinar del metal que aterroriza a Fernando; como no ver los sudados músculos de los de los caballos en carga y las rojas hilachas de carne humana palpitando aun bajo el sol ardiente.

Tanto el proyecto cinematográfico como su realización literaria respondía a la preocupación del novelista con los valores de la juventud venezolana que durante los años 1920 y los 1930 enfrentaban una compleja transformación cultural y una gran inestabilidad política. En una excelente biografía de Úslar Pietri, Rafael Arraíz Lucca examina las paradojas de la vida y la obra del autor haciendo particular énfasis en su fascinación con Simón Bolívar. A Úslar Pietri lo sedujo la naturaleza ejemplar de aquel líder americano: su ímpetu igualitario y su vocación humanista. De allí que el carácter antagónico del Libertador quede implícito en sus novelas, en sus ensayos, hasta convertirse en una especie de *leit motiv* de la “prédica pedagógica úslariana” (48)

Esta preocupación también se observaba en su columna periodística, “Pizarrón”, la cual se publicaba semanalmente en más de treinta diarios de tránsito internacional, y en su popular programa de televisión “Valores Humanos” (1959-1974). Sus *Las lanzas coloradas* ha sido, y sigue siendo, considerada como un hito nacional que plasma la identidad cultural del país.

A pesar del anacronismo es interesante notar las similitudes entre aquel proyecto cinematográfico y las representaciones del Himno Nacional en las televisoras nacionales a partir de los ochenta. La versión televisada de “Gloria al bravo pueblo” recoge tanto la historia como la esencia de la nación. Al igual que la novela, el himno nacional se originó como un proyecto de comunicación masiva cuyo contenido iba cambiando en vistas de las crisis políticas y culturales. El Himno Nacional fue originalmente una canción popular que se difundió a raíz de los sucesos del 19 de Abril de 1810, para resaltar el heroísmo de los patriotas. El contenido de esta canción iba cambiando, en la medida en que la realidad social del país iba transformándose. Con el tiempo, esta canción se convierte en una nana que se cantaba a los niños con cualquier pretexto. El 25 de mayo de 1881, Guzmán Blanco, presidente en esa época, decreta la canción “Gloria al

Bravo Pueblo”, escrita por Vicente Salías y musicalizada por Juan Landaeta, como el Himno Nacional de Venezuela. Después del decreto de 1881, y de las publicaciones del Himno Nacional que se hicieron en 1883 con motivo del centenario del nacimiento del Libertador, se hizo en 1911 una nueva edición oficial en conmemoración del centenario de la Independencia.

Años después de la publicación de la novela, se crea la Ley de Bandera, Escudo e Himno Nacionales del 17 de febrero de 1954³¹ y a principio de los ochenta, la ley establece que las estaciones de radio y televisión deben iniciar y concluir sus emisiones con el Himno Nacional.

Los canales de televisión que transmitieron por primera vez el Himno Nacional de Venezuela fueron Venezolana de Televisión y Venevisión. Venezolana de Televisión presentaba una serie de imágenes de monumentos nacionales, como el Monumento a Ricaurte en San Mateo, y de edificios coloniales, entre ellos la casa del libertador, el panteón nacional, el Fortín de Santiago en la Isla de Margarita y el Castillo de San Carlos en Maracaibo. Dichas imágenes se intercalan con simulacros de guerra, un llano en llamas y una caballería patriota en avanzada. Asimismo, aparecen paisajes de la geografía nacional—los llanos, la sierra costeña, la tundra andina y el río Orinoco—y hacia el final del video aparecen varias tomas aéreas de la ciudad de Caracas y su gente. El video, de aproximadamente 1 minuto y 50 segundos, empieza con la apertura de una ventana colonial a través de la cual se pueden ver las imágenes antes mencionadas. Al finalizar el himno se observa la bandera nacional a través de la ventana que se va cerrando lentamente.

En la televisora nacional, Venevisión, el himno de las seis de la mañana y el de las doce del mediodía era cantado por un coro de niños, y el de las 6 de la tarde estaba a cargo del Orfeón Universitario. El video mostraba una sucesión de cuadros de la vida del Libertador que aparecieron en el álbum Bicentenario del Libertador publicado por la editorial Colección

Reyauca en 1983 y que hacen referencia de la vida del Libertador entre 1783 y 1830. Dichas ilustraciones eran reproducciones de cuadros de reconocidos artistas, entre los que se destacaba Antonio Bosh Penalva. Con una duración de 1 minuto y 39 segundos, el video iniciaba con la conocidísima imagen de Bolívar montando con autoridad un brioso caballo blanco.

Consecutivamente aparecen las siguientes ilustraciones: el nacimiento del libertador, de un niño siendo instruido por la negra Matea, de un joven escuchando las lecturas de su maestro Simón Rodríguez, en plena batalla y en avanzada contra los lanceros de Boves. También aparece Bolívar rodeado de una multitud de campesinos, su triunfante entrada a Caracas, y ya postrado en su cama de muerte. El himno finaliza con la imagen del inicio: el héroe en su caballo blanco. La difusión oficialista del Himno Nacional pone en escena el carácter ambivalente de las imágenes usadas para construir una idea de la nación y el sujeto político que le habita.

Las imágenes presentes en ambos videos nos recuerdan el carácter fantasmal del Libertador en *Las lanzas coloradas*. La sucesión de imágenes enfocadas por la mirada indeterminada de una cámara pretenden ser la conciencia histórica del televidente. En ambos videos la cámara construye un perfil de la nación a través del desplazamiento del evento histórico, las guerras independentistas, a través de las imágenes que enfoca. La transmisión del himno nacional a cargo de Venezolana de Televisión alude a una integración de los signos nacionales, su historia, monumentos, arquitectura y geografía en el espacio público de la ciudad de Caracas, mientras que en Venevisión enfatiza la trayectoria emancipadora del Libertador, su nacimiento, su formación, sus ideales, su gloria, su derrota y muerte. Ambas representaciones presentan un desplazamiento de la guerra hacia un espacio civil: la ciudad ilustrada y en el líder patriota.

El origen cinematógrafo del texto hace posible, no solo la apreciación de su carácter vanguardista, sino también la capacidad de desplegarse a través de los medios de comunicación masiva. A los 80 años del aniversario de Arturo Úslar Pietri, la Universidad Metropolitana le propuso a Pilar Romero convertir *Las lanzas coloradas* en un audio libro. En ocasión de su publicación por el CELAUP de la UNIMET, Romero advierte que hacer que la novela se tradujera en sonido, audio, voz, diálogos, y música era un proyecto vital para un país que aún estaba en guerra.

Las lanzas coloradas es un ejercicio de entendimiento de lo que somos. Todavía estamos en La Victoria, con los bisoños seminaristas aprendiendo a usar los rifles; cayendo en las calles polvorientas que se apelmazan con la bilis y la linfa de los que mueren. Nada ha cambiado desde aquel grotesco paisaje de *Las lanzas coloradas* hasta estos tiempos del siglo XXI. Siguen todavía los caudillos azuzando el odio como en la novela de Úslar. Sigue el mismo monstruo cabalgando y blandiendo su lanza colorada. Sigue la envidia jugando su ruleta demoníaca en toda la nación. Seguimos todos los pobladores aterrados y encerrándonos en las iglesias, esperando que entre la bestia y nos obligue a danzar el baile que a él le provoque, para fusilar al que se pare, o cortarle la cabeza al que tenga miedo. Boves, Presentación Campos, Zambrano son personalidades que surgen años tras año.³²

La anterior cita no puede dejar más explícita la vigencia de la novela en cuanto a la construcción cultural y política del presente nacional. Rememorando las guerras independentistas y sus espectros para explicar la elevación y derrumbe de la democracia representativa venezolana.

Por último

La novela formula una ficción política del líder popular a partir de la transfiguración histórica y literariamente de la guerra y sus guerreros. La espontaneidad narrativa, la ambigüedad del lenguaje y la preocupación desconstructiva que caracteriza el proyecto vanguardista de Úslar Pietri, hace posible la representación mítico-mágica de la imagen del Libertador. Bolívar aviva la narración desde su inicio, atiza la acción guerrera de los personajes y hace posible que los acontecimientos del pasado lleguen a ser reveladores en el presente.

La trasfiguración histórica de la batalla de La Victoria hace posible trazar un paralelo entre la Guerra de la Independencia y el presente nacional: crisis ideológica ante la eminente caída del régimen de Gómez y la sucesiva consolidación democrática. El conflicto de legalidades entre los mantuanos y las castas en la novela transluce en la pugna ideo-política a principios del siglo XX, la cual comprendía la retórica emancipadora de los carismáticos líderes estudiantiles y la instrumentalización estatal de la violencia a cargo de una élite militar andina.

El espectro del Libertador condensa los órdenes culturales en pugna-- la timorata República y el violento descontento de las castas rebeldes. Hacia finales de años treinta una gran multitud rural recorría con sus pies de barro las calles empedradas de las grandes ciudades del país. Debido a la movilización masiva hacia los centros urbanos, el rápido incremento de organizaciones laborales (sobre todo en el área de hidrocarburos) y la apertura democrática de los últimos años del gomato, las comunidades urbanas, obreras y campesinas dejan de ser vistas solo como engranajes de guerra y comienzan a pensarse como entidades culturales.

Úslar está consciente de esta crisis y nos presenta al Libertador como la síntesis del conflicto constitutivo del venezolano: su carácter mesiánico y su herencia guerrera. Frente a las disyuntivas entre las posiciones ideo-políticas y la diversidad socio-cultural que comenzaba a

despuntarse en la vida pública nacional, el espectro del bolivariano—un espacio de indeterminación de lo nacional—terminará haciéndose carne en la retórica populista de los líderes del Pacto de Punto Fijo.

CAPÍTULO II

Nuestro taita fue psicópata: la democracia representativa y el líder popular

Habla ¡oh, Padre! ante la Universidad, donde se forjó la patria hace años. Pueda oírse otra vez, tu voz rebelde de San Jacinto... dinos el secreto de tu orgullo, que es el mismo secreto de trescientos años, revelado ayer por el Ávila, por el viejo monte caraqueño a María de 1783.

Jóvito Villalba, 1936

El 6 de febrero de 1928, los miembros de la Federación Nacional de Estudiantes Venezolanos (FEV) se reunieron en el Panteón Nacional para celebrar la restitución del grupo, que había sido disuelto por Juan Vicente Gómez unos años antes. Después de que la reina de las fiestas coronara con flores la cripta del Padre de la Patria, Jóvito Villalba, un carismático líder estudiantil, invocó al Libertador para que revelara el secreto de su rebeldía y los animara a expresar su disconformidad contra el régimen. La administración gomecista actuó rápidamente apresando a los estudiantes, lo que provocó una revuelta espontánea compuesta por diversos sectores socio-culturales. La revolución cívico-militar de 1928, inauguró un espacio de lucha

política donde el campo de batalla ya no era en llanos, ni sus armas las legendarias lanzas y machetes de los soberbios llaneros. La guerra se desplazó al gran centro urbano y las nuevas armas fueron las corrientes ideológicas de los rebeldes estudiantes caraqueños: los *líderes* del pueblo venezolano.¹

Luego de largos años de lucha política entre sectores civiles y militares, así como entre los mismos partidos, se celebran las primeras elecciones libres en 1959 y se consolida la democracia en Venezuela. Con el nuevo sistema político nace la preocupación por la revisión de la historia nacional y la inquietud de “crear” nuevos modelos culturales para mejor adaptarse y participar activamente en la vida pública. Se comienzan a poner en tela de juicio los discursos sobre los próceres nacionales, saliendo a la luz muchas de las borraduras de la historia.

En el capítulo anterior, el espectro del Libertador se articula como un sujeto de ejemplaridad política, quien a través del ejercicio de la violencia revolucionaria y la palabra mesiánica, está a cargo de mediar entre una elite cultural y el “bravo pueblo” venezolano. En el contexto de la primera crisis de la ideología democrática, que estalla con la revolución popular de 1928, el texto articula una ficción política de la nación alrededor del Libertador. Ante la transformación del perfil nacional a finales de los años 50 y el creciente interés por reescribir la historiografía nacional, los líderes independentistas que habían colmado la dolorosa memoria fueron removidos de sus pedestales para convertirse en hombres de carne y hueso.

Los siguientes dos capítulos trazan un vínculo entre la figuración literaria de los líderes históricos—José Tomas Boves y Lope de Aguirre—y la aproximación al poder de aquellos hombres que dominaron, sin caballos ni lanzas, el escenario político venezolano durante lo que se ha denominado como el Régimen de Punto Fijo (1958-1998).² *Boves: el Urogallo* (1972) de Francisco Herrera Luque y *Lope de Aguirre: Príncipe de la Libertad* (1979) de Miguel Otero

Silva se publican durante los años en que salen a la luz pública las debilidades de la muy exaltada consolidación democrática venezolana. Las obras dialogan con el escenario político venezolano de los sesenta y setenta; la primera para respaldar y la otra para cuestionar el sistema democrático de base popular considerado como excepcional en Latinoamérica.³

Ambas novelas organizan narrativamente una mitología política del estado-nación alrededor de un líder que exhibe la “ambigua esencia” del venezolano. Tanto Boves como Lope de Aguirre fueron líderes populares que establecen un nexo identitario con las comunidades que le integran. En *Las lanzas coloradas* la imagen espectral de Bolívar pone en escena el antagonismo constitutivo del líder a través del ejercicio de la violencia revolucionaria y la palabra mesiánica, en el cual se sustenta la construcción imaginaria del estado-nación.⁴

En este capítulo me enfocaré en *Boves: el Urogallo* (1972) donde Francisco Herrera Luque lleva a cabo un análisis de la vida psico-histórica del primer caudillo venezolano, José Tomás Boves,⁵ durante el periodo de la Guerra a Muerte (1813-1814). En la historiografía venezolana de mediados del siglo XX, Boves se destacó por ser un líder cruel y sanguinario que fue capaz de derrotar junto con montoneras llaneras al ejército patriota y al propio Libertador en nombre de la promesa de una revolución racial. José Tomás Boves no era ni el bandido social de Hobsbawm, ni el forajido en busca de honor y prestigio de Anton Block,⁶ pero se les igualó en la medida en que desató la fascinación popular. El Boves de Herrera Luque encarna más bien el arquetipo del “caudillo democrático”, un líder que legitima el terror que engendra a través de una carismática promesa democrática.⁷ No en vano el “tigre de los llanos”—como Boves es llamado coloquialmente—ha pasado a la historia como el paladín de la primera revolución democrática en Venezuela.⁸ En la novela, Boves no fue capaz de reprimir su temperamento sanguinario y volcar su carismática persona hacia una empresa cívica, por lo que no logra cumplir su rol

histórico. Esta ficción política articula el advenimiento de un nuevo sujeto de ejemplaridad: un verdadero padre democrático capaz contener la criminalidad al pueblo venezolano.

Para Herrera Luque, Rómulo Betancourt fue tal padre. Durante sus presidencias, primero como Presidente de la Junta Patriótica (1945-1948) y luego como Presidente electo (1959- 1964), Betancourt fue capaz de reprimir y reformar el temperamento psicótico del venezolano, gracias a su “talento de estadista y un carisma de líder determinado por una singular peculiaridad antropológica” (Herrera Luque1983:85). El “gran guerrero civil”, junto con Rafael Caldera y Jóvito Villalba, figuran en la historia nacional como los principales artífices de la consolidación democrática y del sistema de partidos en la Venezuela del siglo XX.

Boves, el urogallo y su crítica

Boves, el urogallo forma parte de un proyecto literario que reescribió la trayectoria nacional inscrita en los existentes discursos historiográficos. Con el propósito de crear imágenes que excedieran aquellas épicas que dominaban en el imaginario colectivo, Herrera Luque se interesó por la investigación de los eventos y personajes históricos desde la tradición oral, las leyendas y los mitos populares. Sus novelas son historias fabuladas sobre la vida pública venezolana desde la intimidad de las primeras veinte familias pertenecientes a la élite mantuana que gobernaron al país luego de la declaración de la Independencia. Al mismo tiempo, el autor se representa la indignación y resentimiento de las castas excluidas del poder ante la fallida promesa emancipadora de la Sociedad Patriótica y los próceres independentistas.

Sin haber sido escritas en progresión lineal, las novelas *Los amos del Valle* (1979), *La casa del pez que escupe el agua* (1975) y *Boves, el Urogallo* (1972) forman parte de una sucesión que va desde los primeros movimientos independentistas hasta la muerte de Juan

Vicente Gómez. Su alcance histórico abarca un siglo de caudillismo y de guerras civiles, el colapso de todo un sistema de castas y el nacimiento de la nación venezolana. Dentro de esta trayectoria *Boves, el Urogallo* narra la más grave crisis nacional: la Guerra a Muerte. Este conflicto bélico ha figurado, tanto en la historiografía como en la literatura, como un trauma fundacional de la vida pública.

Hacia mediados del siglo XX, José Tomás Boves habitaba dos extremos en la historiografía oficial venezolana. Para algunos historiadores el guerrero fue un hombre cruel y sanguinario que se destacó militarmente por poseer una energía colosal y un extraordinario carisma que le permitieron reunir grandes montoneras llaneras; otros veían en Boves a un héroe común que luchó por los derechos de las castas contra la tiranía mantuana (Márquez Rodríguez 1996: 84). A partir de 1960 el guerrero antirrepublicano comienza a ser tratado como una extraña mezcla de paladín y de monstruo, un espécimen de lo real maravilloso según el reconocido crítico venezolano Alexis Márquez Rodríguez:

[Boves] era un hombre de grandes y violentos contrastes, que pasaba de lo sublime a lo abyecto con pasmosa facilidad, y adaptaba su espíritu y su comportamiento a las circunstancias concretas con una ductilidad asombrosa. Todo lo cual unido a un magnetismo personal como pocas veces suele verse, explica su carisma, su enorme capacidad para despertar adhesiones y lealtades verdaderamente pasionales, y aun patológicas. (240)

Márquez Rodríguez sostiene que el fervor bélico y la efusiva identificación con las castas han contribuido a avivar la personalidad novelesca del personaje histórico y los mitos y leyendas sobre su vida. Aunque en *Boves, el urogallo* los hechos inventados por el autor se entrecruzan con los hechos verídicos, estos no llegan a convertirse en elementos mágicos (239). No obstante,

Herrera Luque se aprovecha al máximo de la asombrosa “ductilidad” y el “magnetismo” del personaje histórico para postular sus teorías sobre la personalidad sicopática del guerrero.

El texto expone la dinámica entre el deseo de integración y la traumática exclusión social que el protagonista experimenta en el contexto político de la Segunda República (1813-1814), un periodo durante el cual una pequeña élite gobernante de blancos criollos de orientación liberal insistía en mantener un marcado sistema de castas y el dramático contraste entre el campo y la ciudad. José Tomás Rodríguez Boves fue un inmigrante de origen asturiano que llegó a Venezuela con la ilusión de recuperar de algún modo el linaje perdido a la muerte de su padre. De joven fue tímido y bonachón, pero se fue llenando de odio ante los constantes desmanes y las humillaciones de los mantuanos. Eventualmente, el taimado José Tomás se convierte en un guerrero temerario hasta tomar la capital de la República y facilitar la caída de la oligarquía mantuana.

La novela comienza con una analepsia que enmarca la vida del guerrero. Ya convertido en un colosal caudillo, Boves se encuentra con Rosalio Fernández, un compañero de contrabando que lo había denunciado a las autoridades. Así, Boves comienza a rememorar su vida y un narrador omnipresente nos cuenta sobre la desgracia y la pobreza que había experimentado en Oviedo, su ciudad natal. Hijo de un hidalgo asturiano, José Tomás cayó en la miseria luego de la muerte de su padre y al pasar el tiempo se embarcó como piloto de un barco mercante hasta que llega a Venezuela. Al poco tiempo de su llegada a tierras americanas, José Tomás fue sentenciado y confinado a Calabozo, un pueblo en los llanos venezolanos. Allí adquirió una gran fortuna mediante la domesticación y el contrabando de caballos, pero José Tomás anhelaba una vida respetable, por lo que abrió una pulpería y acogió como a un hijo a Juan Caribe, un joven pardo. Por su gran generosidad y fraterna solidaridad, el pulpero y blanco

de orilla se ganó el respeto de los pardos, de los negros y los indios. No obstante, Boves nunca logró ser aceptado por la élite mantuana de Calabozo.

El joven no era entonces un hombre de guerra, sin embargo aportó grandes sumas de dinero y muchos caballos a la causa patriota, tal vez por su deseo de ser acogido por la sociedad mantuana. Cuando Boves propuso que le nombraran coronel patriota, los mantuanos se burlaron de su condición de pulpero. Su riqueza y su conexión con las castas convertían a Boves en un hombre poderoso, por lo que fue injustamente acusado de traidor. El pulpero fue azotado públicamente y sentenciado a muerte, de la cual logró salvarse gracias al ataque realista del General Eusebio Antoñanzas.⁹ Sin embargo, la muchedumbre enardecida ante aquella supuesta traición a la patria quemó su pulpería estado Juan Caribe adentro. Lleno de odio hacia los patriotas y en agradecimiento al General Antoñanzas, Boves se unió a los godos en la campaña de reconquista de Monteverde.¹⁰ Bajo la tutela del General y el apoyo de montoneras de pardos “ávidos de poder”, negros en busca de venganza e indios “atormentados por el resentimiento”, el líder popular hizo de los llanos centro-occidentales un carnaval sangriento.

Gracias a sus proezas militares, su conocimiento de la geografía, y su afinidad con las castas Boves adquirió una importancia política en el ejército realista hasta llegar a convertirse en el general de *La Legión Infernal*—una tropa formada por una horda de llaneros en su mayoría pardos, negros e indios— al occidente del país. Boves llevó a cabo una larga lista de hazañas criminales en las llanuras y los polvorientos pueblos venezolanos. Muchos fueron los horrores cometidos por el líder, hasta que se reencontró con Inés, una joven mantuana de rara disposición e inusual atrevimiento que había fascinado a Boves desde que era una niña. Después de haberlo rechazado y humillado por ser blanco de orilla y pulpero, Inés fue seducida por el poder del líder. Inés no era una mujer extraña, en uno de sus espontáneas conductas la joven le exigió a Boves

que la hiciera madre de su hijo frente a los ojos de la tropa. De allí en adelante Inés se convirtió en la mujer caudillo. Tan solo el recuerdo de joven parecía entorpecer la habilidad militar de Boves, y su odio hacia los mantuanos se disipaba al imaginarse una vida de paz con Inés. Ante aquel embrujo femenino, como le llama el narrador, los soldados pronosticaron el ocaso del líder. En 1814, Boves muere atravesado por unas lanzas en la Batalla de Úrica. Herrera Luque no se preocupa por describir los detalles de su muerte, perpetuando así el aura de misterio que se ha construido a su alrededor.

El esquema novelesco de Herrera se ha considerado una síntesis de la representación histórica que exhibe características particulares a la novela histórica moderna. Márquez Rodríguez hace una de las lecturas más significativas de la obra de Herrera Luque donde sostiene que el esquema básico de *Boves, el urogallo* no pertenece a la novela histórica tradicional sino a la moderna, “[En] su novela la ficción está al servicio de la realidad, y no al revés, como en el sistema scottiano, en que lo histórico estaba al servicio de la ficción novelesca” (1991: 241). Márquez lee la violencia revolucionaria de Boves como el resultado de una lucha de clases y no como una manifestación de un arrojo patriótico.¹¹ Aunque en un principio Boves abrazó la causa independentista, el joven se estrelló contra los perjuicios y los ultrajes del mantuanaje calabozeño. Los azotes de San Sebastián que Boves recibió como castigo por su supuesta traición a la causa patriota— hecho que Herrera Luque adopta de la tradición oral—aparecen como uno de los hechos infamantes que motivaron la furia de Boves. Boves no fue nunca un entusiasta de la causa española, y su lucha a muerte no fue contra los patriotas, ni contra los realistas, sino contra los oligarcas mantuanos, cualquiera que fuese su bando.

Delprat plantea que la novela histórica contemporánea nos presenta una variedad de problemas acerca de la comprensión de los motivos del personaje histórico, además la verdad de

la referencia y la interpretación de las peripecias de otros personajes agudizan la tensión entre la realidad y la ficción. *Boves, el urogallo* se centra en la figura del personaje histórico con el objetivo de revisar y reelaborar los discursos oficialistas de la historia independentista, restituyendo la “humanidad” del personaje histórico y transfigurando los roles de los bandos contendores (1999). Mientras una multitud de negros, pardos e indios semidesnudos se unen a Boves en veras del cumplimiento de la promesa revolucionaria que los mismos próceres americanos habían anunciado, las tropas de patriotas en filas ordenadas con uniformes solemnes y bajo el mando de los grandes héroes como Simón Bolívar y José Félix Ribas parecían luchar más bien por mantener la estructura social de la época. La Independencia se figura en la novela como una guerra social que prometía (aunque no llegó a cumplir su promesa) la oportunidad de apropiarse de algo que había sido negado a las castas por parte de los amos blancos (Delprat 358).

Britto García también ha enmarcado la novela dentro del mismo subgénero y afirma que la nueva novela histórica venezolana “es un paso a la desmitificación, o por lo menos hacia la narrativa histórica que por un instante se desvía de la épica para mirar a sus protagonistas” (2005:43). Por su parte, María Susana Harrington y Rosmar Brito Márquez analizan específicamente la representación de la Guerra de Independencia en *Boves, el Urogallo* y *Manuel Piar, caudillo de colores*. En ambas obras de Herrera Luque el núcleo narrativo es la gesta independentista y el destino trágico de los protagonistas, no obstante estos textos se detienen a narrar la cotidianidad, es decir, aquello que ha sido considerado como irrelevante en los discursos históricos para brindar panoramas más amplios de la historia venezolana. Para las autoras:

[...] La incorporación de estos “no acontecimientos” dentro del cuerpo novelesco invita a ver la guerra de independencia, desde una mirada amplia, que pondere en su justa medida la importancia que tienen los elementos intrahistóricos, tradicionalmente excluidos, en la conformación global del país y su devenir, sobre todo porque se insiste, una y otra vez, en la mutua incidencia de la esfera de lo íntimo, cotidiano y subjetivo en relación con lo público, colectivo y oficial. (14)

Mientras la voz narrativa va dando cuenta de los eventos históricos, también se narran aquellos acontecimientos que ocurren a la par de la guerra y en torno a los intereses y las motivaciones íntimas que guían la lucha por la emancipación. De este modo, la guerra se percibe a través de varios puntos de vista, no solo el de Boves, sino también los que expresan los personajes secundarios. Herrera Luque fabula acerca de las peripecias de los personajes mediante sus vivencias cotidianas, sus costumbres, creencias y expresiones populares para develar su condición humana.

Aunque los autores mencionados abarcan distintos proyectos críticos cada uno de ellos señala el carácter revisionista del texto, ya sea al apuntar hacia una crítica de la estructura de clases, o al rescatar aquellos elementos intrahistóricos que “humanizan” al personaje. Mientras el diálogo revisionista que el texto entabla con la historia oficializada es indudable; su carácter subversivo es debatible, justamente por figurar a Boves como un tipo representativo de la sicopatía del venezolano. Las prácticas narrativas de Herrera Luque tendían a proyectar modelos marginales de carácter primeramente negativo: sujetos impregnados en el fracaso y comunidades disueltas o inexistentes. Iraida Casique sostiene que la generación de escritores de los sesenta y setenta estaba obsesionada con modelos de intelectualidad marginal:

Sobre este fondo desconcertado se proyectan entonces, de los textos narrativos, perfiles de sujetos que se integran al imaginario venezolano para anunciar la cancelación de todos los proyectos individuales y sociales. Los narradores operan como “jinetes del Apocalipsis”, sus relatos son las redes que describen el espacio para el sujeto posible: el exiliado, el suicida, el loco...” (622)

Con la exaltación de las épocas y los personajes que habían sido borrados, marginalizados, o criminalizados por la historiografía oficial surgen otros “sujeto posibles”, y de este modo, los antihéroes históricos comienzan a configurarse como modelos culturales del venezolano. Sin embargo, el antihéroe no es el escritor, sino el objeto de estudio.

Más allá de la exaltación del sujeto criminalizado por la historiografía nacional, lo realmente significativo del texto es el nexo identitario entre la horda llanera y el líder popular. Frente al descontento multitudinario de la Segunda República, la mutua identificación entre Boves y las castas logró cimentarse en la viva promesa mesiánica de una democracia racial y la expiación del agravio. Aun cuando “el terror de los llanos” no logra llevar a cabo su proyecto emancipador, éste pasa a la historia como el líder de la primera revolución democrática en el país. En este sentido, el desequilibrio psíquico de Boves figura como un evento traumático que marca el origen de la democracia venezolana.

Fabulación de la historia

Esta es la historia verídica, fabulada y verosímil de José Tomás Boves, aquél fabuloso guerrero asturiano, que entre 1813 y 1814 fue el paladín de la antirrepública, el destructor afiebrado del orden colonial y el primer caudillo de la democracia en Venezuela.

Francisco Herrera Luque, *Boves el Urogallo*, 1972

Con la inquietud de “crear” nuevos modelos culturales que mejor correspondieran al naciente proyecto democrático, *Boves, el Urogallo* es una inflexión melancólica de la independencia y del legendario “Tigre de los llanos”. La preocupación con la historia nacional no fue exclusiva del siglo XX, ya que para el año 1840, la construcción de la ciudadanía dependía de la conciencia histórica que se tenía del proceso emancipador y la formación del estado soberano. Ese año se publica en *El venezolano*, un periódico iniciado por mismo Libertador, “Que ignore el ciudadano la historia de su patria no es compatible ni con la civilización ni con el patriotismo” (Iturrieta 28). Hacia principios del siglo XX, la noción de la historia nacional como factor de formación de la conciencia ciudadana aparece en las revistas *Alborada* y *Ahora*.¹²

La historia como instrumento de enseñanza ciudadana se institucionaliza con el nacionalismo populista de la Junta de Gobierno (1945 –1948). Dicha Junta fomentó la enseñanza laica en los colegios de manera estandarizada y normalizó la creación del Instituto Pedagógico y la Facultad de Filosofía y Letras.¹³ Hacia finales de los cincuenta, se comienza a revisar las narrativas oficiales sobre el pasado nacional. Se piensa que la historia nacional tenía que dejar de lado el protagonismo de los próceres independentistas y verse más bien como una interrogación en el pasado de los problemas del presente. Esta nueva metodología ya aparecía en el famoso discurso, “La historia como elemento de la creación” (1943), de Mario Briceño Iragorry.

[...] lo práctico y lo exacto es utilizar la historia como fuente creadora de voluntad. Porque de eso es que necesita, de voluntades, la humanidad para marchar. Así, el historiador no debe ceñirse a lo convencional que sea en alguna época o para una teoría especial sino atenerse a la realidad que fue, es decir, el hecho, a las causas del hecho, a la influencia y a las consecuencias del hecho [...]

(Citado por Carrera Damas 98)

Como consecuencia de lo anterior, se supone que toda reconstrucción del pasado parte del discernimiento del historiador y su presente, ya que es el historiador quien conoce los hechos, los selecciona y los narra. Entre los historiadores que pusieron en práctica dicha metodología se hayan Ángel Bernardo Viso, Luis Castro Leiva y Germán Carrera Damas, quienes buscaron modelos culturales más allá de la ciega idealización de los héroes y símbolos nacionales que había originado la historia oficializada.

El historiador y comentarista político, Manuel Caballero afirma que durante la década de los sesenta y setenta Venezuela atravesó por una grave crisis cultural, ya que los modelos culturales que la habían definido como una entidad nacional comenzaban a ser inefectivos ante los drásticos cambios políticos y sociales de época (113). Para Carrera Damas uno de los problemas radicaba precisamente en que la historiografía nacional había puesto demasiada atención en la gesta independentista para hacer una presentación moralizante del pasado. De manera que tanto la historiografía oficial como la enseñanza de la historia difundieron una versión no crítica de la memoria nacional que poco servía para comprender los problemas relativos a su desarrollo como sociedad (Carrera Damas 1961).

En *Culto a Bolívar* (1969) y *Validación del pasado* (1975) Carrera Damas argumenta que el tipo de patriotismo que había construido la historiografía venezolana durante el proceso de modernización e industrialización fue incapaz de comprender los malestares sociales de principios del siglo XX, ya que consideraba a éstos como el resultado del desenfreno de las masas que no habían seguido los ejemplos de los próceres de la patria. Con ello no se intentaba fomentar la autonomía individual y una nacionalidad activa frente al estado sino más bien asegurar una pasiva participación política y el sometimiento a la autoridad gubernamental. Según el historiador, el patriotismo había servido para distraer a la población de los problemas

existentes en la sociedad, la economía y la política, por lo que se tenía que inventar un nuevo patriotismo destinado a formar ciudadanos responsables y a motivar la participación activa por parte de las masas.

Esta nueva metodología historiográfica se observa en su estudio, *Boves: aspectos socioeconómicos de la guerra de independencia* (1972), donde Carrera Damas argumenta que José Tomás Boves se había convertido en una leyenda en los llanos centrales y arquetipo del guerrero terrible. La recuperación de la importancia histórica del líder republicano generó cierta distorsión en la enseñanza de la historia oficial de la independencia venezolana sobre todo durante el periodo pre-universitario. Esta nueva versión de los antihéroes de la independencia también quedó plasmada en la novela histórica. A partir de los sesenta, la novela histórica comienza a explorar más ámbitos cronológicos, sin dejar de profundizar tanto en el drama colectivo como en la vida íntima de los personajes. Sin embargo, en la novela de Herrera Luque sobrevive la concepción positivista de la historia de principios del siglo XX, la cual estuvo preocupada con denunciar el carácter patológico de nuestros antepasados.

En las obras de Herrera Luque se muestran tanto el espacio íntimo de los mantuanos y las castas desposeídas como los recuentos oficiales de las campañas militares y el espectáculo público durante la etapa republicana. El contraste entre la vida pública y la vida privada de los personajes, así como la fascinación con los antagonistas de la historia oficial pone al relieve la relación entre los discursos historiográficos y el discurso literario. Aunque Herrera Luque fue un escritor de vocación que investigaba el pasado con una fascinación psiquiátrica y antropológica, sus textos han sido más bien historias fabuladas. En la advertencia preliminar a la novela se expone esta metodología:

En un momento me asomé a él [Boves] con la metódica del sistematizador, pero me encontré de pronto impedido de hablar, por eso puse de lado lo que me enseñaron y deje que las ideas y las palabras, por ellas mismas encontraran su forma.¹⁴

El autor consideraba el acto de fabular como un recurso para lograr una visión completa de la historia, y afirmó que sus novelas eran “historias verídicas, fabuladas y verosímiles”, en las que se capturaba la voz del novelista y la del historiador. Para el novelista, la historia “de verdad” es aquella que fabula sobre el pasado en función del presente. *Boves, el urogallo*, ha sido considerada nueva novela histórica que junto con la crítica historiográfica de los sesenta, buscaba mostrar la relatividad del propósito del discurso histórico y la inclinación interpretativa del autor.

Boves, el Urogallo fue el primer texto publicado en una serie de historias fabuladas sobre la trayectoria política y cultural de la nación venezolana. Dentro de esta sucesión histórica, la novela narra la más grave de las crisis históricas del país: la Guerra a Muerte. Además de figurarse como el trauma fundacional de la vida pública nacional, dicho conflicto bélico aparece encarnado en la crisis psíquica del líder. Al enfocarse en los rasgos psicosomáticos de Boves, Herrera Luque no solo declara su distanciamiento de la historiográfica oficialista, sino que también legitima la voz del escritor como herramienta interpretativa de la “verdadera” historia. Herrera Luque compartía con Carrera Damas la preocupación por crear una concepción de la ciudadanía en armonía con los discursos democráticos de orientación popular, por lo que la novela fabula sobre un sujeto marginado dentro de la historia nacional. *Boves, el Urogallo* buscaba explicar el retorno de aquella promesa mesiánica de igualdad y democracia racial que más de dos siglos atrás los jóvenes de la Sociedad Patriótica no habían logrado llevar a cabo.¹⁵

Más de un siglo después, frente a las fallidas promesas del sistema democrático representativo y la creciente disconformidad social, se avivan de nuevo el potencial de resistencia—la participación política—de las multitudes. Para confrontar a aquel terror a la muchedumbre, el naciente estado democrático pone en práctica su represora violencia político-militar y las elites intelectuales comienzan a crear nuevos modelos culturales para “regenerar” al “pueblo” venezolano.

Dimensión literaria

El líder antipatriótico en *Boves, el Urogallo* se representa mediante dos prácticas narrativas contrapuestas: el recuento intrahistórico de los acontecimientos que sucedían a la par de la Guerra a Muerte y el diagnóstico psiquiátrico de José Tomás Boves. La suma de ambas narrativas propone una mitología política alrededor de la ambivalencia constituyente del líder: el fervor igualitario y el violento resentimiento hacia la oligarquía mantuana. El autor se sirve de su diagnóstico psiquiátrico del guerrero decimonónico para indagar en las causas de la psicopatía del venezolano popular: la paternidad frustrada y la fraternidad criminal.

Tomando como punto de partida la isopatía de Boves con la figura paterna que estructura la novela, no podemos pasar por alto una lectura a partir de esta orientación psicoanalítica. Boves es paradójicamente valorizado y desmitificado, para exponer la sicopatía—problemática identitaria— del “pueblo” venezolano. En el texto, “el Taita” retorna como un trauma a través del cual se narra la existencia de un sujeto nacional. La traición y la humillación que sufrió Boves a manos de los mantuanos y su conocimiento de los quehaceres del llanero y de la geografía de los llanos, originaron la afinidad entre su odio y el resentimiento de las castas excluidas del poder político. De este modo, Boves articula una multiplicidad de demandas y

denuncias sociales contra el liberalismo mantuano, lo que le permite identificarse con sus hermanos de batalla.

La novela está dividida en dos segmentos. El primero abarca dos tercios del relato y constituye la reminiscencia autobiografía de Boves—que va trazando a través de la memoria omnipresente del narrador—su niñez y sus tempranas incursiones criminales, hasta llegar a convertirse en un aterrador caudillo. El otro segmento expone los hechos que van sucediendo en el presente. Ambos segmentos están constituidos por cuadros narrativos breves, muchos de los cuales llevan como título el nombre de un personaje determinado. El personaje histórico se construye basado en los recuentos orales (leyendas populares y testimonios), el conocimiento rescatado de la tradición familiar del autor, así como los elementos lingüísticos, poéticos y retóricos. Topológicamente, el texto tiene tres partes, “El taita”, “El caudillo” y “El Urogallo”, las cuales corresponden con los eventos traumáticos en la vida de José Tomás Rodríguez Boves. A partir de la isopatía con la figura paterna se crea un nexo entre la experiencia social y psíquica del líder popular.¹⁶ A continuación exploraré lo roles que asume Boves frente a las multitudes llaneras: el padre, el líder y el arquetipo.

El Taita

La primera parte de la novela narra la trayectoria de la familia de José Tomas Rodríguez Boves en España y en las Indias, y señala el origen constitucional y la sobrecarga psicopática hereditaria del personaje principal. La sobrecarga hereditaria de Boves se observa en la presencia de un padre irresponsable y su temprana muerte, mientras que los aspectos constitutivos—la necesidad de mantener el honor de “las hembras de su familia” y las vejaciones sufridas por los

mantuanos—lo impulsan a convertirse en un criminal. Boves recuerda su niñez y a su padre biológico, un hidalgo, a quien llamaban Urogallo por su fama de mujeriego y trovador.

Era un hombrón de buen plantaje que hacia suspirar con sus canciones a todas las mozas de la ciudad... cuando cantaba el bable era tal su embeleso que se quedaba sordo y ciego, igual que el Urogallo, ese heráldico pájaro astur que se vuelve piedra cuando reclama a su hembra con su canto de amor. De allí que no viese al marido celoso cuando le hizo en la espalda un ojal de sangre. (12)

Al igual que el pájaro heráldico, el padre de José Tomás al no poder cantar muere de tristeza. José Tomás pierde su linaje y el “lustre de macho” que hubiera podido heredar de su padre. Así comienzan la miseria y las humillaciones para el joven y su familia.

Por necesidades económicas, José Tomás emigra a Puerto Cabello, Venezuela, allí recibe una carta de su hermana quien le informa que había salido embarazada de un pulpero con quien su madre tenía cuenta. José Tomás entiende que el dinero que mandaba a su madre y hermana no había sido suficiente para “mantener honestas a las hembras de su familia” (19). José Tomás cae en la delincuencia juvenil, por lo que es condenado a algunos meses de cárcel, y luego a confinamiento en Calabozo, un pueblo en los llanos centrales venezolanos. Al poco tiempo, José Tomás se convierte en un prospero comerciante y es llamado respetuosamente “Taita”, término que en la jerga llanera significa padre, guía y maestro. Es durante este periodo que Boves va sumando simpatizantes entre negros, pardos e indios disconformes con el sistema de castas que se mantenía a pesar de las promesas emancipadoras de los republicanos. Cuando se firma la Declaración de la Independencia venezolana, el 5 de julio de 1811, Boves ya era un hombre próspero y generoso, sin duda “el hombre más importante de los llanos” (92).

Temiendo que saliera a la luz su pasado criminal, José Tomás se desprende de su apellido paterno, Rodríguez, y se queda con el de su madre, Boves. Sin embargo, ni su apellido materno le ofrecía ningún linaje, ni su profesión de pulpero prestigio entre los mantuanos. Boves no consigue dejar de ser nunca un “isleño bruto”, que hablaba y vestía como criollo.

Comprendió de pronto la miseria que había en su empeño de ingresar a un mundo que negaba su esencia; como también descubrió en aquel momento que él no había hablado nunca y que jamás hablaría el lenguaje de aquellos hombres. Su lenguaje procedía y venía de los arrabales, de los bajos fondos de Oviedo, de los muelles de Gijón y Puerto Cabello, de las pulperías camineras y de las posadas de pueblo. El solo se sentía a sus anchas entre marineros soeces, pardos resentidos y negros bullangueros... entonces sí era él mismo. Entonces su palabra resonaba como un trino claro y la oían y celebraba los hombres entre carcajadas o replicas doloridas. (23)

Boves odiaba a sus ofensores, y al mismo tiempo los admiraba, ya que “se identificaba con la fuerza agresora: por el encumbrado y lejano abolengo de su padre y desarrolló siempre la secreta ambición de alcanzar el nivel de privilegio de sus ofensores” (29).

En 1812, durante la campaña realista para restablecer el poderío de la corona española, Boves se convierte en un gran colaborador para la causa emancipadora. Sin embargo, cuando ofrece sus servicios como capitán al ejército patriota, es rechazado, “¿Y tú nos vas a mandar a nosotros? Tú estás loco. ¿Quién ha visto pulpero metido a general de blancos? (100). Boves es condenado a muerte debido a una carta apócrifa donde aparece como traidor a la causa patriota. Boves es azotado y la multitud frenética lo insulta y enardecida le prenden fuego a su pulpería y a Juan Caribe, Boves fracasa como padre generoso y responsable a causa de la injusticia de la

cual fue víctima, así va acumulándose todo aquel odio que lo hará transformar su conducta social.

Los eventos traumáticos en la vida psico-social de Boves corresponden con las circunstancias que, según Herrera Luque, intervienen en el desarrollo de la personalidad psicopática del venezolano.¹⁷ En respuesta a la grave cuestión de la criminalidad en las zonas urbanas del país a principios de los años sesenta, Herrera Luque sostiene que el psicópata se caracteriza por una “afectividad disonante” o una “singularidad temperamental instintiva hereditaria” y el “depauperamiento ético”. A esto se le añaden otros factores como son la ausencia de principios arraigados en la conciencia del individuo, el hambre, la injusticia social y la ignorancia. De este modo la personalidad psicopática sanguinaria, o la psicopatía criminal u homicida, se origina cuando el individuo sufre un derrumbe de las fuerzas represoras del yo y del súper-yo, lo que resulta en la inhibición de sus instintos, o en pulsaciones instintivas demasiado poderosas para rebasar las instancias represoras:

El psicópata se caracteriza precisamente, como tenemos dicho, por esa instintividad ponderosa o por la ausencia de inhibiciones o de capacidades para renunciar o para desplazar sus urgencias primarias, lo que lo lleva a quebrantar las leyes morales o a sucumbir a las perturbaciones neuróticas o psicóticas. (1969: 92)

La herencia de su padre biológico, la deshonra de las hembras de su familia, la pérdida de su hidalguía, así como la traición de los mantuanos, y la muerte del pequeño Juan Caribe, quebrantan la entereza psíquica de Boves. El mismo día en que su sentencia a muerte se llevaría a cabo, el joven es socorrido por las tropas realistas a cargo del General Eusebio Antoñanzas. A partir de allí, Boves comienza un aprendizaje social clave dentro de proceso mimético característico de una personalidad psicopática. Boves se identifica con la sádica trayectoria

militar del General como si “luego de una larga y dolorosa orfandad se hubiese encontrado de nuevo con su padre, un estratega del dolor” (133). En la masacre de San Juan de los Morros, el guerrero es bautizado por la sangre de sus enemigos para renacer como “pichón de caudillo”. Entonces es nombrado Comandante de Barlovento y líder de la Legión Infernal se establece un nexo entre la vida privada y la vida pública.

Boves, “pichón de caudillo”

En la segunda parte de novela, la antinomia padre/hijo que estructuraba la primera parte se extiende a la vida pública del hombre de guerra. La traumática ausencia de la figura paternal le impide a Boves alcanzar un equilibrio psíquico frente a las fragmentaciones sociales y políticas de la época. De manera de que la incertidumbre con respecto a su propia identidad se encuentra claramente ligada al contexto histórico: la división de castas que estructuraba la realidad social de la época independentista y el antagonismo ideológico de los patriotas y los realistas. Boves “se sentía cómodo entre los zambos y pardos, pero no era parte de ellos...” y se preguntaba si eran “sus semejantes los criollos y otros blancos de Calabozo” (127).

Ante este dilema el “pichón de caudillo” escucha los intentos de pacificación de Juan Corrales, el único mantuano de Calabozo que le brinda su amistad. Corrales le pide que negocie con el mantuaje calabozeño. Sin embargo, Boves “...solo pensaba, con obsesión dolorosa, en la traición de Vicente Berroteran...” y las sediciosas palabras del padre Llamozas: “Tu todavía eres un pichón de caudillo; tratan de destruirte, por consiguiente... cuando los destruyas tú a ellos habrás hecho la revolución” (127). Boves declara la guerra y desata su furia. Los *performances* guerreros del líder corresponden con los síntomas de la sicopatía que describe Herrera Luque al referirse al temperamento del venezolano:

[...] la extremada susceptibilidad a la afrenta, un elevado concepto de sí mismo, un sentido competitivo intolerable...una singularidad temperamental que corresponde a la caracterología de los paranoides e histéricos ya que ambos “propenden al despotismo, a la división y al aniquilamiento implacable de sus detractores u opositores” (xxi).

Boves ejerció su venganza a través del terror. Ante aquel teatro de violencia, Boves se convierte en un sujeto de fascinación nacional: un furioso criminal temido por los mantuanos y un caudillo vengador adorado por las castas.

A la noticia de la muerte del general Antoñanzas, el pichón de caudillo hace fusilar 200 prisioneros por la sola razón de calmar su estado emocional, “[el] caudillo desde un montículo, sonríe satisfecho. No hay nada más que lo excite que el miedo que inspira. La humillación y terror del otro abonan su grandeza” (135). Boves se impregna de las fuerzas que le ofrece el sufrimiento ajeno y organiza una campaña en el Alto Llano. No tarda mucho en convertirse en un líder militar y gracias al conocimiento de la región, la promesa de una carrera en el ejército y la repetición del botín de guerra, logran reunir aproximadamente 700 mestizos y mulatos a sus filas. Asimismo, Boves afianza su poder político-militar en la intimidación y las atroces medidas contra los prófugos y los desertores.

El mismo Padre Llamozas, quien había visto en Boves a un revolucionario, explica luego de presenciar las crueldades del caudillo: “José Tomás, todo cuanto ha hecho no es por amor a los negros y a los pardos, a quienes en el fondo deprecia, sino por odio a los blancos que a su vez lo depreciaron. Su tendencia hacia abajo no es democracia sino demoniocracia” (266). El caudillo era temido por sus diabólicos “bailes”, el más cruento tal vez fuese el Valencia en la casa de la familia Urloa.

Las mujeres y doncellas valencianas se tragaban sus lágrimas, en tanto caían sobre ellas los hercúleos soldados de caballería. Boves, borracho, hacia chasquear el látigo en medio de la sala, mientras sus negros y mulatos arrastraban entre lloriqueos a las mujeres por los cuartos grandes y complacientes del Suizo. (216)

Los bailes figuran como los más grandes escenarios donde se ponen en escena el sadismo de Boves y su excesiva sexualidad. El éxito del caudillo popular llega a los oídos de las jóvenes mantuanas que, después de haber rechazado al joven pulpero, comienzan a ser atraídas por su poder y su gloria. El Indio Eulogio, mano derecha de Boves, advierte los bochinchos de las mujeres e hijas de los mantuanos al verlo pasar victorioso por las calles de Calabozo: “Un gobernante es con las mujeres como una lanza en medio de una estampida de ganado. No hay que hacer ningún esfuerzo para agallarlas, son ellas las que vienen solas y se ensartan” (122).

Hasta la joven Inés Corrales—una mantuana que desde niña le había demostrado desprecio—queda deslumbrada ante la fogosa crueldad del caudillo. Boves encantado con la joven le promete matrimonio antes de volver a la batalla: “Un beso casto se dieron los novios el día de la partida. Un beso casto en un violador de doncellas” (189). Esta despedida avanza otro evento traumático en la personalidad de Boves. Cumplida ya la venganza contra sus enemigos y ante la inesperada conquista de Inés, el mismo Boves prevé el ocaso de su gloria y diagnostica su enfermedad, “Inés, el amor, la paz” (269). Con la promesa matrimonial y la espera de un hijo concebido con la joven mantuana, Boves parecía haber conseguido la integración social que tanto había deseado:

...él quería de Inés el estado de privilegio que su madre, la expósita, le arrebató a su padre, el hidalgo. El quería hacerse borrar en Inés todas las humillaciones que

desde niño iba arrastrando. Inés, como su mujer, es la aceptación en el mundo del privilegio y de los mantuanos. (268)

Inmediatamente Boves se percata de que esta unión significaría la disolución de su odio, de todo el poder que había acumulado y el nuevo reino que construiría, “¿Destruiría ese nuevo orden de cosas—el privilegio que le otorgaba el poder político—por una mujer, cómo su padre lo había hecho? ¿Cómo el urogallo “que se apendeja cuando le canta a su hembra” (269).

El Urogallo: ¿un padre ejemplar?

La represión cruenta de la criminalidad es una necesidad impostergable.

Francisco Herrera Luque, *Personalidades psicopáticas* (1969)

A la vez que Boves ejercía su represalia con furia sádica y explosiva masculinidad, éste prometía el derrumbe de un sistema de castas desmedido e injusto. Es por esto que el líder asturiano pasa a la historia como “paladín de la antirrepública”, “destructor afiebrado del orden colonial” y “el primer caudillo de la democracia en Venezuela”. Márquez Rodríguez expresa:

José Tomás Boves, además de ser el ejecutor de un anhelo confuso, pero anhelo al fin, de justicia social, era más valiente, poderoso, sabio, pícaro, compasivo y seductor que sus hombres, lo que anudado a su exitosidad y al halo de poder que lo envolvía, explican la irracional admiración de sus contingentes. (321)

El carácter contradictorio del líder responde a su drama síquico —la represión brutal de la cual fue víctima por parte de mecanismos de poder ilegítimos y ante la falta de un padre responsable. Con la muerte del “terror de los llanos” queda vacío el rol político del caudillo, y otro tendrá que asumir el liderazgo de la horda fraterna.

Ante la fragmentación social y política de la guerra, *Boves* encarna la angustiosa búsqueda de una imagen totalizadora, un arquetipo, en el que confluyen la promesa de integración social y el terror de la revolución. De este modo, *Boves, el Urogallo* articula una mitología nacional alrededor de un anti-héroe de la gesta independentista, quien al igual que el Libertador, ha sido un objeto ya perdido cuya resurrección anuncia una utopía emancipadora. Alarmado por la conducta criminal de aquel líder popular durante la toma militar de Valencia, el Doctor Espejo, gobernador de esta provincia pronuncia, “*Boves* no es un accidente; no es tan solo un bandido... sino la expresión del alma irredenta de este pueblo buscando su síntesis” (163).

La guerra aparece no solo como el espacio donde se plasma el drama psíquico del líder, sino también donde se desarrolla un vínculo entre la singularidad de su experiencia íntima y la pluralidad de la experiencia colectiva. Para LaCapra todo giro hacia la memoria se origina en el trauma y en el lugar del trauma. Los eventos destructivos y caóticos pueden llegar a convertirse en traumas fundadores—traumas que paradójicamente son valorizados o desmitificados a través de la narrativa histórica. Para el autor, estos eventos no ponen en escena problemáticas identitarias, sino que se convierten en una “base catártica de la identidad de un individuo o grupo” (23). La historia fabulada de Herrera Luque es una inflexión melancólica de la independencia, es decir un mecanismo identificadorio que se fundamenta en el mito de emancipación y la gloria heroica de sus guerreros.¹⁸

Siguiendo la hipótesis freudiana acerca del origen del sistema totémico (que supone la existencia ancestral de un padre tiránico y violento que reservaba a todas las mujeres para sí y expulsaba a los hijos varones), Torres considera que la imagen paterna adquiere poder para que todo aquello que éste prohibía o legitimaba, continuara siéndolo para los hijos. Como

consecuencia de lo anterior, la horda fraterna abriga los mismos sentimientos ambivalentes que caracterizaban el complejo paterno infantil: la admiración hacia el padre ya que este ejerce la ley y el odio hacía éste cuando se opone a sus necesidades de poder y exigencias sexuales (2009: 78-79). A partir de estas formulaciones, al referirse a la nación como una comunidad imaginada, Anderson sostiene que del asesinato—simbólico—del padre establece un vínculo entre los hijos a través de la culpa y el enterramiento del crimen, vínculo que los convierte en una comunidad nacional.

Serapio afirma que el conflicto psíquico de Boves se produce a partir de la fascinación con la imagen arquetípica del padre: una imagen ancestral que, por una parte promete integración social mediante la observancia de la ley; y por otra, supone la transgresión de la ley paterna, es decir, el parricidio (234). Además, el líder antipatriótico fue un padre fallido y un hijo parricida, de allí que su relación con la horda llanera hubiera sido ambas: paternal y fraternal. El Taita, aquel español de orilla, llanero antipatriota y paladín de las multitudes.

El cinco de julio de 1811, el día de la Independencia de la Capitanía General de Venezuela, se celebran fiestas por toda la nueva nación. Boves, que para entonces apoyaba la causa patriota, cuelga entusiasta su bandera tricolor en su tienda lista para celebrar el triunfo de la Patria. Esa noche se reúnen a celebrar las más importantes familias y a Boves no lo invitan. El Taita rechaza burlón los prejuicios de los mantuanos de Calabozo:

—Los pulperos somos el eje de este país, ¿Quiénes sino nosotros establecemos un puente entre el pueblo y los dirigentes? ¿A quien acude el caporal, el mayordomo y el patiero cuando tienen un problema de pleito o necesitan de un consejo? Por eso yo tengo más ahijados que el gobernador de Calabozo. Uno es banco, cura y

proveedor... Sin nosotros de su parte, esta república, que por lo que me va pareciendo es de mantuanos y para los mantuanos, no duraría ni un día. (83)

El taita Boves se emborracha, baila y se conjura con los pardos y los negros contra esa República de mantuanos y para mantuanos, gritando frenético “Viva la Patria, no joda”. Sin estar consciente de su rol histórico, el pulpero se prepara para llevar a cabo una verdadera revolución racial en Venezuela.

En Caracas, Boves fue recibido como todo un conquistador benévolo y su conducta fue intachable, ya que no hubo ni una sola ejecución aunque se tomaron 200 prisioneros. Las calles de la capital se convierten en un carnaval, una especie de síntesis nacional donde “hacía contraste la magnificencia y el lujo de los cabildantes y notables con el aspecto salvaje de la soldadesca, donde los “negros semidesnudos y de rostros feroces hacían temblar a las caraqueñas que se asomaban a verlos” (224). Sin embargo, la furia del Caudillo no había sido saciada. Al salir de los límites de la ciudad, Boves hizo fusilar a todos los prisioneros de cuatro en cuatro para que le alcanzaran hasta llegar al próximo pueblo. Nadie disputaba ya la autoridad del caudillo. Puerto Cabello, Caracas y Valencia estaban es su poder, pero el amo absoluto de los llanos quería hacer de toda Venezuela su reino. Boves niega su subordinación a la corona española y expresa, “Esta es mi tierra...” y luego se pregunta, “¿Será mi reino algún día? (223).

Pese al poder político que las promesas de emancipación racial y el teatro de la violencia le había proporcionado, Boves fue incapaz de canalizar su propia energía nerviosa y mucho menos la de una muchedumbre que lo sigue:

Negros y blancos, mantuanos y esclavos, se igualan en el camino. Se vienen debajo las leyes de casta. Mantuanas de tres repiques en Catedral, departen con

mulatas barcinas a la luz de las hogueras. Pardos ancilares se revuelcan con sus dueñas en los recodos de la maleza. (218)

Como el Taita lo había prometido, las leyes de castas se vinieron abajo durante la horrenda Emigración a Oriente, y entonces las multitudes empezaron a exhibir el mismo desborde amoroso que Boves había heredado de su padre.

Mientras al principio de la novela nos enteramos de la sobrecarga patológica que el joven José Tomás hereda de su padre, hacia el final la presencia del padre se hace más patente. Después de diagnosticar su amor por Inés, Boves llama a su caballo con el mismo nombre con el que había sido conocido su padre: “Te llamaremos Urogallo, como el pájaro que en mi tierra se queda trabado, sordo y ciego cuando se pone a cantar birrondo” (269). Inexplicablemente, Boves monta al Urogallo y se dispone a guerrear, pero el caballo se queda trabado en medio de la batalla y es atravesado por las lanzas de ambos bandos, “—Arre, Urogallo!—grita desesperado el Caudillo, mientras ve venir, convergentes seis lanzas que buscan su cuerpo (272).

Es difícil suponer que un conocedor de caballos como lo era Boves hubiera podido haber montado a una bestia que no había sido adiestrada para guerrear. El episodio del caballo nos hace pensar en que la disposición amorosa del líder es responsable por su tragedia. Enfrentado a la posibilidad de tener una vida pacífica con Inés y su hijo, Boves se da cuenta de que el odio, que le había impulsado a cometer las más crudas batallas y matanzas en la historia de la República, disminuía. Para Herrera Luque Boves comete un suicidio inconsciente ya que prefiere morir luchando que convertirse en los que más odiaba.¹⁹

Boves admira y aborrece los privilegios, las costumbres y las mujeres de los criollos, una casta de aristócratas como a la que había pertenecido su padre y a la que nunca llegó a pertenecer, y cuando por fin tiene la oportunidad de pertenecer a ella la rechaza. La ambivalencia

del líder con respecto a la figura paterna anticipa la aparición de un nuevo padre, una figura necesaria ante el derrumbe de los mitos fundacionales alrededor del de los Próceres Independentistas y en particular el Padre de la Patria: Simón Bolívar.

El padre restaurador

La personalidad hipnótica del líder le hizo capaz de movilizar grandes multitudes llaneras, pero el desborde de su violencia le impidió llevar a cabo una participación políticamente eficaz, una verdadera revolución democrática. Pareciera entonces que el líder popular pierde su trayectoria histórica a falta de un padre autoritario y justo encargado de la represión y la reforma de su temperamento patológico. Para el reconocido siquiatra, la clave de la proyección social de las personalidades psicopáticas no solo depende de la constitución hereditaria, sino también de la educación recibida, ya que gran parte de sus causas son aquellos factores empobrecedores y desmoralizantes como los “hogares desmantelados y la paternidad irresponsable” (xxix). Herrera se pregunta: “¿Es que no ameritan sanciones los padres irresponsables? ¿Es que nuestros legisladores tienen fuerza suficiente para ejercer una acción correctiva?” Así, el tratamiento represivo de la conducta criminal no es la única resolución al problema de la criminalidad sino también la educación a manos de un padre juicioso:

Si el psicópata es inevitable, inextirpable y sufriente, su conducta no ha de ser obligatoriamente antisocial y delictiva. Pudiendo, por lo contrario, volcarse en una dimensión sorprendentemente opuesta, cayendo incluso en la virtud opresiva, que si es tan molesta como el vicio, es fuente de progreso y elevación espiritual.

(1969: xxviii)

Herrera Luque criticó abiertamente a la administración nacional a principios de los años setenta por no poseer una figura paterna. Mientras la tasa de homicidios desde el Gómató (1908-1935) hasta el término de la dictadura militar de Pérez Jiménez (1948-1958) había sido comparable con la de los Estados Unidos, al instaurarse el sistema democrático actual “fácil para comprender y hábil para perdonar” la criminalidad aumenta hasta compararse con México, El Salvador y Colombia que en aquella época tenían las tasas de homicidios más elevadas del mundo. La nación venezolana se percibe como una nación sin cabeza en medio de la violencia urbana y la apertura sociocultural, de allí la necesidad de un “padre responsable”, una figura política que incorpore al hombre y su caballo, al padre y a su hijo para lograr corregir la sicopatía de pueblo venezolano (1969: xxix).

La enigmática muerte de Boves apunta a la necesidad de otro líder que evoque la pérdida del objeto deseado; es decir, un padre ejemplar que condense la promesa de justicia social de las furiosas lanzas llaneras y la autoridad para establecer un verdadero gobierno democrático. A lo largo de la novela, la isopatía con la figura paterna se proyecta en ciertos performances del líder—la violencia sádica y el carisma embriagador. Su determinación psíquica no solo le permite identificarse con una comunidad de llaneros (pardos, negros, blancos de orilla e indios) enajenados de la vida pública nacional, sino articular por medio de la violencia una serie de demandas sociales, inasequibles en la bisoña política venezolana. La fijación libidinal de Boves con la imagen paterna hace posible su identificación con un drama colectivo. Herrera Luque observa esa misma dinámica identitaria en el sujeto popular venezolano de los años sesenta y setenta, de allí que el líder popular de principios del siglo XIX se presenta como el modelo cultural—psíquico según Herrera Luque— del venezolano.

El poder y los padres de la patria

“...El logro de estas conquistas significan el desplazamiento del poder de todo hombre o partido de raíces militaristas y latifundistas, pues, como lo tienen demostrado cien años de fracaso de los ideales democráticos, terratenientes y generales son enemigos históricos de la cultura y mejoramiento de las masas.”

Plan de Barranquilla

El análisis literario del líder antipatriótico que hemos expuesto acentúa el ancestral y actual debate político acerca de la autoridad y la paternidad.²⁰ Elías Pino Iturrieta ha contribuido grandemente a dicho debate al trazar el origen del personalismo político en las Constituciones Sinodales de 1687, las cuales proclamaban la potestad de los “padres de familia” en la sociedad colonial criolla. Este fenómeno político se extendió al periodo de la Independencia, durante el cual el beneficio personal se presenta como el fundamento de la acción guerrera. Mientras en la sociedad colonial la potestad que otorgaba la figura paterna legitimaba la autoridad absoluta para resolver los conflictos de una comunidad, con las guerras independentistas surgen los primeros caudillos políticos, quienes cimentaron su autoritarismo no solo en las fabulas del hombre de guerra, sino en un liderazgo paternal que prescindía de requerimientos institucionales con miras a una promesa emancipadora.²¹

A medida de que Boves se asienta en el poder, éste exhibe con mayor precisión los rasgos que caracterizaban a aquellos padres de familia de la sociedad criolla: la exaltación mesiánica y la violenta criminalidad. Sin embargo, el llanero antipatriótico no logra consagrarse como un líder responsable. La incapacidad de gobernar a las enardecidas montoneras llaneras fue el resultado del mismo temperamento sanguinario del antihéroe decimonónico y la falta de un arquetipo paterno represivo y correctivo. A consecuencia, se plantea la necesidad histórica de un verdadero líder de carácter cívico a cargo de la represión correctiva del descontento colectivo del

pueblo venezolano. Herrera Luque hace una revisión de la historia en la que el antihéroe ejemplifica la naturaleza polisémica del sujeto popular y pone en escena una dinámica de poder político.

La referencia a los próceres nacionales y sus antagonistas es una de las estrategias retóricas más recurrentes el escenario político venezolano, estas imágenes adquirieron fundamental relevancia dentro de los discursos populistas de los primeros partidos democráticos, y en particular durante el Pacto de Punto Fijo. Britto García señala que todos estos héroes surgen de la guerra y sustentan su poder en el prestigio del macho y en una carismática personalidad. Asimismo, el crítico afirma que los mitos heroicos buscan reconciliar las diversas demandas de una sociedad suponiendo una disminución en las diferencias políticas, por lo que terminan siendo utilizados en empresas colectivas como máscaras para proyectos de ascensión individual:

Cada poder tiene su héroe: su versión del héroe. Con frecuencia este es el nombre que da a las hazañas colectivas del pueblo para mejor apropiárselas. Cada poder tiene el mismo antihéroe: el pueblo. Este fue caníbal e indolente para los conquistadores; irracional y flojo para los oligarcas; degenerado y perezoso para los positivistas, hambriento y haragán para los populistas; no globalizado y holgazán para los neoliberalitas. El culto al héroe sirve para evitar que el pueblo pueda serlo. (Britto García 86)

Con la explosión popular del 23 de enero de 1958 y el sucesivo golpe de estado, Marcos Pérez Jiménez huye de Venezuela. Después de diez años de gobierno militar se establece un acuerdo político temporal entre una colisión de partidos que habían participado en la fallida sublevación contra el régimen perezjimensista del 23 de enero de ese mismo año. Después de la caída del régimen Pérez Jiménez (1948-1958) reina en Venezuela una retórica política unitaria y

pacifista que fue plasmada en la alianza cívico-militar en el Pacto de Punto Fijo—diversos líderes tanto del sector civil como militar, entre ellos Jóvito Villalba, Wolfgang Larrazábal y Rómulo Betancourt. Dicha alianza política consolida un régimen que se caracterizará por la normalización de un sistema bipartidista exclusivo, que lejos de ser transitorio se convierte en el sistema político permanente.

La colisión de Punto Fijo se hallaba integrada por AD (Acción Democrática), COPEI (Partido Social Cristiano), URD (Unión Republicana Democrática) y PCV (Partido Comunista de Venezuela). Aunque el Pacto se había pensado como un acuerdo temporal, rápidamente se normalizó en una oligarquía partidista entre AD y COPEI, quienes se encargaron de bloquear la ascensión de líderes políticos jóvenes manteniendo a otras organizaciones partidistas dependientes de ésta o suprimiéndolas por completo de la vida pública (Molina, 1998:161). Las elites políticas (AD, COPEI, la Federación de Trabajadores de Venezuela CTV, el sector privado y la iglesia católica) que conformaban “la sociedad civil” del país controlaban la vida pública venezolana a través de una política distributiva, sirviéndose de los ingresos de la venta petrolera. Con el régimen de Punto Fijo se asientan las bases del discurso populista alrededor de la figura de un líder pluriclasista y mesiánico. Esta “sobrecarga populista” ha sido considerada como un síntoma que ha afectado a todos los gobiernos a partir de la institucionalización de los partidos democráticos, incluyendo el interludio dictatorial a cargo del general Marcos Pérez Jiménez, hasta nuestros días.

Frente a esta dramática transformación de la vida pública venezolana, la mitificación de Bolívar y los próceres independentistas ya no plasmaban las demandas particulares de una colectividad nada homogénea. Las ideas positivistas acerca del poder político que habían formado la concesión del poder político a principios del siglo fueron desplazadas por el

nacionalismo unitario y combativo de las primeras acciones democráticas y el marxismo rudimentario de los primeros partidos. El pensamiento político más representativo del pacto fue el de Rómulo Betancourt, tributario del ideal nacionalista y americanista y solidario a categorías marxistas generales, quien ha sido considerado el padre de la democracia venezolana.²² En correspondencia con los discursos de orientación populista de los líderes políticos de los sesenta y setenta las comunidades urbanas, obreras y campesinas comenzaban a pensarse como entidades políticas y el antihéroe se convierte en el objeto escogido para expiar los deseos implícitos de la multitud.

Recientemente, en uno de los estudios más importantes sobre el populismo, Ernesto Laclau ofrece otra perspectiva de los vínculos entre el líder y la colectividad.²³ Laclau amplifica la teoría de la conexión libidinal de Freud²⁴ con el líder al precisar que si la diferencia entre el padre y el hijo es restringida, y no amplia como propone Freud, el líder se convierte en el objeto-escogido por los miembros del grupo y participa, a su vez en un proceso de identificación mutua (Laclau 61).

Boves se publica durante la explosión editorial del Boom y en pleno auge del discurso populista latinoamericano, por lo que no resulta sorprendente que exista un vínculo entre los discursos de otredad y el político. Al analizar la interacción entre el Boom y el discurso populista latinoamericano, Renato Martínez sostiene que los códigos culturales de la otredad solo pueden ser comprendidos a través de las relaciones sociales.

Las unidades culturales que definen al otro—es decir los signos de este subcódigo que opera en la primera literatura del boom—están sujetas a un fuerte proceso de reordenación que toma las formas de la metáfora y la metonimia; de ahí proviene la variedad y la riqueza trópica con que el “otro” es percibido en el texto. (22)

De este modo, la categoría de otredad se articula en el discurso literario de los escritores representativos del Boom—García Márquez, Cortázar y Donoso—y en los discursos populistas de aquella etapa del desarrollo latinoamericano. Ambos discursos funcionan a partir de un sistema de lo excluido, aquello que se define no solo por su oposición o contraste con un logo sino por su persistencia. Al igual que los tropos “golemicos” que describe Martínez, *Boves*, *el Urogallo* formula su propio discurso de otredad a través del diagnóstico siquiátrico del primer caudillo democrático.

Ante la segmentación cultural y el marcado periodo de violencia política de los años sesenta y setenta, Francisco Herrera Luque se preocupa por entender la psiquis del venezolano. Sus estudios siquiátricos, *Los Viajeros de Indias* (1961) y *Las personalidades psicopáticas* (1969), se conciernen con la polivalente naturaleza del sujeto patológico y la perpetua búsqueda de una síntesis y proponen al sicópata sanguinario como un modelo cultural del venezolano. En correspondencia con los discursos populistas de los setenta, la novela articula la necesidad histórica de un arquetipo paterno con la potestad y la autoridad de corregir y dirigir la horda de psicópatas sanguinarios—los llaneros—hacia la vida cívica de la ciudad.

Los estudios psiquiátricos de Herrera Luque no solo se interesaban en la sicopatía del venezolano común, sino que también apuntaban al desarrollo psíquico e histórico de los líderes políticos en Venezuela. En una entrevista televisada, Herrera Luque advierte que la disposición psíquica de los guerreros independentistas ha dado origen a la formación del estado moderno venezolano. Al igual que Úslar Pietri, Herrera Luque considera que Gómez fue el padre del estado moderno y Betancourt el padre de la democracia. De igual modo, la obra literaria de Herrera Luque prescribe una diagnosis tanto para los héroes y los antihéroes decimonónicos como para los líderes políticos contemporáneos. En *Los cuatro reyes de la Baraja* (1991)

Francisco Herrera Luque organiza una nueva mitología política alrededor de los cuatro líderes políticos venezolanos: la espada de José Antonio Páez, la copa de Antonio Guzmán blanco, el mazo de Juan Vicente Gómez y el oro (amarillo o negro) de Betancourt. Betancourt aparece jugando a los naipes con otros tres temibles caudillos venezolanos, cada uno de ellos un líder arcaico, pero necesario para la configuración y consolidación de la nación venezolana.

En cuanto a la aproximación al poder de Rómulo Betancourt se ha dicho y escrito bastante. En conmemoración del aniversario de la muerte del líder, Rodríguez Márquez afirmó que el dos veces mandatario, tuvo una personalidad de rasgos “no necesariamente antagónicos” que reflejaban tanto su autoritarismo como su inclinación democrática. Siendo presidente de la Junta Revolucionaria de Gobierno en 1945, Betancourt exhibe por primera vez rasgos psíquicos signados por su experiencia de lucha política y no por el arte de gobernar:

Betancourt era, en efecto autoritario, de lo cual dio abundantes muestras y ha sido reconocido como tal por muchos de sus amigos y compañeros de ruta... Pero tal forma de comportamiento gracias a su férrea disciplina y a su agudo olfato político, no lo llevo por los atajos dictatoriales, y supo gobernar en equipo, aunque con un definido liderazgo de tal naturaleza, que ha permitido asimilar su imagen a la de un caudillo, si bien de tipo civil. (Texto leído en la Cátedra de Honor del Rectorado de la Universidad Católica Andrés Bello en el aniversario de la muerte del líder.)

La conmemoración de su muerte muestra la fijación melancólica con el objeto perdido, es decir el arquetipo paterno encargado de transformar el temperamento psicótico del venezolano mediante el control estatal de la violencia y el establecimiento de instituciones de orden cívico. Por una parte, el carácter “no necesariamente antagónico” de Betancourt, su orientación

democrática y populista y su violento carácter autoritario, es análogo a la patológica aproximación al poder de Boves. Por otra parte, al contrario de Boves, Betancourt se figura como un líder de tipo “civil”, el único, según Herrera Luque, capaz de controlar el temperamento psicopático del pueblo venezolano.

Rómulo Betancourt (1959-1964) afrontó una difícil situación sociopolítica, a partir de la cual se produjeron diversos brotes conspirativos tanto de derecha como de izquierda, además de dos divisiones internas al partido.²⁵ Mes y medio después de que triunfara la revolución cubana, Betancourt, quien había sido dirigente e ideólogo de partido comunista en Costa Rica, repeló abiertamente el comunismo, el izquierdismo y el antiimperialismo ya que los juzgaba obsoletos. En su discurso de toma de posesión el gobernante anunció que los comunistas no serían tomados en cuenta durante su gobierno, lo que en el contexto de la época parecía una declaración de guerra contra aquellos partidos comunistas (PCV y URD) que habían actuado junto con AD para derrocar al General Pérez Jiménez y habían simpatizado con la firma del Pacto de Punto Fijo. Betancourt y su gabinete ejecutivo tomaron las medidas de suspender la representación sindical y de desinstitucionalizar los partidos marxistas. Así crece el descontento entre los sectores de la izquierda radical y entre ellos algunos jóvenes de Acción Democrática en desacuerdo con la política sectaria de AD, y se funda el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) (Caballero 89).

Motivado por el triunfo de la Revolución Cubana, el movimiento guerrillero se lanza a la lucha armada y comienza la violencia urbana y rural que marca la década de los setenta. La defensa del gobierno de Betancourt no se hizo por vías legales y democráticas, abundaron verdaderos crímenes, torturas y asesinatos fuera del combate por parte de las fuerzas armadas y otros cuerpos policiales. Se violó la constitución al ordenar el detenimiento y el sometimiento a

juicio militar de parlamentarios pertenecientes al MIR y al PCV, así como la ilegal e injusta persecución de profesores y maestros por pertenecer a estos partidos izquierdistas, siendo destituidos de sus cargos en la educación oficial.

Así comienza la insurrección armada (en su mayoría estudiantes de clase media, jóvenes campesinos y mujeres) de orientación izquierdista que terminó con la más horrenda y mediáticamente proyectada masacre en la trayectoria democrática venezolana. Rómulo Betancourt ejerció durante aquel traumático evento la reprensión necesaria para la consolidación del estado democrático venezolano. No sin razón, en un estudio fundamental sobre el caudillismo en Venezuela, Robert Gillmore perspicazmente llamó al periodo presidencial de Betancourt una *dictadura legalizada*.²⁶

A pesar de este complejo espectáculo político, Betancourt logró que se celebraran las elecciones presidenciales dentro de una relativa situación de normalidad; resultando electo Raúl Leoni para el período 1964-1969 y siendo la primera vez que la sucesión presidencial se produjo mediante elecciones libres. Betancourt deja el país y se va a Suiza, de donde se piensa que mantenía contactos con el poder. No obstante, Betancourt regresa a la vida pública en 1972 como candidato presidencial, a pesar de que en 1969, había dicho que no volvería a aspirar a la presidencia.²⁷ Durante los años setenta, proliferan las divisiones y la corrupción en todos los órdenes dentro del partido AD y empieza a hacerse más marcada la desilusión con el régimen de Punto Fijo. Se cuestiona el sistema bipartidista a cargo de una élite política y económica, se reprocha la política distributiva del estado y su degeneración en gremialismo y clientelismo, así como las medidas tomadas contra la creciente criminalidad e incremento de los problemas de crecimiento urbano (Caballero 115).

Herrera Luque veía la Venezuela de aquella época como una nación sin cabeza a causa de la división y elisión social y cultural que definía su vida política, “En nuestro país, hasta los masones han llegado a la división, y hay partidos políticos que en menos de una generación han generado, a fuerza de fraccionamientos, bisnietos ideológicos” (1969: xxi) y continua “Venezuela no está condenada fatalmente a un destino desquiciante por padecer una sobrecarga psicopática; pero este trágico devenir ha de continuar... hasta tanto se efectúen los reajustes adecuados a nuestra realidad” (xxix). El autor justificó abiertamente las medidas tomadas por Betancourt durante la insurrección de los sesenta, y diez años después de la publicación de *Boves* reflexiona sobre los reajustes a la realidad venezolana durante el régimen de Punto Fijo y sus líderes. En *Bolívar de carne y hueso y otros ensayos* (1983) Herrera Luque ofrece una visión distinta de la personalidad de El Libertador, así como también la de otros personajes como: Boves, Gómez y Betancourt. Este último aparece al lado los artífices de la nación venezolana, como el padre de la democracia venezolana.

Para Herrera, Luque Betancourt ejemplarizaba la transición de caudillo a líder, en la medida en que sentó las bases del sistema político democrático y fue “el partero de la clase media, ya que conocía la idiosincrasia del venezolano” (74). El haber nacido en Guatire, en la encrucijada entre los llanos y los nacientes centros urbanos obtuvo la vivencia del pasado y el futuro de su país, de allí la “peculiaridad antropológica” (76) de este carismático líder:

Betancourt además de conspirador, ha sido campesino, obrero, hijo de familia y hombre de poder... Conoce y mide con exactitud la dosis de su razón, campechanía e irreverencia con que debe salpicar sus discursos, encendiendo de emoción al hombre llano que lo escucha, sin alienarse el respeto de los sectores más exigentes... conjura con su lógica dichos y acentos las diferencias de clase,

casta y procedencia. He allí la razón de su carisma. Expresa y conduce con acierto el sentir y la necesidad del país, porque todo el país está contenido en él. (77-78)

Al igual que Betancourt, Boves fue el caudillo que despertó a los sectores explotados del país y aceleró un proceso igualitario, ya que se identificaba profundamente con “el pueblo”. Su proyecto político era simple: erradicar a la oligarquía mantuana a través de la vía expiatoria y sangrienta. Sin embargo, el ego de caudillo se infla hasta explotar en un delirio esquizofrénico, lo cual le impide operar la necesaria síntesis histórica. A pesar de aquel fracaso histórico, el proceso de construcción nacional venezolano, continúa precedido por sus líderes: los cuatro reyes de la Baraja. De todos ellos, Betancourt es aquel padre añorado, el “Gran caudillo civil”, quien gracias a su carácter carismático y autoritario logró guiar a la “horda fraterna” por las sendas de un nuevo sistema democrático (67).

De la literatura a la pantalla

Boves, el Urogallo ha recibido un tremendo alcance masivo. Además de haber vendido más de un millón de ejemplares, a principios de los ochenta la novela fue publicada anexamente a la sesión cultural del periódico, El Nacional.²⁸ La fascinación mediática con el líder decimonónico tal vez se deba a que pocos personajes condensan mejor el trauma de la guerra de independencia y sus síntomas. Por ello, no podemos dejar de notar la transcendencia que el texto ha tenido en la televisión y en el cine venezolano contemporáneo.

La figuración del tigre de los llanos que ofrece la novela de Herrera Luque se adaptaba maravillosamente a los proyectos de enseñanza cívica durante el periodo de institucionalización cultural del pacto de Punto Fijo. Entre estos proyectos se encontraba la telenovela cultural que inició la planta Radio Caracas TV (C-2) en 1974. Esta planta trataba de orientar la producción

dramática hacia otras formas expresivas, incorporando a un equipo de guionistas y de intelectuales de gran prestigio. Entre estos se encontraba el dramaturgo José Ignacio Cabrujas, y los escritores Salvador Garmendia, Julio Cesar Mármol e Ibsen Martínez, quienes se ocuparon de las adaptaciones y de los libretos para las telenovelas. El ciclo de telenovelas culturales se inicia en 1974, con “Doña Bárbara”, una adaptación de la reconocida obra de Rómulo Gallegos. En julio del mismo año se estrena “Boves, el Urogallo”, la cual fue un gran éxito televisivo. Este proyecto cultural continuó con “La trepadora” y “Pobre negro” ambas originalmente escritas por Gallegos, “Campeones” y “La Balandra Isabel llegó esta tarde” de Guillermo Meneses, y finalmente se realizan las adaptaciones de novelas internacionales, entre ellas *Tormento* de Benito Pérez Galdós y *Resurrección* de León Tolstoy.²⁹

Román Chalbaud dirige muchas de estas producciones culturales, entre ellas “La Trepadora” y “Boves, el Urogallo.” Esta última fue una producción austera que se realizó en blanco y negro con muy bajo presupuesto, por lo que tuvo obvias limitaciones técnicas. No obstante, la telenovela logró conmover a la audiencia gracias a su prosa poética, la actuación y el hecho de que presentaba situaciones y elementos novedosos. El director nos presenta a personajes marginales y escenas viscerales de la historia venezolana. La atmosfera es frenética y hasta en ocasiones onírica lo que da cuenta de un estilo vanguardista. Asimismo, los personajes reflejan humor e intensidad dramática, en fin hombres de carne y hueso.

En la actualidad Boves se perfila más complejo que lo que fue aquel llanero desequilibrado y sicópata que articula Herrera Luque en su novela y que fehacientemente buscaba imitar la telenovela cultural venezolana. En 2010, el “tigre de los llanos” siembra de nuevo el terror, pero esta vez en los cines venezolanos. La adaptación cinematográfica, “Taita Boves”, dirigida por Luis Alberto Lamata,³⁰ fue una coproducción entre Jericó L.L. Films y la

Fundación Villa del Cine, con aportes del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) y el centro de arte La Estancia de Petróleos de Venezuela S.A (PDVSA). El elenco estuvo encabezado por Juvel Vielma como Boves y Daniela Alvarado como la mantuana adorada por el líder. La película obtuvo el Primer Premio del Festival de Cine Nacional, y hasta hoy continúa siendo la “manzana de la discordia”. El film es una adaptación bastante fidedigna al texto de Herrera Luque, ya que presenta la revuelta encabezada por el caudillo asturiano contra las clases dirigentes venezolanas y la causa patriota. Al igual que la novela, la película hace énfasis en las motivaciones psíquicas que llevaron al tímido pulpero a llevar a cabo los más destacados performances guerreros durante el siglo XIX. Sin embargo, la película se distancia del recuento novelado en dos aspectos, que creo son, fundamentales para contextualizar a Boves en el siglo XXI.

La representación cinematográfica de Boves despliega el mismo teatro de la violencia beligerante y sexual que aparece en su versión novelada, por medio del uso de vivas imágenes y estallidos de colores y sonidos. Asimismo, se escenifica claramente la carismática identificación que estableció el líder con los sectores populares, los desarrapados, los negros, los zambos, en fin, las castas excluidas políticamente de la sociedad colonial venezolana. No obstante la isopatía paterna, que se encuentra tan patente en la novela, se desplaza a un segundo plano en “Taita Boves”. La narrativa fílmica se construye alrededor no del Urogallo y Boves, sino alrededor de Boves y una monja carmelita llamada El ángel.

El primer desplazamiento de la isopatía paterna ocurre al inicio. Mientras la novela comienza con una analepsia en la que Boves recuerda a su padre y narra su infancia, la película empieza con la muerte de Boves. El cadáver de Boves aparece en medio de la batalla, mientras El ángel narra desde la distancia y dice: “Yo fui quién mató a Boves”. De este modo parece

resolverse el misterio alrededor de la muerte del líder llanero, pero inmediatamente se van acercando a su cadáver otros personajes, enemigos jurados o seguidores agraviados, vivos y muertos, que llegaron a odiarle por una razón u otra. Así, Eulogio, Remigio, el coronel Zapata, Juan Palacios y hasta el padre Llamosas van otorgándose la gloria de haberle dado muerte al temible Boves. El segundo desplazamiento ocurre alrededor del personaje de Antoñanzas, el cual solo se asoma para salvar a Boves de la muerte a manos de los patriotas que lo habían acusado de traición. En “Taita Boves” no se desarrolla la relación paternal entre el pichón de caudillo y el general realista tal como la fabula Herrera Luque.

Curiosamente, la película expone de manera bastante detallada el personaje ficcional de El ángel, una especie de ángel vengador, cuyas apariciones activan la narrativa. La joven aparece siempre atada a la realidad interior de Boves y sus vidas se despliegan paralelamente. El ángel observa los acontecimientos que llevaron al humilde asturiano a convertirse en un hombre infernal, y al mismo tiempo se observa cómo estos acontecimientos afectaron la vida de la joven. Cuando Boves recibe los injustos latigazos a manos de los patriotas, El ángel se compadece de él y cura sus heridas. Cuando la joven parda presencia la orgia que culminó en matanza en la casa del gobernador de Calabozo, su hermano Eulogio, el brazo derecho de Boves, le ruega a su líder que no le hiciera daño a El ángel, que para ese entonces era una sirvienta de aquella casa. Boves consiente su pedido y la joven se asila en un convento de carmelitas. La muchacha también se encuentra presente cuando Boves, ya en su montículo de poder, ordena matar uno por uno a todos los mantuanos mientras, al son de la música llanera, las mantuanas bailaban hasta sangrar con el ejército de excluidos.

El ángel supone una intervención simbólica que permitiría salvar a Boves de su propia furia y capaz de detectar la catastrófica dimensión del terror de llanos y las posibilidades de su

redención. No obstante, después de haber presenciado las atrocidades cometidas por el caudillo, la muchacha comienza a llenarse de rencor y a demandar justicia. Hacia el final de película, Boves en su furia ciega trata de violar a El ángel, y ella vengadora le intenta asesinar, pero el padre Llamosas interviene y logra salvarlos.

Para muchos esta producción cinematográfica constituye una mirada desoladora sobre la historia de Venezuela, atribuyéndoselo, tal vez, a cierta particular concepción historiográfica de su realizador. Significativamente, Lamata, escogió el año de la conmemoración del primer bicentenario de la Independencia Americana para exhibir al terrible Taita en las salas comerciales. Lamata explica en una nota de prensa, el génesis de su película:

En algún momento, llega Herrera Luque y dice: mira sí, Boves fue terrible, Boves fue cruel pero vamos a tratar de comprenderlo y eso no significa justificarlo, sino comprender de dónde sale, qué pasaba en el país que hizo posible un Boves y que Boves se convirtiera en el primer gran caudillo popular que existió en Venezuela, al punto de lograr aglutinar a todo un pueblo en contra de la independencia bajo la bandera del rey de España... Y eso lo hace contradictorio y singular, ¿por qué aquel pueblo se cobijaba bajo la bandera realista, que era la que había mantenido una sociedad injusta durante tantos siglos? ¿por qué defenderla?

Dada la guerra mediática entre el discurso populista del Movimiento Revolucionario Bolivariano y los abundantes alegatos de la oposición que escucha día a día el venezolano actual, la representación cinematográfica del “primer caudillo democrático” no puede dejar de tener un trasfondo político. Para muchos la película revela que el líder antipatriótico encabezó la primera guerra social de los pobres contra los ricos en el país, una guerra que ha continuado en otras circunstancias y ha tenido distintas manifestaciones en la trayectoria nacional. Para otros, la

película es otra expresión del revisionismo histórico presente en los discursos del actual presidente venezolano. De modo de que bastaría ver las actuaciones políticas de Chávez y sus seguidores para observar la misma actitud y resentimiento integrista que proyecta Boves en la pantalla. De tal manera “estos resentidos hacen del ayatolás [Boves] una religión del odio que está carcomiendo las bases de la convivencia en Venezuela.” ³¹

Ahora bien, no ha sido la primera, ni será la última vez, en que el revisionismo histórico haya secundado un proyecto político. La fabulación histórica que lleva a cabo Herrera Luque durante plena consolidación democrática es una muestra fehaciente de esto, en cuanto que el texto expone, desde una perspectiva neopositivista, la relación entre el líder popular y las multitudes llaneras. El asturiano se figura como el tipo cultural del venezolano, desorientado y sicópata cuya síntesis integradora solo será posible bajo la potestad de un padre responsable y autoritario: un verdadero padre democrático.

Ante otro trauma nacional como lo fue el Caracazo, una movilización popular espontánea que estalla en 1992 en contra de las medidas económicas del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez, la película “Taita Boves” toma otro rumbo. En vez de revelar la psicopática del sujeto popular (o en términos más corrientes la “arrechera integrista” del venezolano), Boves encarna la decepción con las instituciones democráticas y un descontento general con los largos años de violencia legalizada y palabrerío populista que caracterizó al régimen de Punto Fijo y a sus líderes. La película “Taita Boves” apunta, ya no a la naciente democracia venezolana como lo hizo la versión novelada, sino al desencanto con sus instituciones y la polarización política y cultural en la que vive el país. ³²

A modo de conclusión

A partir de los sesenta se observa una seria inestabilidad social a partir de la interrupción militar de la izquierda y la crítica hacia los principios democráticos de los gobernantes del Pacto de Punto Fijo. A ello se le anuda la crítica historiográfica que, desilusionada con el patriotismo oficialista, comienza a desmitificar la gesta independentista y a sus líderes.

Boves, el Urogallo puede leerse como un instrumento interpretativo de aquella crisis democrática. *Boves, el Urogallo* articula una mitología política del estado-nación alrededor de la isopatía del líder con la figura paterna. Por una parte, el psicópata sanguinario se figura como modelo cultural del venezolano, es decir un objeto de fijación con el cual las multitudes logran identificarse. Sin embargo, el fracaso histórico de la rebelión racial de Boves y sus lanceros, promete el advenimiento del “gran guerrero civil” el arquetipo paterno añorado: el padre responsable y solidario pero implacable ante la violencia criminal y el desborde libidinoso de la horda llanera. De este modo la novela revitaliza la ambivalencia constitutiva del líder popular para señalar la necesidad de formar aquel modelo cultural patógeno en concordancia con el naciente sistema democrático. La responsabilidad de reformar al “pueblo” venezolano—emigrantes llaneros en la ciudad, los sediciosos jóvenes revolucionarios, y las clases excluidas del poder—recayó en el entonces mandatario, Rómulo Betancourt, quien se encargó de castigar implacablemente la conducta antisocial y delictiva del venezolano, con el fin de reprimirlo e integrarlo a su proyecto democrático través de la violencia estatal.

Hacia finales del siglo XX, la situación es otra, y la su monstruosa “arrechera” de Boves deja de ser un mero síntoma de la sicopatía del venezolano, para convertirse en un legítima resistencia contra la corrupción y el clientelismo de aquel “excepcional” sistema democrático en Latinoamérica. A pesar de que mucho tiempo ha transcurrido desde el ocaso de los patriarcas del

Pacto de Punto Fijo, Boves, esta vez desde la pantalla, continua aterrorizando a la “sociedad civil” con la potencialidad política de las multitudes.

CAPÍTULO III

El príncipe de la libertad: el escritor y la promesa revolucionaria

... yo salgo en la imaginación de los pueblos que no me deja morir, yo cruzo los mares de La Margarita montado en un caballo blanco que viene galopando desde la raya del horizonte...

Aguirre en Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad (1979)

En su *Diario de Bucaramanga*, Perú Lacroix escribe sobre la fascinación de Simón Bolívar con la leyenda de Dorado.¹ Un siglo después, el historiador vasco, Segundo Ispizua, redime la travesía de Lope de Aguirre por el Darién como el evento precursor de las guerras de emancipación americana.² Mientras Ispizua se vale de las crónicas del Inca Garcilaso para resaltar el perfil revolucionario del Aguirre, otras reconstrucciones históricas hacen hincapié en las atrocidades cometidas por éste. La plétora de relaciones de soldados, cronistas, y hombres religiosos que narran la calamitosa expedición al Dorado ha acentuado la complejidad de la representación histórica del conquistador español.³ Hoy por hoy, la imagen de Lope de Aguirre sigue peregrinando por las tierras americanas no solo desde la historiografía, sino también el teatro, el cine, y por supuesto la novela.

Entre las novelas históricas que reconstruyen el ambiente de la expedición de Ursúa y las acciones de rebelde conquistador resaltan *El camino de El Dorado* (1947) de Arturo Úslar Pietri, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1962) de Ramón Sender, *Daimón* (1970) de Abel Posse y *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979) de Miguel Otero Silva. En

correspondencia con la nueva novela histórica, el texto juega con los marcos genéricos de la narrativa histórica para poner en relieve el carácter ficcional del personaje de Aguirre y la autoridad interpretativa del autor. Otero Silva contradice y desafía la parcialidad de las crónicas, trasfigurando las versiones oficializadas sobre aquella travesía y su líder. En vez de loco o tirano, Aguirre se figura como un líder multitudinario, en toda su complejidad y polivalencia.

En *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, el rebelde soldado se formula como el precursor de Simón Bolívar, “el hombre más superlativo de todos los caraqueños” (Otero Silva, 1983:100). Su autor recurre a las crónicas para exaltar el arrojo emancipador de líder que Segundo de Ispizua había señalado, y haciendo uso de las técnicas narrativas del *emplotment* y la intertextualidad logra elaborar un paralelismo entre los destinos de Lope Aguirre y de Simón Bolívar. Al igual que Bolívar, Aguirre se rebeló contra los ultrajes de los funcionarios españoles, pero a medida que acrecentaba su poder militar fue relegando las demandas que le identificaba con las multitudes.

El líder marañón⁴ oscila entre la denuncia revolucionaria y la irreductible violencia que se desprende de ésta. Ambos performances—la escritura de denuncia y de la violencia legalizada—han sido aspectos constitutivos de la vida pública nacional durante la consolidación democrática, por lo que Aguirre puede pensarse como una metáfora del poder político que encarna en la potencia revolucionaria de las multitudes descontentas y la degradación a la que el poder político conlleva.

En medio de la crisis cultural y política de los setenta el estado democrático venezolano se hallaba construido alrededor de un discurso populista, que aunque siendo definido como pluriclasista, definía los intereses de las elites políticas (Britto García 1988; Coronil 1997; Torres 1999; Mc Coy and Myers 2004). *Lope de Aguirre* es una clara crítica de esos centros de poder

que bajo la máscara populista relegaron el deber cívico de denunciar los abusos de un sistema político excluyente y represivo. El texto deja claro que la aproximación al poder del líder marañón continuaba dejando sus huellas en la vida pública venezolana, en ese país de donde “vienen los guerreros, los feroces llaneros en sus veloces caballos, los políticos, pero no los pensadores, ni los escritores, ni los artistas” (Jaffe 1991: 24)

Otero Silva hace una transfiguración poética de las crónicas para formular un paralelismo entre las trágicas trayectorias de Aguirre y el Libertador, y plantea que sus destinos hubieran podido ser otros, si a la par del derecho a las armas hubiesen preservado el deber de las letras. Dicha contemplación melancólica del rebelde líder marañón reclama el espacio público del intelectual comprometido y le proyecta como un sujeto de ejemplaridad política. Asimismo, y en armonía con los proyectos de pacificación emprendidos durante los gobiernos de Raúl Leoni (1964-1969) y Rafael Caldera (1969-1974), Lope de Aguirre encarna la promesa de un modelo cultural para el venezolano: el príncipe de las letras.

Transfiguración poética de las crónicas

Además de ser escritor, periodista, humorista y poeta, Miguel Otero Silva (1908-1985) participó activamente en la política y la cultura venezolana a lo largo del siglo XX. Su obra novelística consiste en siete textos, que a pesar de ser estilísticamente diferentes tienen una intención en común: narrar la historia venezolana contemporánea. El estudio de sus novelas ofrece un amplio conocimiento del desarrollo de la vida pública nacional, en cuanto que estas establecen múltiples relaciones entre el mundo extraliterario y el imaginario. Por ello, su obra ha sido considerada “una apropiación literaria de la realidad nacional” que construye “un registro de las distintas parcelas del desarrollo histórico-social venezolano” (Concepción Lorenzo 383).

Aunque sus primeras cinco novelas no pertenecen a la categorización de novela histórica, ya que tanto los sucesos como los personajes son creación del autor, estas pueden verse como una “unidad histórica” que comprende los momentos de cambios y transición fundamentales para el ingreso del país en la modernidad (Márquez Rodríguez 1996: 215). *Fiebre* (1939) narra la lucha, la rebelión y las experiencias vividas por su generación—la Generación del 28—en las cárceles gomecistas. *Casas muertas* (1955) tiene como protagonista a la Venezuela rural hasta la aparición del petróleo. *Oficina N° 1* (1961) se preocupa por narrar la transición del país de una sociedad rural y agrícola a una sociedad minera. *La muerte de Honorio* (1963) relata las torturas en las cárceles durante la dictadura de Pérez Jiménez a través del testimonio de cinco presos políticos, entre ellos personajes reales y ficticios. *Cuando quiero llorar no lloro* (1970) relata la vida de tres personajes, Severo, Severino y Victorino, que nacen y mueren el mismo día. La evolución novelística de Otero Silva abarca desde las denuncia de *Fiebre* (1936), el criollismo de las *Casas muertas* (1955) hasta el boom de sus novelas históricas, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* (1979) y *La piedra que era Cristo* (1985).

Aunque la novela histórica latinoamericana ha tratado la etapa independentista como el punto de partida para el desarrollo de la vida nacional (Elmore 1997), a finales de los setenta se pone en relieve el valor genealógico de la conquista como el trauma constitutivo de la experiencia americana. Con esto, la memoria colonial adquiere una relevancia cultural y política que no había tenido hasta entonces (Britto García 2002), por lo que ha sido considerada dentro del subgénero de la nueva novela histórica (Seymour 1993; Márquez Rodríguez 1996; Borso 1999). *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* comienza con el recuento de la infancia de Aguirre en el pueblo Vasco de Oñate, su viaje hacia las Indias, su travesía por el Darién, y su trágico destino. Aguirre se une a la expedición del Darién, a lo largo del río Amazonas,

bajo el comando de Pedro de Ursúa y el de su amante, Inés de Atienza. A pocos meses de embarcarse, Aguirre y otros conspiradores asesinan a Ursúa, y eligen como gobernador a Fernando de Guzmán, el cual se convierte en el soberano de la expedición. Aguirre conspira contra Guzmán, ordena su muerte, y se convierte en el líder absoluto de los marañones. La expedición cambia de empresa, pero continúa por el río con la intención de llegar al Atlántico para liberarse de España y crear un reinado de marañones en el Perú. Aguirre y los pocos soldados que sobrevivieron aquella monumental travesía llegan a lo que hoy son tierras venezolanas, donde se apoderan de algunos pueblos que se encuentran a su paso. Finalmente, en la isla de Margarita, Aguirre es acorralado por las tropas del rey y abandonado por sus propios soldados. Ante la inminente derrota, el guerrero asesina a su hija para salvarla de la deshonra. Finalmente, el líder marañón muere de un arcabuzazo a manos de uno de sus hombres de confianza. En el último capítulo, los marcos temporales se intercalan y la narración del novelista/compilador se confunde con la de Aguirre.

El paralelismo entre la travesía de Aguirre y los ideales bolivarianos se hace patente en la novela. Otero Silva se aprovecha—como lo hizo Segundo de Ispizua—de las Crónicas de las Indias del Inca Garcilaso que relatan la indignación de un soldado español ante las injusticias cometidas por los emisarios del Rey. El texto llena el silencio de las crónicas con los detalles de la infancia y la juventud de Aguirre, resaltando el perfil revolucionario del soldado español y las vivencias que le llevaron a convertirse en precursor de la emancipación americana. Aguirre nos cuenta que a su abuelo materno le cortaron la lengua en Oñate, por haber desafiado la monarquía de Enrique IV, “Mi tío abuelo Julián de Araoz me había repartido cien veces esta historia para que nunca la olvide” (12).

Aunque la rebelde disposición de Aguirre llega a expresarse como una especie de herencia genética, su experiencia americana le concreta como un sujeto político. En este sentido, para Márquez Rodríguez la historia del conquistador se construye como una epopeya emancipadora a partir de las motivaciones psicológicas y éticas que tuvo el conquistador para emigrar a América y de los hechos anecdóticos de su vida (1996: 208). Inicialmente, Aguirre se marcha a las indias aminorado por sus familiares y amigos en busca de transcendencia histórica: conquista, salvación y justicia. Sin embargo, las ambiciones con que el soldado había viajado a las Indias se convirtieron en una fanática rebeldía a partir del injusto castigo que le impuso el alcalde de Potosí, Francisco Esquivel. Este traumático evento nutrió las nuevas ambiciones del líder marañón: liberar al Perú y a sus regiones colindantes del dominio español y construir en este territorio un reino americano.

Aguirre llega a Cartagena, y luego se dirige a Perú donde ejerce como soldado bajo el mando de los hermanos Pizarro en contra los Almagro, los cuales combatían por el dominio de la región. Cansado de la falta de reconocimiento, la pobre remuneración por parte de la Corona y desilusionado frente a los atropellos de sus funcionarios en la Indias, el conquistador decide asentarse como mercader de plata en el Cuzco. Aguirre se casa con una joven indígena, y de dicha unión nace una niña, Elvira. Luego de ser humillado, azotado públicamente, y luego muerta su mujer, Lope de Aguirre y la joven Elvira se unen a la expedición del gobernador Pedro de Ursúa en la búsqueda de la mítica ciudad del Dorado. La expedición por el Darién parte a mediados de 1560, y pocos meses después, Aguirre se convierte en jefe de la expedición y cambia su propósito. El carismático líder decide rebelarse contra la autoridad del rey Felipe II, y dirigiéndose a sus marañones, una multitud de 250 hombres hambrientos, enfermos y desarmados, anuncia:

Nosotros somos doscientos cincuenta marañones desesperados, perdidos en la selva del río más poderoso y terrible del universo, desencuadrados por el hambre y las enfermedades, con más remiendos en el cuerpo que ropa de mendigos, sin otras armas que un puño de arcabuces y otros tantos fierros... mas tenemos en cambio, sobrado ánimo para desconocerte y desconfiarte a ti, excelentísimo Rey, el más ingrato y orgullosos soberano que ha parido mujer humana. (205)

Aguirre y sus marañones logran atravesar el río Amazonas hasta llegar a la isla de Margarita en Venezuela. Allí Aguirre hace arrestar y ejecutar a las autoridades de la isla con el propósito de “borrar todo símbolo de vestigio del dominio imperial” (247). A pesar de que la travesía del líder marañón estuvo marcada, igual que la de su abuelo, por la insurgencia y la rebeldía, aquel primer proyecto emancipador no logró llevarse a cabo. Ya instalado en el poder, Aguirre se convierte en tirano, y fustigados por su arbitrariedad y despotismo, los marañones le desertan y se unen a las tropas reales.

Otero Silva escribe la novela hacia finales de los setenta, cuando los movimientos armados de izquierda ya habían sucumbido ante a las violentas políticas de “pacificación” impuestas por el estado, la demonización a la que fueron sujetos, distanciándose de los problemas específicos de las comunidades que le apoyaron en principio. A esto tenemos que añadir la neutralización política del movimiento a nivel intelectual, el boom de la corrupción administrativa y empresarial que fue causado por un súbito aumento de los ingresos petroleros. Esta “década miserable se caracterizó por una producción literaria “incomunicada” o “imposible” (Torres 1999:56). Según Torres la producción nacional de esos años había perdido sus señas de identidad, en cuanto que negaba referencias inmediatas y contextos reconocibles:

El tema de las señas de identidad atañe directamente a la polaridad de las representatividades, la representatividad de la realidad y de la ficción.

Probablemente el pasado sigue pesando muy fuerte en esto. Por un lado, el peso de la condenación al “compromiso”, que sin duda se ata al realismo, el temor de que la literatura se convierta en crónica. Por otro, el peso de la ficción pura como ideal construido a partir de ciertos criterios literarios, que en Venezuela, unido al experimentalismo del texto, creó la literatura “incomunicada”, ya mencionada, y que produce el terror de ser completamente apartado por los posibles lectores. (Torres 60: 1999)

Para la autora, el texto literario se apartaba de sus lectores al negar su realidad social y su subjetividad, renegando del compromiso social y prefiriendo profundizar su marginalidad. Aunque es cierto que esta literatura sin señas de identidad ponía en tela de juicio la representatividad de la realidad, y problematizaba la presencia del autor; también es cierto que dicho discurso literario sirvió de plataforma para otros espacios sociales.

Durante los años sesenta y setenta, la subversión poética del sistema canónico fue un valor estético y poético para diversos focos literarios.⁵ Carmen María Carrillo señala que la propuesta de escritura de los escritores de la época buscaba romper con los aspectos formales y estilísticos, a partir de la irreverencia de la sociedad y el descontento que forman parte de un rechazo por los valores burgueses de las elites políticas, de manera que la palabra se convierte en “un arma de combate” (Callillo 104). Se produce entonces una vanguardia político-militar de contenido marxista, entre ellos intelectuales y artistas que intentaban enfrentarse a los establecimientos de poder a través de la lucha cultural. Otero Silva responde de alguna manera al quehacer estético de aquella época. Aun cuando el novelista compartía las mismas

preocupaciones —la experimentación genérica, la representatividad de la realidad y la autoría— que caracterizaban la “literatura incomunicada”, su obra reflejaba y reaccionaba contra la alienación del individuo enfrentado al crecimiento urbano y contra la indiferenciación de las comunidades y sus demandas.

Miguel Otero Silva se preocupó por integrar en su discurso novelesco las distintas voces tradicionalmente excluidas de la vida nacional, de allí su fascinación con la oralidad. El escritor buscaba representar determinados sectores marginados —mujeres, obreros, habitantes de barriadas, indios, homosexuales, presos y exiliados. De esta manera, su escritura pretendía ser una alternativa a los discursos del poder, por lo que ha sido considerada una “escritura periférica” que se presentaba como un “modo no institucionalizado de lucha” para revocar la historia”.⁶ Es cierto que las últimas novelas de Otero Silva se apartan del realismo social que había caracterizado a *Casas muertas* (1955) y *Oficina N° 1* (1961) y su escritura se alejó del objeto de la denuncia explícita, éste no abandonó su compromiso revolucionario y optó por subvertir poéticamente la historia nacional a través de la experimentación literaria. Otero Silva se sirve del discurso literario para problematizar la representabilidad de la historia y reflexionar sobre la práctica de la escritura.

La nueva novela histórica

Cuando en las noches oscuras se levantan de las llanuras y pantanos de Barquisimeto y lugares de la costa de Borburata fuegos fatuos, y copos de luz fosfórica vagan y se agitan a los caprichos del viento, los campesinos, al divisar aquellas luces, cuentan a sus hijos ser ellas el alma errante de El Tirano Aguirre, que no encuentra dicha ni reposo sobre la tierra.

Aristides Rojas, *Capítulos de la historia colonial de Venezuela* (1919)

Lope de Aguirre se suma a ese grupo de novelas del *Boom* latinoamericano que tuvieron como objetivo sustituir o reinventar los bien arraigados mitos históricos a través de la experimentación literaria (Seymour Menton 1993; Márquez Rodríguez 1996; Borso 1999). Otero Silva nos presenta una imagen evasiva, polivalente, indeterminada del líder marañón y de la expedición al Dorado mediante la transfiguración poética de las crónicas. En correspondencia con la creciente preocupación con la metaliteratura y metahistoria que emergía en la década de los setenta, la novela reacciona contra las arraigadas dicotomías lector-autor e historia-ficción.

A partir de los 60, salen a la luz los siguientes criterios sobre la historiografía venezolana: 1) el pasado y el presente están vinculados entre sí; 2) el historiador es aquel que discierne los hechos y los narra; 3) como consecuencia de lo anterior, toda representación histórica es una construcción y una interpretación de un evento en el pasado. De allí que la historia sea una “fuente que informa sobre las acciones de los hombres a través de las representaciones de percepciones sensoriales y de construcciones lingüísticas” (Carrera Damas 43). A este cambio de paradigma se le aúna el conocido estudio de Hayden White, *Metahistoria* (1973), donde argumenta que el discurso histórico se sirve de la misma estructura verbal de la prosa narrativa para contar y clasificar los procesos pasados (véase el capítulo introductorio). La metahistoria se define como una forma de escritura consciente de la imposibilidad de representar objetivamente la realidad y preocupada con la problemática mediación del autor.

Aunque el espacio narrativo en la novela tiene el mismo esquema cronológico de las crónicas, la novela presenta una compleja estructura y elaboración temática que se aparta de ellas. *Lope de Aguirre* reúne géneros literarios—la crónica, la epístola, y el teatro griego—, elementos poéticos, y alteraciones de carácter estilístico. Más adelante volveremos a los cuadros narrativos estructurados como el teatro y a las cartas que Aguirre dirige a Felipe II, pero por

ahora me gustaría explorar la lectura que Otero Silva hace de las crónicas, y su constante reflexión sobre la autoría.

Al igual que las crónicas que hablan del líder marañón, el texto comprende varias historias breves enmarcadas por una historia general, pero a diferencia de las crónicas, abundan elementos trágicos y cómicos. Por ejemplo, la ciega simpatía de Antón Llamoso hacia Lope de Aguirre nos hace recordar al conocidísimo Sancho Panza. A lo largo de la novela Antón secunda a Aguirre tanto absurda como graciosamente. Siendo amigo de Aguirre desde la infancia en Ofiate, Antón se convierte en su secuaz, su único hombre de confianza durante la quijotesca travesía del líder marañón por Darién, y es el único soldado que le permanece fiel, aun cuando su emancipadora era solo una quimera.

Otro elemento cómico se presenta con el pacto fáustico de Aguirre con Mandrágora, un travieso espíritu diabólico que le ayudaba con sus planes y le avisaba de inminentes peligros.

... me advierte de los peligros que corro y de las traiciones que en el campo se fragüen, y yo le entregó mi alma en cambio a la hora de mi muerte. –He hecho un lindo negocio ya que he vendido un alma cuyo fatal signo no era otro que el infierno (215).

Este pacto diabólico proviene de un rumor popular que aun se escucha en los llanos venezolanos, sin embargo, Otero Silva nos presenta a Aguirre como un Fausto a lo americano. Las referencias a Sancho Panza y a Fausto, dos grandes personajes literarios, subrayan la proximidad entre las crónicas y la literatura, y además ponen en relieve el carácter ficcional del personaje histórico.

Mientras los elementos cómicos se hayan dispersos a lo largo de la novela sin mayor relevancia, los elementos trágicos funcionan como motivadores de la trama. El autor enfatiza los elementos trágicos no solo en torno a Aguirre sino en torno a Inés de Atienza. Aún siendo una

joven viuda, Inés se convierte en la amante de Pedro de Ursúa. En abierto desafío a las convenciones sociales no se preocupa por ocultar su violenta pasión sexual, por lo que es tildada y repudiada como “puta de los españoles”. Inés hereda su vehemente sexualidad de su madre indígena, pero con la muerte de Ursúa, el erotismo ya no era para ella un instrumento de placer, sino una estrategia para llevar a cabo su venganza contra los asesinos de su amante.⁷ Aguirre se da cuenta de los propósitos de la mestiza y ordena su muerte:

...estaba tu hermosa mano, mi implacable Inés de Atienza. Lope de Aguirre percibe ahora que esa tu mano no se detendrá hasta quede ninguno con vida. Lope de Aguirre discierne ahora por que entregaste tu cuerpo simpar a dos bellacos que te repugnaban... Lope de Aguirre llama a su lado a Antón Llamoso y Francisco Carrién, y les hace unas señas que significan: Id y matad a doña Inés de Atienza. (223)

Mientras en algunas de las crónicas el asesinato de Inés se considera como un acto monstruoso, en la novela este evento adquiere una dimensión trágica. Aguirre confabula la muerte de Inés, con el pretexto de que la sexualidad de la mestiza se convertiría en la perdición moral a la expedición. Este evento anticipa lo que ocurrirá con la joven Elvira, a quien Aguirre mata con sus propias manos para no verla convertida en “puta de los españoles”:

Le arrancarán las ropas a jirones, violaran en nuestra presencia sus carnes vírgenes, quedará luego entre mis enemigos para ser puta, ¡puta la hija de Lope de Aguirre!, colchón de bellacos mi niña Elvira! (*Pausa.*) Encomiéndate a Dios, hija mía, que te voy a matar. (337)

Otero Silva transfigura las crónicas a través de elementos cómicos y trágicos, hasta el punto que el guerrero marañón pierde los rígidos contornos del personaje histórico y se convierte en un personaje de ficción.

Las alteraciones de carácter estilístico también advierten el carácter ficcional de los personajes históricos y señalan la constante presencia del autor. La confusión entre las formas “él” y “yo”, las formas de expresión sin limitaciones sintácticas que las individualicen y el discurso indirecto libre conducen a cambios súbitos de narrador. Para dar cuenta del carácter polisémico del discurso en la novela moderna, Bajtín habla del proceso dialógico que caracteriza el intercambio verbal entre los personajes. Además de presentar una pluralidad de voces y revelar la naturaleza polifónica del discurso novelístico, el dialogismo es un modo de enunciado literario que muestra un intercambio entre el emisor y el destinatario, así como la inversión de sus roles. Bajtín sostiene que para dar cuenta del discurso del otro es necesario tratar al lenguaje como objeto, a través del discurso directo, incorporar la consciencia del otro en mis propias palabras (discurso indirecto) o explorar la consciencia del otro a través de la indistinción entre el discurso del narrador y el personaje, como sucede en el discurso indirecto libre.⁸

La multiplicidad de voces narrativas y diversos puntos que están presentes en el texto contradicen repetidamente las parciales conclusiones de los cronistas, y nos ofrecen un recuento íntimo de Lope de Aguirre (Borso 1999: 152). La naturaleza dialógica de discurso novelístico adquirió relevancia dentro de las reflexiones sobre la posmodernidad, y el colapso de la distinción entre ficción e historia se convirtió en una de las preocupaciones estéticas de los escritores del boom latinoamericano al reescribir el pasado. El análisis de la historia concebida como un discurso literario que propone White, no niega los eventos del pasado, sino que permite

determinar las circunstancias en las que se producen distintos tipos de conocimiento acerca de éste, y a construir una imagen mucho más completa.

En este laberinto de géneros y alteraciones estilísticas y polifonía de voces, la novela pone en relieve la paradójica relación entre el autor y el mundo representado. En una nota al pie de página, Otero Silva ficcionaliza su propio personaje para reflexionar sobre el rol del novelista en el proceso mismo de la escritura:

El novelista, que ha escrito todos sus libros anteriores nutriéndose de experiencias propias y testimonios ajenos, se vio enfrentado en esta oportunidad a un obstáculo cuasi insalvable: no existía sobre la faz de la tierra un solo sobreviviente del siglo XVI a quien interrogar. El novelista se sometió a la humillación de husmear en bibliotecas y archivos, a contrapelo de sus técnicas de trabajo y de sus propensiones personales. Acerca de este infortunado Lope de Aguirre, a quien el novelista eligió como protagonista de su historia, se han escrito centenares de volúmenes que fue imprescindible leer, analizar y acotar. Con hasta entonces desconocida paciencia, el novelista consultó las obras de 188 autores diferentes ... No aparece al final de este libro la lista completa de sus 188 antecesores porque es precepto universal que los novelistas no estamos obligados a rendir cuentas a nadie de nuestras bibliografías. Lo que si desea el novelista poner de relieve es la implacable inquina con que casi la totalidad de esos escritores consultados han tratado en sus páginas al caudillo marañón. (249-50)

Ante la imposibilidad de articular una visión historia monolítica y de consolidar una síntesis del líder marañón a través de las crónicas se hace necesario un pacto de lectura entre el escritor y el lector. Haciendo referencia a la anterior cita, Pacheco sugiere que además de denotar el carácter

ficcional de la realidad, y la convencionalidad de los recursos utilizados para su representación, el novelista, a diferencia del historiador o el sociólogo, se comunica con su lector directamente mediante un "contrato de lectura" entre ambos (Pacheco 2001: 195). Este contrato o pacto de lectura supone una confusión entre el yo y el otro, el escritor y el lector, y por lo tanto el colapso de las distinciones entre el pasado y el presente.

Otero Silva reacciona contra las distinciones entre el lector y autor, entre la historia y la ficción, en correspondencia con la preocupación con la metahistoria y la metanarrativa, el texto busca captar la imposibilidad misma de toda representación histórica y señalar la problemática mediación del autor. Consciente de la imposibilidad de representar plenamente el pasado, Otero Silva muestra la correspondencia entre los discursos históricos y literarios a través de la experimentación con el lenguaje y la estructura narrativa de las crónicas. De este modo, la transfiguración de las crónicas y los discursos históricos alrededor de Aguirre es el resultado de una elaborada confusión de géneros literarios, de elementos cómicos y trágicos, y de alteraciones estilísticas, que acentúan el carácter dialógico del discurso novelado, así como la compleja intervención de novelista/compilador, lo que resulta en la representación del polivalente del líder marañón y de la expedición al Dorado.

A pesar de que esta inclinación hacia la experimentación poética corresponde con la "literatura imposible" en boga durante la década de los 70, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* no está despojada, en lo más mínimo, de sus señas de identidad. Por el contrario, la estructura del texto destaca, además del dialogismo, el carácter hermenéutico del discurso (tanto el literario como el histórico) y con ello la posición ético-política de su autor. Dentro de este discurso novelado, el líder marañón es un tropo literario—un signo político polivalente— por medio del cual Otero Silva busca reflexionar sobre la Venezuela contemporánea.

Aguirre: precursor del Libertador

En un iluminador estudio comparativo entre la representación histórica del líder marañón en *Lope de Aguirre* y en las crónicas coloniales, Marban sostiene que la novela lleva a cabo una compleja figuración de Aguirre y ofrece una visión radicalmente distinta de la que dan las crónicas sobre líder marañón.

El hazafioso y sanguinario vasco se ha transfigurado. Ya no es el malvado y enajenado asesino de las crónicas, sino un quijotesco aunque lucido rebelde que desafía las bases del sistema político y social establecido por la Corona española en América. Sus asesinatos son medios de asegurar la propia supervivencia y con ella el éxito de los planes de un visionario.⁹

Otero Silva renunció a los diagnósticos clínicos y a las narrativas criminalizantes o satanizadoras alrededor de Aguirre y lo redimió como un visionario de la libertad americana. La correspondencia que establece el autor entre la rebelión de Aguirre y el proyecto emancipador de Simón Bolívar supone una igualación de carácter simbólico. El novelista resalta los rasgos que ambos líderes multitudinarios compartían: la proyección de grandes hazañas militares y la inclinación hacia la denuncia. El novelista sirve dos técnicas narrativas para formular una igualación simbólica entre Aguirre y el Libertador: 1) la superposición temporal de sus travesías militares y las estenuas dificultades que ambos personajes históricos enfrentaron en las Américas, y 2) la intertextualidad entre sus discursos emancipadores.

Otero Silva alentado por “la interpretación justiciera” que el mismo Simón Bolívar había hecho de Aguirre, rescata al líder marañón del desdén y la vejación de la historiografía oficializada y lo presenta como el precursor de la emancipación americana. En un discurso pronunciado en la Universidad Central de Venezuela, el autor explica:

Un día cualquiera llegó a mis oídos que Simón Bolívar no se había dejado arrastrar por el anatema sin discrepancias que pesaba sobre la memoria del “Tirano” sino que, por el contrario, encaminó su actitud como insurgencia irreducible contra la autocracia española y calificó su famoso documento de Manchifaro como “la primera acta de la independencia de América” (1983:102)

Aunque la disposición revolucionaria de Aguirre responde a eventos históricos y distintas motivaciones, ambos líderes comparten un impulso justiciero. A diferencia de Bolívar, la venganza fue un factor significativo en el desarrollo de la vida de Aguirre y en su actuación en el proceso histórico de Venezuela. Para dar una visión más compleja e íntima del líder marañón, Otero Silva enfatiza, la “actitud perenne” de Aguirre de “no perdonar agravios, de cobrar las ofensas con venganzas implacables” (Otero Silva 1983:109).

No obstante, el episodio que relata el escarmiento que Aguirre recibe por parte del Alcalde de Potosí, Francisco Esquivel, muestra que la motivación de su venganza se originó en una voluntad justiciera. Aguirre salía de Tucumán con sus arreos y sus indios en un viaje relacionado con el negocio de la platería, cuando Esquivel decide castigar a aquellos que usaban a indios como cargueros. Observando la pequeña y débil constitución de Lope de Aguirre, Esquivel ordenó su escarmiento con el propósito de hacer un ejemplo de éste y establecer su autoridad. Aguirre fue paseado desnudo sobre un burro, luego recibió 200 azotes y finalmente fue bañado en salmuera.

Doscientos latigazos cayeron sobre mis espaldas y mis nalgas desnudas. Los contaba la voz del alguacil y al par los contaba mi conciencia. El látigo desgarraba mi piel como los picotazos de un cóndor, la sangre me corría hasta los carcañares como zote hirviente, y como sentía dolor porque mi rabia era tan recia

que no dejaba sitio a algún otro sentimiento; y no llore porque nadie en mi casa me enseno a llorar; y no me queje porque los hombres de mi estirpe no se quejan. Al término y raya de los doscientos azotes, los conté uno por uno hasta el último, caí desplomado sobre las piedras de la plaza y me lanzaron encima un cubo de salmuera quemante y afrentosa. (61)

Este episodio lo marcó para siempre. Y ante aquella humillación pública jura:

Este arroyo pegajoso que me humedece la espalda no se secará, está llaga que me desgarrar el ánima no hallará cicatriz, mientras mis ojos no hayan visto correr hasta mis pies la sangre de quien inicualemente derramo la mía. (62)

La venganza es el resorte psíquico que lleva al soldado Aguirre a repudiar al monarca español y pretender la independencia de Perú (Márquez Rodríguez 1998:208). Aguirre es una especie de bandido vengador, en la tradición del bandido social de Hobsbawn, cuya inconformidad con la ley responde al desafuero de las instituciones encargadas del control de la violencia (Kirschner, and Manchón 1994). Sin embargo, el odio de Aguirre no fue solo un odio de carácter personal, ya que se identificó con las víctimas del sistema de encomiendas y el cruel tratamiento de los nativos. A demás de jurar vengarse de su detractor y sus verdugos, Aguirre juró denunciar los abusos del los empleados de la Corona ante el Rey en las Indias. La muerte de Esquivel no le pareció suficiente reparación y en uno de sus muchos soliloquios expresa:

[...] no me basta tu muerte Francisco Esquivel, no eras tú solo quien golpeaba mis espaldas con el látigo, eran todos ellos en la cuadrilla, los corregidores los jueces los alcaldes los frailes los encomendaderos...los mismos que despojan sin misericordia a los indios, por faltas mínimas, atormentan a los yanacomás del servicio con cepos y grillos, o los despachan a remotas comisiones para forzarles

las mujeres en su ausencia, fabrican falsos testamentos, prenden fuego criminal a caseríos enteros, les cortan las narices y las manos a los infelices que imploran justicia... (69)

Además de compartir una disposición justiciera, ambos líderes multitudinarios realizaron comparables hazañas militares y articularon las mismas palabras de denuncia contra la corona española.

La travesía de Aguirre por el Darién—el levantamiento de la expedición de Úrsua, y la estrategia militar para derrocar al rey y crear un reino de marañones en el Perú y sus regiones contiguas—anticipa las campanas militares de Simón Bolívar siglos más tarde. Al llegar al territorio que hoy es Venezuela, Lope de Aguirre se da cuenta de que ir por mar hasta Nombre de Dios, hoy Panamá, atravesar el Istmo y llegar a la costa del Pacífico para desembocar en el Perú era imposible, ya que los soldados de la corona estarían esperando su llegada. Aguirre cambia de planes y decide atravesar los Andes y hasta llegar a Nueva Granada y seguir por tierra hacia el Perú.

Ya no iremos a Nombre de Dios, sino que caeremos sobre la costa de la Borburata que es la más descuidada...entraremos tierra a dentro en la gobernación de Venezuela, le haremos batalla y lo venceremos y le daremos muerte al gobernador Collado en el Tocuyo, cruzaremos luego las montañas de los andes para pasar al Nuevo Reino de Granada y desbaratar allí la las huestes del Rey que nos salgan al encuentro, atravesaremos por las partes de Popayan y Quito hasta llegar vencedores y triunfantes al Perú, y en el Perú ganaremos al rey de España la batalla definitiva que sellara la libetas de Chile y los Charcas, de Perú y Quito, de Venezuela y Panamá. (286)

El formidable proyecto liberador de Aguirre se corresponde con la hazaña militar de Bolívar por el Paso de los Andes,¹⁰ una travesía de gran importancia durante la Campana Libertadora de Nueva Granada que culminó con la victoria de los patriotas en la batalla de Ayacucho, desintegró el último virreinato del Perú, y puso fin del dominio colonial español en Suramérica.¹¹

Además del paralelismo entre sus hazañas militares, la novela subraya las denuncias que Aguirre, y después Bolívar realizaron contra el orden colonial. Aguirre escribió varias cartas, la más famosa de ellas la dirigió al entonces rey de España, Felipe II. En esa carta, el jefe marañón critica la corrupción del clero y de los administradores de las colonias en América y afirma desafiante que su rebelión es una reacción contra el desafuero de la Corona española y de aquellos que defendían sus intereses en el Nuevo Mundo (Marban 276). Con esta carta apócrifa, Otero Silva muestra la simpatía del líder marañón con la injusticia contra los indios americanos y los esclavos. Después de criticar las contiendas entre los Pizarros y los Almagros, Aguirre denuncia el tratamiento criminal hacia las comunidades indígenas:

No fueron maldades superfluas las de escarnecer y martirizar a los indios, si con deshacerlos del oro bastaba y sobraba? ¿Qué privilegio se ganaba degollando al inca Atahualpa, tras haberlo forzado a dar rescate de tanta cuantía, si enviándolo cautivo a besar los pies de Vuestra Majestad cumpliese la obra más cristiana y de mayor lustre? (44)

Asimismo, Aguirre critica el exterminio de los negros cimarrones de Panamá que Ursúa llevó a cabo antes de llegar al Perú, y la matanza de indios realizada por García de Arce, un oficial del gobernador durante la expedición del Dorado. Al llegar al Valle de Chirua, un campo de minas de oro, Aguirre encuentra vacías las cuadrillas de esclavos, Aguirre se dirige a sus marañones prometiéndoles que en el nuevo reino del Perú:

[...] esa porción desgraciada de hombres que gimen en la esclavitud será libre; la naturaleza y la justicia nos ordenan emanciparlos; yo imploro la libertad absoluta de los esclavos como imploraría mi vida y la vida de mi hija. (313)

Además del impulso justiciero y la superposición de eventos históricos, el discurso novelado se haya marcado por la intertextualidad.¹² En algunas ediciones de la novela aparece una nota al pie de página, el compilador/ novelista cita un documento (apócrifo) donde se hace referencia a una resolución, en la cual Bolívar ordenó que se transcribiera y publicara en su integridad la carta de denuncia que Aguirre escribe a Felipe II desde Venezuela en 1561 (251). La intertextualidad entre los discursos emancipadores de Aguirre y Bolívar no siempre es tan poco explícita como en el caso anterior. La afinidad entre la ideología revolucionaria de Bolívar y ímpetu justiciero de Aguirre, se construye a partir de inserciones intertextuales.

El novelista inserta en las proclamas de Aguirre las mismas palabras pronunciadas por el Libertador. Después del terrible terremoto que destruyó la ciudad de Caracas en 1812, un cura se dirige a la población diciendo que aquello era un castigo del cielo por haberse rebelado contra la voluntad del Dios, la ley divina al Rey y de la iglesia. Bolívar se le enfrenta diciéndole: “Si la naturaleza se opone en nuestros designios, lucharemos contra ella y haremos que nos obedezca.”¹³ Confrontado a las inclemencias de aquella travesía por el río Amazonas, Aguirre pronuncia estas mismas las palabras para motivar a sus soldados marañones después de encontrar las minas de oro del Valle de Chirua vacías. Comenzó a llover torrencialmente, ante el pánico de Elvira, los soldados y hasta los animales, Aguirre anuncia desafiante:

— ¿Piensa Dios que porque llueva no tengo que ir al Perú y destruir el mundo? ¡Pues engañado está!

Un trueno más pavoroso que todos los anteriores respondió a su blasfemia. Mas el mal cristiano, en lugar de humillarse ante el rigor del firmamento, levantó el grito:

— *¡Si se opone la naturaleza a nuestros designios, lucharemos contra ella y la haremos que que nos obedezca!* (el énfasis es mío, 313)

De este mismo modo, el guerrero marañón mandó a un bando de soldados por las calles de Borburata para pregonar su proclama, una transcripción textual del Decreto a guerra a muerte proclamado en Trujillo en 1813 por Simón Bolívar

Yo Lope de Aguirre, la ira de Dios, el fuerte caudillo de los invencibles marañones, el príncipe de la libertad, prometo hacer guerra cruel a fuego u sangre contra el Rey de Castilla y sus vasallos; todo español que no luche a favor de nuestra causa será castigado como traidor e irremisiblemente arcabuceado; todos los servidores del Rey español deben contar con la muerte aun en el caso de que sean indiferentes. (295)

En la novela abundan este tipo de inserciones intertextuales pronunciadas por Aguirre, así como otras provistas por el novelista/compilador. En sus cartas dirigidas al rey, este establecía una equivalencia entre su drama psíquico y las demandas de grupos sometidos a los ultrajes del poder colonial, por lo que igual que Bolívar, Aguirre consolida su poderío a través de la palabra.

Además de hombre de armas, Bolívar también fue escritor prolífico como lo evidencia la *Carta de Jamaica* (Septiembre 6 de 1815), el *Discurso de Angostura* (Febrero 15 de 1819), sus proyectos constitucionales (1819 y 1826), así como su voluminosa correspondencia.¹⁴ En *Hombres y Letras* (1948), Uslar Pietri traza la evolución de la literatura venezolana¹⁵ y resalta las cualidades de Bolívar como escritor y como el primer prosista de su tiempo:

La prosa de Bolívar, como su persona y como sus hechos, tiene los nervios de un

potro fino. Para expresar aquellas angustias que le atraviesan la mente, la frase es directa, enérgica, contrastada. No sabe a literatura. Sabe a hombre verdadero. Es confesión. El está en lo que dice, por encima de retóricas y de reglas y aun con esas incorrecciones que asustan a los que no saben del idioma sino la gramática. (28)

Úslar Pietri no fue el único en notar la autoridad literaria del Libertador, Germán Carrera Damas, en un agudo análisis del famoso *Discurso de Angostura*, revela el poder de las palabras del Libertador. Según el historiador, el dicho Bolívar logró articular la hegemonía cultural de los mantunos, en base a su juicio de que el pueblo venezolano tenía que “enrobustecer su espíritu mucho antes” de que lograra “digerir el saludable nutritivo de la Libertad” (Carrera Damas citando a Bolívar 1986:40).

El propio Miguel Otero Silva en un discurso pronunciado en Bogotá en 1981, con motivo a la entrega del Premio Nacional de Periodismo, afirmó que Bolívar fue no solo el fundador de la nacionalidad y la filosofía americanista de los pueblos de Colombia y Venezuela, sino también el fundador del periodismo. Otero Silva señala que los historiadores se han encargado de representar una imagen del Libertador a partir de sus heroicas acciones militares, sin embargo, no se exalta al Bolívar pensador, al orador, al visionario, al hombre de estado.

Hemos venido hoy a invocar a un Bolívar menos superlativo pero cuyo eco retiene a diario en nuestras cuadrillas de papel y en nuestras maquinas de escribir como clarín de bríos y campana de probidad. Aludimos concretamente al Bolívar periodista, a las manos artesanas que empuñaron el timón de *El Correo del Orinoco* para hacer llegar a la gente gran colombiana las pautas inminentes de la nacionalidad recién nacida. (Otero Silva 1998:35)

Bolívar figura en la conciencia de estos importantes pensadores venezolanos como la síntesis de un hombre de armas y de letras. Al igual que Bolívar, Aguirre cultivó las letras, en epístolas y proclamas, para denunciar los abusos del poder colonial.

No obstante, a medida que Aguirre se adentra en el Darién y se constituye como el líder absoluto de los marañones, el ejercicio de la violencia reemplaza la escritura de denuncia. Habiéndose identificado inicialmente con las demandas de las multitudes, tanto Bolívar como Aguirre relegaron la escritura comprometida y se convirtieron en tiranos esperpénticos o en héroes trágicos. La igualación simbólica entre Aguirre y Bolívar estipula que ambos líderes multitudinarios cultivaron el potencial de la palabra emancipadora y consumaron el frenesí revolucionario a través del terror.

Aguirre: un signo polivalente

Las palabras son actos. A través de la escritura uno participa en la vida. Escribir no es un ejercicio gratuito, no es una gimnasia intelectual, no, es una acción que desencadena efectos históricos, que tiene reverberaciones sobre todas las manifestaciones de la vida, por lo tanto, es una actividad profunda, esencialmente social

Mario Vargas Llosa Vargas Llosa, *Literatura y política*, 2001

Lope de Aguirre ha sido representado en las crónicas, la literatura y el cine como un hombre temerario, violento, fanático, blasfemo, astuto, desconfiado, impulsivo, rebelde, libertario, independentista, megalómano, y por supuesto, vengativo. Otero Silva opta por representar precisamente la polivalente naturaleza del líder marañón. Algunos ya han estudiado a Lope de Aguirre como un signo político polivalente.¹⁶

Aguirre pone en escena la lógica de contradicción entre el orden político y el social, es decir el antagonismo constitutivo de identidades políticas. El líder marañón se equipara y se

distancia de los soldados marañones, en cuanto estable una relación de identificación mutua mediante el mensaje mesiánico y su distanciamiento en la medida en que ejerce la violencia. Mientras al inicio de la novela, Aguirre y los marañones se identifican mutuamente ante los atropellos de una sociedad en desequilibrio; hacia el final, se despierta en el líder marañón una frenética paranoia y un violento autoritarismo.

La dicotomía en los performances del líder marañón pone en escena una aproximación al poder de carácter personalista del líder popular en el discurso político que caracterizó la democracia representativa en Venezuela. Por una parte, el proyecto emancipador que Aguirre intentó llevar a cabo corresponde con la sublevación de las castas que José Tomás Boves lideró en la novela de Herrera Luque, y con la vaga promesa mesiánica que discurría inútilmente Fernando Fonta en *Las lanzas coloradas*. Por otra parte, Aguirre difundió entre sus propios soldados marañones el mismo terror que encontramos en los bailes sangrientos realizados a la orden de Boves, y la furia igualitaria de Presentación Campos. Es necesario notar que existe una significativa diferencia entre los personajes históricos y pseudo-históricos que hemos analizados en las novelas mencionadas: Lope de Aguirre está consciente de su role histórico.

El líder marañón es una metáfora del poder, una figura retórica sobre la cual se constituye la identidad política, en cuanto expone un vínculo ficcional entre el poder y la multitud. Al principio este vínculo se establece a través de las cartas de denuncia del sistema encomiendas en las Indias y la corrupción de los funcionarios de la corona, así como también sus carismáticas proclamas emancipadoras. Sin embargo, este vínculo inicial entre el líder y las multitudes que integraban su ejército de marañones se transforma en intimidación y miedo. Ante la traición de Pedro de Munguía, un viejo compañero de batalla y uno de sus más fieles servidores, Aguirre le advierte a Mandrágora, en cual no le había dado aviso de aquella traición:

Haré correr la sangre por los valles de Margarita, la sangre de tus frailes disolutos y de tus ministros malvados, rey Felipe, ningún infortunio alcanzará a quebrantar mi ánimo de rebelde hasta la muerte, no importa que me desamparen y me vendan todos mis capitanes, mis marañones, mis hijos. (258)

Esa fue la primera vez que su hija Elvira “lo vio tan fuera de juicio, tan anciano, ya no era el caudillo fuerte de los marañones, no era el príncipe de la libertad, era solamente un viejo loco e infeliz que daba voces confusas en el patio de la fortaleza” (258). Después de tomar posesión de la isla, Aguirre cambia el rumbo de la expedición de conquista del Perú y decreta guerra a muerte para los servidores de la corona, pero estas parecían hazañas tan imposibles que ya ni los mismos marañones daban crédito a sus delirantes palabras.

En vista de lo anterior, la novela se presta a una doble lectura: una mitología política alrededor de un sujeto ejemplar: un escritor comprometido con las demandas de la multitud, y una crítica a un discurso emancipador que solo servía para mascarar la paranoica violencia del tirano. Otero Silva recupera el pasado colonial en toda su complejidad y polivalencia para referirse al presente nacional: un espacio público signado por la tragedia del poder y la melancolía revolucionaria.

El príncipe de la libertad: una tragedia del poder popular

El líder marañón es una metáfora del poder político, en cuanto pone en escena una relación de equivalencia y de diferencia entre las multitudes y el líder. Lope de Aguirre fraterniza comunidades americanas y logra comunicar sus demandas en sus escritos y proclamas emancipadoras. Sin embargo, en la medida en que se va desintegrando física y psíquicamente, el líder relega la escritura de denuncia. Con ello, la legitimidad de su poder sucumbe ante la

paranoia y el terror que libró contra los hombres que en un principio se identificaron con su empresa libertadora.

En la novela, las multitudes se manifiestan mediante voces colectivas—los miembros de la comunidad vasca, los viejos comerciantes en las indias, las mujeres del Cuzco y los soldados marañones—que aparecen representadas en los coros. Los coros son personajes centrales, ya que forman parte de la trama y participan del espacio público tal como lo hacen el líder marañón y el novelista/compilador de sus crónicas. Otero Silva se sirve del esquema del teatro griego donde los coros establecían una relación entre el héroe trágico y el público, para señalar la relación entre el personaje histórico y su contexto. El texto está dividido en tres secciones—“Lope de Aguirre el soldado”, “Lope de Aguirre el traidor” y “Lope de Aguirre el peregrino”—donde se presenta un vínculo particular entre las comunidades y el líder. En cada una de estas secciones se desarrollan cuadros narrativos que corresponden con eventos significativos en la vida del personaje, sus interacciones sociales, y sus situaciones comunicativas. En total hay cuatro espacios narrativos teatralizados en los cuales se condensan acciones anecdóticas. El primer cuadro muestra las razones por las cuales Aguirre decide embarcarse a las Indias, el segundo condensa los desafueros de los funcionarios de la corona, en el tercero Aguirre opta por la venganza, y el último detalla la derrota del líder.

El primer cuadro narrativo presenta a un coro de cuatro personajes cercanos a Aguirre que manifiestan sus opiniones sobre su viaje a América. Un clérigo, Miguel de Uribarri, el tío Juan, lector empedernido de caballería y maestro de escuela, y Juanisca Garabay, la novia de Aguirre. Este coro representa a las instituciones de la familia, la religión, la educación y el matrimonio; en fin, la estructura social de España durante aquella época. Asimismo, el coro expone los motivos que impulsaron a Aguirre, y a muchos otros españoles, a embarcarse a las Américas: la

predicación de la fe, la búsqueda de riquezas, el estudio romántico, o más bien trascendental de aquellas nuevas tierras.

El segundo cuadro trata del enfrentamiento con el Alcalde de Potosí, Francisco Esquivel. En este espacio teatral, los coros lo constituyen las castas medias en la Nueva España, los viejos negociantes (blancos de orilla) y mujeres mestizas.¹⁷ Los viejos negociantes le previenen a Aguirre que no vaya al Potosí y le advierten a Francisco Esquivel acerca de la fatalidad del poder:

CORO DE VIEJOS NEGOCIANTES: —Tened cuidado, señor Alcalde tened cuidado, no olvidéis que los hombres de pequeño tamaño suelen convertirse en desmesurados demonios si se les ofende y se les acosa. Que la prudencia os haga mudar de parecer, señor Alcalde (59).

Después de ser vejado y humillado injustamente por Esquivel, Aguirre jura vengarse. Este episodio dramático influye decisivamente en la personalidad de Aguirre en la novela y aparece como resorte psíquico que lo impulsa a odiar al monarca español, y a procurar la independencia del Perú. Mientras Aguirre logra identificarse con las comunidades de negros e indios mediante la denuncia de la inequidad de la corona española y sus funcionarios, su sed de venganza le impide hacer caso al oráculo de los viejos negociantes y a los consejos que le dan las mujeres de Potosí: “No quemes tu vida en el fuego del rencor, Lope de Aguirre, no quemes tu alma en las llamas del infierno” (62). Tal como un héroe clásico, la tragedia de Aguirre—la desintegración de su poder y su fallida empresa revolucionaria—fue el resultado de la traición, el impulso justiciero y su incontrolable soberbia.

En los dos últimos cuadros, el coro lo conforman los soldados, una multitud de voces que pasan desapercibidas por Aguirre, y las cuales responden al temor de sus horrendas represalias.

Al adentrarse en el Darién, Aguirre va consolidando su poder político, pero con su ascenso al poder supremo comienza a degradarse física y espiritualmente. Aguirre planea, mezquina y vilmente las muertes de Pedro de Ursúa, Inés de Atienza y Fernando de Guzmán para alterar el propósito de la expedición y convertirse en el líder de esta. Luisa Elena Delgado sostiene que el derrumbamiento de los valores del líder marañón se observa en el fracaso amoroso, su impotencia física y su degradación psíquica (1984: 255). La degradación física y psíquica de Aguirre corresponde con la de un héroe trágico, cuya obstinación de establecer su autoridad le conlleva a la cólera y a la paranoia.

Después de la traición de Pedro De Munguía, a Aguirre comienza a consumirle la paranoia de que sus soldados le traicionaran, y entonces saca un papel de su faltriquera y anuncia:

He escrito esta lista formada por los nombres de aquellos que nos van a traicionar mañana, que son los que se fingen de enfermos para esquivarse de combatir, lo que andan tibios y melancólicos por los rincones, los que desvían la mirada cuando los miro, los que en vez de jugar por la noche a los dados se ponen a rezar como monjas en claustro: yo percibo el olor a mierda de aquellos que cavilan traiciones... Yo os propongo darles muerte breve, reducir de esta manera a nuestro bando a cien empedernidos marañones decididos a dar toda su sangre para que campee la justicia. (326)

Algunos de los soldados allegados a Aguirre dudan y vacilan, y horrorizados se preguntan si matar cincuenta soldados no sería una crueldad innecesaria que añadiera al agravamiento de las culpas.

Frente a la derrota y la muerte inminente, y en respuesta a las proclamas del gobernador de Barquisimeto, en la cual prometía el perdón a los marañones que se pasaran al servicio del Rey, Aguirre hizo llamar a Pedrarias de Almesto y dictó su última carta. Pero al líder ya se le había clavado la ponzoña del recelo, y olvidando por completo de su nexo inicial con los marañones se deja llevar por el prejuicio contra sus propios soldados. Durante el único enfrentamiento armado entre los marañones y los soldados del rey, Aguirre exclama:

Tú, Lope de Aguirre, que ya miras tu muerte como un acontecimiento inevitable y muy cercano, te alzas los lomos de la yegua ya muerta, y gritas de nuevo: ¡A ellos, marañones! ¡No tiréis a las estrellas, marañones, tirad al pecho del enemigo! ¡yo solo me bastaría para hacer una guerra y vencer a esta gente de poco más a menos, mas ninguna guerra puede hacerse con traidores! (322)

Con la ayuda de unos cuantos de sus más fieles hombres, Aguirre apremia a los soldados con su voz, los amenaza con su espada y los obliga a entrar a la casa de Damián de Barrios y cierra tras ellos las puertas de aquella fortaleza donde se habían guarnecido. Jerónimo de Espíndola acusa a Lope de Aguirre de haber obligado a los soldados a ir a Margarita contra su voluntad en primer lugar. Aguirre lo condena inmediatamente a muerte, pero nadie se atreve a ejecutar la sentencia, excepto Antón Llamoso. Entonces, Aguirre ordena despojar a todos los sospechosos de sus armas y mantenerlos bajo vigilancia. Entonces los soldados responden:

PRIMER SOLDADO: --Vuestra Excelencia, señor general, nos ha despojado de arcabuces y lanzas, y se dispone ahora a llevarnos desarmados hasta la mar, marchando sin defensa por los cerros, infelices y desvalidos a merced de nuestros contrarios ¿quiere acaso Vuestra Excelencia que nos den muerte a todos?

SEGUNDO SOLDADO: --Vuélvanos Vuestra Excelencia las armas, pues no nos place ir como ovejas al matadero.

SOLDADOS (a coro): --¡Queremos nuestras armas! (329-330)

Mutilado, viejo, y abatido, Aguirre va silenciando las voces de sus soldados a través el terror o la muerte. Cuando la promesa de crear un reinado de marañones en el Perú pierde toda legitimidad, los marañones aceptan el perdón del Rey y se unen a las tropas españolas tratando de salvar sus vidas. Al final, Aguirre termina siendo traicionado por aquellos en los que más desconfiaba: su ejército de marañones.

Al igual que su antecesor, Bolívar relegó las demandas de las castas y legitimó el poder político de la aristocracia mantuana a través de la violencia.¹⁸ Aunque no podemos con certeza afirmar que Bolívar padeció de las mismas paranoias que Aguirre, si sabemos que Bolívar siempre tuvo una inquietud: la anarquía, las amenazas de la anarquía o lo que él denominaba “la pardocracia”, es decir, al posible dominio político de la mayoría no-blanca. Bolívar estaba convencido de que esta mayoría no se hallaba preparada para dirigir su propio rumbo. En la *Carta de Jamaica* Bolívar escribe; “[...] de los cuidados de gobiernos paternos que curen las llagas y las heridas del despotismo y la guerra” (Citado por Romero 42). En las palabras de Romero:

El pensamiento político, como hemos visto, se orientó más bien hacia una especie de autoritarismo paternal, que si bien no alcanzaba los extremos del despotismo y la tiranía, tampoco abría mayores posibilidades para el desarrollo autónomo de los individuos en una comunidad abierta (2003:41).

Inicialmente, Bolívar desconfiaba del progresivo mestizaje y la igualdad jurídica entre los ciudadanos. Por esta razón, cuando Santander le pidió que fuera el presidente de la primera

República, el libertador de América, que no quería verse limitado ni por el congreso ni por las leyes, arguyó que solo serviría la presidencia si el congreso le concediera las autoridad ilimitada para poder atacar las diferencias raciales y el propensión de las castas a la anarquía: “Estoy perpetrado hasta adentro de mis huesos, que solamente un hábil despotismo puede regir a la América”. (Bolívar citado por Lynch 2006: 246).

El destino trágico de Aguirre y Bolívar se repite a lo largo de la historia nacional, y se consuma en los líderes democráticos del siglo XX. Después del golpe de estado del 23 de enero de 1958 y la unidad cívico-militar que proclama el Pacto de Punto Fijo gobierna la vida pública una retórica unitaria y pacifista. La consolidación de la democracia en Venezuela se caracterizó por la normalización de un sistema bipartidario exclusivo, que lejos de ser transitorio, se convirtió en el régimen político permanente (Myers 2004: 24). Durante este régimen, en particular durante los gobiernos de Rómulo Betancourt (1959-1964), Raúl Leoni (1964-1969), y Rafael Caldera (1969–1973), el estado utilizó los ingresos de la venta internacional de petróleo para satisfacer las necesidades de sus instituciones. A partir de esta estructura estatal, se centralizó el poder mediante la institucionalización de los mecanismos de regulación y políticas distributivas que degeneraron rápidamente en un marcado clientelismo. De este modo, comienza a crearse pactos de poder que lograron la unificación de la elite venezolana, dejando de lado a la clase media, algunos sectores de bajo rango militar y el sector pobre tanto urbano como rural. Durante este periodo se inició la supresión sistemática contra la izquierda venezolana, logrando empujar a los sectores políticos nacionalistas y revolucionarios a la ilegalidad.

Desilusionado con la exclusión de los partidos de orientación marxista, que en un principio habían pertenecido a la colisión de partidos para derrocar el gobierno de base militar de Pérez Jiménez, Miguel Otero acusa a los integrantes de AD de participar deliberadamente en las

acusaciones de politización de los sindicatos que provocaron la decisión del ejecutivo nacional de declarar ilegal los 93 sindicatos de trabajadores instituidos durante el gobierno de Isaías Medina Angarita (1941-1945). Betancourt se defiende y responde públicamente, con lo que surge una de las más significativas polémicas en la vida pública venezolana.¹⁹

En respuesta a la autoritaria intransigencia de la administración de Rómulo Betancourt hacia los partidos de orientación marxista, comienza un periodo de inestabilidad política. Los partidos de izquierda, inicialmente constituida por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y el Partido Comunista (PCV), comienza a formar frentes guerrilleros en las montañas del oriente, el occidente y el centro del país, y aparecen las Unidades Tácticas de Combate (UTC) en las principales ciudades.²⁰ La administración de Betancourt responde con una política de pacificación, que resultó en la represión militar contra la insurgencia guerrillera y el más horrendo ataque contra los derechos humanos en la historia democrática de la nación. La sangrienta respuesta del estado contra los sublevados trajo mayores descontentos con el Pacto de Punto Fijo y abiertas críticas a la llamada “excepcional” democracia representativa.²¹

Otero Silva censuró abiertamente aquella política de pacificación, y los crímenes que en su nombre se perpetraron. Para el novelista, el Pacto de Punto Fijo condujo a una tremenda degradación política. Con el abandono de las ideologías progresistas de orientación marxista— fundamento de los primeros manifiestos y proclamas políticas de AD y COPEI— aquellos líderes democráticos habían relegado las demandas colectivas y la participación política de grupos excluidos del espacio público. En una entrevista publicada en el Nacional el 21 de febrero de 1963, Miguel Otero Silva le pregunta a Betancourt hacia finales de su término presidencial, si las políticas militares tomadas por su administración para “pacificar” la guerrilla urbana,

contrastan con la visión política de carácter izquierdista que mantuvo en su juventud. Betancourt defiende las políticas sociales de su gobierno.

Aunque Otero Silva transcribe las palabras exactas del entonces Presidente de la Republica, el entrevistador logra dar una visión más compleja de éste mediante la estructuración del texto. La entrevista comienza con una inserción ficcional del personaje del entrevistador refiriéndose a sí mismo, “un periodista combatido y combatiente” (99) a punto de hacerle una entrevista a otro personaje, Betancourt. El cuerpo del texto consisten en el dialogo entre estos personajes, es decir la transcripción de la entrevista. Al salir de la mansión presidencial, el entrevistador-personaje culmina articulando el destino trágico de Rómulo Betancourt. Haciendo eco de las representaciones de los caudillos políticos en la literatura hispanoamericana durante la segunda parte del siglo XX, Otero Silva escribe:

Mas allá frente a los bosques de edificios multicolores, crepita un tiroteo, En mitad de un muro blanco, trazado a brocha con desafiantes letras rojas, se lee:

—¡Abajo Betancourt!

El periodista tuerce sus pasos hacia el Silencio y le salen al encuentro grupos entusiastas que disparan cohetes al aire para celebrar el cuarto aniversario de su gobierno y gritan con voces no menos desafiantes;

—¡Viva Betancourt!

Es su destino. (63)

Con esta polivalente imagen del padre de la democracia venezolana termina la entrevista. Para Otero Silva, Betancourt se había hecho más conservador y su política distributiva había perdido las preocupaciones sociales de su juventud para adherirse al autoritario paternalista que habían denunciado juntos en *En las huellas de la pezuña* (1929). Dicho panfleto político

recriminaba el régimen militar de Juan Vicente Gómez y exponía los ideales políticos de la generación del 28: una democracia social de carácter leninista que se preocupara el bien colectivo de toda la nación, y devolvería a los civiles el manejo de las instituciones del estado.

A causa de su posición política, Otero Silva recibió presiones del gobierno, hasta que en 1963 se separó de la redacción del periódico, entonces se trasladó a los llanos venezolanos y se dedicó completamente a la literatura. En este mismo año se publica *La muerte del Honorio*, una de sus novelas de clara denuncia contra gobiernos autoritarios, la cual ha sido considerada una parodia del discurso popular Betancourt (Nieves 259). Una década más tarde se publica *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*, en donde también se formula una crítica al poder y sus mascararas. La novela hace una clara crítica a aquellos líderes populares que primero se identificaban con las multitudes para luego despojarlas.

A medida que el líder popular va consolidando el poder político, su inicial fervor revolucionario se transforma en una terca fantasía política, en la cual la promesa emancipadora que le identificaba con las multitudes es desplazada por el paranoico empleo de la violencia para perpetuar su poder. Al igual que los patriarcas democráticos, Aguirre relegó a las voces de la multitud que se había identificado con su promesa emancipadora, y comenzó a escuchar solo ecos confabulados y vagos planes de conspiración por parte de sus propios hijos marañones. La tragedia de Aguirre es la misma que la de Bolívar y la de sus sucesores, todos hombres de letras y de armas, quienes ante la desintegración de su poder se olvidaron de la escritura de denuncia y de sus las proclamas emancipadores, y convirtieron las letras en armas para legitimar e institucionalizar la violencia estatal.

El príncipe de las letras: un sujeto de ejemplaridad política

“La grandeza de una nación no reside en la potencialidad de sus armamentos sino en la proyección de su espíritu y en la consistencia de su cultura.”

Miguel Otero Silva en *Tiempo de hablar* (1983)

En 1962, Díaz Seijas afirmó en *Ideas para la interpretación de la realidad venezolana* que la conciencia—política y cultural—del pueblo venezolano se encontraba en plena etapa formativa, por lo que era urgente la intervención del intelectual venezolano.²² A demás de hacer una crítica al personalismo y a su discurso de lo popular de los líderes del Pacto de Punto Fijo, el proyecto de escritura de Otero Silva en *Lope de Aguirre* responde a este llamado. El novelista transfigura los discursos históricos que se habían construido alrededor del líder marañón para configurar otros modelos culturales y sujetos políticos ejemplares.

Hasta ahora hemos subrayado la igualación simbólica entre el soldado marañón y el Libertador. Sin embargo, también me gustaría reflexionar un poco sobre el paralelismo entre la trágica empresa emancipadora de Aguirre y la melancolía revolucionaria de su autor. El personaje de Aguirre y el del novelista/compilador se igualan simbólicamente mediante la escritura de denuncia. El novelista/compilador recoge y escribe los recuentos históricos oficializados y los disturbaba con el discurso dialógico que caracteriza la novela contemporánea. Igualmente, Aguirre manifestó su descontento con el sistema de encomiendas y la corrupción de los funcionarios de la corona a través de sus proclamas libertadoras ante los marañones, y en las cartas dirigidas al Rey Felipe II y a sus funcionarios. En estas epístolas (documentos existentes y apócrifos), se citan fragmentariamente a lo largo de la novela, donde Aguirre solicita el reconocimiento y remuneración de sus hazañas militares, denuncia los desafueros de los

funcionarios coloniales, y finalmente, le declara la guerra al rey de España. Desde Venezuela, Aguirre escribe a Felipe II:

Y esto cree, Rey y señor, nos ha hecho hacer el no poder sufrir los grandes despechos y castigos injustos que nos dan tus ministros, que, por remediar a sus hijos y criados, han usurpado y robado nuestra fama, vida y honra (304-305).

Para Márquez Rodríguez esta carta de guerra es un “acto de desnaturación” del poder de España y su Rey (1997:208). Tanto Aguirre como su novelista/compilador escriben para desnaturalizar diferentes discursos de poder. Mientras que Aguirre perseguía despojar al Rey de su autoridad sobre las tierras americanas—deslegitimando el sistema de encomiendas y aboliendo el vasallaje a España—, el novelista/compilador desnaturaliza los discursos históricos que había hecho de aquel rebelde líder multitudinario, un loco, un criminal o un demonio.

En un fascinate análisis de las novelas de caudillos latinoamericanas del siglos XX, Gabriela Pólit Dueñas conjetura sobre el acto de escritura como el nexo entre los líderes políticos y sus escribas para explorar las alianzas entre la literatura y el poder. Para Pólit Dueñas el autoritarismo y el paternalismo con que se ha caracterizado al caudillo latinoamericano corresponden con los performances de escritura de su némesis, su novelista/compilador. Su análisis sugiere que el caudillo es representado como el sujeto de la enunciación— un poder soberano —, pero al mismo tiempo, el caudillo es el objeto de la escritura para su escriba. El caudillo es un objeto de fascinación, a través del cual el autor, establece su función política en esa sociedad.²³

Aguirre estaba tan consciente del rol de su escritura de denuncia en el devenir histórico, como lo estuvo Miguel Otero Silva del papel de la escritura en la construcción de ficciones políticas y metáforas del poder. La preocupación de Otero Silva con la escritura fue más que una

inclinación cultural. A lo largo de su vida participó en los diálogos sobre la historia como instrumento interpretativo del presente venezolano y como un discurso promotor de modelos culturales de participación cívica. Tal vez el mejor ejemplo de ello sea el diálogo que establece con Herrera Luque sobre las prominentes figuras de la historia nacional. *Bolívar en Vivo* (1997) es una especie de coloquio en el que ambos novelistas entablan una animada charla con Simón Bolívar. Asimismo, las palabras del Bolívar resuenan a lo largo de la obra de Miguel Otero Silva, a la par de las del Che Guevara, para quien todo revolucionario está obligado a hacer la revolución en las montañas, desde un partido radical, desde un sindicato de obreros o la denuncia pública (Guevara 1999). El novelista concebía la escritura como un arma de combate y nunca renunció a escribir literatura comprometida, ni siquiera durante el auge editorial del boom latinoamericano.

Aparte de escritor, Otero Silva tuvo una destacada labor como periodista y desde luego como político. Siendo miembro de la Generación del 28, se afilia al Partido Comunista Internacional en 1930, para luego ser expulsado del país en 1937. Durante su exilio viaja a México, los Estados Unidos, Cuba y Colombia y regresa a Venezuela en 1941. Dos años después funda El Morrocoy Azul, y se convierte en el primer jefe de redacción del diario El Nacional—fundado por su padre, Enrique Otero padre de Otero Silva. Luego de darse por terminado el conflicto entre el ejecutivo y las principales fuerzas guerrilleras con la legalización e inscripción de partidos electorales de izquierda, y la institucionalización de nuevas políticas culturales para la pacificación democrática, el autor retoma el periodismo durante el primer gobierno de Rafael Caldera (1969-1974).

En 1960, se crea el INCIBA (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes),²⁴ ya para 1974, y con la insistencia de Otero Silva, nace el CONAC (Consejo Nacional de la Cultura).

Dicha institución buscaba crear conciencia sobre la importancia que tiene la preservación, la difusión y el estudio de los bienes culturales de la nación. Asimismo, este nuevo proyecto tenía como función la reorganización de las actividades culturales nacionales, las cuales estaban a cargo de aquellos “mejor dotados culturalmente.”²⁵ Desafortunadamente, dicho proyecto de institucionalización y profesionalización de los intelectuales no fue más que una estrategia de estatificación que tuvo como consecuencia la vigilancia selectiva de la producción intelectual (Torres 1999: 65). De este modo, los grupos, en ellos Sardo, la Tabla Redonda y el Techo de la ballena, los cuales a pesar de tener una orientación izquierdista y de desdeñar el establecimiento literario del país, terminaron asimilándose a aquella plataforma cultural después de la decepción con la revolución cubana y el fracaso de la guerrilla venezolana.²⁶ A finales de los setenta, con la creación del Ministerio de Cultura, las labores de difusión y promoción cultural de las masas se legitima la alianza entre el poder público y la producción intelectual (Almandoz 2002: 167).

Aunque es cierto que Otero Silva formó parte del proceso de institucionalización de la cultura y la profesionalización del escritor, también es cierto que éste criticó abiertamente la clase dirigente por el olvido de la cultura, en particular la cultura de masas y de las expresiones artísticas regionales. En palabras del novelista:

Sobre la mentecatez intelectual de las clases dominantes venezolanas podrían escribirse varios volúmenes. Los latifundistas del siglo pasado y los parásitos del petróleo en el presente, incapaces de cultivar una cultura para disfrute de su propia clase, han menospreciado la cultura de los demás como si fuese un pasatiempo superfluo y ornamental, y han prejuzgado la cultura de las masas como un peligro para sus privilegios. El nivel cultural de nuestra elite económica es,

en líneas generales, la más contundente expresión de nuestro subdesarrollo. (Otero Silva 1983: 129-130)

Para el escritor, tanto el gobierno militar de Pérez Jiménez como subsecuentes administraciones, no se habían interesado en promover las artes y ni las letras. Es obvio que para Otero Silva estos no eran los líderes “mejores dotados culturalmente” para guiar al país.

En una serie de entrevistas a los primeros tres líderes democráticos, realizadas al finalizar sus respectivos términos presidenciales, Otero Silva les pregunta a los señores presidentes sobre los aspectos positivos y negativos de sus gestiones políticas, sobre las medidas tomadas con respecto a la guerrilla urbana y las acusaciones de partidocracia por parte los sectores de Izquierda. Más íntimamente, el periodista indaga sobre las lecturas que han ejercido mayor influencia en el pensamiento y la personalidad de los mandatarios y sobre sus aproximaciones hacia la escritura.

En la entrevista publicada en el Nacional el 21 de febrero del 1963, el periodista le pregunta a Rómulo Betancourt, si en ningún momento sintió la nostalgia de haber sido abogado o escritor, en vez de político o presidente. A lo que Betancourt contesta:

[...] Es cierto que llegué a escribir algunos cuentos en mi juventud, pero mi vocación esencial era la política, en cuanto a al Derecho, tampoco me atrajo definitivamente, Tenía una concepción romántica de la abogacía y no la concebía sino como instrumento para defender causas justas. “El hombre es un animal político” como dijo el filosofo. (1983: 107)

En otra entrevista publicada en el Nacional el 1º de Marzo de 1969, el presidente Raúl Leoni responde una pregunta acerca de su relación con la escritura: “La verdad es que nunca he tenido pretensiones de hombre superior, ni he dragoneado de genio”. El presidente hace referencia a un

libro que había comenzado a escribir en su juventud sobre “nuestros viejos caudillos” y la evolución de las ideas políticas en la Venezuela moderna, cuyos primeros capítulos habían perdido durante uno de sus destierros (1993:126). El 10 de marzo de 1974, se publica la entrevista que le hace a Rafael Caldera donde el periodista hace mención de una larga lista libros y trabajos literarios del presidente, así como las colecciones de sus discursos presidenciales y las recopilación de la ruedas de prensa en *Habla el presidente*, Otero Silva apunta sardónicamente que tal colección de cinco tomos, “será de suma utilidad para los historiadores y los cronistas de la época” (1993: 135).

En estas entrevistas, los gobernantes revelan su apatía hacia la escritura, y prefieren establecer una identificación mutua con el “hombre común” (Leoni) de origen rural (Caldera), acostumbrado a los manierismos y la jerga llanera (Betancourt) y no con las demandas políticas, sociales y culturales de grupos excluidos del poder. Manuel Caballero nos ofrece un detallado análisis de las causas y las consecuencias de cada una de las transiciones de este sistema de gobierno desde la formulación de su base ideológica, hasta su declive. El conocido historiador afirma que durante los primeros gobiernos del pacto de Punto Fijo se enfrentaron con una crisis de la democracia representativa, durante la cual las débiles instituciones democráticas no satisfacían las demandas de una explosiva participación civil, a partir de la misma apertura democrática y los crecientes medios de comunicación masiva (1998: 54).

En respuesta a esta crisis, los líderes optan por enmascarar el silencio y el olvido de las experiencias y demandas de las diversas comunidades que integraban la nación con los enunciados vacíos de su retórica populista (Britto García 1996; Coronil 1997; Myers 2004, Torres 1999). El sucesor de Caldera, Carlos Andrés Pérez (1974-1979), fue el presidente que mejor se sirvió de las máscaras de lo popular. Su discurso político estaba repleto de enunciados

vacíos y sujetos de enunciación carente de conexión alguna con las denuncias de las crecientemente descontentas multitudes urbanas y rurales. Al igual que el discurso populista de los líderes de Punto Fijo en discurso novelado también metáforas del poder— tropos discursivos necesarios para la producción de identidades políticas.

A diferencia de los líderes del pacto de Punto Fijo, las representaciones de Aguirre y su novelista/compilador establecen un nexo simbólico entre el poder político y las colectividades. Aguirre fue inicialmente un sujeto de ejemplaridad política: un líder revolucionario, cuya tragedia radicó en su incapacidad de mantener una identificación mutua con las demandas de los marañones a través de las letras. Temiendo la traición y el fracaso de su empresa, el líder marañón acude al terror para legitimar su autoridad. Hacia el final de la novela, la escritura de Aguirre se reduce a una serie de ordenanzas y sentencias, y sus proclamas libertadores se transforman en paranoicas acusaciones y amenazas. Por el contrario, el novelista/compilador logra mantener una identificación mutua con sus lectores a través de la melancolía revolucionaria.

El paralelismo entre el personaje del autor y Aguirre se evidencia en el apartado final, donde el novelista/cronista se confunde con Lope de Aguirre. Después de muerto, Aguirre deambula por las tierras venezolanas como si estas fueran los círculos de un infierno dantesco. Su fantasma recorre rocosos páramos, desiertos habitados por animales feroces, ríos de espumas negras, hasta llegar a los valles desamparados, donde bestias mitad hombres y mitad caballos le llevaron a un río de fuego y sangre:

Tú, Lope de Aguirre rebelde hasta más allá de la muerte pugnaste por escapar de aquel oprobioso suplicio cuantas veces lo intentaste los centauros te patearon...yo salgo en la imaginación de los pueblos, que no me deja morir, yo cruzo los mares

de la Margarita montado en un caballo blanco que viene galopeando desde la raya del horizonte... (344)

Aguirre se convierte en el autor de su propia historia, o el novelista/compilador se transforma en el fantasma de líder marañón. En cualquier caso, el narrador recorre la geografía nacional evocando la promesa libertadora del ejemplar político por excelencia: Bolívar, el escritor.

En plena pacificación política e institucionalización de la cultura, la novela explora las conexiones entre la escritura y el poder a través de la representación de Aguirre. Frente a la vacua retórica populista de los líderes del Pacto de Fijo, el “príncipe de las letras venezolanas” responde al “urgente” llamado para la “intervención cultural y política del intelectual venezolano”.²⁷ De este modo, el polivalente tropo del líder marañón funciona como una metáfora del poder político personalista, que caracterizo a la temprana Venezuela democrática, y como un sujeto ejemplar. Mientras el trágico líder revolucionario ya instalado en el poder remplace la denuncia por la violencia, Aguirre, al igual que su novelista/cronista, aviva la promesa libertadora a través de las letras el autor comprometido emerge como un nuevo modelo cultural para “el pueblo venezolano” y un sujeto de ejemplaridad política durante “etapa formativa” de su conciencia democrática.

La travesía de Aguirre en el cine

Las representaciones del rebelde soldado español no solo han sido formuladas por la historiografía y la literatura, el cine también ha ido cimentado todo un sistema de imágenes a su alrededor. Aunque no se han realizado producciones venezolanas acerca de la travesía del líder marañón, me gustaría traer a colación dos conocidas películas extranjeras. La primera, **Aguirre**, **Der Zorn Gottes** (1972), o **Aguirre, la cólera de dios**, fue dirigida por Werner Herzog y tuvo

un gran éxito internacional; la segunda, **El dorado** (1987), es una película española de gran alcance nacional dirigida por Carlos Saura. Además del tema central—la travesía de Aguirre por el Darién—, a estas películas las une una preocupación con la revisión histórica, de allí que ambas hayan sido producciones significativas en el desarrollo del Cine Histórico en sus respectivas naciones.

A finales de 1960, renace un interés por el Nuevo Cine Alemán, y Herzog, junto con dos jóvenes directores, Volker Schlöndorff y Rainer Werner Fassbinder, emerge como uno de los genios de este nuevo género. Aunque Herzog se preocupaba por representar la historia nacional, su interés no era la veracidad histórica, ni la política de la época, sino la posibilidad de describir la ansiedad existencial del sujeto nacional. Dicho interés se hace patente en la película **Lebenszeichen** (1968), donde un joven soldado alemán defiende, delirante, las amuniciones inexistentes de enemigos imaginarios.

Sus producciones se centran alrededor de héroes obsesivos que buscan llevar a cabo gestiones imposibles. Al igual que uno de sus personajes, el cineasta alemán es conocido por irse a los extremos, y exponer hasta su propia vida y las de su equipo para lograr la visualización de sus películas.²⁸ Tanto las producciones de carácter ficcional como los documentales de Herzog se han destacado por tener una fuerte proyección autorial. Aunque **Aguirre, la cólera de dios** no puede dejar de leerse como crítica del poder absoluto de la Alemania nazi, la indiscutible presencia de su autor complejiza la relación entre la autoría y la autoridad, es decir, entre el autor y el líder político.

Hemos visto como la sublevación de los marañones durante la expedición de Ursúa se ha prestado para formular narrativa de un trauma histórico cuyo contenido está sujeto la interpretación del autor y discursos de poder desde del cual se narre. En **La cólera de dios**,

Herzog no desarrolla absolutamente nada sobre las motivaciones que tuvo Aguirre para ir a las Indias, ni sobre su vida íntima, y mucho menos sobre su impulso justiciero. La película comienza cuando Aguirre, tomado de la mano de su hija, baja desde Cuzco junto con el resto de la expedición hacia el Océano Atlántico. La escena se filma desde la distancia de la expedición enfatizando la mirada infinita del narrador y los espectadores, quienes observan una larga línea de soldados miniaturas adentrarse a la selva.

La particularidad de este recuento histórico radica en su estructura visual, así como también en su anacronismo histórico. La preferencia por tomas cinematográficas que capten la futilidad de la expedición frente a las imponentes montañas andinas y la impenetrable selva amazónica, al igual que los seleccionados anacronismos históricos enfatizan la presencia del autor. Mientras las crónicas afirman que la persona que confía a Pedro de Ursúa el mando de la expedición fue Francisco Carvajal, un funcionario militar de los hermanos Pizarro conocido como “el demonio de los Andes,” en la película el propio Gonzalo Pizarro ordena a Ursúa dirigir un pequeño grupo de avanzada, desde Machu-Pichu al Océano Atlántico, en búsqueda de la legendaria tierra del oro, El Dorado. Posteriormente, el líder marañón toma el mando de la expedición, cambia su propósito y ordena fusilar a todos los que se oponen a su acceso al poder absoluto. Mientras el anacronismo histórico pone en escena el discernimiento del director; la estructura visual denota la selección de las imágenes en la reconstrucción del pasado.

La película también se aparta de los recuentos históricos al representar la muerte de Elvira, que en vez de ser apuñalada por su padre, es herida por una flecha ponzoñosa y muere en brazos de Aguirre, mientras éste declara que fundará con ella una nueva raza de sangre pura. Siendo el único sobreviviente, Aguirre llega a la desembocadura del Amazonas con los cuerpos del padre Henao, un negro y el de su hija, mientras continúa predicando su fantasía política, su

propio reinado y la pureza de su raza a los monos que le invaden la balsa:

Yo, la ira de Dios, me casaré con mi propia hija y con ella fundaré la dinastía más pura que haya conocido nunca el hombre; juntos dominaremos la totalidad de este continente.

Yo soy la ira, la ira de Dios. ¿Quién más está conmigo?

El actor polaco-germano Klaus Kinski (1926-1995) consigue interpretar a un Lope de Aguirre desequilibrado, un psicópata obsesionado por conseguir su objetivo. Kinski ejerce formidablemente el personaje del tirano—grotesco, frío, insano—, cuya virulenta mirada embiste contra la cámara. Al adentrarse a la selva, Ursúa se da cuenta de que no pueden continuar y ordena regresar al campamento principal para reunirse con Pizarro. Aguirre se opone a su decisión y dispone el asesinato de Ursúa, entonces escribe una carta al Fernando II, la cual lee ante los soldados. En aquella proclama Aguirre anuncia que ellos continuarán la expedición sin el permiso del rey español. Los miembros de la expedición eligen a un nuevo rey, Fernando de Guzmán, contra quien Aguirre instiga hasta deshacerse de él y convertirse en soberano de la expedición.

El líder marañón no arriba al poder a través de la violencia física, ni tampoco por medio de las armas. Su poder se consolida por medio de meditaciones acusaciones e intrigas y se afianza a través del terror que provoca en los soldados su omnipresente mirada. En un fascinante estudio del la película, Hernán Neira argumenta que el Aguirre de Herzog ejerce una especie de control panóptico sobre los soldados al controlar la intimidad y sus comportamientos privados—sus gestos, sus signos y hasta sus conversaciones.

La mirada es la principal herramienta de control en una situación panóptica y uno de los principales medios utilizados por Lope; la mirada no es solo un instrumento de la percepción, sino un modo de actuar. El poder, en esas circunstancias, no es

ni ideológico ni "político", porque prácticamente no hay mediación entre la voluntad del que ordena y el mando sobre el cuerpo de los otros (2011: 79).

Lope observa sin que los soldados vean su actitud observante. Sus cuerpos, su voluntad e incluso su pensamiento se hallan bajo el control panóptico de la mirada de Aguirre. Aunque el liderazgo de Aguirre se presenta como una democracia de iguales, ya que soldados marañones participan a través de su voto en las decisiones principales, toda falta, aunque pequeña, contra la disciplina es castigada con la muerte. En esta ficción política, Aguirre sigue siendo el poder absoluto: la ley y su ausencia.

Inés de Atienza es la única que logra escapar el poder de la mirada de Aguirre. Mientras que en las crónicas, así como en la novela de Otero Silva, Inés es asesinada a la orden Aguirre, en la película ésta se suicida. Después de acusar públicamente a Aguirre por la ejecución de su amante, la joven mestiza se da cuenta de que no podrá eludir la venganza de Aguirre. Entonces, Inés decide internarse en la selva, a sabiendas de que será devorada por caníbales. Aguirre y sus soldados la observan, y dándoles la espalda la joven continúa caminando altiva hasta desaparecer.

La película muestra una correspondencia entre la visualización del director y el poder panóptico de la mirada de Aguirre. En **Aguirre, la cólera d Dios**, la voz narradora es la del propio director, esta decisión creativa recalca el carácter hermenéutico del discurso histórico y la cuidadosa construcción de su estructura visual. Herzog produce, dirige, actúa, y muchas veces narra virtualmente sus propias películas, lo que le convierte en el autor casi absoluto de sus producciones. La visualización cinematográfica del director, al igual que la mirada de tirano, produce, además de una percepción, un modo de ver y de ser. La película presenta una serie de imágenes y trazos de la historia de las crónicas y la literatura para establecer un paralelo entre la

autoridad panóptica del tirano y la visión artística del director. La mirada cinematográfica de Herzog funciona como una “herramienta de control” que refleja, casi sin mediación alguna, su albedrío sobre la representación de Aguirre y su travesía por el Darién.

Werner Herzog transfigura los recuentos históricos, pues al parecer no le interesaba realmente lo que pasó en el Amazonas en 1560 con la expedición del Darién, sino lo que pasó en Alemania con el nazismo: la subjetivación del individuo a través de mecanismo de disciplina corporal y lo absurdo de los gobiernos totalitarios.

Los anacronismos históricos y la estructura visual en de la película de Herzog contrastan con la preocupación histórica del cineasta español, Carlos Saura. **El Dorado** (1987), un film representativo del Cine Histórico español, trata sobre la expedición de Pedro de Ursúa por el Amazonas y la rebelión de los marañones. Aunque Carlos Saura señala que la novela de Ramón J. Sender, *La aventura "equinoccial"* (1962), es el principal antecedente de su película, el cineasta señaló que a dicho recuento literario le faltaban muchos detalles, ya que era solo una interpretación de los hechos que se narran en las crónicas históricas (Barrientos 27).

Saura se propuso indagar en la leyenda de Aguirre para recuperar una versión más “verídica” del soldado español y de pasado colonial de España. Para el cineasta, el cine español no había tratado de una manera seria aquellos episodios de la historia colonial y, en cambio, se había encargado de representarlos faltando totalmente a la verdad histórica. En una entrevista con Silva Llopis, Saura declara que "los conquistadores eran gente dura... Nosotros estamos empeñados en creer que éramos maravillosos. Y no es verdad. Ya va siendo hora de que reconozcamos lo que hemos sido" (Citada por Barrientos 1992: 311).

Las escenas en la película nos recuerdan las barbaries y masacres del siglo XX: la Segunda Guerra Mundial y la intervención de los Estados Unidos en Vietnam. Por ejemplo, los

conquistadores con yelmos, corazas y arcabuces irrumpen en un pueblo de indios y encuentran en una choza un montón de cadáveres desnudos—hombres, mujeres y niños—masacrados por los hombres de García y Arce. Sin embargo, el Aguirre de Saura es mucho menos desquiciado, que el de Herzog. Por el contrario, Aguirre es un hombre respetable, carismático, y un estratega maquiavélico. Estas características aparecen en la novela de Sender, así como en algunas de las crónicas sobre la rebelión de los marañones. Saura también se toma libertades con los hechos registrados por los cronistas. La supuesta homosexualidad de Don Fernando de Guzmán—un funcionario de la corona que Aguirre logra manipular a su antojo— es una invención del director. Asimismo, Saura condensa en un solo episodio las órdenes de matar a Guzmán, Montoya, Gonzalo Duarte, Salduendo y el padre Henao, y llena algunos de los huecos, dejados por las crónicas y la novela de Sender, en la representación de los personajes.

Asimismo, los personajes femeninos adquieren mayor importancia en la película de Saura, que la dada en las novelas de Sender y en la de Otero Silva. La idea de que Inés había decidido vengarse de Aguirre por el asesinato de Ursúa ya había sido propuesta en *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), sin embargo, esta se desarrolla plenamente en **El Dorado**. Inés sabe que Elvira es lo más sagrado para Aguirre, por lo que Inés se gana la confianza de la joven. Inés le advierte a Elvira que su padre se había ido convirtiendo en un hombre cruel y sanguinario, hasta que la joven termina aborreciendo a su propio padre: "Lo odio... lo odio... No es mi padre." Aunque Inés consuma su venganza sembrando la semilla del odio en la joven Elvira, la bella mestiza no logró escapar la sentencia de Aguirre, que ordena a sus esbirros que la apuñalen. A pesar de que los personajes femeninos no tienen una voz interna, ni mucho menos narrativa, sus acciones tienen un rol significativo en la narrativa. La reconstrucción de ambos personajes en **El Dorado** refleja una valoración de la participación

femenina en el proceso histórico nacional, que respondía a la apertura democrática y a la preocupación de integrar la producción intelectual al mercado internacional en la España postfranquista.

Tanto en **Aguirre, la cólera de Dios** como en **El Dorado** la muerte de Elvira ocurre a causa de una flecha envenenada, transfigurando las crónicas coloniales y minimizando el carácter trágico del soldado. Por otro lado, Miguel Otero Silva prefiere enfatizar los elementos trágicos de la historia, al hacer un atento recuento de la muerte Elvira a manos de su padre, que con tal de no verla convertida en “puta de los españoles” le abraza y le entierra una daga en el pecho. Este episodio pone en escena la paranoia que afligió al líder marañón hasta el final de su vida: el fracaso de la empresa emancipadora y la pérdida del honor de su hija. En el apartado final, el soldado marañón deambula por las tierras americanas tratando de recobrar su afán emancipador, sin embargo, el único recuerdo que le queda es la imagen de las manchas de sangre en el vestido amarillo de su hija.

Ambas películas hacen una representación del líder marañón que se distancia de *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*. Mientras Herzog visualiza a un Aguirre desquiciado, cuya autoridad recae en el poder a través de la mirada, Saura nos lo presenta como el paradigma del conquistador español, que motivado por la ambición del poder y gloria destruye todo lo que le rodea, en particular a aquellos posibles agentes históricos—marañones, indios y mujeres. Para Otero Silva por el contrario, Aguirre fue un héroe trágico. Su tragedia sobreviene cuando, ante la preocupación de resguardar la ficción política de crear un reino de marañones, comienza a relegar las demandas de las comunidades con las cuales se había identificado inicialmente. En la medida en que la mutua identificación entre los soldados marañones y su líder iba disipándose, aumentaba su obsesiva preocupación por legitimar, mediante el terror, su imposible proyecto

emancipador. Por una parte, Otero Silva se preocupa por representar la absurdidad del poder por medio de la aproximación personal de Aguirre, por la otra, el autor indaga en el rol de la escritura de denuncia y los autores—en la formación de una identidad política de orientación “realmente” democrática.

A modo de conclusión

Aunque se pensaba que a partir de las políticas de pacificación de los años setenta se abandonaron las luchas armadas y se mitigó el fervor revolucionario, en 1973, la izquierda radical—compuesta de movimientos clasificados como ultras como la "Bandera Roja" y la "Liga Socialista"—obtuvo un pequeño revuelo. El movimiento liberó a 23 de sus militantes presos en el Cuartel San Carlos, con lo que avivó la esperanza de una revolución de orientación marxista en el país. Asimismo, en 1976, un nuevo grupo llamado Grupo de Comandos Revolucionarios, CGR secuestró al principal ejecutivo, William Frank Niehaus, un ciudadano norteamericano, presidente de la Owen Illinois de Venezuela. La izquierda revolucionaria estaba viva.²⁹

Lope de Aguirre, príncipe de la libertad hace una revisión de la historia colonial apuntado a este presente: un país dividido entre una elite gobernante que no responde a las crecientes demandas de los grupos marginalizados políticamente y la inminente necesidad de integrar a dichos grupos al imaginario político nacional. El novelista organiza narrativamente una mitología política del estado venezolano alrededor de la polivalencia del rebelde soldado español, que igual que Simón Bolívar fue un hombre de armas y de letras.

La igualación simbólica entre la trágica empresa emancipadora del líder marañón y la campana libertadora de Simón Bolívar revive el trauma de las guerras de independencia y elabora una identificación melancólica con sus líderes. Por una parte, Aguirre se distancia de las

demandas de las comunidades marañonas cuando sus palabras de denuncia se convierten en máscaras de lo popular para legitimar su paternal autoritarismo. En este sentido, la figura del líder marañón funciona como una metáfora del poder político personalista, el mismo que se ha persistido en las aproximaciones al poder de sus sucesores — Bolívar y los mandatarios del Pacto de Punto Fijo. Por otra parte, Otero Silva representa la mutua identificación entre las castas excluidas por el sistema de encomiendas y el soldado español. Ante la falta de reconocimiento de sus hazañas militares y el injusto tratamiento por parte de los funcionarios de la corona, Lope de Aguirre inicialmente logra articular las demandas populares mediante sus cartas de denuncia dirigidas a Felipe II y sus proclamas emancipadoras frente a los soldados marañones.

La transfiguración poética de las crónicas coloniales alrededor del líder marañón, además de poner en escena el trágico destino de las revoluciones venezolanas, presenta al novelista/cronista como un verdadero líder revolucionario. De allí que el escritor comprometido a demás de un modelo cultural, se representa como sujeto de ejemplaridad política. A diferencia de aquellos líderes revolucionarios—Aguirre, Bolívar y sus sucesores—, el escritor comprometido ha sido capaz de mantener una identificación con las demandas de las comunidades excluidas del poder público a través de las letras.

Al igual que los próceres con sus gritos de guerra a los marañones e independentistas, Aguirre deambula por la imaginación del pueblo venezolano y sus líderes, pregonando “yo soy la ira de Dios” (344). Incapaz de liberarse del círculo infernal al que fue condenado, Otero Silva apela a lo único que puede librar al rebelde soldado de aquel infinito llano en llamas: la escritura de denuncia.

.

.

.

.

Capítulo VI

Erotismo y nación: la Libertadora del Libertador

La Nación será sabia, virtuosa, guerrera si los principios de su educación son sabios virtuosos y militares...ella será imbécil, supersticiosa, afeminada si se la cría en la escuela de estos errores.

Simón Bolívar, *Obras completas* (1950)

Manuela Sáenz Aizpuru (1875-1859), la famosa amante de Simón Bolívar conocida popularmente como La Libertadora del Libertador, ha pasado a formar parte de las narrativas nacionales por su participación militar en las Guerras de Independencia Latinoamericana. Su participación histórica ha sido documentada por sus contemporáneos,¹ y más recientemente por conocidos historiadores y escritores.² Por lo general, Manuela Sáenz aparece en estos textos como una figura secundaria, ya que su principal intención era documentar la vida y obras de Simón Bolívar y otros guerreros independentistas. Tal vez uno de las novelas históricas más conocidas donde se representa a la heroína sea *El general en su laberinto* (1989), de Gabriel García Márquez, el cual no deja de ser un personaje secundario—aquella mujer indómita, astuta y encantadora a quien Bolívar nombra curadora de sus archivos.

Con el creciente interés en la revisión histórica y en rescatar los relatos enterrados por la historiografía oficializada, el personaje de Manuela ha ido adquiriendo un gran interés en la literatura latinoamericana contemporánea, y su personaje ha rebasado los confines anteriormente asignados. En estos textos Manuelita aparece como personaje principal y muchas veces se

representa como heroína, como es el caso de *La gloria eres tú* (2001), de la argentina Silvia Miguens, y *Nuestras vidas son los ríos* (2006), del colombiano Jaime Manrique. También se representa como una mujer de carne y hueso, y adquiere dimensiones profundamente complejas, este es el caso de *Manuela* (2008), del ecuatoriano Luis Zúñiga. Asimismo, su figura aparece en medios de comunicación masiva, como lo fue la famosa telenovela cultural titulada “Manuelita Sáenz”, producida por Televisión Colombiana en 1978, y el largometraje **Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador** del venezolano Diego Rísquez (2002). Esta pequeña lista es suficiente para suponer que el personaje de la heroína ha sido sujeto a múltiples lecturas.

Además de su heroica agencia en las guerras independentistas, Manuela ha sido representada como la apasionada amante o la “adorable loca” de Libertador, como le llamaba el propio Bolívar. De allí, que aparezca en el imaginario latinoamericano como una figura polivalente: una “figura legendaria del imaginario épico de la emancipación”, y una “imagen de alcoba” (Rodríguez 2002). Esta dualidad ha animado dos mitologías nacionales alrededor de la líder patriota: una heroica y una erótica.

A lo largo de este trabajo hemos venido examinando la manera en que la novela histórica contemporánea en Venezuela ha elaborado ficciones políticas alrededor de la polivalencia de los hombres de guerra de la época colonial e independentista, para articular una mutua identificación entre estos líderes y las comunidades que integran la nación. Estas ficciones políticas han sido moduladas desde diversos discursos, entre ellos el positivismo americano en *Las lanzas coloradas*, los estudios psiquiátricos en *Boves, el Urogallo*, y el fervor marxista en *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*. Hemos visto como estas mantienen el paradigma de representación de los personajes históricos, el cual ha permeado los discursos políticos contemporáneos, y por ende la construcción de identidades políticas. La novela histórica de

Denzil Romero, *La esposa del Doctor Thorne* (1987), nos presenta una ruptura con este paradigma, problematizando la polivalente representación del líder que hemos venido observando. En la estética neobarroca y el marcado erotismo del texto se evidencia una preocupación con la construcción del género sexual en las ficciones nacionales.

La ficción política que enuncia la novela comprende una construcción mítica de la independencia que se fundamenta relación entre la guerra y el sexo. Por una parte, el tratamiento “pornográfico” de dicho trauma fundacional desmitifica el deseo de libertad que se haya ligado al periodo independentista y la gloria heroica de sus guerreros. Por otra, la escatológica figura de Manuelita Sáenz parodia el paradigma líder—la violencia revolucionaria y la promesa emancipadora— y una fantástica indiferenciación mutua con el “pueblo” venezolano.

La novela de Denzil Romero, *La esposa del Dr. Throne*, nos interesa precisamente porque el sexo se presenta como un conflicto fundacional de la nación venezolana. La disposición erótica de Manuelita impulsa su ferviente patriotismo, y se corresponde con la acción guerrera. Su discurso pornográfico para algunos y erótico para otros,³ se cuela en el exuberante lenguaje barroco, que celebra el encuentro sexual—heterosexual y homosexual—como una fiesta orgásmica, ofreciéndonos una versión carnalesca de las guerras independentistas dignas de ser recordada por la historia. Con la finalidad de explorar participación heroica y erótica de Manuelita en el proceso independentista nos enfocaremos en los dos elementos discursivos antes mencionados: el neobarroco y el erotismo.

Este capítulo comprende el rol del líder erotizado en la formación de identidades políticas. El autor devela como en los sistemas culturales de representación el cuerpo femenino y su intervención guerrera han sido entendidos como desplazamientos fantásticos produciendo conjuntamente espacios de exclusión e inclusión política. Tal vez por ser la hija bastarda de un

criollo con una parda, Manuelita fue bochinchera, fogosa, fiera, agreste y mal hablada; una mujer de grandes pasiones que desafió las normas del sistema colonial. Manuelita penetra íntimamente la guerra y la cama de sus líderes, por lo que se figura como un objeto abyecto, cuya ejemplar participación revolucionaria y sacrificio a la patria para convertirse en el suplemento obsceno del poder político de su amado. La heroína se representa como un *líder erotizado*: un fetiche nacional, a través de que se logra establecer una identificación mutua con las comunidades nacionales y el poder político.

En respuesta a la desilusión con las instituciones democráticas y su marcado discurso populista basado en la dadiva petrolera, Romero parodia la mutua y obscena identificación entre el líder y las comunicadas al develar la relación entre el erotismo y la política que ha minado el espacio público. A finales de los ochenta se hace más evidente la crisis de las instituciones democráticas ante las fallidas políticas para sobrellevar el descenso súbito de precio de hidrocarburos, el devastador incremento de la deuda externa y la devaluación del bolívar. A esto se le anuda el descontento popular ante la corrupción administrativa, y proliferación del escándalo político.

El escándalo amoroso del dos veces mandatario Carlos Andrés Pérez (1974-1979 y 1989-1993) con Cecilia Matos, y Jaime Lusinchi (1984-1989) con Blanca Ibáñez, acentuó aún más la desilusión y desconfianza popular hacia los partidos democráticos y sus líderes. El cuestionamiento de la rectitud política y la integridad personal de aquellos líderes sirvió para atacar la base misma del discurso populista: el paternalismo clientelar. Se comenzó a criticar abiertamente la mentalidad donjuanesca de los padres del pueblo venezolano, su pasiva e inefectiva participación política, así como la tendencia a buscar soluciones mágicas a las problemáticas económicas y sociales que enfrentaba el país a través de la infinita

dádiva petrolera. Menguados, mortificados y enardecidos ante los vacíos discursos de orientación popular, pensadores, literatos, y educadores—tanto hombres como mujeres—se dedicaron a demandar otra identidad cultural y política para el pueblo venezolano por medio de una revisión crítica de histórica. Este es el caso de Romero, quien prefirió la furia transgresora y la palabra creadora de un género universal: la novela erótica.

Acerca del autor y su obra

Denzil Romero (1938-1999), abogado de profesión, abandona la abogacía para dedicarse a la literatura. Su primer libro fue una colección de cuentos, *Infundios* (1978), al que siguieron *El invencionero* (1982), y las novelas, *La tragedia del generalísimo* (1983), *Entrega los demonios* (1986), *La esposa del Dr. Throne* (1987), *El Gran Tour* (1988), *La carujada* (1990); *Código del nuevo mundo* (1993), el *Corazón en la mano* (1993), y *Para seguir el vagavar* (1998), y una novela póstuma sobre la vida de Alejandro Humboldt, *Recurrencia equinoccial* (2002). Además, el autor escribió las obras de teatro “Miranda en el reino” y “El esperpento” y dos novelas inconclusas, una sobre las peripecias de Francisco de Miranda durante la Revolución Francesa titulada *En el arco de la Estrella* y, otra sobre Bolívar, *Patria herida en el corazón*.

Desde sus primeros cuentos, Romero exhibió una atracción por la pornografía y la literatura erótica, el juego lingüístico, y la irreverencia hacia la “verdad” histórica. El autor se ha destacado en la literatura nacional por su extraordinario dominio del lenguaje, una fascinante imaginaria y por sus creativos argumentos. Es abrumador el conocimiento de las estructuras y vocablos del español, así como la constante creación de neologismos, por lo que Juan Liscano ha catalogado su obra como “un impulso lingüístico torrencial” (Liscano 279).

Además, su obra ha sido considerada como una ejemplar de la nueva novela histórica, debido a su tendencia a “desmitificar” los discursos de la historiografía oficial (Seymour Mentor; Alexis Márquez 1996; Britto García 1999; Deprat 2006; Borsó 1999; Liscano 1995). Por esta misma razón, la obra de Romero se ha sido enmarcada dentro del boom Latinoamericano.⁴ Isaías Pena Gutiérrez observa que la novela transfigura la historia “gracias a sus desplazamientos, en un trompo del tiempo para jugar con a ironía, y el lenguaje y la intertextualidad desempeñan funciones similares a la de un instrumento-erótico-sexual” (Citado por Romero 181). En esta misma dirección, al referirse a la complejidad estructural y lingüística de las obras de Romero, Vittoria Borsó afirma que el escritor transgrede de la linealidad y el carácter mítico de la historia, y sostiene:

La técnica alegórica y reestructuradora de la novela histórica de fin de siglo es una práctica crítica acerca de las ideologías nacionales que se desenvuelven desde visiones y temas universales’’. (Borsó 163)

La labor de Romero fue la de hacer una metahistoria, desmitificar los mitos históricos que se fundamenta en el heroísmo de los protagonistas de la saga de la independencia, y criticar la “identidad latinoamericana” sujeta a la promesa emancipadora y la guerra. Para François Delprat, el principal talento de este polémico escritor ha sido ofrecer además del placer de la lectura, mostrarse irrelevante ante las grandes figuras mitificadas en la historia oficial--personajes ligados al proceso independentista, Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Pedro Carujo y Manuela Sáenz.

Las novelas de Romero desafían la historiografía tradicional colocando a las figuras de hombres y mujeres “desgajados pedestal” en que habían sido montados, introduciendo una red de implicaciones sexuales y de psicosis en los mecanismos

de conquista del poder y borrando las líneas entre móviles subconscientes y la relación objetiva de los hechos. (795)

Dentro de esta nueva narrativa sumergida en la intimidad de la historia se encuentra *La esposa del Doctor Thorne*, una narrativa “atenta a la depresión anímica que causa en el Libertador la asunción de la dictadura, que a las peripecias de este mandato” (Britto García 43). El autor equipara la violencia de campañas militares con peripecias eróticas, y convierte a las figuras históricas en personajes escatológicos, patéticos, trágico-cómicos, en fin en figuras esperpénticas. De este modo, el texto conjuga la novela popular (barata) —marcada de la sensibilidad amorosa y erótica de los personajes— y el barroquismo literario y sus grandes escritores, en una especie de subgénero que Delprat ha denominado paraliteratura (796).

Al referirse a la estética de Romero, Liscano apunta no solo a la selección léxica y la riqueza lingüística, sino también la referencia de los aspectos sexuales y escenas que bordean entre los límites del erotismo y la pornografía (1995). Después de recibir el más prestigioso premio de literatura erótica en español, La Sonrisa Vertical, se inicia una protesta internacional bajo el juicio de que el novelista venezolano irrespetaba la imagen del Libertador al describir como una experta en las artes amatorias a su amante. Este acontecimiento permitió una rápida internacionalización de la novela y le dio una proyección artística a su autor que sobrepasó las fronteras nacionales.

El escándalo que ocasionó la novela provocó reacciones enardecidas y afanosas declaraciones por parte de críticos literarios, periodistas, sociedades bolivarianas de varios países latinoamericanos, pero en particular del congreso ecuatoriano.⁵ Las reacciones también fueron abundantes a nivel nacional. En un periódico nacional, José Rivas Rivas concluyó que esta era “la obra más deplorable de la bibliografía venezolana” (El Nacional, 17-05-88). En Ecuador la

Sociedad Bolivariana pidió castigar a Romero (*El Nacional* 29-05-88), Últimas Noticias aparece el titular: “Quieren quemar vivo a Denzil Romero” (2-9-88). Para rematar, Nelson Zapata Espinoza, un Diputado ecuatoriano retó a duelo al escritor (*Diario de Caracas*, 9-8-88, citado por Luis Barrera Linares 2000).

El trato pornográfico que el narrador dio a una de las figuras femeninas más sobresalientes de la época independentista ha provocado una variada producción dentro de la crítica feminista. Mientras para algunos el autor “obliga al lector a realizar esfuerzos por superar el desagrado” y se preguntan acerca del motivo que justifica el recurso a la literatura erótica para hablar de la emancipación femenina (Nieto López 329), para otros la novela realza y valora el carácter transgresivo de la sexualidad de Manuela como una señal de una temprana liberación femenina.⁶ Frente a estas contrastantes lecturas habrá que notar que para Romero la historia no es sino la denuncia de los fallos encubiertos por la historiografía, entre ellos la vida sexual e íntima de sus personajes, por ello su visión de lo histórico se halla profundamente vinculada al erotismo.

Historia y erotismo

No cuento cómo fue, sino como yo pienso quisiera que hubiera sido.

Denzil Romero

Al inicio del siglo XIX, la arraigada tradición colonial comenzaba a desintegrarse y a demandar nuevas y diferentes costumbres, el pensamiento y la acción de Manuela Sáenz refleja el cambio político, económico y cultural de aquella época. Bien es sabido que el papel de las mujeres en este período fue tan activo como el de los hombres, sólo que la participación de éstas fue oculta—espías y mandaderas—y afectiva. Por esta razón, la participación femenina no tuvo

la misma trascendencia que tuvo la participación militar y política de los hombres. Sin embargo, Manuela Sáenz se sirvió de su cercanía al poder político y militar para desafiar los espacios públicos (Nieto López 20).

Desde las circunstancias de su nacimiento, hasta su comportamiento público, y su desbordada sexualidad, Manuelita contradecía las normas establecidas en la sociedad colonial. Los biógrafos apuntan que la joven ecuatoriana siempre estuvo sujeta al escándalo: fue bastarda, se escapó con un joven oficial realista, y abandonó a su marido para unirse a Bolívar, y a su causa, además participó como un hombre en las batallas e intervino en cuestiones de Estado. El mismo Libertador reconoce en ella cualidades que se consideraban exclusivamente masculinas, le pide consejos a la hora de organizar el Estado Colombiano, entregándole el archivo y su documentación privada, y el título de Coronela. A pesar de sus altas distinciones militares, aquella mujer no fue, en un principio, merecedora de un lugar en la historia. Debido a su turbio pasado, sus prácticas sexuales, sus maneras de “marimacho”, y su cercanía a los esclavos y a las gentes del pueblo, no faltaron los chismes y las patrañas. Germán Arciniegas describe su situación en “Manuelita Sáenz”, en *América mágica II. Las mujeres y las horas* (1961).

Desde la noche en que Manuelita se robó a Bolívar en Quito hasta la noche en que le salvó la vida en Santa Fe de Bogotá, debió espantar siempre a las damas de buena sociedad. En las tres capitales: en Quito, en Lima y en Bogotá, cerraban las ventanas las señoras para no verla pasar. En Quito era la que abandonó al marido, en Lima la querida de Bolívar, en Bogotá, la que acaudillaba los soldados como un coronel. (94)

En siglo XIX, y principios del XX, Manuelita fue borrada de la historia para preservar la reputación de Bolívar. Bien es sabido que el caudillo venezolano, Antonio Guzmán Blanco, hizo desaparecer su nombre de las memorias del general O’Leary eliminando el capítulo dedicado a ella, supuestamente para no revelar que Bolívar vivió con su amante. La aparición de heroína en el discurso histórico no se debió a la participación de Manuela en los grandes cambios históricos y culturales de la época, sino más bien se debió a un hecho específico. La noche del veinticinco de septiembre de mil ochocientos veintiocho, Manuelita “salvó la vida del Libertador Simón Bolívar, enfrentando las tropas que procuraban asesinarle y dejándolo escapar por una ventana” (Taxin 91). Fue esta intervención heroica lo que hizo que Manuela Sáenz se convirtiera en un importante personaje histórico.

La borradura de la heroína del imaginario nacional, así como su role de mujer-arsenal dentro de la trayectoria histórica latinoamericana han animado a producir otras representaciones a partir de la biografía y de la novela histórica. En 1925, se publica *La Libertadora*, del historiador Eduardo Posada, quien reflexiona sobre la vida y el mito de la heroína. Para el autor los datos históricos no son fundamentales en el caso de Manuelita, o casos similares:

Sobre la vida privada de los grandes hombres no todo puede decirse sino hasta el día en que ya no se vean flores frescas sobre sus tumbas. Y si no es lícito desfigurar los hechos, ni mentir, sí puede el biógrafo poner un manto, más o menos espeso, sobre hechos extraños a la vida pública, cuando se trata de un hombre que aún existe o que desapareció ha poco del mundo de los vivos. (16)

Posada se sirve tanto de la historia como de la ficción para hablar de Manuela, como lo había hecho Jean Baptiste Boussingault en *Memorias* (aparecidas en francés entre 1892 y 1903 en París y traducidas parcialmente al castellano en 1940). A pesar de que Boussingault la conoció personalmente, su biografía, en gran parte, se basa en los rumores acerca de aquella libertina. Allí se nos muestra a un personaje excéntrico, derrochador, y con un gran apetito sexual. El autor insiste en exhibir la vida erótica de Manuela Sáenz, la supuesta relación íntima que mantuvo con sus criadas, sus intentos de suicidio, sus múltiples encuentros amorosos, así como anécdotas que bordean con la ficción y exhiben el carácter grotesco del personaje. El recuento de Boussingault además de presentar una visión grotesca de Manuelita, problematiza la figura de Bolívar como tirano y despótico y se trae a colisión el lado que se había mantenido oculto sobre su amante.

La fabulación de Romero se ha inspirada en las *Memorias* de Jean Baptiste Boussingault. Asimismo, a lo largo de su relato, se trae a colisión, *La Libertadora del Libertador* (1994), del ecuatoriano Alfonso Rumanzo González donde se exponen muchos aspectos de vida de Manuela Sáenz:

Rumanzo Gonzalez , otro de sus biógrafos, asegura que, no obstante, le proporcionó una experiencia fundamental y la confirmación de algo que ella ya presumía: era infecunda, *Machorras* llamaban en Quito a las mujeres de ese tipo.
(29)

Ambos biógrafos la presentan como una mujer varonil que se conducía en el sexo, la guerra y en la política como el Libertador lo hubiera hecho. Ambos también escriben sobre las habladurías y los rumores primero en Guayaquil, y luego en Lima acerca del libertinaje de Manuela.

Ciertamente, ambos textos han motivado la transfiguración histórica que se plantea en *La esposa del Doctor Throne*. No obstante, dentro estos recuentos históricos, ahora oficializados, Manuela vivió en una constante espera, recibiendo con los brazos (y las piernas) abiertos que Bolívar regresara de sus batallas. Cada vez que Bolívar partía, Manuela esperaba organizando los archivos de los documentos producidos por el General-Presidente durante la permanencia en la naciente República y enfrentando los desafíos exigidos por las batallas y las intrigas contra ella y contra el Libertador. Cuando finalmente Bolívar asume la presidencia de la República de Colombia Manuelita se reúne con el Libertador, y aunque viven en la misma ciudad, no habitan juntos, aun cuando éste se lo había prometido: “Manuelita, tan pronto tenga una residencia definitiva mandaré por ti. Y ya no nos separaremos nunca. Te lo juro” (Bolívar, citado por Aguilera 1964: 386). Los dos últimos años de vida del Libertador, fueron años de ausencia para Manuela. El 15 de enero de 1830 Bolívar regresó a Bogotá para delegar su gobierno. Bolívar es expulsado de Bogotá y abandona a su amada nuevamente, y muere en Cartagena lejos de ella. Este recuento histórico, nos presenta a la mujer que estuvo al lado del General solo cuando este la requería, y quien vivió en el constante suplicio de la espera.

Romero menciona algunas veces estas despedidas y transcribe algunas de de las cartas que se enviaron los amantes; sin embargo, el novelista no enfatiza la tormentosa espera de Manuelita. Por el contrario, es Bolívar quien es incapaz de pensar en otra cosa que no sea Manuelita. Mientras Bolívar espera ardientemente su llegada, ella en camino al palacio presidencial de San Carlos, se le ocurre pasar por el cuerpo de Guardia para hacerle una visita a sus soldados. En una especie de orgia militar, Manuelita les ofreció aquel sexo húmedo que se secaba con el pañuelo de cada miembro de aquella dichosa tropa, el narrador señala: “Un rato

después, recién bañada y bien compuesta, Manuela se gozaba al Libertador, y el Libertador era el hombre más feliz de la tierra” (101-102).

La más significativa trasfiguración histórica que ofrece la novela es el triángulo erótico entre Rosita Campuzano, Manuela y su medio hermano, José María Sáenz. Romero nos presenta una explícita descripción del incesto, al que nos referiremos más adelante. Asimismo, Romero fabula un cuarto intento de suicidio motivado por la culpabilidad ante aquella transgresión. Manuelita dejó de comer y de vestirse, y decidió reprimir absolutamente de su libido para autocastigarse. Este suicidio (más bien simbólico) duró aproximadamente un año, a partir del cual Manuela se recupera de su crisis depresiva y frente a la conmoción revolucionaria, desplaza el fervor erótico por el político. A la par de estas explícitas trasgresiones históricas, exploraremos las diversas estrategias discursivas a través de las cuales Romero logra problematizar y reconfigurar la figura histórica de Manuela Sáenz, y por ende deshacer los arraigados paradigmas de representación de los líderes independentistas.

Dimensión literaria

La revisión de la historia y la búsqueda de una escritura que pudiera representar la “latinoamericanidad” estuvieron entre las mayores preocupaciones de los llamados escritores del Boom. Las novelas históricas escritas durante este conocido periodo de internacional explosión editorial perseguían hacer corresponder la complejidad estructural y lingüística, la concepción borgiana de la historia con la transgresión de la linealidad de la narrativa, y por ende, poner en tela de juicio el carácter documental de la historiografía.

Hacia finales de los setenta y principios de los ochenta, estos escritores se obsesionaron aun más por desacralizar los grandes mitos históricos y derrumbar aquellos símbolos que habían

cimentado tanto la memoria histórica, como la identidad cultural del latinoamericano. Carlos Fuentes baja de su pedestal a Juana la loca en *Terra Nostra* (1975), Alejo Carpentier a Isabel la católica en *EL arpa y la sombra* (1979), y Gabriel García Márquez a Simón Bolívar en *El general en su Laberinto* (1989). Significativamente, en cada una de estas novelas se confunden los motivos íntimos con los datos históricos, y se enfocan “en las peripecias sexuales de sus personajes principales y en su psicosis de la posesión”, es decir, en la devastadora fascinación con los mecanismos de conquista y poder, (Deprat 795).

Ciertamente, la obra de Denzil Romero encuadra perfectamente con las preocupaciones del Boom latinoamericano. En una conferencia en su honor,⁷ Romero acepta de “buen grado” la caracterización de su obra:

Verdad es que mis textos se subordinan, en distintos grados, a la reproducción mimética de ciertos períodos históricos y a la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges, tal es la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad, el carácter cíclico de la historia y, paradójicamente, su carácter imprevisible por el cual cualquier suceso inesperado y asombroso puede también darse. (187)

En *La esposa del Doctor Thorne* la concepción laberíntica de la historia se concibe a través de la representación pornográfica de la intimidad de los personajes, y se articula a través de la exuberante estética del neobarroco latinoamericano. Isea afirma que en el discurso narrativo de Romero el erotismo se cuela a través de dos tipos de registros estructurales: el laberinto estructural y lingüístico en alianza con la estética del neobarroco y el Bildungsroman, es decir, el aprendizaje erótico e ideológico de la protagonista (Isea 162). Me enfocare en estos registros, en cuanto que estos logran articular una imagen de las guerras independentistas que transmuta las

directrices del discurso historiográfico oficial venezolano, y parodiar la arraigada alianza entre el erotismo y la política en muchas de nuestras ficciones nacionales.

Si bien es cierto que el barroco americano debe su existencia a Europa, también es cierto que se nutre del modo de ser americano. Carmen Bustillo sostiene que el barroco americano puede observarse en el arte precolombino, la naturaleza exuberante americana, el mestizaje racial, cultural y lingüístico de dos mundos, y, por último, el sentimiento de descentramiento.⁸ En las últimas décadas del siglo XX, el barroco americano resurgió con el nombre de neobarroco, y se convirtió en la preocupación de muchos. En una conferencia dictada en el Ateneo de Caracas el 22 de mayo de 1975, titulada “Lo barroco y lo real maravilloso”, Alejo Carpentier argumenta que a partir de ese momento los novelistas empezaron a recuperar la estética del barroco y el concepto neobarroco fue haciéndose más visible en la literatura y formulando un estilo propio de la escritura hispanoamericana (36). Sin embargo, Cortázar considera a Lezama Lima como el verdadero precursor del barroco hispanoamericano, debido no solo a la creación literaria sino también al desarrollo de la teoría del neobarroco (46). En *La curiosidad barroca* (1957), y *Las eras imaginarias* (1971), Lezama buscaba un espacio poético—el neobarroco—donde se revelara la analogía del universo por medio de la metáfora y de la imagen, a partir del cual se construyan las señas de identidad hispanoamericana.

A diferencia de Carpentier y Lezama Lima, Severo Sarduy en *La estética del erotismo* (1974), formula un criterio estético para descodificar el neobarroco sin declarar el privilegio exclusivo de dicha estética al territorio hispanoamericano, Sarduy distingue tres mecanismos de “artificialización lingüística” para descifrar lo barroco, la sustitución, la proliferación y condensación lingüística, así como la parodia y la intertextualidad (169-174). Podemos afirmar entonces que el neobarroco es mucho más que la imitación del barroco colonial. Además de la

preferencia por la alegoría, la irreverencia a las ideas de identidad, al centro y a la marginalidad, el neobarroco se caracteriza por una marcada elaboración lingüística, la obsesión con la ambigüedad del signo, así este se encuentre en un discurso histórico.⁹

La obra de Denzil Romero que nos interesa cabe dentro de este proyecto estético, en cuanto se sirve de figuras retóricas como la enumeración, la metáfora y la hipérbole, y bastaría con dar un ejemplo de algunos de sus muchos y largos pasajes para apreciar su riqueza lingüística. Al enterarse de las habladurías de uno de sus amantes, el bello D'Elhuyar, Manuelita describe con resentimiento el verdadero motivo de su separación:

...D'Elhuyar, al examinar el tatuaje de cerca. Acariciaba el glándulo del sujeto para ver y rever las alas del lepidóptero, sus colorines múltiples, sus antenas filiformes, su trompa de succión, sus ojos dobles, hasta que, con su lengua de hablador de pendejadas, se dispuso a calibrar el cuerpo del insecto. ¡Horrible Señor mío! D'Elhuyar como loco, postrado, allí, a los pies del japonés, y el japonés, desaforado, hechos aguas de un todo por los lengüeteos de D'Elhuyar, dejándose lamer, relamer, lamber, laminar, lamiscar, lambucear, chupar, chupetear, mamar, succionar, libar, atraer, tragar, sorber, absorber, empapar, embeber, ensalivar, explotar, reventar, enflaquecer, desmadrarse, consumir volver a levantarse, hasta que el japonés, terminó con su miembro tatuado en el glándulo calzándose a D'Elhuyar. (33)

Siguiendo de cerca las aventuras itinerantes de los personajes en la novela erótica, una especie de *Bildungsroman*, se expanden tanto en el tiempo como en el espacio. En el texto se transponen las temporalidades, ya que el narrador complejiza su recuento histórico con una metáfora o analogía que hace referencia a lo contemporáneo. Un ejemplo de lo anterior es

cuando el Libertador, pensando en Manuela, se masturba viendo las fotos de Marilyn Monroe y Brigitte Bardot. De una manera similar, la heterogeneidad espacial del texto se evidencia el continuo juego intertextual con obras clásicas y literatura mística de la época—los poemas místicos Sor Juana de la Cruz, las comedias de Lope de Vega, los sonetos de Quevedo. Además, para enfatizar y clarificar las anécdotas alrededor de sus personajes abundan las interjecciones intertextuales de otros textos más contemporáneos—“La casada infiel” de García Lorca, y el *Zorro de arriba y el zorro de abajo* de Arguedas, entre muchísimos más.

A partir de la exuberante elaboración lingüística y la heterogeneidad temporal y espacial, el discurso literario de Romero está marcado por la irreverencia al signo. Ya la arquitectura diegética del título nos advierte de una “cosmovisión barroca,” en que autores como Cervantes, Calderon, Quevedo y Gongora tuvieron una gran obsesión con las apariencias y el concepto de la vida como desengaño (Isea 91). El título hace referencia directa al matrimonio de Manuela Sáenz con James Thorne, lo que sugiere la ausencia de los nombres (signos) con los que se concierne la novela. El título no nos advierte de la temática de la novela: la trayectoria erótica de Manuelita, aunque en los tres primeros capítulos se nos da la impresión de que lo que será representado es la trayectoria política de Bolívar. La novela empieza con el acto de proclamación, en el que Bolívar acepta la presidencia vitalicia de la provincia de Colombia. El “Dictador” agobiado por la ironía de aquel discurso termina pensando en Manuelita. En siguientes capítulos el narrador se preocupa por la biografía erótica de Manuelita.

Consiguientemente, la vida sexual de la heroína se corresponde con su participación en las guerras independentistas. La oversexualización de Manuela es ciertamente heredada de carnaval—una exaltación pagana de los sentidos para desecar las instituciones—a través de la cual Romero logra parodiar la relación entre la ley y la transgresión.

La vida es un carnaval

La exageración sentimental...la promiscuidad cortesana, los bailes y mojigangas, los jolgorio de tres o cuatro días con sus noches, y la perversión sexual en todas sus manifestaciones, eran tales que teniendo como timbre de orgullo y preponderancia social mas que como motivo de infamia.

Narrador en *La esposa del Dr. Thorne*

Nos cuenta el narrador que la forma de vida de Quito imitaba a la de la Ilustración francesa, en la que los gobernantes servían de ejemplo para los gobernados, y el habitual carnaval público no escandalizaba a nadie. El novelista maneja estrategias narrativas de la nueva novela histórica como la carnavalización, parodia y caricaturización, para presentarnos una imagen desmesurada y lasciva de la heroína independentista. Los performances de Manuela—la permutación genérica, sus derroches sexuales, y su perversa constitución síquica—ofrecen una visión de la historia independentista como si hubiese sido un ostentoso carnaval. De este modo, el discurso erótico, que se cuele en la estética del neobarroco, supone una distancia entre la memoria y la historia, en cuanto que la heterogeneidad del lenguaje y la obscenidad de la imagen marcan la ausencia de su significado histórico.

Manuela fue conocida por su temperamento de amazona como Emil Luwig uno de los biógrafos de Bolívar, citado por Romero, "...demasiado fuerte y orgullosa. Se hablaba además, absolutamente desprendida de cuanto significaba matrimonio, marido, seguridad: temperamento de amazona en el cual se aúna el abandono femenino y el orgullo viril, el ingenio y la ironía con la perdurabilidad de los sentimientos" (110). El escritor reproduce esa ambigua imagen, y Manuela se representa como una mujer varonil, y sensible, cuyos performances masculinos están dados principalmente en sus tendencias lésbicas, su travestismo y su participación guerrera.

Además de ser un “hombrón”, Manuela es toda una hembra fascinada con el adorno, el embellecimiento, y por supuesto los hombres.

La iniciación erótica de Manuela ocurre con una experiencia lésbica durante su estadía en el convento de las monjas de Santa Catalina, donde es seducida por su tía, Sor Juana Librada de la Santa Cruz:

Pero, ella Manuela descubre los llamados “desposorios místicos”, lo que es alcanzar el éxtasis por medio de los pensamientos eróticos... lo que es la codicia de unos labios, de unos senos palpitantes, de una vulva igual a la suya y que, como las suya, vibra y destila jugos bebibles que saben a gloria. (22)

El placer lésbico no le es suficiente a Manuelita, y se entrega a cuanto fraile estaba dispuesto, entre ellos Bernardo Castillejo de Mejorada y Anzún, el fraile más “fornicador y blasfemo” entre la frailería dominicana. Las paredes del conventos no lograron detener a la joven, y un día después de haber obtenido permiso para salir del claustro, fue “raptada” por D’Elhuyar y llevada al puerto de Guayaquil, en donde los dos disfrutaron de largas noches amatorias. Al finalizar la licencia militar del oficial realista, Manuela regresó a la casa de sus padres, mientras que el oficial se encargaba de dispersar rumores sobre el honor de Manuela. Aquellas habladurías sobre la sexualidad de la joven hacían eco por las calles y los salones sociales de Guayaquil, “...era demasiado puta, más que puta, putísima” (29).

Frente a los rumores, lo único que le quedaba por hacer a Manuela era contraer matrimonio para salvar el honor de su padre. En 1817, después de un corto noviazgo, Manuelita se casa con James Thorne, un médico inglés, cuyo apetito sexual era mínimo, o inexistente. Sin aquel placer sexual que la llenaba de vida, Manuela se convierte en una histérica que “sufría de largos y penosos sollozos; quejas; protestas y sacudones” (34).

Con la ayuda de Jonatás y Nathán, Manuelita comenzó a entablar de nuevo relaciones con el Fraile Castillejo. Entonces, Thorne recibe un pasquín español en verso que describe las infidelidades de Manuela, y culminaba con un soneto de Quevedo, “*A un hombre llamado Diego que casaron con una mala mujer llamada Juana*” (37). Al acabar de leerlo Manuela se ríe desquiciadamente y, sin ningún remordimiento, le admite todo a su esposo, “Soy una mujer libre” y “además soy puta” a demás un puta, sáfica e incestuosa (38).

A causa de aquellas comidillas, los esposos se vieron obligados a marcharse a Lima, pero el Dr. Thorne sabía que el temperamento “extremadamente sanguíneo” de aquella mujer le obligaría a buscar otras experiencias (41). Para evitar de nuevo las habladurías, Thorne le busca a un joven paje, David Bennet-Erdoiza, para que la sirviera en lo que ella quisiera. La belleza de aquel joven de diecisiete años le entretiene por algún tiempo, pero Manuelita necesitaba a un hombre: un oficial realista. Desafortunadamente para Manuela, los hombres de Lima se encontraban fuera de la ciudad resistiendo los avances patriotas. Tal vez por esta razón, la joven se interesa nuevamente en el cuerpo femenino y Rosita Campuzano, una ecuatoriana de Guayaquil, aviva sus tendencias lésbicas y sadomasoquistas. Rosita acepta los avances de Manuela, pero al momento del encuentro íntimo se tuvo que tomar una decisión. Rosita supo que su rol era el pasivo, ya que Manuela tenía el clítoris del tamaño de un pene “poco desarrollado” (72).

Para marcar aun más la diferencia de los roles sexuales, de las dos jóvenes recurrían al disfraz:

Para marcar la diferencia de papeles, como si de una representación dramática se tratase, Manuela, haciendo galas de su humor chocarrero, habíamos dicho que sabía reírse hasta de sí misma, no pocas veces presentábase a la sesión con los

mas estrafalarios disfraces de hombre y, hasta en la misma ocurrencia del acto sexual, cuando las dos de hallaban desnudas de un todo, conservaba, no obstante, algún distintivo: una gorra de marinero o el tapaojo de un pirata, un duro cuello de celuloide con su corbatín correctamente anudado, unas botas de capitán, un cinturón con revolveras, una peluca empolvada de antiguo funcionario de Corte, cualquier detalle, en fin, que sirviera para marcar la pretendida condición varonil. (73-74)

Ambas amigas se “divertían carnavalescamente” y nunca repitieron el mismo acto amoroso (76). El gusto de Manuela por el travestismo no solo fue parte de su intimidad con Rosita. Al ser nombrada Coronela, Manuela se viste de hombre, mostrándose públicamente con su traje militar. Mientras aquella vestimenta le anunciaba a Bolívar que habría otro combate por librar, Bolívar no solo aceptaba la masculinidad de Manuela, sino que también le excitaba aquella transmutación.

Pero, también sabía Bolívar complacer la parte masculina de Manuela, bien desarrollada quedó visto, la parte pornográfica y varonil de su mentalidad amorosa; esa satisfacción alucinante de deseos, necesidades, aspiraciones, recónditas permisiones y tabúes milenarios, miedos ancestrales y exigencias perentorias... Podía lamerle la crica o dejarse lamer el hasta los pliegues más profundos de su intimidad, sin ningún atisbo machista o debilidad ganimédica [...] (112)

La permutación genérica y las “perentorias exigencias” eróticas, las tendencias sado-masoquistas dan cuenta de su perversa constitución psíco-sexual y el carácter abyecto de la heroína En *Manuela Sáenz entre el discurso del amor y el discurso del otro*, una tesis doctoral

que considero un excelente estudio sobre la representación histórica y literaria de los Manuela Sáenz, Nieto revisa los modelos de identidades sexuales transmitidas culturales e históricamente mediante estereotipos sociales y mitos. La autora afirma que Manuela se ha representado dentro de un discurso de otredad:

... la estereotipada de Manuela Sáenz, lo que se corrobora con la sucesión de textos en los que el personaje, figura definitivamente abyecta, aparece en palabras del narrador en una persecución de sus incesantes cópulas sin escrúpulo sexual ni familiar alguno, al punto de que por su desafuero, ninfomanía y carácter trasgresor, incurre aún en el incesto. (329)

La autora argumenta que la trayectoria erótica de Manuela ha servido para formular una diferenciación sexual de carácter subversivo, en cuanto transgrede la ley venida de Padre. Desde niña Manuela subvierte el orden de la norma: desobedece al padre, abandona a su marido para establecer una relación adúltera con Simón Bolívar y critica, además de transgredir constantemente las disposiciones normativas de la ciudad y los parámetros que rigen las proscripciones de género y sexualidad. La desobediencia de Manuela atiende al deseo propio y no a lo dispuesto por la ley. Manuelita es ese Otro que desobedece.¹⁰

La representación oversexualizada y carnavalesca de Manuela se puede vincular fácilmente con la ninfomanía. En el siglo XIX surge el discurso médico alrededor de la ninfomanía, y se comienza a articular el término como una enfermedad—en un inicio biológica y luego psicológica—con sus causas, síntomas y tratamientos. La diagnosis de la erotomanía—insaciable deseo—, la histeria y la epilepsia paralelaron las de la ninfomanía, a esto se le anudan ciertas conductas relacionadas con la psicosis: la constante masturbación y la exhibición pública.

También se consideraron otros síntomas como el adorno excesivo, la coquetería, el adulterio, y por supuesto el lesbianismo y los deseos incestuosos.

Desde aquella época hasta nuestros días, este discurso ha impregnado la cultura popular: filmes, novelas, videos musicales, revistas, etc. (Groneman 218). Hoy día el término ninfomanía resuena con la inestabilidad de sexual femenina, denotando una agresividad que atrae y espanta a los hombres. Groneman sugiere que el potencial de esta agresividad sexual ha sido considerado como transgresiva, y explica:

Woman's potential for explosive sexuality jeopardize the self discipline and control of desire and woman became metaphorically dangerous to family—social order, moral order, to civilization itself. (233)

El carácter amazónico de Manuela se presta a la hiperbolización de su vida sexual. Los performances trasvertí y la agresividad sexual de Manuela apoyan una representación carnavalesca de este personaje histórico con todo su potencial transgresivo. Manuela transgrede el orden familiar, moral, se adentra en los altos mandos del ejército patriota, y desmantela el donjuanismo del Libertador: el símbolo civilizador de América.

En aras de deslegitimar la hegemonía de los mitos históricos fundamentados en el heroísmo de los precursores y los protagonistas de la saga de la independencia, Romero se sirve de la complejidad estructural y la abundancia léxica del neobarroco, así como del relato de iniciación de carácter pornográfico. Sin duda, esta transgresión textual y erótica ha sido leída como una puesta en escena de la emancipación sexual y política del sujeto femenino. A pesar del muy apreciado contenido ético de lecturas de este tipo, propongo que miremos la carnavalización neo-barroca de la vida sexual de este personaje histórico en relación con algunas nociones de la

transgresión erótica, para acercarnos de este modo a la problemática de la erotización de la historia y sus implicaciones en el presente cultural y político venezolano.

La economía del erotismo

“En sus fantasías eróticas de ahora son los rostros de los jefes patriotas del momento los que se le aparecen”

Narrador en *La esposa del Dr. Thorne*

“[o]thers were only copies of the ideal of man, a potentially perfect ideal.”

Luce Irigaray, *The Question of the Other*

Sin duda, la trayectoria sexual de Manuela nos recuerda el derroche y la impudicia del carnaval, que se apodera de la representación de uno de los acontecimientos más significativos en la historia Latinoamérica: el nombramiento de Bolívar como el presidente vitalicio del territorio de la Gran Colombia. El lenguaje erótico desafía la imagen heroica e idealizada del Libertador, y con ello a un ideal político ejemplar. Sin embargo, el fervor revolucionario de Bolívar no se haya en su participación militar como sí sucede en *Las lanzas coloradas*, y en *Boves*, *el Urogallo*, ni tampoco en la panóptica presencia de Lope de Aguirre. Por el contrario, *La esposa del Doctor Thorne* articula otro paradigma de aquellos líderes populares, en el cual el sujeto de ejemplaridad se delinea como un ente incompleto. Bolívar es sujeto al deseo, cuya habilidad de gobernar depende de la masturbación constante y de los desafueros de los Manuela.

De este modo, se recupera un momento sobresaliente en el pensamiento de Georges Bataille: el impacto del erotismo en la historia. Partiendo de que el hombre es un animal, Bataille sostiene que el erotismo niega esa animalidad, lo que llama “humanity of violence”. El encuentro erótico destruye la identidad que los amantes ocupan normalmente y se reprime la realización de

su animalidad (*Eroticism*, p. 40). Esta destrucción de la subjetividad se rige por una “economía general”, la cual comprende una tensión entre fuerzas heterogéneas (lo profano) y homogéneas (lo sagrado). Estas fuerzas o esperas se comunican en el festival y el sacrificio, el erotismo y la muerte, es decir cualquier consumo sin propósito.

Ya que nuestro personaje principal es una mujer, habrá que localizar el role de esta en la economía general del erotismo de Bataille. Tanto en sus textos de carácter ensayístico como en los literarios, durante el encuentro erótico la mujer tiene el role del objeto de sacrificio, en palabras del filósofo, “I must emphasize that the female partner in eroticism was seen as the victim, the male as the sacrifice, both during the consummation losing themselves in the continuity established by the first destructive act” (18).

La cita anterior sugiere que la mujer es la víctima pasiva de la “humana violencia”, que distingue al hombre de lo animal. Mientras el hombre es el sacerdote, el soberano, quien trasciende al mundo de lo humano, la mujer es lo profano, lo heterogéneo, la parte maldita que debe ser sacrificada.

The victim is the surplus taken from the mass of useful wealth. And he can only be withdrawn from it in order to be consumed profit-lessly, and therefore utterly destroyed. One chosen he is the *accursed share*, destined for violent consumption.

(56)

La víctima es excluida del mundo de la producción, del mundo patriarcal, en cuanto esta pertenece al mundo del placer, del juego, la transgresión y la muerte. En la obra de Bataille, la mujer se caracteriza por el ornamento, el lujo, y el exceso sexual, cuya exclusión permite establecer las normas de la sociedad, en otras palabras, la sexualidad femenina se presenta como

suplemento obsceno de la ley.¹¹ Paradójicamente, el sacrificio del objeto obsceno puede suplementar la creación histórica y, por ende la expansión social de colectividades nacionales.

La trayectoria—erótica, militar y política—de Manuela es esencial para transfigurar la historiografía alrededor de la soberanía del Libertador. Dentro de esta economía general, la esfera de la Historia nacional es sagrada y homogénea, mientras que la historia del “otro” es heterogénea y profana. Para Borsó, el discurso erótico y la estética neobarroca de Romero no transgreden tanto el orden de la historia, como sus contenidos:

Dicha lectura no es soslayarte o persuasiva (De Man), sino más bien transgresiva e irritante, porque destruye el pensamiento discursivo sobre el que se basan la arquitectura, y la edificación de la historia del ser humano (Borsó 165).

Para Romero la escritura de la historia no es su reproducción, sino la denuncia de fallos (los traumas) olvidados por la historiografía. La trayectoria sexual de Manuelita excede los discursos historiográficos oficializados, precisamente por su exuberante y profano lenguaje. Me gustaría añadir a lo anterior, que el paradigma representacional de la heroína sirve de suplemento la creación histórica al parodiar los mecanismos—la economía general—a través de los cuales se instituye la ley, y se impone la jerarquía y el rango.

En cada uno de los encuentros eróticos con hombres (esto no ocurre con los encuentros lésbicos), Manuela se ofrece como la víctima del sacrificio, sin embargo, sus transgresiones eróticas solo logran afirmar normas de conducta moral y física, reafirmando la potestad de las instituciones coloniales sobre el cuerpo femenino. El incesto, la más significativa transgresión erótica de Manuela, le lleva a sacrificar su pasión carnal en aras del fervor patriótico.

Bajo la amenaza del ejército independentista, el batallón Numancia regresa de Bogotá para proteger al Perú de la amenaza de las tropas independentistas. Manuela y Rosita esperaban

ansiosas la llegada de aquellos blancos y altos soldados. Entre estos se hallaba el hermano de Manuelita, José María Sáenz y Campo Larrahondo. Después de un emotivo encuentro, Manuelita le invita a una cena íntima en su casa de San Mateo, a la cual asistirían solo él y su amiga Rosita. Brindis tras brindis, Rosita seduce a José María y Manuela se deslumbra ante el cuerpo desnudo, y se une a los dos amantes, consumando “un incesto de verdad, no los tímidos escarceos monjiles que alguna vez tuvo con las tía Librada... (92).

Frente a aquel pene “tieso, grueso y duro”, las dos mujeres se desvistieron:
[...] cual un héroe pornográfico milagrosamente dispensado de tener que conquistar, exento de cualquier preludio amoroso, goloso, grotesco, con absorciones, degluciones, lengüeteos iracundos, espasmódicos, intermitentes, estruendosos, cual si fuesen ellos los eructos de un vientre metálico, pasando por de una vulva a la otra, como quien toma de varias copas al mismo tiempo en el libamen supremo de un múltiple sacrificio. (94)

El sacrificio de Rosita y Manuela disuelve su relación lésbica. En trance de ascesis Manuela contempla el suicidio, pero al final opta por reprimir su pasión sexual. Con la transgresión del tabú nace el fervor patriótico de aquella revoltosa mujer.

En 1820, José de San Martín se dirige a Perú junto con cuatro mil soldados para proclamar la independencia de Guayaquil, Bolivia y Trujillo. Ante estos acontecimientos, Manuelita se incorpora a un grupo de mujeres para apoyar la causa y entra en una fase de “intensa euforia patológica”, encausada hacia la participación patriótica.

Ya no le llama la atención la hermosura de un cuerpo, la buena o mejor dotación de este o aquel mozo, la belleza de un rostro angelical. Le interesa, si, el éxito, la gloria el reconocimiento social. Descubre una continuidad entre el eros y la

política, la sexualidad y el poder. En sus fantasías eróticas de ahora son los rostros de los jefes patriotas del momento los que aparecen. Suenan y se masturba pensando en el general Bolívar, que por esos días, ha hecho huir de América al feroz Morillo... (105)

Hasta el propio hermano de Manuela se contagia de aquel “fervor” patriótico y se une a las tropas de San Martín. Manuela le recibe jubilosamente, y “ninguna sombra del pasado entenebrece la confraternidad del momento. Carne y sangre sólo parecen aunarse en el amor por la libertad” (106).

En su triunfante entrada a Quito, Manuela ve por primera vez a Bolívar, y desde ese momento sabe que había encontrado el amor de su vida. A sabiendas de su espíritu donjuanesco, ella decide conquistar al libertador y esa misma noche se hicieron amantes. Esa fue la primera vez que Manuelita se sintió satisfecha con un hombre, un perfecto romántico, conocedor de los detalles más íntimos de la sexualidad femenina.

Manuela abandona al Doctor Thorne, deja su casa y sus riquezas para seguir a Bolívar. Entre batalla y batalla, los amantes hacen el amor “*virgilianamente*”, “*bucólicamente*” “*homéricamente*”.

Ciegos errantes, auspiciando la intervención de los dioses de la guerra, huyendo a veces, arrastrando los cadáveres de los enemigos como si fuera ellos personajes de un viejo poema recitado por rapsodias; arquetípicos, como corresponde la versión idealizada de una época lejana. (115)

Sin esos homéricos encuentros amorosos, Bolívar no es capaz de concentrarse en los asuntos políticos, por lo que pone en peligro su soberanía. Los tres primeros capítulos, durante la Convención de Ocaña en 1828, Bolívar afligido por la responsabilidad de la Magistratura que

acababa de recibir, Bolívar no puede dejar de pensar en su amante, y necesita la pasión de Manuelita, ese “poder regenerador del sujeto femenino” (Isea 92).

Cierto es que Manuela encausa sus pasiones eróticas a la causa patriota, aunque no solo ofrece sus servicios a sus líderes, sino también a sus soldados. De este modo, la joven ecuatoriana se convierte en un objeto de sacrificio, un símbolo consagrado de la perfecta unión entre las pasiones y las virtudes de la tierra americana que fantaseaba el Libertador.

Sexo y Patria

Desde luego, lo que más conviene hacer es mantener el poder público con vigor para emplear la fuerza en calmar las pasiones y reprimir los abusos, ya con la imprenta, ya con los púlpitos, y ya con las bayonetas.

Bolívar 1948, III: 459

La noción de la nación como una comunidad imaginada ha sido de gran importancia para entender la lógica del nacionalismo y las identidades políticas que se derivan de sistemas culturales de representación. La formación de identidades políticas en Venezuela a lo largo del desarrollo y consolidación democrática que hemos venido observando en las más notables novelas históricas del canon venezolano, se fundamenta en la polivalencia constitutiva—el mesianismo y la violencia—de los líderes de la época independentista. Dichas ficciones excluyen cuidadosamente las exploraciones de género. *La esposa del Doctor Thorne* nos presenta una ruptura con el anterior paradigma al parodiar el donjuanismo de los líderes patriotas. Con ello, el autor trae a colación la cuestión del género sexual en la construcción de las ficciones nacionales.

Por lo general la idea de la nación y la historia de nacionalismo esta intrincadamente ligada a noción de hombría y masculinidad (McClintock 890). En estas ficciones nacionales escritas principalmente, aunque no solo, por hombres, las mujeres son representadas como

madres de la patria, “vessels for reproducing the nación, as agentes for cultivating nacional culture”, “figthing wars, defending homelands”, en fin, suplementos del aparato estatal. (Nagel 2003: 156). Ciertamente que las representaciones culturales (e históricas) que limitan u ofrecen acceso a la ciudadanía y a los recursos de estado-nación, generalmente han sido el producto de una “masculinized memory, maculinazided humiliation and masculinazied hope” (Enloe 44.). En la literatura Latinoamericana, en particular la literatura del boom, el cuerpo femenino, al igual que “el pueblo” aparece como suplemento del cuerpo nacional¹²

Las representaciones culturales de la famosa ecuatoriana la han imaginado, por una parte, como una salvaje loca y la causa del empobrecimiento moral y político de Libertador, y por otra, como el icono “feminista” que pone en escena la participación militar y política de los grupos excluidos del poder en aquella mítica emancipación americana. Ambas lecturas relegan la transformadora potencialidad de la diferencia sexual. Romero se aprovecha de esta diferencia sexual para develar el persistente vínculo entre la historia de la emancipación y el donjuansismo de sus líderes (Borsó 1999:164). De este modo, la hiperbolización del erotismo, es “propia de la mofa de la obsesión machista”, que marca de la novela histórica contestataria de los 70-80 (Deplat 1996).

En *La esposa del Doctor Thorne*, el erotismo se propone como la genealogía de la historia independentista, de manera de que trayectoria tanto heroica como sexual de Manuelita es equivalente con la trayectoria política venezolana. El encuentro entre el discurso historiográfico y el erótico crea un vínculo entre la memoria histórica y la personal, por lo que se desprende que toda narración (histórica o literaria) resulta del sacrificio de la heterogeneidad de sentidos o la crisis del sujeto personal o colectivo (Borsó1999). La estética carnavalesca con que se nos presenta Manuela, los desafueros sexuales y la proclividad al escándalo, más allá de formular

una crítica al orden colonial, hace una parodia de la excesiva virilidad y marcado donjuanismo de un sujeto ejemplar: Simón Bolívar.

Al igual que las novelas analizadas en los capítulos anteriores, Manuela Sáenz es una metáfora del líder popular que pone en escena el fervor mesiánico de los próceres independentistas y el indócil y desbordado temperamento del “pueblo”. A diferencia de estas, el nexo entre el sujeto de ejemplaridad y las comunidades latinoamericanas es meramente erótico. Dicho nexo no es nada nuevo, en un interesante estudio sobre el género y la raza en el republicanismo de Simón Bolívar. Chambers sostiene que los conceptos de virtud y pasión en asociación con la raza y el género fueron parte integral de la república y los discursos liberales de los siglos XVIII y XIX. Los líderes de la temprana República creyeron que las pasiones femeninas eran cruciales para unificar la sociedad, en cuanto que aquellas no se convirtieran en demasiado intensas y no desbordaran en el espacio público. Los hombres, por otra parte, fueron descritos como sujetos a la traición y cambiando de bandos en acuerdo con sus intereses personales (Chambers 37).

Los republicanos clásicos como Bolívar, se adherían a la antigua noción de la libertad, la cual requería la completa sujeción del individuo a la autoridad de la comunidad (Chambers 38). El propio Bolívar repone en 1819 crear un sistema de censura y de educación moral del ciudadano, en una institución denominada Poder Moral, una cámara de sensores parte de la rama legislativa, cuyos miembros se encargarían de neutralizar y reprimir violentas pasiones de los oficiales del gobierno, con excepción de las pasiones del Libertador-Presidente. Esta institución de Poder Moral, además de encargarse de limitar de los derechos individuales para preservar el orden público, también se encargaría pronunciar quienes se integrarían a la comunicada nacional.

En este discurso político el ideal del ciudadano se construye a partir de “otro negativo” o abyecto—blancos de orilla, pardos, mestizos y, por supuesto las mujeres—, es decir, todas aquellas partes malditas de la nación. Chambers argumenta:

Bolívar’s particular formulation of them to serve as an important reminder that such ideas not only justified the exclusion of emotion-driven women from the public sphere but also served rhetorically to promote particular models of masculinity as primarily political or economic actors. (37)

Aunque Bolívar afirmaba que la supervivencia de la república dependía de los verdaderos hombres, quienes demostraran virtudes militares y sacrificaban sus intereses particulares al orden público, las mujeres más cercanas a este fueron figuras importantes en la vida pública de la República. Bolívar le cedió el poder de abogado general a su hermana, María Antonieta Bolívar, y su amante, Manuela Sáenz, estuvo a cargo de sus archivos y lideró importantes batallas. No obstante, ambas se identificaron por la jerarquía patriota, y la consistencia política, basada en la amistad como una característica femenina, y describiendo a los traidores, aquellos hombres que no eran verdaderamente patriotas.

La admiración del propio Bolívar por Manuela ha sido bien documentada. Entre la extensa correspondencia del Libertador se encuentra una carta a Santander, uno de los más ardorosos críticos de la relación entre Bolívar y Manuela Sáenz, en la cual este expresa:

Manuela es para mí una mujer muy valiosa, inteligente, llena de arrojo, que usted y otros se privan de su audacia. No saldrá (ahora menos) de mi vida por cumplir caprichos mezquinos y regionalistas. La que usted llama “descocada”, tiene en orden riguroso todo el archivo que nadie supo guardar más que su intención y juicio femenino. (Bolívar 151)

Aunque la novela no presenta al protagonista como sujeto histórico por sí mismo, sino un movimiento constante de actualización de la obscena soberanía del Bolívar, puede apreciar en su prosa que Romero “admiraba a la heroína de la guerra independentista, una mujer que le daría fortaleza emocional al más notable de los próceres latinoamericanos. El fervor patriótico le permite a Manuela recibir el reconocimiento público que no poseía anteriormente a causa de su “placer por la aventura, el desparpajo y la sensualidad” (21). Manuela recibe honores, junto con “Las Caballeras de la Orden del Sol, por sus notables servicios “sexuales” a la causa, incluyendo al protector de Perú, San Martín, quien goza tanto de Manuela como de Rosita.

La “fortaleza emocional” —en este caso erótica— de Manuela conecta a los líderes de la causa patriota y a aquellas comunidades que pondrán en práctica aquella grandiosa promesa emancipadora. Manuelita es una metáfora a través de la cual nombra y cosifica la heterogeneidad de las comunidades nacionales. Junto con sus esclavas y las mujeres patriotas, Manuela recogía información acerca de lo que se rumoraba en las calles y en los espacios privados sobre los acontecimientos políticos y sociales. Hay que aclarar que ésta no fue una actividad particular de la amante del Libertador, por el contrario a lo largo de la historia occidental las mujeres han servido en tiempos de guerra para que de correo, o de espías. (Cherpak 258).

Al discutir la agencia femenina en las revoluciones, McClintock afirma que la participación militar femenina ha sido considerada como la pasiva respuesta a la agencia masculina y a las necesidades de la guerra, de este modo la primera relación con la guerra es doméstica, pero también sexual. La sexualidad de la heroína independentista puede entenderse como un arsenal de guerra, lo que Fanon llamó “woman-arsenal”, y lo que Mcklinton denomina como “a curious instability of gender power” (99). La “adorable loca” del Libertador penetra la

carne de la revolución vestida de hombre, y a pesar de tener pene poco desarrollado, obtiene un role en la historia latinoamericana.

El sexo de Manuela es el único vínculo entre Bolívar y sus soldados. En su camino al palacio Presidencial de San Carlos, donde Bolívar le esperaba impaciente, Manuelita decide darse una vuelta por el cuartel de guardia. Allí comienza a endulzar a los soldados:

La loca comenzó a divertirse y acaramelarse con todos los soldados. Encerrada en una garita, falda levantada, pantaletas a ras de tobillo y con la crica resplandeciente como una luna llena, al primero que atrajo, como es de suponer, fue al teniente. Después, usando para limpiarse el pañuelo que cada uno de los nuevos usuarios iba ofreciéndole, llamaba al que seguía. “!Cayó otro, pase el próximo!” era su grito de guerra, un grito estruendoso lanzado entre grandes risotadas. (101)

Según Bousingault, nos cuenta el narrador, que el celoso teniente le advierte a Manuelita que le avisara al “Libertador-Presidente” acerca de su licenciosa conducta (101). Hecha una fiera, esta jura matar al teniente y luego suicidarse si aquello llegara a los oídos de su amado. En esa orgia militar el cuerpo de la “loca” sirve de objeto de placer, o una identificación mutua, que reafirma el poder supremo del ausente Bolívar.

La amante del Libertador constituye el único vínculo entre Bolívar y las comunidades representadas en el texto: las isleñas, los pueblos indígenas y los soldados. El 30 de agosto de 1823, durante la sección instaladora del Congreso de Estados creados por el Magistrado Supremo de la República de Colombia, desde su pedestal sagrado, el “Libertador-Presidente” se dirige a sus cínicos consejeros y a una muchedumbre inexistente:

¡Colombianos! No os diré nada de libertad; porque si cumplo mis promesas, seréis más que libres, seréis respetados, además, bajo la dictadura ¿Quién puede hablar de libertad? Compadezcámonos mutuamente del pueblo que obedece y del hombre que MANDA SOLO! (8-9)

Después de pronunciar estas palabras, medita el su propio cinismo y en la obscenidad de aquel discurso. Para consolarse pensó que la política y la obscenidad eran inseparables, como lo eran la libertad y la dictadura, la monarquía y la república. Aunque, ya había derrotado a los federalistas y había obtenido la presidencia vitalicia, Bolívar ya preveía la tragedia que le atraería el poder. Se sentía lleno de miedo, ya que tendría, como Napoleón, “tener que abandonar la libertad que había prometido” (12). Se sintió “como una hiena estercolera” (9), y ni siguiera los recuerdos de sus heroicas batallas militares y gestiones políticas le animaron. Para disipar las angustias, el Dictador se entregó a la lectura de “Las aventuras del joven Welther”, cuando tuvo una súbita erección. Pensado en Manuelita, se dijo a sí mismo, “Ahora voy a estar contigo, solamente contigo querida, el resto de la noche” (14). El Libertador, disfrazado de pueblerino escapa del palacio presidencial en busca de los brazos de su amante. Manuela le esperaba ansiosa para consumir el sacrificio que le devolvería la energía vital a Bolívar: la fama de Donjuán que le permitían identificarse con las partes malditas de la comunicada nacional.

La fusión sexual entre los amantes apunta una síntesis entre la violenta pasión revolucionaria de las castas que formaron en gran parte el arsenal de la revolución patriota y la mesiánica promesa libertadora de sus líderes. Así pues, Manuela se eleva cual fetiche en el imaginario colectivo, para funcionar como soporte fantástico dentro de las narrativas del estado-nación.¹³ Manuela entrega en cuerpo y alma a la causa patriota; este sacrificio legitima la hegemonía cultural y política de la naciente república, y satura, al nivel de la fantasía, la brecha

entre el bochinchero pueblo latinoamericano y la mesiánica promesa de los libertadores. En otras palabras, la unidad republicana se consume en el violento derroche de la “críca” de Manuelita.

Las obscenidades del poder y la renta maldita

Este es un caos: no se puede hacer nada de bueno, porque los hombres buenos han desaparecido, y los malos se han multiplicado. Venezuela representa el aspecto de un pueblo que, repentinamente, sale de un letargo, y nadie sabe cuál es su estado, ni lo que debe hacer, ni lo que es. Todo está en embrión, no hay hombres para nada

Bolívar 1984, II: 80

Junto con otros protagonistas de la independencia, el “adorado tormento” del Libertador ha sido un suplemento en la edificación de ficciones de las nacionales. Sin embargo, la heroína de Romero su desacraliza, parodia y critica el fallido estado venezolano. La representación carnavalesca de su participación en las guerras independentistas pone en escena la supuesta antinomia entre erotismo y el poder, la cual ha minado los discursos de formación ciudadana. Romero recrea la época y atmosfera pre y pos independentista para reflexionar sobre la contemporaneidad venezolana. *La esposa del Doctor Thorne* es un espejo la “crisis económica y cultural” durante los ochenta, en el cual se reflejan el caos político, el descontento con las instituciones democráticas, y la erosión de la palabra populista de los líderes de Pacto de Punto Fijo.

Hasta entonces la prosperidad y la estabilidad política legitimaban las limitadas reglas del pluralismo político del Pacto. Sin embargo, a principios de los 80, comienza una serie de privatizaciones y llega a Venezuela lo que Adam Smith llamó la “mano invisible” del mercado, o el famoso neoliberalismo. La anhelada llegada de un sistema de libre mercado trajo consigo la disolución de las instituciones democráticas y una gran crisis del modelo económico establecido

durante el Pacto de Punto Fijo.¹⁴ En 1983, acontece el llamado “Viernes negro”—el colapso de las reservas nacionales producto de la fuga acelerada de divisas y déficit bancario. Frente a esta catástrofe económica, la administración de Luis Herrera Campíns (COPEI, 1979-84), decidió suspender la renta de divisas y establecer un control de cambios diferenciales, pero estas políticas de austeridad fiscal fallaron miserablemente. La debilitación y el ocaso del sistema de partidos recayeron en gran parte a los gobiernos de Luis Herrera Campíns, Jaime Lusinchi (AD; 1984-1989) y a la segunda administración de Carlos Andrés Pérez (AD; 1989-1993). Estos gobiernos no supieron manejar la economía, y no fueron capaces de proteger las comunidades nacionales de los efectos de la crisis.

En 1983, Jaime Lusinchi candidato de Acción Democrática presenta al público su tratado político, “Un pacto para la democracia social: el camino para salir de la crisis. Jaime Lusinchi presidente”. Electo el nuevo mandatario (1984-1989), Britto García analiza el lenguaje de aquel folleto y concluye que el partido aparece enmascarado, y sustituido por el nombre del candidato, no obstante el gobierno de Jaime Lusinchi aparece solo como una referencia temporal. De este modo, el tratado excluye del campo político a los autores del cambio, sus antagonistas, así como las medidas para lograrlo. Asimismo las clases sociales no aparecen por ninguna parte, y se destaca la pasiva participación de las comunidades nacionales (182). El “pueblo” se nombra en solo una oportunidad o aparece en imágenes fotográficas, donde Lusinchi aparece como el protector de los desposeídos:

...niños escolares, parturientas en clínicas, ancianos valetudinarios, niño acariciado, madres embarazadas, y cargadas de bebés: representantes de la clase pasiva de la población, casi siempre con obvias señales, por su contextura física,

vestuario y eterno, de ser próximos a la indigencia. El único adulto varón representado es el Líder, “Padre simbólico de los menesterosos” (183)

Britto Garcia se refiere a este discurso de carácter popular como “el grado zero”, “el grado máximo de la ideología”, o la desideologización de la política estatal, donde “[n]ada interfiere entre la población nacional y la espontanea aparición del “sujeto de deseo” (184). Según Ana Teresa Torres, la democracia representativa del Pacto de Punto Fijo estuvo marcada por mecanismos discursivos que han planteado “una violenta y masiva sustitución del símbolo por la cosa en sí” que “presentó la identidad como construcción imaginaria de un sujeto que es-lo-que-la cosa-es” (64). La cosificación en sí es lo que ofrece la identidad nacional, mientras que la vinculación simbólica con el hecho cultural desaparece. Según Torres esta retórica (de supuesto carácter popular) no articula ni procesos productivos, ni cambios, el verdadero protagonista del pacto son los sujetos de deseo—los bienes, los servicios y las ayudas ofrecidas, el consumo de mercancías extranjeras, los lujos, y la parranda—y no los derechos y deberes del ciudadano.

Hacia finales de los 80, las condiciones sociales y económicas se fueron agravando, y se comienza a cuestionar aun más fuertemente el sistema de partidos, y su marcado discurso populista que, después de cuatro siglos de alternar el poder, sus líderes continuaban recitando. Sin embargo, esta crisis del sistema de partidos y la pérdida de su legitimidad no se cristalizó sino hasta el período constitucional de 1989-1994, cuando se descubrió que AD y COPEI habían plantado los votos durante las elecciones de 1993 (Molina 162). El rol que jugaron los intelectuales venezolanos—en su mayoría provenientes de una pequeña burguesía urbana—fue decisivo en el ocaso del Puntofijismo. Se rompió con las narrativas nacionales alrededor de la dadiva y se deshizo la ilusión del petróleo, con lo que “minotauro” y la “renta maldita”, como le

denominó Úslar Pietri,¹⁵ deja de considerarse una ventaja competitiva de la economía del país. La preocupación con esta “economía destructiva” que consume sin producir, sin mantener y reconstruir las reservas de energía material y humana, plantea una ruptura con la mentalidad paternalista que los líderes del pacto. Con ello se amplía la discusión, la crítica y la escritura sobre las actividades del estado y la participación de la “sociedad civil” se hizo vital para la formación de la nación (Hillman 115- 129).¹⁶

Con esta apertura cívica, algunos escritores intentaron recuperar la significación del lenguaje y activar la vida cultural venezolana a través de lecturas alegóricas (Torres 64). Las novelas de Denzil Romero son un ejemplo sobresaliente de ello. El escritor se sirve de una estética descocada e incendiaria para exhibir el suplemento obsceno de las mitologías nacionales y develar los mecanismos de la cosificación de las comunidades nacionales. La identificación y los líderes Republicanos y las castas excluidas del poder—soldados, esclavos y mujeres— ocurre por medio de Manuela. De este modo, la heroína tiene el role de la dádiva—el objeto de intercambio a través del cual se legitiman las normas sociales.

El personaje de Manuela pone en escena el paradigma de representación que sostiene el discurso populista: la ambivalencia constitutiva del sujeto de ejemplaridad política y un modelo cultural. La erotización de la heroína mofa los mecanismos de objetivización del “pueblo” venezolano y el carácter providencial su los líderes.¹⁷ Romero desnuda este paradigma y lo parodia—lo repite y lo transfigura.

El líder erotizado: el donjuanismo de los líderes democráticos

Algunas figuras femeninas, que han ocupado el espacio público a lo largo de la trayectoria democrática en Venezuela, han servido de fetiches nacionales y suplementos del discurso populista. Este ha sido el caso de las llamadas “segundas damas”.

Mientras la primera Dama cumple funciones de labor social y con el protocolo al acompañar al Presidente en su acción de gobierno, las amantes de estos importantes funcionarios públicos han cumplido tareas de mayor alcance político. Este fue el caso de Barbarita Nieves amante de José Antonio Páez; Dionisia Bello, Amelia Núñez, las tres compañeras sentimentales de Juan Vicente Gómez; Cecilia Matos amante de Carlos Andrés Pérez; y Blanca Ibáñez amante, y luego esposa de Jaime Lusinchi.

Entre estas, las más vinculadas con las funciones ejecutivas de sus amantes han sido Cecilia Matos y Blanca Ibáñez. La primera, Cecilia Matos, llamada la “negra” por cariño y el color moreno de su piel, provenía de una familia humilde de Cabimas, estado Zulia. Se desempeñó como secretaria de Carlos Andrés Pérez cuando éste formaba parte del Congreso Nacional (1969-1974). Pérez fue electo presidente por primera vez en 1974, y Matos, quien ya era su amante, se convirtió en la confidente del presidente, estuvo a cargo de distribuir favores y negociar pactos, y coordinar un sistema de relaciones sociales y políticas (Coronil 34). Durante sus primeros años de presidencia, Carlos Andrés Pérez se había establecido como un hombre energético y un gran donjuán (en su mayoría con mujeres de clase alta), su amante reforzó su imagen de macho, con lo cual asentaba su prestigio y legitimaba su retórica paternalista.

Cecilia Matos organizaba en su mansión, conocida como “La segunda casona”, banquetes, fiestas y reuniones a las que asistían importantes personalidades políticas y en las cuales se tomaban decisiones políticas y negociaciones financieras. Dichas extravagantes y controversiales fiestas dieron motivo para criticar la rampante corrupción administrativa y el

marcado clientelismo paternalista que definía la política y la sociedad venezolana durante el boom petrolero. Pérez se convirtió en una especie de líder personalista, seducido por la codicia insaciable de su amante, quien mediaba entre los asuntos económicos y el estado (Coronil 335). Las acciones de Cecilia Matos pusieron en tela de juicio no solo el carácter moral del presidente, sino también a las instituciones estatales y su apropiación de los recursos naturales. Matos representaba a una sociedad de puro consumo, el despilfarro, el exceso, y la parranda. Esta mujer- cosa sirvió de modelo de la identidad social y cultural del venezolano, la cual se fundaba en la fusión entre el poder y el dinero proveniente de las rentas petroleras, en el poseer un sin fin de riquezas naturales, y en la noción de que no es necesario trabajar para producir (Coronil 335).

Otra mujer de gran escala nacional fue la amante de Jaime Lusinchi Blanca Ibáñez. Luego de desempeñar varios oficios públicos, Ibáñez obtiene un cargo en la Cámara de Diputados del Congreso Nacional con el partido Acción Democrática, cuyo Jefe era el diputado Lusinchi luego electo Presidente de la República en 1984. Ibáñez es designada secretaria privada del Presidente, lo que desató una polémica política que la obligó a enfrentar graves cuestionamientos acerca de su atuendo y conducta pública, su acceso al presidente, y su influencia en las decisiones políticas. Mientras los miembros del gobierno la criticaban, los sectores populares la respaldaban por su labor social. En 1986, le da el nombre de una plaza en la ciudad de Caracas lo que provocó una ardiente controversia, cuando miembro importante del partido socialcristiano (COPEI), Céfora Contreras, declaró:

“esto nunca había ocurrido en este país. Por muy loables y respetables que hayan sido las gestiones de la señora Blanca Ibáñez en pro de la comunidad, no se puede entender que a un sitio público se le otorgue un nombre así. Blanca Ibáñez replicó con una extensa nota de prensa en la que decía: "Debo hablar porque no cabe la menor duda, por lo artificial,

que ese planteamiento forma parte de toda una programación que se viene desarrollando en relación con mi persona desde hace varios meses" (Contreras citado por Comas 56)

En el 1979, se le abre un juicio penal a Ibáñez por malversación de fondos, juicio del cual fue disuelta rápidamente. La presencia de aquella mujer escandalosa, y arrabalera en el espacio público, les acuso ansiedad a muchos y le fascinó a otros. Matos e Ibáñez fueron líderes populares, cuya proximidad erótica al poder político ha servido para fundamentar mitos nacionales alrededor del antagonismo constitutivo: hombres ideales y sus pobres hijos desbocados. Matos ha pasado a la historia como el modelo de la identidad social y cultural venezolana durante el boom petrolero, la estatua del Ibáñez se alza en Caracas para recordarnos que a pesar de los excesos del poder, el estado y el pueblo son uno, en cuanto que comparten a una mujer.

Con respecto a la presencia de mujeres-fetiches en espacio público, el antropólogo Moreno sostiene que la comunicad nacional se fundamenta en el mantenimiento y disfrute de la trama materna, por lo que los venezolanos se gobiernan “no en acuerdos y razones sino en la afectividad” (citado por Torres 145). En respuesta a Moreno, Torres contrapone el donjuanismo como fundamento en la formulación de la ciudadanía.¹⁸

Sugerimos que la relación mítica entre una madre (y solo ella) que todo lo da, y un padre que abandona a la prole o mira por ella ocasionalmente, se asienta en un imaginario que establece una vinculación traumática entre la naturaleza —“la patria femenina” de la que habla Almandoz — y el hombre depredador que debe ser sustituido por el poder público, sea representado en una figura personal o en las instituciones del estado. (146)

Para Torres, la producción de identidades políticas se fundamenta en un vínculo traumático entre el estado y las comunidades nacionales, el cual supone un mecanismo de “victimización”. *La esposa del Doctor Thorne* transfigura las narrativas nacionales alrededor de aquella disfuncional trama familiar: la dolida madre, el licencioso donjuán, y los victimizados hijos. En el recuento histórico de Romero la víctima no es la madre ni sus hijos, sino la “críca” de Manuela. El sacrificio es erótico, y la heroína independentista una parodia de la “mujer Patria”.

Al igual las indóciles alborotadas “segundas damas”, la “adorable loca” del Libertador ha sido un objeto de fascinación y rechazo dentro del imaginario nacional. Romero, más allá de simplemente desmitificar a los héroes alzados por la historiografía a través del lenguaje erótico y el laberinto estructural y lingüístico, su prosa despliega uno de los mecanismos del poder político: el proceso de cosificación de las comunidades nacionales, un proceso que se hallaba bastante marcado en el discurso populista de los líderes del Puntofijismo.

Ante esta cosificación de las comunidades nacionales y la degradación de su cultura, el autor busca revitalizar, a través de escritura, las producciones culturales como el centro de la identidad política y social del venezolano. En sus propias palabras:

[...] el tremendo entusiasmo en el pueblo venezolano, que marginado por la ingenuidad y la mahalada riqueza petrolera, aún es capaz mediante sus recursos naturales y producciones culturales de universalizarse, para fin dejar ser un país tercermundista y hasta servir de modelo cultural para el mundo. (Romero 187).

Dicha intención universalista demuestra la marcada confianza del escritor en el potencial creativo de los latinoamericanos, y en particular de las comunidades literarias venezolanas, para producir hechos culturales en vez de reproducirlos.

Imagen, historia y nación

Mientras en los últimos años la representación de Manuela Sáenz en las novelas históricas ha recibido bastante atención crítica, no ha sucedido lo mismo en las representaciones cinematográficas. Quizás lo anterior se deba a que el cine histórico latinoamericano no se había concentrado en el personaje de Manuela Sáenz, sino hasta principios de este siglo. Las producciones que representan indirectamente a la heroína se remontan a 1942, con la película mexicana, **Simón Bolívar**, de Miguel Contreras Torres y Jesús Grova. En 1969, se produce otro **Simón Bolívar**, un filme internacional (Venezuela, Italia y España) dirigido por Alessandro Blasett. Recientemente, Jorge Triana produce en 2002, **Bolívar, soy yo** para el canal Venevisión Internacional. Manuela aparece por primera vez como personaje principal en **Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador**, una producción escrita por Eduardo Padrón y dirigida por Diego Rísquez.

Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador abre con el pasaje sobre las Guerras Independentistas, “un ideal llamado la Gran Colombia y una mujer...Manuela”. Inmediatamente, aparece un grupo de cazadores de Ballenas, entre ellos el joven escritor Herman Merville, otros extranjeros y un venezolano. Entre ellos comentan que la amante del legendario Libertador de América había sido exiliada al puerto donde desembarcarían. En tierra firme, el joven escritor se entera de que Manuela aún vivía, y la busca para obtener información sobre Bolívar. Manuela, ya entrada en sus años y además postrada, le advierte que no le dirá nada, porque Bolívar ya estaba muerto. Al irse el joven, la abatida mujer comienza a recordar cuando conoció al Libertador y hablándole directamente al héroe ausente le dice: “te extraño mi Señor, necesito estar junto a ti”,

y le describe su primer encuentro. Se amaron al verse, él un “delirante a caballo” y ella una “quiteña revoltosa”. Sus contactos amorosos seguían el mapa de sus batallas, por lo que su relación se trataba encuentros y despedidas, mientras que Manuela siempre le esperaba.

A lo largo de su relato se transponen el pasado y el presente. El presente se halla enmarcado por filtros sepia, mientras que las melancólicas memorias de Manuela se presentan en tomas a color. Esta transposición de marcos fílmicos ha sido estudiada como un espacio dialógico—el espacio domestico de la memoria y el espacio público de la historia—cuya síntesis es la revolución liberal de los mantuanos americanos.¹⁹ Además, este espacio ha llegado a pensarse como un espacio textual que supone una relación entre la estética y la política.

Hennes argumenta que la representación cinematográfica de este importante personaje histórico supone un espacio intermedio donde se fusionan performances genéricos. Consecuentemente, la película afirma la activa participación femenina en la empresa independentista y la formación de la República. Desde la perspectiva de la autora, la heroína se desplaza dinámicamente de espacios íntimos, tradicionalmente femeninos, a espacios políticos. Mientras los marcos en sepia sugieren la existencia de un espacio interno y doméstico, las intervenciones políticas y militares de Manuelita se presentan a todo color. Además del marco, la transposición genérica se haya marcada por la vestimenta, el cuerpo desnudo, y los gestos. Manuela se mueve entre estos dos espacios, para simbolizar un espacio “experimental” de una identidad genérica transitiva o performativa (25). A partir de este performance la heroína se constituye como un símbolo de la emancipación femenina.

La transposición de marcos fílmicos puede que apunte al un desplazamiento genérico, no obstante, esta lectura supone, en primer lugar, una diferenciación radical entre lo público y lo privado; y en segundo lugar, hace corresponder la emancipación femenina un espacio intermedio

ejemplar: la rebelión patriota. A demás habrá que tomarse en cuenta que en esta representación cinematográfica, Manuelita (Beatriz Valdés) no posee una depravada sexualidad, y a pesar de la vestimenta, su deseo es constantemente suprimido. La heroína es una mujer virtuosa y corajuda, quien a pesar de ser una mujer movida por las pasiones fue capaz de controlarlas para servirle a Bolívar como una verdadera patriota. A diferencia de *La esposa del Doctor Throne*, el filme no alude al incesto como causa del desplazamiento de su energía sexual a la actividad política, por el contrario enfatiza que antes de su encuentro con Bolívar, Manuela Sáenz ya era una activa partidaria de la causa independentista de la América Hispana. El filme enfatiza la masculinidad de Manuelita no como una perversión lésbica o transgresión genérica, sino como virtuosa, corajuda y fiel compañera incapaz de una traición, y una mujer de incomparable destreza militar, casi un hombre.

En Colombia, la Libertadora le advierte a Bolívar de una posible rebelión encabezada por Francisco de Paulo Santander, José Prudencio Padilla y José Antonio Paéz, pero su amante no le hace el menor caso. La Coronela tratando de evitar el caos de la traición, ordena fusilar a Santander. Enardecido con aquella decisión, Bolívar le ordena que no se inmiscuyera en los asuntos del estado, pero Manuela se niega rotundamente. Entonces, se le retira su cargo de Coronela y esta regresa a Quito. Bolívar continúa luchando para mantener la unidad de la Gran Colombia y su Magistratura. Sin embargo, su salud se deterioraba rápidamente, “junto con su continente querido”, y manda a buscar “adorado tormento”. Finalmente, bajo el comando de Paéz, Venezuela se declara independiente y Bolívar es derrocado de la presidencia de la Colombia. Desterrado, Bolívar abandona nuevamente a Manuela y se refugia en Cartagena, donde muere en 1830.

Manuelita se dedica a rescatar la memoria de Bolívar, a través de pasquines, reuniones y los comadreos de Nathán y Jonatás. Al darse cuenta de lo peligrosa que puede llegar a ser, el nuevo gobierno de Colombia la destierra al Perú. En el puerto de Paita Manuela y sus esclavas se dedican a vender tabaco viviendo pobremente. Manuela continuó hasta su muerte en la espera de su amado y aquella promesa de unión eterna jamás cumplida. La heroína muere con una carta de Bolívar en sus manos y es enterrada junto con Nathan y Jonatás en una fosa común. Vestida de Coronela, su fantasma se adentra en el mar, diciéndole a Bolívar que va en camino hacia él.

El contraste entre los marcos fílmicos y la transitividad genérica, más allá de sintetizar la esfera domestica de la mujer y la esfera pública de los lideres patriotas, imposibilita una visión homóloga de la historia de la emancipación latinoamericana. Significativamente la película termina con el siguiente texto, “No hubo Latinoamérica unida. Nosotros mismos nos encargamos de destruir el mejor sueno que ha parido estas tierra...Pero entre tantos hombres, una mujer, Manuela Sáenz, nos recordó que los sueños se heredan. Y a los sueños les gusta ser eternos”.

Rísquez inició un cambio significativo en el cine venezolano, desafiando al Nuevo Cine Latinoamericano, el cual se preocupaba por hacer una narrativa fílmica de la marginalidad y la delincuencia de la sociedad venezolana, por lo general desde una perspectiva masculina.²⁰ Su producción cinematográfica ha sido considerada como cine de vanguardia, en cuanto presentan nuevas fórmulas narrativas y visuales, sin dejar de reflejar una sociedad marcada por importantes cambios económicos, políticos y culturales. Por esta razón, me parece más oportuno analizar la película como un espacio textual, en el cual la transposición de cuadros cinematográficos pueda entenderse más bien una reflexión sobre la imposibilidad de toda representación histórica, y la necesaria participación del espectador para su desciframiento.

La transposición de los marcos fílmicos presenta una situación comunicativa entre la significación de los iconos colectivos, y la indeterminación del recuento histórico. Los marcos a color y en sepia exponen una constante interacción entre lo que está dentro de la historia y lo que está afuera de esta, no dialógicamente, sino como una continuación entre la historia narrativa contada por Manuela y la historia fílmica de Rísquez. De este modo, una lectura textual del filme nos permite reflexionar sobre la historia venezolana como una acumulación de narrativas desde una variedad de discursos, entre estos los visuales.

En los marcos a color, los símbolos patrios aparecen por todas partes para crear un sentido de lo nacional. Los colores resaltados son aquellos del tricolor nacional que tanto figuraron en las imágenes visuales de discurso populista de los líderes de Punto Fijo, y que aun resaltan dentro del espectáculo político contemporáneo. Manuela recuerda cuando en 1827, las tropas patriotas se rebelaron contra el Libertador. En una exhibición de coraje, Manuela se dirige a los soldados: “donde están los héroes”. Cabalgando, rodeada de banderas patriotas y con espada en mano la mujer se embiste contra los rebeldes y lanza un grito de guerra: “¡Que viva el Libertador, Carajo!”.

Para lograr que el espectador se identifique con las imágenes históricas, el director recurre a la iconografía colectiva, obras plásticas que se exhiben públicamente, y han tenido alcance masivo. Estas imágenes iconográficas parecen representadas en la acción cinematográfica. Manuela montada en un caballo y lista para confrontar a los traidores, aviva una de las imágenes pictóricas más famosas del Libertador: “Batalla de Carabobo” (1884-1887), una obra de Martín Tovar y Tovar, ubicada en el techo del Salón Elíptico del Capitolio de Caracas; la estatua del Libertador, que se exhibe en la plaza Bolívar de Caracas, y está basada en una famosa obra de Tito Salas, “El Libertador Simón Bolívar” (1930), que se exhibe en La Casa Natal del

Libertador. Igualmente, hay una escena en el calabozo, donde Manuelita aparece reclinada en su catre esperando la llegada de sus fieles esclavas con noticias de Bolívar. Esta toma imita cuidadosamente la obra de Arturo Michelena, *El panteón de los héroes* (1898), donde Francisco de Miranda aparece encarcelado.

La recurrencia de los iconos y símbolos patrios promueve el rescate de la memoria histórica y con ello la identidad Latinoamérica. No obstante, en el filme la construcción de la venezolanidad se presenta como un concepto estético y socialmente construido sujeto a una constante resignificación de la historia nacional, lo cual requiere la participación y la reflexión del espectador. Rísquez señala, “Mi mayor preocupación ha sido siempre el lenguaje, sugerir ideas para que el espectador supere una actitud pasiva a la que el cine norteamericano nos tiene acostumbrados, y construya sus referencias intelectuales.” (Citado por Valera 18)

El director de la película habla de un lenguaje propio, venezolano, que “contribuya a educar y sensibilizar” a los espectadores cansados de la demagogia de los líderes políticos venezolanos y la visión norteamericana de Latinoamérica. A partir de lo anterior, **Manuela Sáenz, La Libertadora de Libertador** intenta dismantelar las ficciones históricas homogenizantes (nacionales e internacionales) sobre los orígenes del estado-nación, y desmentir la degradación de la cultura de “otro”, en aquellos discursos que se preocupan solo por articular la criminalidad, la marginalidad y la feminidad de las comunidades nacionales. Al igual que *La esposa del Doctor Throne*, el filme de Rísquez promueve la creativa participación en los discursos que sustentan la identidad latinoamericana, y en particular los que sustentan la venezolanidad.

Lo que queda de Manuela Sáenz

*Detuve al niño, al hombre,
al anciano,
y no sabían dónde
falleció Manuelita,
ni cuál era su casa,
ni dónde estaba ahora
el polvo de sus huesos.*

Pablo Neruda, “La insepulta de Paita”

En julio del 2010, los restos de la ecuatoriana Manuela Sáenz fueron repatriados por el actual gobierno venezolano después de peregrinar por Ecuador, Perú, y Colombia. Ese puñado de tierra del puerto de Paita recorrió la ruta de la Campaña Admirable realizada por Bolívar en 1813. Evidentemente, este fue un traslado simbólico en el que “la adorable loca” finalmente, después de toda una vida de espera y sufrimiento, logra reunirse con su amado en el Panteón Nacional de Caracas. En esta fijación melancólica de la independencia, La Libertadora del Libertador es un objeto de deseo en el cual se fundamenta la identidad nacional. El retorno de Manuela al lado de su amado aviva la promesa—nunca cumplida— de la mesiánica de la unión americana, como bien lo expresó la presidenta de la Asamblea Nacional, Cecilia Flores: “El Libertador y Sáenz, fundidos en la historia y el amor, hoy se juntarán nuevamente en uno solo hasta la eternidad”.²¹ Esta unión simbólica supone un cierre en aquella disfuncional trama familiar en la que se fundaba el estado-nación venezolano. Al igual que la heroína, el martirizado pueblo venezolano—por lo general entendido como los grupos populares— no tendrá que seguir esperando el regreso aquel padre irresponsable y querido Donjuán.

La novela histórica venezolana ha tendido a representar la relación entre el estado y las comunidades nacionales a partir de una fijación mutua entre el líder y el “pueblo”, pero *La esposa del Dr. Throne* pone de cabeza este paradigma de representación. Además de desmitificar

o transgredir las directrices del discurso historiográfico oficial venezolano, los elementos del discurso novelesco—el neobarroco y el erotismo— resaltan la dimensión política de la construcción genérica. Con ello, el novelista logra parodiar el donjuanismo de fundadores de la nación, develando el mecanismo de cosificación de las comunidades nacionales que articulaban las ficciones políticas, y las cuales sustentaban el discurso populista de la decadente democracia representativa a finales de los 80.

La representación literaria de Manuela pone en escena el vínculo erótico entre el poder político y las carnavalescas comunidades americanas. La heroína es el objeto de intercambio, a partir del cual se constituye el vínculo nación-estado. Esta mujer-cosa es un objeto de fascinación y rechazo, es el sujeto de la transgresión que desacraliza la historiografía oficialista, y también es el objeto del sacrificio necesario para legitimar la fantástica unidad nacional. La alocada “críca” maldita de Manuelita aviva la rebelión patriota y sustenta el establecimiento de la ley en la naciente República. Por esta razón, después de ser nombrado Presidente vitalicio de la Gran Colombia, el Libertador es un hombre incompleto sin la bulliciosa presencia de su amante.

La esposa del Doctor Thorne parodia el paradigma de los líderes populares—la violencia revolucionaria y la promesa emancipadora—que habíamos visto en las novelas anteriores. La representación literaria de Manuela Sáenz pone en escena de la persistente estética masculina, que supone la cosificación del otro, y la cual ha caracterizado las ficciones políticas a lo largo de nuestra trayectoria democrática. El paradigma de un líder popular, que servía de mediador entre los Padres de la Patria y criminales y violentos hijos, tuvo sus orígenes en discursos positivistas, psiquiátricos y marxistas. El desbordamiento erótico de Manuela deshace esta trama familiar, y por ende, la disfuncional identificación mutua entre un sujeto de ejemplaridad política—el padre democrático— y el modelo cultural—el hijo bárbaro, violento, y resentido.

A finales del siglo XX, la identificación con los próceres nacionales era así inexistente, debido a la constante crítica a la historiografía oficializada y a las actuaciones del estado. Con ello se opta por la fetichización de los recursos naturales—para lograr la síntesis fantástica del estado-nación. No obstante el consumo sin producción de la dadiva petrolera, o el no logro resolver el conflicto de legalidad entre el corrupto y derrochador estado, y los resentidos grupos populares. La presencia pública de las extravagantes amantes de los líderes democráticos, al igual que el desbordamiento erótico de Manuela deshace esta trama familiar, y por ende, la disfuncional identificación mutua entre un sujeto de ejemplaridad política—el padre democrático— y el modelo cultural—el hijo bárbaro, violento, y resentido.

El novelista se vale del espacio estético del neobarroco y su propensión hacia el erotismo para reflexionar sobre la historia nacional como discurso socialmente construido, abierto reflexión cívica y a la creación de nuevos paradigmas de identificación entre los líderes políticos y las multitudes nacionales. En este sentido, la película de Rísquez, **Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador**, es una excelente continuación de interés inicial de Romero: formular mecanismos de mutua negociación entre los discursos del poder político y las multitudes nacionales. Rísquez explora nuevas y provocativas representaciones estéticas para reflexionar sobre las construcciones de la historia nacional y su articulación visual, con ello reflexiona y reivindica la participación cultural en el proceso de producción de identidades políticas.

.

.

CAPÍTULO V

Reconfigurando ficciones políticas: intrahistoria, género y multitudes

A finales de los ochenta, el estado venezolano enfrentaba una drástica devastación económica que, junto con las severas medidas de austeridad fiscal y al desencanto con el discurso populista y de los gobernantes del Pacto de Punto Fijo, provocó el desplome de la democracia representativa. A consecuencia se pone en cuestión la idea de la nación moderna y colapsan las ficciones políticas del líder popular como un sujeto de ejemplaridad que media entre los sectores culturales y los políticos de la nación. Con la espontánea explosión popular de 1989, el Caracazo, se hacen visibles diversas plataformas de resistencia por de los sectores populares excluidos del orden político—las elites políticas, económicas y literarias. Empieza a movilizarse las comunidades más afectadas — migrantes del campo, obreros, estudiantes, madres solteras, etc. — y bajan de los cerros a la ciudad letrada reclamando participación política. Se este modo se emprende un proceso de reflexión sobre la realidad nacional y se comienzan a formular otros modos de entender la venezonalidad.

En nuestra era *hipermoderna*,¹ la escritura y el cine son herramientas indispensables para representar y reformular nociones alternativas de soberanía y ciudadanía. La literatura venezolana, en particular la novela y el cuento breve, ha respondido a las transformaciones sociales del país y las nacientes identidades políticas en las últimas décadas. En los noventa se despunta un interés editorial, tanto estatal como privado, y aparecen nuevas propuestas estéticas

y narrativas para dialogar y hacerle frente al ocaso de las instituciones democráticas. Se deja de observar con nostalgia lo que fuimos o hubiéramos podido ser, se reconstruye aquel espacio imaginado que se hallaba en ruinas.

A diferencia de las novelas antes analizadas en este proyecto, las novelas intrahistóricas que ahora nos conciernen articulan otros paradigmas para representar la relación entre líder popular y las comunidades nacionales. En este capítulo observo como las narrativas intrahistóricas, tanto textuales como visuales, ha proyectado la historia nacional desde espacios liminales.² Las narrativas de este análisis son las novelas *El exilio del tiempo* (1990) de Ana Teresa Torres, *Solitaria, solidaria* (1990) de Laura Antillano, y *Pezones Negros* (2005) de Isbeila Sequera Tamayo y el film **Cartas de Leningrado** (2007) dirigido por Mariana Rondón. Mediante los discursos de la intimidad y lo cotidiano, la inquietud metahistórica y la reapropiación de la cultura popular/masas,³ estas narrativas desmantelan las ficciones políticas alrededor de los líderes populares de la etapa independentista y desarticulan el trauma fundacional del estado-nación: el antagonismo constitutivo entre el orden político—las elites que integran la “sociedad civil” y los sectores sociales—los grupos populares indiferenciados bajo el nombre de “pueblo”.

Los textos literarios y fílmicos estudiados en este capítulo reconstruyen la memoria histórica desde la intimidad y la cotidianidad del sujeto femenino y reflexionan sobre el role de la mujer en articulación la historia nacional y en la construcción ciudadana. Bien es sabido que las narrativas nacionales se formulan en la base de discursos de exclusión y otredad (Foucault 2006; Bhabha 2010; Mckinton 1995; Jean Franco 1989; Sommer1991); por ello es necesario desmantelar las relaciones de poder y las tecnologías de violencia presentes en estas narrativas para mejor apropiárselas, sustituirlas y transformarlas.

Las expresiones literarias y cinemáticas de carácter intrahistórico ponen en tela de juicio el nexo identitario entre el líder popular y las comunidades nacionales y exploran las condiciones de explotación y los espacios comunes de resistencia. En estas obras la representación histórica de los sectores que habían sido considerados como únicamente culturales, y el encuentro solidario entre sus muchas formas de resistencia concibe una plataforma—ficcional, pero también performativa—de subjetivización política. Al desplazar las narrativas nacionales alrededor del líder popular, estos proyectos escriturales/fílmicos conjeturan ficciones alternativas de la soberanía y ciudadanía para entender la venezolanidad dentro de un contexto multitudinario.

Intrahistoria y Post Boom

La primera inversión del escritor es la vida misma, él en esa vida, y allí inevitables, las voces del otro

Stefanía Mosca, *‘Los sinsabores de la propia voz’* (1999)

En respuesta a la crisis de la modernidad, la escritura empieza a ser considerada una especie de indagación de la identidad frente al fenómeno de la globalización y una fluctuante e inasequible cultura masiva. Stefania Mosca explica dicha fragmentación en la narrativa venezolana:

Hemos heredado la modernidad, paradójicamente, como una forma de decadencia. Nuestras ciudades son caos antes que lumínicos centros de progreso. Son desarraigo, contradicción y hoy, bajo la sombra perversa de la crisis, desolación, agresión, indolencia y miseria inenarrable. ¿Hacia dónde se dirige la pluma del escritor? El asunto este de la armonía, aunque se niega, finalmente,

siempre está allí, ¿pero cómo atajarlo?, es tan pobre, patético y banalmente horrendo el mundo que nos toca relatar... (Mosca 202).

La novela total del Boom se encargó de conjeturar la realidad que les tocó vivir a los escritores de los finales del siglo XX, un mundo “banalmente horrendo” en el que emerge la amenazante estampa de las comunidades nacionales que habían sido olvidadas por la historia. En respuesta a esta patética concepción de la realidad latinoamericana, la novela del Post Boom rechaza la “virtuosidad técnica y la mistificación de la realidad americana como respuestas inapropiadas para su momento histórico, uno marcado por la brutalidad y la represión política” (Pellón 233)

Compartiendo la postura del Post Boom, la novela intrahistórica, se separa del mito para preocuparse por la historia íntima y cotidiana. Con los cambios de la perspectiva sociológica, la visibilidad de las demandas de los sectores marginales, aquellos que viven fuera de la historia empiezan a formularse como autores. Sus obras emplean, reflejan, y se interesan en la cultura de masas y cuestionan el privilegio de la cultura de la elite, o la “alta” cultura. Además en ellas predomina el pluralismo de corrientes que ofrecen “a more diverse image of the latinoamerican experience” (Pellón 245) donde se destacan los géneros del testimonio, de detectives y el que aquí llamamos la novela intrahistórica. Esta última captura, no las voces de los mistificados caudillos, o los elocuentes intelectuales del Boom, sino las voces de aquellos que por razones sociales, económicas o históricas habían sido silenciadas. La novela intrahistórica se interesa en explorar los espacios que tienen en común una multitud de comunidades que singularmente intentan participar, por medio de la palabra, en la construcción de un imaginario nacional alternativo.

La novela intrahistórica deshila las narrativas hegemónicas y totalizadoras al exponer los discursos de otredad, y al encontrar espacios comunes de resistencia. La literatura femenina o feminista aparece en Venezuela a partir de signos en contraste, la protesta y los discursos de la intimidad. Entre los primeros textos encontramos *Política feminista* de José Rafael Pocaterra, *Ifigenia*, y la sensibilidad en *Memorias de Mamá Blanca* de Teresa de la Parra y *Ana Isabel, una niña decente* de Antonia Palacios. A partir de los violentos años sesenta, aparecen *Que carajo hago yo aquí?* de Irma Salas, *Aquí no ha pasado nada* de Angela Zago y *Desolvido* de Victoria di Stéfano. Por lo general, sus protagonistas están inmersas en la lucha armada o son testigos de ésta y su visión de la guerra es la de una lucha colectiva pero desalentadora. Las subsecuentes generaciones de escritoras se interesan en la experiencia íntima, los campos de batalla se convierten en espacios privados, y los conflictos políticos se desplazan hacia lo familiar, la pareja, el cuerpo y sobre todo la escritura (Britto García 46).

Las novelistas Ana Teresa Torres y Laura Antillano, junto con Antonieta Madrid, Milagros Socorro, María Luisa Lazzao, Stefanía Mosca, Milagros Mata Gil, Cristina Policastro, solo para nombrar algunas, resucitan a los seres abyectos y voces extraviadas en el tiempo. Estas escritoras han sido llamadas “remomeradoras” ya que indagan simultáneamente en su desarrollo personal, y una investigación sistemática de acontecimientos históricos (Pacheco 127). Mientras las figuras históricas se hayan siempre presentes, estas son observadas desde la experiencia de sujetos liminales, aquellos que encuentran dentro y fuera de la historia nacional.

Laura Antillano, reconocida novelista y cuentista venezolana, se interesa por narrar la cotidianidad femenina. Su novela *Solitaria, Solidaria* (1990) da cuenta del desarrollo vital de Zulay, una mujer de finales del siglo XX. Siendo profesora de historia, Zulay se compenetra en la investigación de Leonora Armundeloy, una precursora del feminismo a mediados del siglo

XIX. De esta manera se alternan los proyectos existenciales de ambas mujeres desde diferentes épocas y sociedades. En *El exilio del tiempo* (1990) de Ana Teresa Torres la narrativa se caracteriza por la descripción fotográfica de los objetos domésticos como parte de la vivencia cotidiana y como testigos de la historia. Ambos textos son meditaciones acerca del tiempo, el cambio, la memoria y el olvido (Pacheco 130). Sin pertenecer al canon literario femenino en Venezuela, *Pezones Negros* (2005) de la geógrafa y economista Isbelia Sequera Tamayo, reflexiona sobre la ansiedad de la sociedad civil en las zonas urbanas del país frente a su pasado campesino—su descendencia indígena y negra. El texto expone el antagonismo entre la el orden político—“la sociedad civil”--, y el social—“el pueblo”, que ha minado la memoria histórica y la trayectoria democrática venezolana.

Al rememorar los traumas nacionales desde la intimidad y lo cotidiano—la curiosa inquietud de una adolescente por reflexionar sobre la clase social a la que pertenece, el desdoblamiento de las identidades de dos mujeres separadas por más de un siglo, y el terror que confronta un hombre ante sus “horrendas” raíces africanas—las novelas que aquí nos interesan reflexionan sobre el inevitable encuentro entre el yo y el otro. A diferencia de la novela del Boom, estos discursos de otredad no buscan descubrir “lo popular” para recobrar un “sentido de continuidad histórica” (López Ortega 73) sino más bien desarticular las ficciones políticas que han precisado la vida pública nacional.

Las mujeres reescriben la historia

Como reacción a las profundas transformaciones sociales, la evolución de nuevas tecnologías, la globalización económica y cultural, las grandes migraciones y el incremento de movimientos multitudinarios de finales de siglo XX, se pone en cuestión el viejo concepto de

nación como un territorio político y culturalmente unificado. Para algunos teóricos de la cultura como Monsiváis (1987), Canclini (1997), Vargas Arenas (1992), and Elías Palti (2001), estas transformaciones nos han obligado a conjeturar modelos alternativos de ciudadanía y soberanía mediada y regulada por el mercado y los medios de comunicación masiva.

Aunque la globalización económica y cultural que actualmente experimentamos ha disminuido de cierto modo la participación política a través del consumo imitativo de los sectores populares, las telecomunicaciones, los avances tecnológicos y el consumo de masivo de las expresiones de cultura popular y los movimientos poblacionales han permitido la organización ciudadana y la producción de plataformas comunes de resistencia.

En nuestra era llamada “postnacional”, los mitos fundacionales y los paradigmas representación de los líderes popular erigidos por la historiografía ya no son funcionales. Estos han sido remplazados por otros paradigmas de representación que consideran la hibridez cultural para mejor explicar las contradicciones y los desencuentros entre la “sociedad civil” y el “pueblo” dentro de plataformas públicas. Frente a la necesidad de necesidad de suturar las fisuras del estado-nación, las ficciones históricas se han empeñado en revivir el pasado independentista. Ana Teresa Torres sostiene que las más representativas novelas históricas del siglo XXI como las de Herrera Luque, Miguel Otero Silva y Denzil Romero (habrá que añadir a las de Arturo Uslar Pietri) han perseguido articular ficcionalmente una identificación entre el héroe y el antihéroe, entre los ilustrados líderes democráticos y las bárbaras comunidades nacionales. Otros textos más contemporáneos como las novelas seudo-históricas Eduardo Liendo y Milagros Mata Gil han preferido acercarse directamente a lo político (923)

Otros autores ⁴ se han aproximado a la historia nacional desde espacios liminales.

Partiendo del concepto de hibridez que ha caracterizado los estudios culturales,

Luz María Rivas ha desarrollado la noción de intrahistoria, una revisión radical de la historia. La intrahistórica es un proyecto escritural en el cual entran en conflicto la singularidad de todo recuento histórico y su rol en la construcción imaginaria del concepto de venezolanidad. Luz Marina Rivas, pionera del estudio de la novela intrahistórica, nos ofrece una clara definición de esta:

La intrahistoria, es por lo tanto, una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o *habitus* y el horizonte de espera resulta en una conciencia de subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial. (88)

La novela intrahistoria en Venezuela ha sido influenciada por autoras como Teresa de la Parra, y Estefanía Mosca. Sin embargo, no es hasta finales del siglo XX cuando ésta aparece como objeto de estudio crítico y comienzan a formularse conceptualmente, estableciéndose de este modo, sus características y, consecuentemente, su compilación.

Se trata entonces de novelas que narran sagas familiares, desde la intimidad y lo cotidiano, recorriendo varios periodos históricos. A pesar de que no todos los episodios novelísticos se encuentran siempre en el territorio nacional, es evidente que estos se refieren al espacio geo-cultural y político de Venezuela. El marco temporal se extiende a periodos anteriores a la existencia del narrador, de modo de que el relato de la joven se yuxtaponen con otros que también cuentan su historia. El contrapunteo de voces ofrece diferentes perspectivas del presente y del pasado siempre mediadas por la voz narrativa, y la pluma del autor. En medio del derrumbe de las instituciones democráticas de los noventa y las transformaciones políticas y culturales que han definido el presente nacional, estas autoras buscan reflexionar sobre la identidad singular y colectiva.

De cierto modo, la novela intrahistórica “nos confronta con la des-identidad, el extrañamiento, la pérdida frente a los discursos oficiales que se descubren falsos” (Rivas 99). Para González Stephan este proceso de extrañamiento funciona como una terapia psicoanalítica, en cuanto la destrucción de las falsas memorias históricas implica a su vez la recomposición del pasado. Este pasado no se construye desde la nostalgia de los ideales emancipadores de nuestros héroes nacionales, sino que se desprende de ellos, lo cual viene siendo una especie de “catarsis liberadora” (124). Según Stephan el proceso de escritura de modalidad autobiográfica que caracteriza la novela intrahistórica desmitifica el sujeto masculino moderno morador de la historia nacional, despoja al sujeto femenino de un bagaje impuesto por versiones oficializadas de la historia, e implica un esfuerzo por reconstruir “el sujeto subalterno” y “su identidad genealógica” (125)

El giro hacia la memoria, o la vuelta al trauma como ha propuesto Dominick LaCapra, puede ser nostálgico como lo hemos visto en las novelas de los capítulos anteriores, pero también sintomático. Este último es el caso de la novela intrahistórica, en cuanto que el problema de la memoria histórica se observa en la medida en que ésta afecta el presente y el futuro, e involucra la autocrítica de la propia inferencia del historiador/narrador en los problemas que trata. En la intrahistoria el discurso metahistórico es análogo a la voz intermedia del narrador/compilador, no a una escritura *self referencial* o intransitiva como sugiere White, de este modo se pone en escena la problemática de la misma interlocución.

[...] one way a novel makes challenging contact with “reality” and “history” is precisely by resisting fully concordant narrative closure..., for this mode or resistance inhibits compensatory catharsis and saying “meaning” on the level of

the imagination and throws the reader back upon the need to come to terms with the problems the novel helps to disclose (14)

Esta voz intermedia pone en escena la indeterminación de relato histórico, se resiste a oposiciones binarias, y por ende propone una indistinción entre el presente y el pasado que da pie a la reconstrucción identitaria.

Las narrativas intrahistóricas prestan singular atención a la condición de exploración de la mujer venezolana, su cuerpo, los controles sociales sobre éste, y sus inscripciones históricas a través de las épocas. Por lo general, aunque hay excepciones, las figuras femeninas tienen el rol protagónico, siendo las narradoras y escritoras de la historia, estas modulan los puntos de vista de otros personajes. Como resultado de lo anterior, las figuras de la historia nacional no forman parte central del relato, solo son referidas desde la distancia por sujetos que comparten el olvido y silencio.

Memorias Intrahistóricas: un proyecto escritural

Como toda obra de ficción, la novela intrahistórica tiene su propia poética. Los textos que a continuación analizaremos han sido considerados como “textos de frontera”, es decir discursos que se sitúan sobre el límite y que comparten “rasgos de más de un código genérico” poniendo “en tela de juicio cualquier deslinde pretendidamente exacto de la noción de literatura” (Pacheco 26). La novela intrahistórica muestra una apreciación por las contra-literaturas, de allí que la rememoración parte de un conjunto de recuerdos narrados oralmente, diarios íntimos, correspondencia familiar antes que de formulando un registro de algún modo autobiográfico (Biruté Cipliauskaitė 122). Además de los discursos de la intimidad, estos textos se apropian de

expresiones de la cultura popular de masas para dar cuenta de la hibridez de los recuentos históricos y de allí carácter metahistórico.

Los discursos de la intimidad o los discursos de la construcción del *Yo* se articulan en estas novelas desde la primera persona dirigiéndose a un *tú*, a un *nosotros* o a *sí mismo*. Asimismo, ocurre un desdoblamiento, en el que *Yo* enunciador en el presente de la enunciación se refiere a un *Yo* distinto que habita el pasado (Rivas 173). Este pasado es referido de manera fragmentaria a través del diario, la epístola, memorias infantiles e historias orales; en fin, a través de discursos alternativos al historiográfico. Jean Franco (1989) ha notado que estos géneros fueron adoptados ya que en no era permitido hacer literatura y mucho menos historia. Hoy día, no podemos sostener que existan géneros “prohibidos” para las escritoras, sin embargo, la memoria personal es sin duda la herramienta principal en la novela intrahistórica para representar la mujer como sujeto histórico (Rivas 112).

El exilio del tiempo narra una saga familiar desde los corredores y salones de la casa ancestral de una joven burguesa. En *Solitaria, solidaria* se narra desde los pasillos universitarios y el espacio citadino contemporáneo, en ambas novelas las miradas narrativas se fijan en los objetos, en los eventos cotidianos y las voces mediadoras se desplazan fluidamente entre el presente y el pasado. La mujer deja de ser el complemento del héroe masculino, y asume el centro de la atención histórica, y se convierte en el sujeto y objeto del relato. Sin perder la atención a la condición femenina, en *Pezones Negros*, el narrador-protagonista, un hombre agobiado por el peso de una maldición ancestral, recuenta con nostalgia su trayectoria revolucionaria. Su recuento acapara drásticamente la narrativa para poner en evidencia su ansiedad ante la amenaza de perder su heroico rol histórico y su autoría.

En las dos primeras novelas, el sujeto femenino aparece como catalizador de un proyecto renovador que exige “un esfuerzo sistemático, y tenaz en una indagación vinculada con su propio desarrollo personal” (Pacheco 128). La escritura se construye mediante relatos fragmentados, contrapuestos e intertextuales para reconstruir el *Yo*, a través del *otro*. En *Solitaria, Solidaria* el proceso de escritura de Zulay es el resultado de la lectura de los diarios y cartas de Leonora, dichos textos son fuentes de investigación histórica y funcionan como catalizadores de su proceso de búsqueda identitaria como mujer y venezolana. En *El exilio en el tiempo* la joven protagonista narra su proyección existencial hacia la madurez mientras escucha las historias orales contadas por las mujeres de la familia y la historia escrita plasmada en la correspondencia de los hombres de su familia.

No obstante, los discursos de la intimidad trascienden la vida personal de sus protagonistas y los límites de la confesión íntima. Las protagonistas toman posiciones, tanto políticas como sociales, y agregan su experiencia vital a la realidad nacional. Las miradas femeninas hacia la historia están marcadas por una doble dimensión entre el espacio íntimo (o semiótico) y el espacio público (o simbólico) (Rivas 177). De allí que el discurso de intimidad se inserte en los discursos producidos por la cultura.

La intrahistoria y la cultura de masas

Más allá de ser un registro de las dinámicas culturales, de los rápidos cambios tanto políticos como sociales, la novela intrahistórica es una revelación de una contra-cultura. La literatura del Post Boom se ha caracterizado por preferir las voces marginales, las perspectivas múltiples, las estructuras accesibles, y la visibilidad de la cultura de masas/popular. Abiertas las

vías de articulación cultural y política para las comunidades silenciadas por la vociferante ciudad letrada, muchas mujeres escritoras eligen estas nuevas rutas de expresión.⁵

Ana Rosa Domenella⁶ observa que las obras escritas por mujeres a finales del siglo XX, están construidas a partir de materiales encontrados en la cultura popular como los folletines, recetas de cocina, música popular, y la tradición oral. El aporte de estas manifestaciones culturales muestra el interés de autoras como Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Isabel Allende y Luisa Valenzuela por encontrar expresiones literarias alternativas, o géneros literarios considerados como “subliteratura”. En la novela intrahistórica como en los géneros “subliterarios”—la autobiografía, los diarios y las epístolas—aparecen los relatos orales y se destacan las imágenes y manifestaciones de la cultura pop: la música, el habla local, la telenovela, la farándula, las supersticiones y el sincretismo religioso.

En el exilio del tiempo los relatos orales de la historia se intercalan con el diario y la correspondencia del bisabuelo. La joven narradora nota que estos documentos han pasado a ser parte de la historia oficial venezolana, y que los relatos orales de las mujeres de la familia permanecen enmarcados por esa historia. Por su parte, la narradora escribe, escucha, y lee, en una especie de relato híbrido—oral y escrito. Mientras que en las cartas del abuelo los acontecimientos históricos se presentan con la inmediatez que caracteriza la historiografía oficialista, los relatos orales hacen referencias a la cultura popular. En la novela resalta las referencias a los estrenos fílmicos, a la moda de la época, y son abundantes las menciones de programas de radio y televisión. Entre estos se menciona el famoso programa de radio “El derecho a nacer” en los cincuenta, el programa infantil, Bambilandia, y noticias sobre artistas populares como Raquelita Castaños y Héctor Murga, así como chismes de la farándula del país. Durante su exilio en París, la madre de la joven habla de los acontecimientos en Europa, la

revolución Bolchevique, los espartaquistas en Alemania, y Bela-Kun en Viena, mientras describe su vida en el colegio de monjas, sus amistades, sus salidas al cine, sus viajes por Europa y las reuniones familiares. Asimismo, mientras en Venezuela se afianza el régimen de Juan Vicente Gómez, de éste se habla desde la distancia y a través de los medios de comunicación. En los periódicos franceses aparece el escándalo que causó la hija del General, Flor María, durante el Coucours de L'Elegance un desfile de modas al que las niñas iban todas la primaveras.

“Ayer por la magnana, *Mademoiselle Flor de Maria Gomés*, hija del actual dictador venezolano, *Le Genelar Juan V. Gomés*, ha provocado un espantoso accidente en el Concurso de la Elegancia celebrado en Bois de Boulogne, resultando de ello, la muerte de dos inocentes paseantes así como heridas graves en una joven de catorce años... *Mlle. Gomés* se encuentra en este momento recluida en el Hospital de la Salpetrière presa de una crisis nerviosa.” (105)

Estas apropiaciones de la cultura popular constituyen el eje de la intrahistoria, ya que ponen en escena una tensión entre las monolíticas lecturas historiográficas y el anclaje en lo cotidiano denota la fluidez e multiplicidad de la memoria.

En *Solitaria*, *Solidaria* coexisten elementos culturales de antaño con expresiones contemporáneas de carácter popular y masivo. El entusiasmo de Leonora con la formación, por primera vez en la historia nacional, de una sinfonía completamente compuesta de mujeres. En una sociedad marcada por el autoritarismo y paternalismo dicho acontecimiento fue una expresión de la contra-cultura por parte de la mujer-artista de mediados del siglo XIX. Con el paso del tiempo, aquella expresión se consolida y pasa a ser representativa de un status social. Los conciertos de la primera sinfonía de mujeres se juxtaponen a los boleros, merengues y salsa que saboreaba Zulay en la soledad de su casa.

En el mundo hipermoderno de Zulay, la hibridez caracteriza las expresiones musicales y los medios de comunicación masiva divulgan su popularidad. Aun siendo de consumo masivo, las letras de estas canciones producen estructura del sentir que se proyecta en los discursos de intimidad de la protagonista y los cuales se oponen la rigidez de los discurso historiográfico.

Aunque en estas novelas la falsa distinción entre la cultura popular/masas y una “alta cultura” aparece sutilmente, hasta casi desaparecer, en *Pezones Negros* esta distinción se pone en evidencia. Carlos se compadece del origen campesino de Delia y repudia la chabacanería e ignorancia de Prisa y su familia. Mientras Delia hace es una “autodidacta” y aunque participó junto a Carlos en las mismas luchas política, sus diferencias de “origen”, de “cultura, belleza y riqueza” eventualmente salieron a relucir.

Después de dejar a Delia por Prisa, Carlos esmera por educar a Prisa, trata de enseñarle francés, de fomentar su apreciación por la música clásica, e inculcarle los modales y expectativas de la burguesía venezolana. Sin embargo, a Prisa se le siguen escapando sus arrabalerismos, el habla popular en los cerros caraqueños, su gusto por la música popular y su cursilería novelera.

—No quiero que me dejes. No quiero que te vayas—dijo él

—¿Y quién te ha dicho que me voy a ir? Estaré loca si te voy a dejar ahora que me vas a comprar la casa, nuestro nidito de amor. ¿No lo ves así, mi chuchi?

—Por favor Prisa, te he dicho que no me llames cuchi. No me gusta que luzcas cursi. Bastante tiempo he dedicado a tu educación y estoy muy orgulloso de ti para que salgas a estas alturas con esa ridiculez. (29)

El exceso de expresiones del lenguaje popular aterroriza a Carlos y amenaza sus ideales democráticos: unificar culturalmente a la nación a través de la instrucción paterna: su cultura, sus principios, sus héroes y dioses. Por su parte, Prisa no tiene ningún interés en cambiar, ni su

origen, ni su gusto por la música popular, ni su educación sentimental. Lo que Prisa ansia es una casa, su “nidito de amor”, asistir a fiestas de gala vestida de seda y zapatos de diseñador, en fin disfrutar de una vida burguesa que, después de mucho llanto y sufrimiento, logran alcanzar las cenicientas televisadas que emigran del campo a la ciudad. Prisa no se avergüenza de su origen, lo acepta con la incrédula creencia de que algún día será la ama y señora de su casa/nación y que entonces podrá contar su historia, bailar a los ritmos de los tambores y adorar a sus Orichas.

Metahistoria

Además de ser autoreflexivas y abarcar elementos de la cultura popular, estas obras se preocupan por rememorar la historia en toda su complejidad. La novela intrahistórica indaga en los mecanismos de ficionalización del discurso histórico desde su interior y exhiben la fragmentación y polifonía de la memoria. La recopilación de relatos orales, las epístolas y diarios, así como las interjecciones de crónicas periodísticas y documentos pseudo-históricos, ponen en escena la problemática de todo recuento histórico, su imposibilidad. La circularidad del tiempo—la ruptura de su cronológica y la confluencia entre el pasado y el presente— es otro de los aspectos metahistóricos que caracterizan las novelas analizadas. Aunque la parodia no es sobresaliente en la novela intrahistórica, este artilugio literario aparece en ciertas ocasiones al reflexionar sobre la escritura. En *Pezones negros* se hiperboliza la memoria masculina, de manera tal que el proyecto escritural de protagonista/narrador pierde toda veracidad histórica.

En *El Exilio del tiempo* existen dos maneras de historiar—la oralidad y la escritura. Ambas maneras se condensan en el proyecto escritural ideado por Isabel, y llevado a cabo por la joven narradora. Los recuentos orales de las mujeres contrastan con las cartas y diarios de los hombres de la familia. Las cartas del bisabuelo, Rafael Antonio, pasa a ser la historia oficial.

Abril: 1899. Ayer el General Cipriano Castro, de acuerdo con mis predicciones, se ha hecho amo del poder, muchos opinaban que fracasaría porque el partido liberal no podía aceptar que un hombre casi marginal del mismo se alzara en la silla presidencial so pena de perecer... Castro con sesenta hombres, algunos casi niños, ha cruzado el país desde La Grita hasta Caracas y el pueblo lo ha aclamado. (87)

Las cartas del bisabuelo, quien “vivió en épocas de esplendor” del General Guzmán Blanco (81), y vivió el avènement y ocaso de Cipriano Castro, se intercalan con los recuentos orales de las mujeres de la familia y la experiencia de la narradora. Al tomar el poder Juan Vicente Gómez, la familia de la narradora se ve en la necesidad de exiliarse en París, entonces da su versión de los acontecimientos:

No sé porque estábamos aquí porque papá dijo que nos veníamos a Europa para completar nuestra educación y porque con Gómez no podíamos vivir tranquilos... papá y mamá escuchaban la radio y dicen que el comunismo va a invadir el mundo... pero tenemos que esperar hasta que Gómez muera, pues a mí me parece muy aburrido que uno tenga que estar esperando a que se muera un señor que no se sabe cuándo se ha a morir, que ni siquiera lo conozco porque nunca lo he visto solo sé que va de uniforme y lleva unos bigotes a lo Kaiser y nada más. (93)

El proyecto escritural de la novela abarca tanto el discurso oral como el escrito poniendo en escena la imposibilidad de contar la “verdadera” historia. Acertadamente se ha dicho que la función del narrador no es la de contar sino la de “crear voces que cuentan” (Policastro 207), y por lo tanto los lectores se ven obligados a compilar, evaluar fragmentos de la historia.

Otro aspecto de carácter metahistórico en estas novelas es el tiempo de la escritura. Los relatos transcurren de atrás hacia adelante, develando genealogías y secretos, y el tiempo se entrecruza para descubrir paralelismos entre el presente y el pasado. En *Solitaria*, *Solidaria*, durante el proceso de investigación sobre Antonio Guzmán Blanco, Zulay encuentra accidentalmente las cartas y diarios de Leonora, quien participó en la vida pública como periodista (bajo seudónimos masculinos) y en los revueltas sindicales durante de aquella época. Zulay busca reconstruir el pasado de un personaje histórico, mediante la recolección de archivos históricos, pero consciente de la imposibilidad de acercarse al líder popular de una manera directa, Zulay se interesa en el proyecto de escritura de Leonora. Al referirse a la llegada de José Martí, Leonora reflexiona su escritura:

[...] si por un lado me siento participando en asuntos de relativa importancia que valdría la pena reseñar, por el otro pienso que esta circunstancia íntima y personal del diario pone en evidencia más mi emoción que la crónica de la situación y ello ultimadamente me produce un extraño pudor. (264)

El carácter afectivo, cotidiano e íntimo de los recuentos históricos de Leonora ofrecen una versión más compleja —tanto singular como colectiva— de ese aconteciendo. Zulay se interesa por el proyecto escritural de Leonora y comienza el suyo propio. La intrahistoria se formula como una plataforma escritural donde se cruzan la existencia íntima y cotidiana de ambas mujeres y los acontecimientos de carácter histórico que se permiten narrar.

En *El exilio del tiempo*, el tiempo se construye a través de una polifonía de voces que narran más de un siglo de memorias de una familia burguesa. La narradora le cede el lugar de la enunciación a diversas mujeres de la familia—su abuela, su madre y sus tías, y otras excluidas del ámbito familiar—una antigua amiga y su alocada prima. Aunque los relatos orales mantienen

un orden cronológico, la narración-escritura de la joven no solo interrumpe su cronología, sino que da cuenta de su circularidad.

Antes de abandonar la casa ancestral la joven hizo un inventario de las cosas y recuerdos que esa casa habitaban y se sentó a escribir una novela:

El día en que abandonaron la casa fui al cuarto de mamá antes de salir, las ventanas estaban abiertas y la cortina de *voile*, inflada por la brisa, se escapaba entre las rejas como una mano desplegada por alguien que la arrojará al tiempo.
(263)

La joven se sienta en una de sus solitarias habitaciones a transcribir los ecos de las memorias que ya nos ha contado y a describir de nuevo pasillos, corredores y muebles de aquella casa vacía. Esta repetición de la historia ya no es la misma, es otra historia que escapa de la casa ancestral a través de la ventana. La circularidad del tiempo se evidencia en la confluencia del presente con el pasado, la tradición y el cambio.

El carácter metahistórico en *Pezones negros* radica en la exagerada rigidez e impermeabilidad misma del recuento del protagonista/narrador. La voz soberana del narrador enmudece aquellas que le rodean. Carlos nunca cede el lugar de la enunciación, ni tampoco actúa como mediador de diversas versiones de la historia, esta desmedida totalidad y excesiva autoridad narrativa resulta paródico. Encadenado por la “maldición negra” Carlos se ve obligado a repetir la trágica historia de sus antecesores. La maldición negra persiguió acabó con la vida de su abuelo, persiguió los sueños eróticos de su padre hasta inmovilizarlo, y su obsesión con los pezones negros de Prisa eclipsó la heroica participación histórica de Carlos. Hacia el final de la novela, paralizado y abatido Carlos decide recuperar sus fuerzas y escribir la historia de su vida, recuperar autoría e inmortalidad.

Comencé, entonces, a debatirme entre “hay que dejarlos crecer”, la soñada novela que todavía no había escrito, y una composición que marcara el final de mi vida como lo fue para Mozart su Réquiem. (176)

Carlos tenía que recuperar lo que era de él, la utopía de libertad, igualdad y fraternidad, y recuperar su palabra, su “hombria” y “romanticismo” (175). La escritura es lo que le salva de la maldición negra, y le convierte de nuevo en un “hombre completo”, dispuesto a volverse no historia sino leyenda.

La reflexión metahistórica entretiene una paradoja. Por una parte se busca construir un personaje, con sus propias inquietudes y experiencias existenciales y por otra se busca negar el valor de su existencia real. En respuesta a esta paradoja, Pacheco sugiere que la escritura funciona como “un constructo retórico productor de un *efecto de realidad*” (134). Sin dejar de reflexionar acerca de la función interlocutoria de sus protagonistas/ autoras, el proyecto escritural de la intrahistoria debe entenderse como un lugar de conflicto y negociación desde el cual se pretende darle sentido al pasado, donde se nos presentan visiones “cuestionadoras y resimantizadas” del pasado venezolano (128).

Intrahistoria: género y nación

Vanas me resultan hoy las contiendas. La historia de las luchas por el poder, ¿es esa acaso la historia de los hombres?

Zulay en *Solitaria, Solidaria*

En plena era post nacional o multinacional, el concepto de nación resulta mucho más complejo y contenido, por esta razón, se piensa que la idea de nación ha cesado de ser el punto de partida para la creación de proyectos culturales y políticos. Jameson afirma que las alegorías nacionales

plasmadas en la novela han dejado de tener un role predominante en la construcción del imaginarios políticos (Jameson 1986). Sin embargo, para Jean Franco las alegorías nacionales aún articulan emblemas de lo nacional que tienden a integrar movimientos sociales, espacios de resistencia y nacientes identidades políticas. Según la autora, la nación es un producto de diversos discursos, historiográficos, literarios, políticos y visuales en conflicto:

[This] leads to the realization that the problems that national discourse engendered –problems of patriarchy and of power and its attendant techniques of exclusion and discrimination—could not be resolved by a genre [the novel] that was implicated in these very procedures (133)

La exploración del género en la construcción del imaginario nacional nos hace reflexionar sobre las maneras en las que la memoria masculinizada ha limitado y legitimado el acceso de la mujer a participar tanto cultural como políticamente en la construcción de lo nacional. En Venezuela, la apertura democrática de los sesenta y a la ineficacia de los líderes del pacto de Punto Fijo provocó una serie de denuncias y las demandas de las comunidades excluidas del espacio público. Entre estas demandas se hallaban las de las feministas, quienes considerando a las observaciones de las feministas francesas⁷ comenzaron a preguntarse si existe una escritura femenina de la historia y a preocuparse por la representación del cuerpo femenino en las narrativas nacionales.

Sin embargo, la teoría feminista francesa no era suficiente para entender la realidad de la literatura femenina en “el Tercer mundo”. Según Lucía Guerra dichas propuestas tenían que aliarse a la crítica deconstructiva para dar cuenta de sujeto femenino—del cuerpo en su contexto cultural e histórico. Considerando lo anterior, Nelly Richard sostiene que la interacción con el lector, y la extra-textualidad en las novelas escritas por mujeres produce una multitud de sentidos,

que hace posible expresar la doble presión de las mujeres como sujetos colonizados (Rivas 133).⁸ Por una parte, la novela intrahistórica aplica una crítica deconstructiva de las novelas históricas y ficciones fundacionales para dar cuenta el sujeto femenino. Por otra parte, éstas construyen ficciones políticas a través de la contextualización de dichos los sujetos, la solidaridad con la palabra ajena, y la preocupación por develar implícitos discursos de otredad.

A lo largo de este proyecto hemos notado como el cuerpo sexuado del líder popular es un signo social y geográfico que articula la simbiosis entre “la sociedad civil” y “el pueblo”. Polit Dueñas observa cómo se representa esta simbiosis en las novelas de caudillos del siglo XX. La autora se enfoca en la representación corporal y los usos de cuerpo masculino y su actividad política, el patriarcado y el autoritarismo. Por una parte, el caudillo representa el poder supremo, y por otra es el objeto de la escritura. El alcance de dicho análisis de género radica en observar como los mecanismos de construcción de la estética masculina—tanto del caudillo como la de sus escribas—normalizan el espacio público.⁹

La novela intrahistórica demuele las ficciones de unidad nacional sobre las que se basaba el romance fundacional de las novelas del siglo XIX y principios del XX.¹⁰ En estas alegorías tanto el cuerpo como el deseo femenino son concebidos como objetos aterradores que inquietan la identidad masculina. De este modo, la mujer, como un constructo cultural, debe ser controlada, educada, silenciada por las cabezas de la familia para salvaguardar la hegemonía de la “sociedad civil” y la unidad nacional. Al referirse al cuerpo/deseo femenino, Torres expresa:

El cuerpo como tal es no es más que un pedazo de carne y hueso; es la cultura, la red simbólica, lo que inscribe ese cuerpo en un sentido que lo puede hacer deseable, torturable, prohibido o ilícito, abierto al placer o al sufrimiento. (Torres citado por Rivas 127)

La novela intrahistórica desarticula la “red simbólica” detrás de los mitos nacionales y sus petrificados héroes y villanos. Aunque el sujeto femenino narra la historia privada y pública, se apropia del espacio familiar y doméstico, lugares icónicos de las narrativas de construcción de lo nacional.

González Stephan al referirse a la novela escrita por mujeres en Venezuela observa que en estas obras el sujeto de la memoria desplaza el eje falocéntrico, y expone las paradojas que encierra el concepto de nación. González Stephan continúa:

[A] pesar de utilizar diversos mecanismos para representar a la mujer, [las novelas] orquestan una reescritura de la historia desde un ángulo en específico, las tradiciones íntimas y colectivas, las textura culturales ocultas por la historia oficial. (116)

Las situaciones y espacios que se recrean en la novela intrahistórica no pretenden ser alegorías de la consolidación nacional sino más bien buscan reflejar la hibridez cultural y política para hablar de la venezolanidad.

En *El exilio en el tiempo*, los objetos, las cartas, las historias orales dan fe del transcurso del tiempo y se convierten en testigos y vehículos para acercarse al pasado. Para González Stephan la configuración de la casa/nación busca “rediseñar una cartografía cultural del país”:

Más allá de la figura de una narradora preocupada por fijar signos, la idea más práctica para cartografiar el cuerpo de la nación refuerza este sentido de recorrer/reconocer un vasto territorio no explorado; al fijar un nuevo sistema de coordenadas, poder (re)apropiarse de esa geografía y poder manejar los mapas de solo de la historia política, la historia de las expoliaciones, sino la historia

personal, familiar porque, al fin y al cabo, también las genealogías privadas están profundamente conectadas a la historia pública del país. (119)

Hacia el final de la novela, antes de abandonar aquella casona ancestral, la adolescente fue despojando a cada uno de sus habitantes de las cosas, e iba recogiendo con tristeza los trozos de la historia familiar. Al igual que la casa, la nación está plagada de memorias fantasmas que con el tiempo han sido remplazadas por otras. La casa vacía es un mapa en blanco, una plataforma de representación cultural y política dispuesto a ser reinscrito. Este es un desplazamiento beligerante y contestatario que permite la inversión de los roles tradicionalmente asignados a los sexos a partir del “deseo codificador masculino” (122).

Las mujeres que habitaban aquella casa ancestral sólo toman la palabra a través de la confesión y figuran como ajenas a la vida pública. Estas asumen las expectativas de su clase y las posiciones políticas de sus padres, abuelos y maridos. La bisabuela anfitriona de cenas para los representantes del gobierno de Cipriano Castro, la abuela sigue a su esposo al exilio y su madre espera con ansia la muerte del General Gómez para poder regresar a Venezuela y casarse. No obstante, al cederle la palabra a quienes no la han tenido—su abuela, su madre, y sus tías— la joven subvierte la letra patriarcal y expone los mecanismos de control ligados al discurso de clase y de género. Consciente de su pertenencia a una clase privilegiada y, sin alarde ni censura, la narradora exhibe su implícita relación con el poder.

En *Solitaria, solidaria* ambas protagonistas, Leonora y Zulay, aparecen como conciencias críticas de las dinámicas sociales e históricas que les toca vivir—el régimen dictatorial de finales del siglo XIX y la represión política y la violencia estatal en los años sesenta, respectivamente. Su discurso cotidiano e íntimo se desborda del espacio doméstico, y se convierte, a través de la escritura en otra historia. Bajo un apodo masculino, Leonora escribe para un periódico de la

época donde critica y expone los excesos del poder, por lo que cae presa y eventualmente se suicida. Un siglo después, Zulay intenta exhumar la voz de Leonora. La yuxtaposición del presente y el pasado puede entenderse como un compromiso con el género sexuado, un gesto solidario, o un espacio común de resistencia.

Aunque entre ambas mujeres existen grandes diferencias—la época que habitan, las expresiones culturales a su alrededor y sus espacios domésticos—sus trayectorias se equiparan en cuanto al deseo de inventarse a sí mismas. Leonora le cede la palabra a Zulay y ésta a Leonora, en un proceso de creación propia y a la vez ajena. La profesora de historia explica su presente a partir del pasado de una desconocida mujer decimonónica y Leonora se imagina en un futuro viviendo la vida de Zulay. Esta relación dialógica se hace aún más patente a final de la novela. Después de haber terminado su investigación sobre el mandatario venezolano Antonio Guzmán Blanco, y disfrutando de sus logros al lado del hombre a quien ama, Zulay comienza a escribir su propio diario, y confiesa:

Podría ser la voz de Leonora quien me sabe poseedora de su historia, Podría ser yo misma queriendo revisar mi vida en paralelo a la de ella, podría ser este deseo encajado en lo más hondo de mi que se debate entre la desilusión, la mirada escéptica sobre lo que he alcanzado a saber de lo que me rodea, y la necesidad de sobrevivir, de persistir, de comenzar otra lucha, en otro lugar, en otra manera.

(319)

Sin un propósito histórico en común, y sin un lenguaje cultural compartido, ambas se sienten parte del colectivo de mujeres que tienen que inventarse a sí mismas a partir de lo único que les une: el género.

Mientras en *Solitaria*, *Solidaria* y en *El exilio del Tiempo* las narradoras despojan a los carismáticos guerreros de su protagonismo histórico y ejemplaridad política a través del discurso de intimidad, y los espacios en común de la resistencia. En *Pezones negros*, la trayectoria democrática de Carlos y sus antecesores se ve frustrada ante la amenazante la mujer negra. La fascinación por la morena Delia y la prieta Prisa—cuerpos inscritos por discurso de género y raza—consume y paraliza las románticas palabras emancipadoras y el fervor revolucionario que Carlos había heredado de su abuelo, el ciudadano alsaciano.

Frente a la deslegitimación de alegorías nacionales y la desilusión de los mitos totalizadores, la novela intrahistórica conjetura ficciones nacionales alternativas a partir de memorias históricas compartidas mediadas por fantasías privadas. En estas ficciones, la nación se convierte en una plataforma de contestación y negociación entre diversas construcciones discursivas, en particular el género y la raza. Aunque culturalmente, el espacio nacional siempre ha sido pensado heterogéneo, en estas novelas la nación deja de ser un territorio históricamente y políticamente unificado y se construye como un territorio liminal, poroso, y móvil en la que todos y cada uno de nosotros participamos, aún sin saberlo, colectiva y singularmente.

La construcción del Otro.

En Venezuela, la literatura de mujeres se ha destacado por la exploración de los discursos de género, pero las obras más recientes también se han interesado por las construcciones discursivas de la etnia y la raza. De las novelas aquí estudiadas, *Pezones Negros* mejor indaga en la representación de las mujeres “de color”. A pesar de que la novela de Sequera Tamayo se publica una década después de las de Torres y Antillano su proyecto escritural es intrahistórico,

en cuanto busca develar las coordinadas de los discursos de otredad presentes aún en las narrativas históricas.

Como se ha mencionado ya, la nación imaginada ha sido tradicionalmente cimentada en alegorías nacionales a partir de construcciones del *Otro*, entre estos la raza, la etnia, y el género. Desde las primeras articulaciones de la nación moderna en Latinoamérica, los imaginarios nacionales han producido discursos de otredad a partir del antagonismo constitutivo: la civilización versus la barbarie. En el caso de Venezuela, tradicionalmente, la civilización se acuna en la ciudad y la ciudadanía deviene de la pertenencia a los sectores “productivos” de la sociedad urbana; mientras que la barbarie habita los llanos venezolanos, las segregadas comunidades de origen africano, los casi extintos pueblos indígenas y por supuesto, las mujeres. La civilización urbana y la barbarie campesina entran en conflicto en este país a partir de los desplazamientos poblacionales a partir de la expansión de la industria petrolera a principios del siglo XX, las grandes migraciones del campo a la ciudad durante la industrialización de los años cincuenta y la emergencia de los medios de comunicación masiva.

A la par de la diversidad de las demandas culturales y políticas de las multitudes surge un discurso populista de carácter social-democrático, articulado por aquellos allegados a la política, perteneciente a las elites urbanas y sus letrados, el cual se fundamenta en el mismo antagonismo constitutivo de la nación moderna. Britto García hace un estudio genealógico del discurso populista y la retórica de los líderes del Pacto de Punto Fijo y habla del La leyenda blanca o el mito adeco:

Toda Leyenda tiende a presentar la realidad en función de posiciones simplificadas. En el curso de este estudio, vimos como Acción Democrática ha interpretado a Venezuela mediante un limitado número de disyuntivas

(autoritarismo personal vs. Democracia; atraso vs. Modernidad; arbitrariedad vs legalidad) y ha reclamado para sí misma las significaciones más positivas. Para postular estas disyuntivas como esenciales, ha debido escamotear un componente esencial de la sociedad: su estratificación de clases antagónicas, y la lucha entre ellas. (238)

Este análisis discursivo de la retórica populista de padres de la democracia venezolana apunta a una clara separación entre los sectores que integran la legalidad de la “sociedad civil”, mientras que las demás comunidades nacionales aparecen homologizadas bajo la noción de “pueblo”. De modo que la nación democrática ha sido construida, discursivamente, en base a una separación radical entre el ámbito político y el cultural.

El objeto del discurso de esta retórica populista, es decir “el pueblo”, se convierte en el *Otro*, un ente carencial e inactivo, pero amenazador—un potencial destructor de la fundación mítica de lo nacional: la historia. En el líder popular, siendo en este discurso los Padres de la democracia, recae la tarea de suturar estas imaginarias fisuras entre ambos.

Ese pueblo empieza a existir como tal desde el momento en que los hombres “de origen modesto”... conocedores del “alma nacional”... consiguen dominarlo para hacerlo desistir de las explosiones sociales y de las revoluciones. Porque el nuevo Gendarme [Democrático] como hemos visto, controla no sólo la Represión y la Redistribución, sino así mismo la Retórica: la Historia —su historia— y a través de ella la conciencia. (1987:294)

De modo similar, en las ficciones políticas en los capítulos anteriores, las fisuras de la nación-estado son saturadas mediante la identificación mutua entre el líder y las comunidades nacionales. A consecuencia, estas ficciones han tenido que articular un antagonismo entre la

sociedad civil y el pueblo, siendo indispensable para ello la construcción del *Otro*. La novela intrahistórica se interesa particularmente en tales construcciones discursivas de la otredad. A mi modo de ver, esta indagación discursiva produce un espacio liminal, una plataforma articuladora de reapropiación, sustitución y transformación de los paradigmas de representación del sujeto subalterno. La novela intrahistórica devela las relaciones de poder y las tecnologías de violencia necesarias que sostienen la historia oficializada.

En *Pezones negros* se pone en escena la construcción histórica de los discursos de otredad que ha sostenido el liderazgo paternalista y autoritario de los padres de la democracia venezolana por casi medio siglo. La novela traza la trayectoria vital de Carlos para dar cuenta de que su proyecto democrático se sustenta en el antagonismo entre la “sociedad civil” a la cual pertenece, y el objeto de su discurso, el “pueblo” que tanto Delia como Prisa representan. Carlos cuenta la trágica trayectoria emancipadora de los hombres de su familia, su liderazgo durante el levantamiento cívico-militar contra el gobierno dictatorial de Juan Vicente Gómez y su participación en la formación de los primeros partidos democráticos. El protagonista narra sus encuentros con el fantasma de su antecesor, las experiencias de sus camaradas revolucionarios, y se apodera de la palabra de las mujeres pertenecientes a su clase social y raza (Camila, Flor del Río, su madre y su bisabuela). Sin embargo, Carlos no se interesa por las historias íntimas y cotidianas de las mujeres con las que comparte el espacio doméstico, su esposa Delia y su amante Prisa. Sin ser ajenas a la trayectoria histórica del protagonista, ambas mujeres han sido solo impedimentos para realizar su proyecto político.

Delia como Prisa son objetos del rechazo y de fascinación para el narrador. La piel morena de Delia le fascina y los pezones de Prisa le enloquecen, sin embargo lo que ellas pronuncian le incomoda. Carlos reprocha a Delia por la pérdida de los ideales revolucionarios, y

la aceptación pasiva de su condición burguesa de su esposa. Delia, quien junto con Carlos había participado en los primeros movimientos democráticos, adquiere un gusto por el lujo y por finos zapatos. Carlos explica esta obsesión paternalistamente cuando comparte con Flor del Rico que en “la zona de los negros” de donde venía Delia, andar descalzo era lo normal y la “alpargata también había sido su compañera”, de manera de que los zapatos “le igualaban a la gente de la alta sociedad” (117-118). Sin embargo, Carlos reaccionaba iracundo a las cursilerías y vulgaridades de Prisa.

Prisa es como un caribe que me ha estado comiendo todo, royendo mi fortuna, mi lenguaje. He aquí, justo eso ultimo, uno de los problemas más graves que me ha tocado enfrentar. La fortuna se puede perder y volverse a hacer, pero el lenguaje: la comunicación con los demás, ¡prostituirlo! (29)

Mientras Delia le recuerda su desilusión con los ideales democráticos de su juventud, Prisa le corroe su alma, cultura, hasta apoderarse de su lenguaje.

La fijación con los pezones negros de Prisa produce en Carlos el mismo padecimiento de su padre: la parálisis y la locura. Ni la gloriosa espada de su bisabuelo muerto, ni los “pezones rozados” de Flor del Rio logran salvarlo de la furia de los dioses negros. El conformismo de Delia al llegar a pensarse burguesa y el arribismo y “vulgaridad” de Prisa son obstáculos que no le han permitido al protagonista plasmar las grandiosas ideas de emancipación y el ímpetu revolucionario que había heredado de los hombres de su familia. Carlos ya se encontraba inactivo durante las actividades políticas para derrocar la segunda dictadura del siglo XX. Cuando el gobierno constitucional había deslegitimizado los partidos de izquierda y perseguía a los aquellos de “pensamiento progresista” bajo la bandera de la defensa contra el comunismo, Carlos se desligó de su inicial ideología, ni participó en las protestas cívicas ni mucho menos en

la guerrilla que terminó siendo reprimida violentamente por el gobierno de Rómulo Betancourt.

Consiente de su inactividad política, Carlos se pregunta:

Me envolvía una carcajada lejana que se prolongaba hacia lo alto hasta llenar todo el espacio de sus modulaciones graves. Anamburucú, Obatalá, Yemanyá, Omolú, Shangó, reían complacidos ¿Y por dónde andará el espíritu de ese hombre idealista que se les enfrentó con su sable de cristal? ¿Dónde su delgada figura? La maldición como que funciona de verdad, me dije una noche. (149)

El narrador encuentra la salvación de la maldición negra en la escritura. Carlos se propone escribir una “gran novela” autobiográfica alrededor de su mesiánico carisma y su vigor revolucionario a lo largo de todo un siglo de historia nacional (160). Carlos escribe de noche y de día sobre su “romanticismo” y “hombría” sordo a las demandas de Prisa:

Comprendí que era necesario que me desprendiese con violencia del amor que había sentido por Prisa, cada día se fortalecía la pared de mi odio, y debía volcar mis fueras intelectuales y sensibles a lo que siempre he sido: un romántico absoluto. (177)

Antes de comenzar a escribir, Carlos termina su monólogo con estas palabras, “Un hombre. Hombre completo. Lo que siempre he sido un luchador social, y un músico. Y ahora, un escritor” (178).

Carlos es el paradigma de los líderes democráticos del Puntofijismo. Un hombre que habiendo sido consagrado como sujeto de ejemplaridad política por la memoria masculinizada de la historia nacional, se ve amenazado con la pérdida de su lugar geo-político frente al desplazamiento poblacional y el arribo de la multitud. Su ciudad letrada ha sido desterritorializada por el descalzo campesinado, los dioses negros, y la aterradora cultura de

popular/masas. De allí su necesidad de recuperar su lenguaje, su autoridad sobre la palabra del *otro*. Al revelar las construcciones discursivas el *Otro*, la novela intrahistórica cuestiona el antagonismo constitutivo de la nación moderna—“sociedad civil”/“pueblo”. De allí la urgencia de narrar la memoria desde las márgenes del poder, y a partir de componentes afectivos y cotidianos y comenzar a imaginar de una “identidad individual y colectiva” (Rivas 100).

Venezuela y su multitud

Por más de cuatro décadas el modelo político y económico venezolano se vio regido por un sistema de gobierno bipartidista (AD y COPEI) legitimado por su retórica populista y el apoyo incondicional del altos comandos militares. Al ser electo presidente el primer mandatario democrático, Rómulo Betancourt, declaró ilegítimos los partidos de izquierda. (Véase el capítulo 2). En respuesta a esta medida estalló una rebelión de orientación marxista que se extendió en lo largo de la década de los sesenta y siguió produciendo una serie de esporádicas manifestaciones populares (Langue 2008:112). Hasta que 1989, durante el segundo Gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989-1993), estalla la revuelta popular espontanea conocida como el Caracazo. Para hacerle frente a la crisis petrolera y las desmedidas demandas por parte del Fondo Monetario Internacional, la administración de Pérez impuso políticas económicas de carácter neoliberal acompañadas de drásticas medidas de austeridad fiscal. En respuesta al aumento de la gasolina, y más específicamente al precio del transporte urbano, bajan centenares de “cerricolas”—como se les llama despectivamente a los habitantes de los cerros—a la ciudad de Caracas. En medio de aquella explosión popular fueron saqueados tiendas y supermercados en las zonas más afluentes de la ciudad, inmediatamente se suspendieron las garantías constitucionales y el ejército nacional llevó a cabo otra de sus masacres.

En *El día en que bajaron los cerros* (1989), una compilación de fotos, reseñas y opiniones periodísticas de los acontecimientos, se describe el impacto de estos eventos en el imaginario nacional. A partir de esta rebelión popular, ya no fue imposible negar la multiplicidad de singularidades apiladas en los cerros que circundan la ciudad y su potencial político. Ya no podemos hablar de los folklóricos migrantes del campo, las coloridas poblaciones de origen africano e indígena, arquetípicas madres y las muchas otras comunidades solo como el cuerpo cultural de la nación venezolana, ya que estas comunidades nacionales se han hecho partícipes, imaginaria y políticamente, en la construcción de lo nacional.

A pesar de que la nación moderna venezolana ha estado cimentada en estructuras coloniales y burocráticas, regímenes militares, y pactos democráticos de carácter exclusivo, actualmente es el orden biopolítico lo que estructura el tejido social. En la contemporaneidad, las tecnologías disciplinarias han sido remplazadas por mecanismos de control poblacional a través de la inclusión y exclusión de sectores sociales sobre la base de discursos de bienestar y seguridad. Frente a los movimientos multitudinarios y la amplia resistencia de los sectores considerados “improductivos” se han convertido en amenazas para el bienestar y la vida de la sociedad civil, es decir de los sectores “productivos”. Para Antonio Negri la visibilidad y movilidad de estos grupos “improductivos” (migrantes, campesinos, comunidades indígenas y afro-caribeñas, mujeres, etc.) ha de ser considerada como una producción de la riqueza social, en cuanto que estos van imaginando mundos posibles y derrumbando las fronteras nacionales través de la innovación (en particular la tecnológica) y la cooperación. (Negri 6). Dichos movimientos poblacionales producen espacios comunes de resistencia y subjetivización política, lo que Negri and Michel Hardt denominado *Multitude*:

The political body of the multitude is invested by the mobility of populations, by emigrations, by the metamorphoses of desire and by aspirations to formal rights. When we look at this globalized world we see who it is traversed by huge quantities of freedom, by the *Potenza* of the exploited who resist, by the insubordination of the excluded who make their escape... This world has become one. It is traversed by mobility of the multitudes that has neither blockage not limit—other than the extreme limit of war. (35)

Hoy día, el antagonismo entre el cuerpo político y el cuerpo cultural de la nación moderna que han sostenido su imaginaria construcción resultan obsoletos. Consecuentemente, “el pueblo” no puede seguir siendo representados como sectores “improductivos” de la sociedad, ya que han ido integrándose más activamente a los modos de producción.¹¹ La *multitud* no se refiere a las masas, ni al “pueblo”, ni una serie de individuos unidos a través de su identificación con un líder popular. La *multitud* se concibe como una red de singularidades que para no ser reducidas al caos tienen que reconocer un espacio común de plataformas de resistencia—en el que se pone en escena la *potenza* que revelan las dimensiones del trabajo inmaterial: la cooperación y la innovación.

Con el transcurso de la modernidad a las postmodernidad se ha transformado la noción de la nación moderna, y con ello el concepto de soberanía.

The collapse of every measure of development (an underdevelopment—an even the hierarchization of geographic areas of production at a planetary level), the collapse of every measure of exploitation creates a crisis of the general political criteria of disciplinary command also of those in control. (43)

Esto no significa que el concepto de nación, como un ente imaginado, haya dejado de existir, solo que ha cambiado su fisionomía. La nación ya no puede ser entendida como la conglomeración de órganos culturales con un líder popular a su cabeza, sino una multitud de órganos que regulan la cabeza.

En el caso venezolano, la manifestación popular espontánea del 27 de febrero de 1989, es un ejemplo del cambio de paradigma de la nación moderna y de sus líderes. Frente a severas políticas de austeridad que se implantaron a partir la crisis petrolera, los sectores más afectados expresaron su descontento con la injusticia social, el abuso y la corrupción política de la democracia de corte populista que había dominado la vida pública por más de cuatro décadas. Esta manifestación multitudinaria abrió, no sin su dote de violencia, el camino para reflexionar sobre el antagonismo entre “la sociedad civil” y “el pueblo” y su armonía para lograr la consolidación de la nación soberana. Hoy por hoy es imposible continuar haciendo las mismas distinciones y despojar de identidad política a los sectores “improductivos” que amenazan su consolidación. En los recientes años se ha visto un aumento en la participación, la cooperación ciudadana y las innovaciones de carácter social por parte de aquellos sectores considerados por las grandes narrativas nacionales como órganos culturales. Estas articulaciones sociales han sido significativas para fomentar los más recientes cambios culturales y políticos en muchos países Latinoamericanos, entre ellos Brasil, Bolivia, Ecuador, Uruguay, Argentina y Chile. Aunque estos experimentos de carácter multitudinario no han dejado de ser imperfectos y equívocos, estos han propuesto modelos iniciales para hablar de proyecto político de una democracia participativa.

La *multitude* en el cine venezolano

Frente al fenómeno de la globalización, la desilusión con los proyectos democráticos representativos y los crecientes movimientos masivos de resistencia, la novela intrahistórica responde a la urgencia de imaginar otras formas de ciudadanía y soberanía. Esta misma urgencia ha comenzado a infiltrarse en otros modos de producción cultural. **Postales de Leningrado** (2007), un film escrito y dirigido por Mariana Rondón, visualiza un modo de aproximarnos a la construcción de lo nacional a partir de la noción de *multitude*. La película da cuenta de los excesos del poder de la primera administración del Puntofijismo, lo que a la larga resultó en la crisis de las instituciones democráticas y en la búsqueda de formas alternativas de gobierno y liderazgo. El film se enfoca en la vida cotidiana de dos niños durante el levantamiento socialista de los años 1960, quienes narran la participación revolucionaria de sus padres.

La niña relata la historia de su nacimiento en Caracas. Nace el día de las madres, y como es de costumbre en este país, se televisa a la madre y a la recién nacida. Ya que su madre participa en la causa revolucionaria—encargada de la recaudación de fondos para abastecer de armamentos a los guerrilleros, ambas viven clandestinamente. De escondite en escondite, cambiando de identidad y sirviéndose de camuflajes, la niña, cándidamente, narra lo único que conoce: la persecución. Desde los llanos venezolanos, su primo, Teo, entre juegos infantiles y la cotidianeidad campesina, revive el romance de sus padres muertos en la guerrilla. A cargo de Teo está su abuela, quien había quedado un poco desquiciada con la muerte de su hijo. Inesperadamente regresa a la casa de la abuela, el tío de Teo, quien también era guerrillero. Buscando evadir a la DICIP—un organismo encargado de capturar y conseguir información sobre las tácticas de militares de la guerrilla, Teo y su tío inventan una estrategia para escapar a Leningrado. El tío, llamado también Teo, es capturado y aquella inocente aventura se convierte

para el niño en una dura realidad.

Al igual que la novela intrahistórica, el film se interesa por la metahistoria, se sirve del discurso de la intimidad y lo cotidiano, emplea elementos de la cultura popular/masas, y además, se apropiación del discursos de la otredad. Por esta razón, a pesar de haber sido clasificada como una película perteneciente al Nuevo Cine Histórico, el Cine de Mujeres o Cine Alternativo,

Postales de Leningrado podría ser catalogada como Cine Intrahistórico.

El film surge de la experiencia personal de la directora y guionista venezolana Mariana Rondón. Tratando de reconstruir la historia de sus padres durante su participación guerrillera. Rondón se negó a acudir a los órganos oficiales que habían perseguido a sus padres para la recaudar documentos, fotos e informes, y decidió construir aquella historia a partir de vivencias íntimas y cotidianas. En una entrevista acerca de la producción de la película, Rondón reflexiona sobre el proyecto:

Creer que la vida se parece a las películas, tener miedo, guardar secretos, equivocarse, necesitar aventuras, defender ideas, estar triste, desmitificar superhéroes, de esas cosas se trata la vida, y si no fuera así, de eso se trataría la película.¹²

En la película, la historia como la vida es laberíntica. En ella se confunden la realidad de los narradores con su imaginación. Ambos existen en una suerte de juego para enfrentar la persecución y la eminente tortura y muerte. En la trayectoria filmica se intercalan el humor y la tragedia, la locura y el terror, la imaginación y las borrosas memorias de una revolución, con el fin de demoler a sus “superhéroes” o villanos.

Al igual que en la novela intrahistórica, los narradores relatan desde su cotidianidad y sus experiencia vitales se encuentran rodeadas de expresiones de la cultura popular/masas. A lo

largo del recuento de la trama principal—la compra de armas y su transporte hacia el monte—se intercalan celebraciones, bailes, juegos infantiles y canciones revolucionarias. Además, los creativos elementos cinematográficos exhiben expresiones de la cultura popular como lo son las vivas y coloridas animaciones, noticias televisadas, cortes fílmicos de prácticas militares y discursos políticos, así como fotografías de recortes periodísticos y en álbumes familiares.

La ausencia de los personajes históricos que participaron durante este levantamiento cívico-militar es significativa. No se habla de padres de la democracia, ni de los líderes revolucionarios, ni de las cabecillas de las manifestaciones estudiantiles, ni de los hombres encargados de legitimar la violencia en defensa del nuevo sistema democrático. En esta historia no tienen cabida ni los ilustrados líderes mesiánicos ni los furiosos centauros llaneros. Solo aparecen los enamorados haciendo el amor en el monte, abuelas locas llorando a sus hijos, y hombres y mujeres dispuestos a morir por un ideal que no conocemos con exactitud.

Los niños narran sus experiencias desde los llanos y la ciudad, reterritorializando espacios geográficos históricamente divididos. De este modo, el antagonismo los órdenes políticos y los sociales—“la sociedad civil” y “el pueblo”— es desprovisto de su rol constitutivo. En la película la nación moderna deja de ser un problema, y ya nadie se identifica con los líderes populares. La Venezuela de los años sesenta se vislumbra como una red de singularidades con una plataforma de resistencia en común. Las voces infantiles son ecos de todos aquellos estudiantes, campesinos, migrantes, intelectuales y mujeres con un pasado compartido— la resistencia frente a la violencia estatal, la exclusividad política del sistema de partidos—y pone en escena su participación en la producción de ficciones políticas alternativas.

Rondón cuenta una historia que siendo singular, es también la de muchos otros padres, tíos y vecinos. Los cuerpos torturados y mutilados, las expresiones de horror ante los arrebatos

de la violencia estatal son memorias de la infancia compartida por los niños de la revolución que empiezan a ser narradas. Consientes de su soledad estos niños se unen solidarios a través de la experiencia del terror y su exclusión de “sociedad civil”. El film visualiza a la nación venezolana como una multitud de niños de la revolución (hoy políticos, intelectuales, activistas, campesinos, migrantes y exiliados, blancos, pardos y negros, tanto hombres como mujeres) comparten una plataforma de resistencia ante el silenciamiento de la memoria de aquella masacre.

A modo de conclusión

Frente a la crisis de la nación moderna, se inicia una búsqueda de serias propuestas políticas que no dependan de un solo hombre que sintetice al nivel imaginario las inabarcables fisuras del gran ideal llamado estado-nación. En vista del orden biopolítico que estructura el tejido social, la ruptura con los discursos populistas tradicionales, así como los visibles movimientos multitudinarios, la figura del líder popular es puesta en cuestión. Ya no es posible concebir el orden social en base a narrativas nacionales alrededor de un sujeto de ejemplaridad política: un líder mediador de los antagonismos entre un ámbito cultural y otro político.

La novela intrahistórica responde a lo anterior y articula imaginarios alternativos de la nación y sus correspondientes ficciones políticas. Tanto las novelas como la película analizadas en este capítulo, se apropian y desplazan el paradigma de los sujetos de ejemplaridad política que ha permeado la vida pública venezolana. La proliferación de novelas intrahistóricas en Venezuela y en Latinoamérica en general, señala no solo la emergencia de mujeres escritoras sino que da cuenta de la hibridez cultural y política devenida de la globalización, y articulan un espacio nacional, móvil y permeable. Además de plantearse como un giro sintomático de la historia a partir del análisis de género, estos proyectos escriturales se preocupan por exhibir

veladas condiciones de explotación, de allí su sentido de colectividad. La nación se imagina *multitude*. La multitud no es lo foráneo, lo *Otro* sino más bien un espacio de conflicto, de resistencia y subjetivización política, un espacio siempre ocupado y renovado. Este es el espacio que propone la novela intrahistórica para empezar a articular de la venezolanidad.

A modo de cierre:

Las multitudes en el cine de raíces populares

“... identity, as a narrative we constantly reconstruct with others, is also a coproduction”

Néstor García Canclini (1987)

El presente estudio nos ha permitido trazar los cambios del paradigma de representación del líder popular y su nexos con las comunidades nacionales a la largo de la trayectoria democrática venezolana. Se demostró que las ficciones políticas en las novelas plantean un mecanismo de construcción de la venezolanidad mediante un giro melancólico hacia la memoria de las guerras independentistas y al fundamento heroico de sus protagonistas. El espectro de Bolívar, el necesario padre democrático y el “príncipe de las letras”, respectivamente, establecen una relación mutua con las comunidades nacionales a través de una aproximación al poder de carácter personalista.

Con el advenimiento del orden biopolítico, el fenómeno de la globalización y la inclusión de sectores “improductivos” en la producción nacional surge una preocupación tanto estética como política que ha permitido a escritores, cineastas, artistas populares, académicos y activistas articular ficciones nacionales en respuesta a los cambios de los paradigmas de la soberanía y la ciudadanía a nivel global.

En los dos últimos capítulos se expuso una ruptura con el paradigma del líder personalista y la transformación de la relación de fuerza entre poder político centralizado y excluyente, así

como la potencialidad constituyente de las multitudes. *La esposa del Dr. Thorne* y las novelas intrahistóricas estudiadas en el quinto capítulo vuelven al pasado de una manera sintomática, derrumbando el mito bolivariano y planteando una visión reestructora del pasado para aproximarse a las crisis contemporáneas y al futuro.

Del mismo modo las obras cinematográficas aquí analizadas (con la excepción de **Aguirre, la cólera de dios y El Dorado**) se preocupan por las emergentes metanarrativas de la historia venezolana, y se proyectan como un espacio de constatación de la esfera pública. A pesar de ser producciones de carácter nacional, con una particularidad histórica, regional y cultural, estas producciones buscan articular el impacto de las plataformas de resistencia global en la construcción de lo nacional.

Taita Boves revela que el líder antipatriótico encabezó la primera guerra social de los pobres contra los ricos en el país, una guerra que ha tenido distintas manifestaciones en la trayectoria nacional. El film apunta, ya no a la naciente democracia venezolana como lo hizo la versión novelada, sino a la polarización política y cultural en la que vive el país y la imperante guerra mediática.

Aunque no se han realizado producciones venezolanas sobre la travesía del líder marañón, he incluido en este estudio dos conocidas películas extranjeras. La primera, **Aguirre, Der Zorn Gottes** (1972), o **Aguirre, la cólera de dios**, dirigida por Werner Herzog, de gran éxito internacional; la segunda, **El dorado** (1987), una película española por Carlos Saura. Además del tema central—la travesía de Aguirre por el Darién—, estos textos fílmicos comparten la preocupación con la revisión histórica. A pesar de sus respectivos contextos nacionales ambas producciones marca una pauta en el desarrollo del Nuevo Cine Histórico a nivel mundial.

Una lectura textual del film, **Manuela Sáenz, la Libertadora del Libertador**, permite reflexionar sobre la historia venezolana a partir de la vida de la amante de Bolívar. Para lograr que el espectador se identifique con las imágenes históricas, el director recurre a ceremonias y espectáculos populares, iconografía colectiva y obras plásticas que se exhiben públicamente y han tenido alcance internacional masivo. En la película, la construcción de la venezolanidad se presenta como un concepto estético y socialmente construido más allá de las fronteras nacionales.

En **Postales de Leningrado** la nación se vislumbra como una red de singularidades con una plataforma de resistencia en común. El escenario representado puede ser el de cualquier nación latinoamericana a pesar de su singularidad regional, cultural e histórica que comparten la experiencia de la violencia estatal. El texto fílmico visualiza la venezolanidad como una multitud de niños, hombres y mujeres con una experiencia compartida: la resistencia ante el silenciamiento de la memoria del terror.

Estas construcciones del espacio nacional permiten reflexionar sobre la venezolanidad en un contexto global, reescribiendo el pasado histórico y planeando plataformas de resistencia colectiva. Ante el complejo presente venezolano, la producción literaria y cinematográfica ha comenzado a proyectar sujetos multitudinarios—los sectores sociales y culturales silenciados por la historiografía y como productores de la construcción ciudadana. Este sólo ha sido el inicio de una larga trayectoria que queda por delante. De allí mi interés trazar los emergentes paradigmas representacionales del líder popular y la multitud en el cine y otras expresiones de raíces populares en Latinoamérica.

El ciudadano global: entre la literatura y cultura popular

En Latinoamérica la cultura popular, por lo general, ha sido moldeada ideológicamente e integrada al imaginario nacional. Sus expresiones han sido fuentes para legitimar las imágenes del estado-nación a través del espectáculo del ritual y la ceremonia. No obstante, habrá que enfatizar que las prácticas/manifestaciones de la cultura popular poseen el potencial de interrumpir los procesos de construcción de identidades nacionales a cargo de las instituciones.

La cultura popular en Latinoamérica no ha sido, como muchos preferido pensar, una distracción para las clases populares, por el contrario siempre ha sido, y sigue siendo, una expresión de valores comunitarios. Al respecto, Browitt afirma:

Symbolic appropriation and refashioning thus serves as a mechanism of social cohesion and control. Yet this process cannot be reduced to a simple repression thesis. Contemporary evidence shows their indigenous and other minority groups and their culture are involved in ongoing processes of self definition and resistance within and against the Hispanic nation-state.” (3)

Las apropiaciones de los mecanismos de control de la población, han producido identidades fluidas—culturas híbridas para Néstor García Canclini. Un ejemplo de lo anterior, son las identidades sociales que han resultado del contacto entre las clases populares y las poblaciones urbanas las cuales comparten estrategias de resistencia y sobrevivencia.¹ De esto se desprende que la cultura de masas/popular tiene un nexo relacional con las estructuras de poder, por esta razón han dejado de ser vista como una “falsa conciencia” y comenzado a ser reconocida como aquellas prácticas y experiencias que vive la mayoría de la gente en todo el mundo.²

Ante las presiones de la globalización, los críticos culturales han puesto mayor interés en el impacto de comunicación mediática, las tecnologías computarizadas, el acceso de las clases

populares al mercado capitalista, así como los proyectos de democracia participativa.³ Más allá de ser un generador de riquezas para las empresas capitalistas, la cultura popular/masas puede convertirse en una vía o un medio a través el cual las clases populares puedan llegar a proyectar su presencia en el espacio nacional (Martín-barbero 1987; Sarlo 1985; Canclini 1989; Nelly Richards 1989; Monsiváis 1988).

Cine y nación

Con el impacto de la comunicación mediática, las tecnologías computarizadas, y la fascinación por consumir la cultura regional, las expresiones populares latinoamericanas de mayor alcance global han sido la artesanía, la música y el cine. Mientras el cine contemporáneo ejemplifica el proceso de globalización en Latinoamérica, este también constituye una plataforma de resistencia en la cual la producción regional y local son una fuerza dominante y determinante.⁴

Por lo general, el cine latinoamericano ha sido el objeto de fascinación en exclusivos festivales cinematográficos y objeto de preocupación para las elites intelectuales. De cierta manera el cine latinoamericano ha estado marcado por indescifrables propuestas vanguardistas y postmodernistas y, de alguna manera, desligadas de la experiencia del espectador común, es decir de la mayoría de la población. No obstante, debido a su carácter masivo, el cine ha tenido una larga historia de reapropiación por parte de los discursos nacionalistas para la cohesión, integración y represión de las fuerzas constituyentes de las multitudes que integran un territorio nacional.⁵

El Cine Histórico o el Nuevo Cine Histórico ha sido conjuntamente una infraestructura estatal y una expresión cultural para la formación nacional. Para Chon Noriega, el cine

latinoamericano se ha convertido, más y más, insistentemente en nacional, habitando un espacio entre lo residual y las emergentes metanarrativas a través de las cuales Latinoamérica ha sido estudiada.⁶ En la medida en que los cineastas asimilaron el género del cine nacional y el arte del cine internacional. El Nuevo Cine Latinoamericano se convirtió en el interés de la crítica cultural/film desde el extranjero, en particular desde la academia estadounidense, en cuanto reunía discursos poscoloniales y de subalternidad. Sin embargo, como apunta Noriega, no se puede reducir la producción cinematográfica a un proyecto meramente estético separado de las preocupaciones sobre la futura democracia y la participación ciudadana, la esfera pública, la sociedad civil, los intereses públicos y los derechos humanos (xiii).

La pantalla: un espacio de resistencia y subjetivización política

La producción fílmica realizada por mujeres cineastas ha sido abundante en Venezuela, sobre todo a partir de finales de los sesenta.⁷ Estas han sido creadoras e innovadoras de estilos cinematográficos y de escuelas difusoras del séptimo arte. Sus producciones abarcan la representación de la mujer en el espacio nacional y plantean una construcción de ciudadanía no definida por sus líderes ni sujeta a un contexto geopolítico específico. Aunque existen claras referencias a circunstancias políticas, históricas y culturales, las narrativas se interesan por explorar una cotidianeidad marcada por las expresiones globales de la cultura de masas y las representaciones de sectores sociales contruidos tanto fuera como dentro de la nación.

Aún con el financiamiento del estado y el apoyo de las instituciones culturales, muchas cineastas venezolanas han excedido las prescripciones institucionales. Como consecuencia del consumo popular y las demandas de su audiencia, se comienzan a producir películas que representaban a los sectores marginados en su contexto social, desde la perspectiva de las

protagonistas. Solveig Hoogesteijn produce **Manoa** (1980) y **Macu, la mujer del policía** (1987), siendo esta última un record de taquilla junto con **Superman** y **E.T** y **Rambo** (Karibay 2008: 51). La directora Silvia Manrique produce **Panchito Mandefuá**, el primer relato de los niños de la calle reflejado una historia íntima de las luchas por la sobrevivencia de los personajes. Fina Torres produce **Oriana** (1987), una mujer que rompe con la estructura patriarcal, las divisiones de clase, género y raza, con el propósito de crearse a sí misma y su historia dentro de una sociedad complejamente mestiza.

Frente a las tensiones políticas a finales de los noventa, las cineastas venezolanas comienzan a interesarse en alianzas entre diversos sectores de la sociedad no sólo venezolana sino también global. María Eugenia Esparragoza explora la experiencia compartida de las comunidades africanas del Congo y el Barlovento venezolano en **Salto en el Atlántico** (1988-91) y **Mecánicas Celestes** (1995), una comedia sobre la aventura y desventura de una venezolana en el exilio⁸ en una especie de versión mediateca de *El exilio del tiempo* de Ana Teresa Torres. Haydée Asencio aborda por primera vez en el cine venezolano el tema del aborto en **Helena** (1978) y **Unas son de Amor** (1978). Poco después, la cineasta rata(?) la sexualidad femenina en los documentales **Cuando deje de llover** y **Solos**, ambos exhibidos en la Habana en 1995.

En cuanto a la representación de la vida cotidiana en una era de tecnología determinada por los medios de comunicación, aparecen las producciones de Elisa Lerner como **Crónicas ginecológicas** (1993) donde se recrea la memoria privada y colectiva de las mujeres a partir de la difusión de la radio y la televisión. También se destaca el cortometraje de Mariana Rondón, **Calle 22**, donde se explora la desaparición del dialogo y la soledad a consecuencia de la telefonía. Asimismo, La obra de Lilian Blasser ha expuesto la cotidianidad urbana caraqueña en la contemporaneidad, con **Apocalipsis, no urbanismo** (1977-80) y en **Venezuela, 27 febrero**

(1989), donde analiza los orígenes y las consecuencias del Caracazo, una revolución espontánea de carácter popular que ha cambiado la historia del país. En **Punto y raya** (2003), Elia Scheneider realiza una especie de comedia narrada por niños que se centra en las relaciones entre los narcotraficantes, guerrilleros y soldados venezolanos en la frontera colombo-venezolana (Karibay 2008: 53).

De este modo, las expresiones cinematográficas se extienden a experiencias de la mujer no solo dentro del espacio nacional sino en muchas otras comunidades latinoamericanas, entre estas el exilio, los movimientos y expresiones culturales de resistencia, marginalidad urbana y rural y la lucha por los derechos humanos. En este sentido, se podría sostener (conjeturar) que la producción cinematográfica, en particular el de las mujeres cineastas en la Venezuela de finales del siglo XX y principios del XXI, ha tratado de articular una multitud mediática.

Expresiones de raíces populares: una propuesta de estudio para futuro

A pesar de que el cine nacional sigue siendo en cierta medida financiado y vinculado a través de festivales y concursos a las instituciones estatales a cargo de la cultura, el cine entra directamente en contacto con una multitud de espectadores cuyas demandas exceden y contradicen, en cierto modo, los proyectos de construcción nacional culturalmente integrada, unificada y constituida. Aufderheide expresa:

Videomakers have envisioned video with a mission to construct or reconstruct civic and cultural life. In manifestos, producers described video use as “a major initiative of the democratic and participatory use of audio visual communication. (225)

Este ha sido el caso de algunos grupos alternativos de producción en video y cinematografía en Latinoamérica como el Cine Mujer en Colombia y TV Anhembi en Brasil. En Venezuela, un grupo de cineastas llamado Cine Urgente, ha formado alianzas entre diversas plataformas de resistencia organizadas por las comunidades de los sectores populares, entre estos el colectivo político (MAS) y el grupo feminista Miércoles.

Estas producciones han representado un gran cambio en la naturaleza en que los medios de comunicación visual interactúan con las comunidades nacionales promoviendo el cambio social y la construcción de ciudadanía.⁹ El cine nacional ha hecho posible hablar de una especie de multitud mediática, una plataforma en la que los espectadores pueden ser coproductores de identidades políticas.

A través del ingenio, la cooperación y la expresión cultural, el cine de raíces populares pone en escena la movilidad de las poblaciones, la fluidez de sus deseos y las aspiraciones de tener no sólo deberes sino también derechos. Consecuentemente, en correspondencia con la gramática política de la multitud, me gustaría explorar el cine así como otras expresiones de raíces populares en Latinoamérica que afirman el poder constituyente de los sectores populares.

NOTAS

INTRODUCCIÓN

- ¹ Tomado de la página web del Ministerio Público de la República Bolivariana de Venezuela, Caracas. Web. 26 de noviembre, 2010.
- ² La primera motivación era científica, en cuanto que se intentaba preservar los restos del cadáver aprovechando los avances de la tecnología moderna; y la segunda motivación era de carácter histórico, ya que se buscaba develar la incógnita sobre la muerte del líder y aclarar si éste fue envenenado o no por miembros de la oligarquía venezolana y colombiana con el apoyo de los Estados Unidos. Tomado de telesurtv.net. Web. 20 de Julio de 2010.
- ³ Para un estudio completo sobre las crisis democráticas en Venezuela, véase Caballero, Manuel. *Las crisis de la Venezuela contemporánea*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
- ⁴ Ana Teresa Torres afirma que la venezolanidad es una identidad (social) construida a partir de los mitos políticos que tienen como protagonistas los héroes guerreros y que han sido parte esencial de discurso del Bolivarianismo. Torres, Ana T. *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas, Editorial Alfa, 2009.
- ⁵ Entre las novelas de dictador en la literatura nacional destacan dos de Miguel Otero Silva, *Fiebre* (1939), sobre la gesta de los estudiantes de la Universidad Central de Venezuela, quienes en 1928 se rebelaron contra la tiranía de Juan Vicente Gómez y *La muerte de Honorio* (1963), donde la dictadura de Pérez Jiménez es narrada a través del testimonio de cinco presos políticos reclusos en la cárcel de Ciudad Bolívar. Entre las novelas de caudillo encontramos *Memorias de un venezolano en decadencia*, *confidencias imaginarias de Juan Vicente Gómez* de Ramón J. Velásquez y *Oficio de difuntos* (1976) de Arturo Uslar Pietri. Ambas novelas narran la vida de un personaje de la historia venezolana, Juan Vicente Gómez, y esconden los hechos reales en la ficción.
- ⁶ La novelas experimentales comprenden la novela de humor satírico como la de Jorge Ibargüengoitia *Maten al león* (1979), la cual narra el asesinato de Manuel Belaunzarán dictador vitalicio encubierto por la figura democrática de una quinta elección presidencial en la ficticia Isla de Arepa. *Diario del enano* (1992) de Eduardo Liendo también pertenece a este subgénero en tanto que relata la trágica y cómica trayectoria de un enano hasta convertirse en dictador. Otro tipo de novela experimental es la novela intrahistórica, en las cuales la historia es

concebida desde los márgenes, es decir, “la historia de las víctimas, los ciudadanos comunes y anónimos, de testigos marginales” (Rivas 107). Entre estas novelas se destacan, *Perfume de gardenia* (1979) de Laura Antillano, e *Inés contra el olvido* (1992) de Ana Teresa Torres.

- ⁷ La novela histórica nace durante el romanticismo en el siglo XIX, a partir de allí a tenido variaciones. Lukács la novela histórica deriva también de la novela realista del siglo XVIII, y considera a Walter Scott como el padre del género. A diferencia el tratamiento de la historia por la novela romántica (Victor Hugo y Vigny) y la novela clásica inglesa, la novela histórica de Scott incorpora lo específicamente histórico, “derivando la excepcionalidad de la actuación de cada personaje de la singularidad de su época” (44). Según el crítico la novela histórica comprende un método de composición específico. Por una parte, los personajes secundarios—ficticiales— poseen rasgos típicamente humanos y ocupan conscientemente el centro representación de la realidad, ya que en ellos se manifiesta abiertamente las grandes corrientes históricas. Véase, Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- ⁸ Márquez Rodríguez traza la trayectoria de la novela histórica en Venezuela. En la primera parte el autor estudia las novelas históricas que siguen la estructura del modelo de la novela histórica propuesta por Walter Scott, así como aquellas que a se separan de dicho esquema y se configuran en el modelo de Vigny, para luego enfocarse en los antecedentes de la novela histórica. Véase Márquez Rodríguez, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. La Casa Bello. Colección Zona Tórrida. 2da Edición, 1996.
- ⁹ Peter Elmore afirma que la definición de nueva novela histórica es innecesaria, en cuanto ésta supone una disyuntiva entre el mito y la historia que ya para finales de los sesenta había perdido toda su vigencia. La dicotomía realidad/fantasía ha perdido su capacidad polémica puesto que la realidad no está reflejada como totalidad. Ya que toda realidad es “virtual y alterna, y la literatura solo puede sostenerse aquello que la construye: el lenguaje”. Véase, Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- ¹⁰ Seymour Menton (1993) y Daniel Balderston (1996) fueron los primeros en apuntar al carácter metahistórico de un grupo de novelas que buscaban exponer la tensión entre la ficción y la historia, con el fin de remplazar discursos historiográficos en decadencia.
- ¹¹ Quizá el primer texto representativo del subgénero es *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier, no obstante la nueva novela histórica tuvo su apogeo a finales de la década de los setenta (Menton 1993:38). Entre los textos más representativos del subgénero en Venezuela se encuentran *Abrapalabras* (1979) de Luis Britto García y la obras de de Denzil Romero, *El Gran Tour* (1986), *La esposa del Dr. Thorne* (1987), y *La tragedia del Generalísimo* (1983), solo para nombrar algunos.
- ¹² Véase, Pons, María C. *Memorias Del Olvido: Del Paso, García Márquez, Saer Y La Novela Histórica De Fines Del Siglo XX*. México: Siglo XXI, 1996.
- ¹³ Tanto White como LaCapra se refieren a la metahistoria como el discurso más adecuado para representar eventos extremos o los límites traumáticos de la historia. Sin embargo, para

LaCapra el discurso metahistórico es análogo a la voz intermedia, no una escritura *self referential* o intransitiva como sugiere White, sino un discurso que pone en escena la problemática de misma de la interlocución. Esta voz intermedia pone en escena la indeterminación del signo, se resiste a oposiciones binarias, y por ende presenta una indistinción entre el presente y el pasado.

- ¹⁴ Elías Pino Iturrieta realiza “un breve itinerario” del personalismo y sus avatares a lo largo de la historia venezolana, desde la colonia y las guerras independentistas hasta el periodo republicano, con el propósito de explorar “los motivos de su abundancia y de su aceptación” en la vida pública contemporánea. Pino Iturrieta, Elías. *Nada sino un hombre: los orígenes del personalismo en Venezuela*. Caracas, Venezuela: Editorial Alfa, 2007.
- ¹⁵ Véase, Soriano, Graciela *El personalismo político hispanoamericano del siglo XIX. Criterios y proposiciones metodológicas para su estudio*. Caracas: Monteavila, 1996.
- ¹⁶ Con respecto a los estudios culturales, son notables los ensayos “Venezuela heroica” de Luis Britto García, y “Necesidad y el despotismo de los héroes” de Elías Pino Iturrieta en la revista *Imagen*, Caracas: Consejo Nacional de la Cultura (Conac) de Venezuela, abril-mayo de 1998. En cuanto a los estudios del personalismo en los medios de comunicación masiva son significativos los trabajos de Luis Britto García. Véase *La máscara del poder*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1988 y *El poder sin la máscara: De la concertación populista a la explosión social*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1989. *Dictadura mediática en Venezuela*. CI Capital Intelectual, 2006. En cuanto a los estudios lingüísticos, véase Molero, Lourdes. “El personalismo en el discurso político venezolano. Un enfoque semántico y pragmático”. Revista *Espacio Abierto*, 11, 2. 291-334.
- ¹⁷ Véase Rama, Ángel. 1982.” El dictador letrado de la revolución latinoamericana” en *La novela Latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- ¹⁸ Soriano, Graciela. *El personalismo político hispanoamericano del siglo XIX: Proposiciones y criterios metodológicos para su estudio*. Caracas: Monteavila, 1996). Véase también, Schmitt, Carl. *La dictadura*. Madrid, Revista de Occidente, 1976.
- ¹⁹ Foucault propone remplazar la teoría de la soberanía con una teoría de dominación que no intente trazar el origen de la legitimidad del poder, sino más bien de identificar los instrumentos técnicos que garantizan su función. Véase Foucault, Michel. *Society must be defended: lectures at the Collège de France, 1975-76*. Eds. Mauro Bertani y Alessandro Fontana. Translated by David Macey. New York : Picador, 2003.
- ²⁰ Frente a la crisis de paradigmas del gobierno moderno, Foucault propone la noción de biopolítica, en la cual el poder se desarrolla como la subyugación de todas las condiciones de la vida, y la vida se considera el centro del proceso de producción. La vida, tanto los hombres como las mujeres, constituye la base del proceso de valorización, y a la inversa, esta valorización repercute en la existencia, ya que lo objetivo y lo subjetivo se identifican entre sí. De este modo, la disciplina del trabajo individual se ha transformado en el control de multitudes.

- ²¹ Para Max Weber La transcendencia del poder se expresa en el uso de un lenguaje quiasi religioso para analizar las acciones de sujetos políticos. El funcionalismo liberal de Weber, el concepto de lo político se construye a partir de la clausura y la necesidad anticipando la idea de biopolítica de Foucault. Carl Schmitt de la tradición conservativa y totalitaria. Aunque Schmitt and Weber difieren en cuanto a la teoría constitucional, ambos conciben lo político como mística o teología. Para Schmitt el poder es una especie de panóptico totalitario donde cada ciudadano vive dentro del “living God”, que a su vez tiene que definir a los no ciudadanos. The *Aufhebung*, la resolución dialéctica de este proceso —excluir a aquellos cuya vida es prescindible—se traduce a la expansión del espacio social y corresponde a lo que llamamos “Nation Building”. Véase Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Trans. Kevin Attell. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- ²² El estudio de Quintero sugiere que el ocaso del caudillismo fue el resultado dado del agotamiento de la guerra como respuesta política y la centralización del poder en Venezuela a principios del siglo XX, y considera este momento como una crisis histórica ya que dicho proceso y momento han determinado la historia posterior de Venezuela. Véase, Quintero, Montiel I. M. *El Ocaso De Una Estirpe: La Centralización Restauradora Y El Fin De Los Caudillos Históricos*. Caracas, Venezuela: Fondo Editorial Acta Científica Venezolana, 1989.
- ²³ Gilmore, Robert L. *Caudillism and Militarism in Venezuela, 1810-1910*. Athens: Ohio University Press, 1964.
- ²⁴ Los primeros tratados democráticos, entre ellos el Plan de Barranquilla, y el tratado de la ORVE, formularon sus discursos políticos alrededor de un líder popular ambivalente, un sujeto que se identificara con la diversas demandas de sectores sociales y fuera capaz de contener las fuerzas desunificadoras de la multitud. Britto, García L. *El poder sin la máscara: de la concertación populista a La explosión social*. Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones, 1989.
- ²⁵ Entre los más destacados críticos de Negri and Hardt, Dyer-Witheford (2001) considera que El concepto de multitud no ofrece un espacio de contestación dentro del estado-nación. Así como tampoco una estrategia política para el quebrantamiento del poder estatal e ignoran como la multitud participa del poder del estado. Chalouoka afirma que la participación creativa de la multitud pone en marcha la máquina de producción anti-capitalista a través de la colaboración y producción en común que ayuda a crear alianzas independientes que son la base de la verdadera democracia. Brannen asume que el imperio global capitalista se funda sobre la base de trabajo domesticado y movilización de capital. Según Zizek, la multitud en poder se actualiza a sí misma en la máscara de un líder cuyo carisma sirve como un "empty signifier" para contener una multitud de intereses. El filósofo ve un caso de multitudes en los movimientos espontáneos que llevaron al poder a Hugo Chávez Frías, cuya función fue la de resolver mágicamente los conflictos de intereses de aquellos que lo apoyan. Zizek, Slavoj. “Blows Against the Empire?” en <http://www.lacan.com/zizblow.htm>

CAPÍTULO I

- ¹ La lógica de abstracción y reducción del mito tiene sus orígenes en las nociones del tabú y la transgresión, y ha sido aplicada a la noción hegeliana del estado-nación y el fetichismo de la mercancía de Marx. Véase Pietz, William. “Fetishism and Materialism: The Limits of Theory in Marx”. En *Fetishism as Cultural Discourse*. Apter, Emily and Pietz, Williams, Eds. New York: Cornell University Press, 1993. Sobre la lógica de elevación y reducción que sustenta el sustrato mágico del estado se ha dicho bastante. Desde la crítica de la modernidad de Theodor Adorno and Horkheimer (*Dialectic of Enlightenment*, 1947), la teoría de la mimesis y la alteridad de Michael Taussig (*The Magic the State*, 1997), así como el fetichismo nacional de Anne McClintock (*Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, 1995) y la identidad nacional posmoderna en Diane Nelson (*Finger in the Wound: Body of Politics in Quincentennial Guatemala*, 1999).
- ² Adorno habla sobre la doble condición—autónoma y heterónoma—de la obra literaria. Como un hecho estético la obra literaria es autónoma, lo que permite distanciarse del mundo empírico y producirse según sus propias reglas impuestas por el arte. Sin embargo, la obra es heterónoma, en cuanto es un hecho social que responde a un contexto social e histórico concreto de donde se nutre y toma parte de sus materiales y simbologías. Véase, Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. New York: Seabury Press, 1973.
- ³ La construcción imaginaria del estado moderno que guía mi análisis se basa en la propuesta del antropólogo, Michael Taussig, quien en *The Magic of the State*, combina la especulación filosófica y la documentación antropológica para hablar sobre la economía mimética de los rituales de posesión, de las peregrinaciones a la montaña de Sorte en Venezuela y la formulación del imaginario nacional venezolano. Bajo la vigilancia de la Reina María Lionza, la suma deidad del culto sincrético, los peregrinos se adentran en la montaña con la esperanza de ser poseídos por el espíritu de algún indio guerrero del periodo colonial, o alguno de los tantos soldados pardos y negros que sacrificaron sus vidas durante las guerras independentistas, así como oficiales criollos, entre el más notable del panteón, Simón Bolívar. Taussig sostiene que el proceso mimético en la producción de identidades nacionales depende no solo de una imagen transparente que alude a las articulaciones míticas de la historia, sino que también deviene de diversos mecanismos culturales que promueven la asociación entre la imagen y el individuo. Véase Michael Taussig “Unto Mimesis”, en *The Magic of the State*. London: Routledge, 1997.
- ⁴ Frente a la crisis de paradigmas de gobierno moderno, Foucault propone la noción de biopolítica, en la cual el poder se desarrolla como la subyugación de todas las condiciones de la vida, y la vida se considera el centro del proceso de producción. La vida, tanto los hombres como las mujeres, constituye la base del proceso de valorización, y a la inversa, esta valorización repercute en la existencia, ya que lo objetivo y lo subjetivo se identifican entre sí. De este modo, la disciplina del trabajo individual se ha transformado en el control de multitudes. Foucault, Michel. *Society must be defended: lectures at the Collège de France, 1975-76*. Eds. Mauro Bertani y Alessandro Fontana. Translated by David Macey. New York: Picador, 2003.
- ⁵ Alexis Márquez Rodríguez traza el desarrollo de los modelos del género de Gregory Lukács y de Vigny en la novela histórica en Venezuela. Entre las novelas propiamente históricas que

siguen el esquema de Walter Scott cuya figura principal es el héroe histórico y su aproximación a una particularidad histórica, podemos mencionar a *Las lanzas coloradas* (1931), *El camino de El Dorado* (1947) y *La isla Robinson* (1981) de Arturo Úslar Pietri, *Después de Ayacucho* (1920) de Enrique Bernardo Núñez. Márquez Rodríguez, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. La Casa Andrés Bello. Colección Zona Tórrida. 2da Edición, 1996. Véase también, Britto García, Luis. “La nueva novela histórica” en *Cuadernos del CILHA*. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, Año 6, no. 6, 2004.

⁶ *La Proclama de Guerra a Muerte* fue un célebre documento dictado por Simón Bolívar, en la ciudad de Trujillo, el 15 de junio de 1813, luego de la caída de la Primera República. La proclama respondía a los crímenes perpetrados por Domingo de Monteverde, Francisco Cervériz, Antonio Zuazola, José Yáñez, Francisco Rosete y otros jefes realistas, y buscaba erradicar a los españoles y a los canarios del suelo americano. La Guerra a Muerte alcanzó su apogeo durante la Segunda República que se inicia con la culminación de la Campaña de Oriente al mando de general Santiago Mariño, y con la entrada en Caracas, el 6 de agosto, del general Simón Bolívar y su Campaña Admirable. Aunque fue declarada oficialmente en junio de 1813 solo fue abolida en noviembre de 1820 mediante el Tratado de Regularización de la Guerra. Véase, Simón Bolívar, *Doctrina del Libertador*. Prólogo: Augusto Mijares. Compilación, notas y cronología: Manuel Pérez Vila. Bibliografía: Gladys García Riera. Web. Jul. 2011

⁷ Según Domingo Miliani, Carlos Eduardo Frías fue el iniciador del movimiento vanguardista en la prosa venezolana y el instructor teórico y práctico de dicha estética. Sin embargo, Úslar Pietri fue el “realizador cabal” de la vanguardia venezolana. Véase, Miliani, Domingo. *Las lanzas coloradas: Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris: Allca XX, 2002.

⁸ En esta línea de análisis, Lasarte describe la poética de Úslar Pietri como una búsqueda espiritual para representar creativamente la historia. Lasarte Valcárcel Transfiguraciones: poética e historia” en *Las lanzas coloradas : Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris: Allca XX, 2002.

⁹ En “La invención de Venezuela” Úslar Pietri sugiere que para explicar la realidad venezolana hay que descifrar el misterio de su historia primero. Véase Úslar Pietri, Arturo. *Venezuela en seis ensayos*. 1a. ed.; prólogo y notas de Oscar Rodríguez Ortiz. Monte Editores, Caracas, 1987.

¹⁰ En su canónico ensayo, “El texto histórico como artefacto literario y otros escritos”, White argumenta que el conocimiento histórico no radica en el entendimiento de una realidad exterior al sujeto de la enunciación, sino que es el resultado de una serie de operaciones de relación entre dicho sujeto y la representación de una realidad dada. White, Hayden V. *Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.

¹¹ Louis Marín formula una teoría de la representación como efecto de la imagen mediante el análisis de las pinturas de Caravaggio, Philippe de Champaigne, Le Brun, and Poussin, entre

otros que lo provee con la lógica estructural de la representación y el intrincado proceso de producción que recepción-- entre la concepción y la percepción de la imagen— que la hace dinámica e indeterminable. Véase, Marín, Louis. *On representation*. Trans. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press, 2001.

¹² La batalla de La Victoria ocurrió entre el 12 de octubre y el 2 de noviembre de 1902, en la ciudad de La Victoria al centro occidente del país. La batalla representó el punto culminante de la guerra civil venezolana de 1901-1903, entre la Revolución Libertadora comandada por Luciano Mendoza y Manuel Antonio Matos durante el gobierno Restaurador de Cipriano Castro.

¹³ Juan Pablo Dabove analiza el tropo del bandido como una metáfora criminal. Éste considera que la antinomia ausencia/presencia de Bolívar en *Las lanzas coloradas* pone en escena la indecibilidad del tropo del bandido, y su subsecuente re-significación a través de las ficciones políticas una elite letrada. La reescritura de la guerra independentista formula un paralelo entre Bolívar y Gómez y legitima el control de la violencia a cargo del gomato como una necesidad histórica que tenía que ser superada. Todo ello en correspondencia con los discurso políticos de carácter positivista, y en particular la aproximación histórica al caudillismo en Venezuela de Vallenilla Lanz. Véase, Dabove, Juan Pablo, “Las lanzas coloradas: nación vanguardia y guerra” en *Las lanzas coloradas: Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris : Allca XX, 2002.

¹⁴ Véase, Avendaño, Astrid. “Uslar Pietri”. Ponencia. UNEY, 2006; Dabove, Juan Pablo, “Las lanzas coloradas: nación vanguardia y guerra” en *Las lanzas coloradas: Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris: Allca XX, 2002, y Osorio, Nelson. “El futurismo y la vanguardia en Venezuela”, en *El futurismo y la vanguardia en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos 1982.

¹⁵ Uno de los pocos reconocimientos de la novela del joven Uslar se publica en el Universal, Caracas, 28,29, 30 de noviembre de 1931.

¹⁶ El mesianismo y la violencia en la novela se refiere a un movimiento revolucionario históricamente específico, La guerra de la Independencia. No obstante, la exploración de la experiencia lingüística, alrededor del signo del libertador, apunta hacia el carácter contingente de dichos conceptos en anticipación de lecturas desconstruccionistas tanto el mesianismo como de la violencia, en particular el antagonismo bélico, en los trabajos de Laclau (1996), Agamben (2005) y Foucault (2003).

¹⁷ Sobre los mitos oficiales alrededor de la figura del Libertador, véase Chasteen, John. “Simón Bolívar: Man and Myth” en *Heroes & Hero Cults in Latin America*. Brunk, Samuel, and Ben Fallaw, eds. Austin: University of Texas, 2006.

¹⁸ En “The time is out of joint” en *Emancipation(s)* (1996) Laclau hace una conexión entre su propio trabajo deconstructivo y conecta su teoría de la hegemonía con la lógica de la espectralidad en los textos de Marx que había sido propuesta por Derrida en *Spectres of Marx*

(1994). Según Laclau, existe un espacio de indeterminación entre el cuerpo y el espíritu, no obstante, es precisamente en el espacio espectral donde se fundamenta la práctica política.

¹⁹ Durante los años sesenta, Ricoeur concluye que el estudio de la realidad humana tiene que combinar la descripción fenomenológica con la interpretación hermenéutica, es decir, aquello que es accesible a través del lenguaje. A partir de este concepto del discurso, se advierte que el lenguaje en uso contiene elementos que hacen posible que este pueda ser usado creativamente mediante la construcción metafórica y la construcción de la narrativa. Estos elementos retóricos intervienen al nivel cognoscitivo, en cuanto que el acto narrativo supone nuevos tramas y personajes, y por consiguiente significado. El acto narrativo es un evento discursivo, a través del cual se formulan agentes o sujetos del discurso. Ricoeur, Paul. *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: The Texas Christian University Press, 1976.

²⁰ Araujo critica la síntesis criolla en *Las lanzas coloradas*, ya que ésta intuye que los venezolanos somos violentos por nacimiento y por naturalización. Los venezolanos se proyectan en el texto como una mezcla de desajuste de razas, un conflicto histórico predeterminado que la democracia, la ley o la educación logrará resolver. Según Araujo, Úslar Pietri cae en la trampa del mestizaje creando una renovación literaria en “las costillas del mulato”. Lo que quiere decir Araujo con la “trampa del mulato”, es que existe una contradicción entre sus ideas positivistas y el mestizaje en la obra de Úslar Pietri. Presentación Campos no simboliza al pueblo venezolano, pero sí representa a un tipo que partiendo de una realidad mestiza estaba siendo el estudio de la sociología positivista de Bunge, Arguedas, Vallenilla Lanz y un tema literario en la novela del caudillismo, donde la violencia figuraba como una fuerza ciega y destructora, que estaba casi siempre a cargo de los mulatos y mestizos. Araujo, Orlando. *Narrativa Venezolana Contemporánea*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1988.

²¹ El personalismo político en Latinoamérica ha sido estudiado por Graciela Soriano bajo la tipología de la dictadura de Carl Schmitt. Según la autora, el personalismo, al igual que la dictadura de Schmitt, es un fenómeno político caracterizado por el ejercicio personal del poder; ya sea como una expresión de la voluntad del gobernante o bajo el marco de los “estados de excepción” contemplados en los textos constitucionales para enfrentar problemas políticos en épocas de crisis. Soriano, Graciela. *El personalismo político hispanoamericano del siglo XIX: Propositiones y criterios metodológicos para su estudio*. Caracas: Monte Ávila, 1996.

²² La interpretación positivista de la historia ha considerado el fenómeno del personalismo político como un paso necesario en la evolución de los pueblos, acudiendo a la explicación de la importancia de la herencia española y la psicopatología del venezolano como una necesidad histórica. El positivismo nutrió la preocupación de la historiografía y la política del momento garantizando el orden y el progreso con los instrumentos del conocimiento histórico de finales del siglo XIX y principios del XX. La tipificación más acertada del fenómeno la hace Laureano Vallenilla Lanz con el concepto de “Cesarismo Democrático” en Vallenilla Lanz, Laureano. *Cesarismo democrático: estudios sobre las bases sociológicas de la Constitución efectiva de Venezuela*. Caracas. Garrido, 1961.

- ²³ Un ejemplo de esta aproximación al fenómeno es la formulación de la “Doctrina Betancourt” que se enfrentaba abiertamente a regímenes de facto con tendencias al personalismo político. Véase, *Personalismo o liderazgo Democrático. El caso de Rómulo Betancourt*. Caracas, Fundación Rómulo Betancourt, 2008.
- ²⁴ Muchos de estos jóvenes comenzaron a escribir sobre la distinción entre gobiernos civiles y gobiernos de facto. Por ejemplo, el precepto de “Principios y no hombres” de Rómulo Gallegos fue plasmado en los artículos de la revista la *Alborada* (1909) que se consideró el fundamento de las primeras organizaciones de carácter democrático, ya que abordan el tema del imperio de los principios, la legalidad, la representatividad y la constitucionalidad contra el ejercicio del poder personalista de líder caudillista. De esta misma crisis ideológica nace el Plan de Barranquilla (1931), un manifiesto político que logra reunir a los aliados y a los sublevados, antigomecistas y revolucionarios sociales. Véase, Britto García, Luis. *El poder sin Máscara. De la concentración populista a la explosión social*. Alfadil Trópicos, Caracas, 1988.
- ²⁵ Gómez reacciona rápidamente entre la oposición estudiantil enviando a sus representantes a cárcel de La rotunda. La comunidad caraqueña reacciona desfavorablemente ante lo sucedido y empieza una huelga general espontánea que inaugura una era de movimientos urbanos en la historia venezolana y señala un nuevo escenario y de confrontación política. Caballero, Manuel. *Las crisis de la Venezuela contemporánea*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
- ²⁶ Caballero, Manuel. *Las crisis de la Venezuela contemporánea*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
- ²⁷ “Historia viva” en <http://www.youtube.com/watch?v=r8ILJJWCq6c>
- ²⁸ Ana Teresa Torres establece un nexo entre el pasado independentista y la Revolución Bolivariana mediante el análisis de la noción de venezolanidad— una identidad (social) construida a partir de los mitos políticos que tiene como protagonistas los héroes guerreros que han sido despertados por los discursos del Bolivarianismo. Torres, Ana T. *La herencia de la tribu. Del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas, Editorial Alfa, 2009
- ²⁹ El cineasta realizó diversos trabajos, como la redacción y diseño de las revistas Sol diario y Kakadú; ilustró los libros de Arturo Úslar Pietri y Rómulo Gallegos. En 1928, crea al “Tío Nicolás” y le nombran Director de estudios Ávila. Ese mismo año, junto a su hermano Aníbal realizan en Caracas la película humorística “Un Galán como Loco”, su primer trabajo en cine, convirtiéndose en uno de los pioneros de la cinematografía venezolana. Entre sus producciones se encuentran “Forasteros en Caracas” (1937), “Los diálogos y la musicalización de Taboga” (1938) “Juan de la calle” (1941), uno de los primeros intentos de cine social, con guión y producción de Rómulo Gallegos, “Caracas de ayer y hoy” (1941) y “Dos hombres en la tormenta y Azules” (1945).
- ³⁰ Prólogo publicado en “Colección Archivos”: 1ª ed.; 56, y en *Las lanzas coloradas. Primera narrativa*. Edición crítica, François Delprat, coordinador. 1ª reimpresión, Madrid: ALLCA XX, 2002.

³¹ El artículo 13 de la ley determina los casos en que debe ser tocado el Himno Nacional y hacerse los honores a la Bandera. Estos casos son los siguientes: 1) Para rendir homenaje al Presidente de la República; 2) en los actos oficiales de solemnidad; 3) en los actos públicos que se lleven a efecto en Estados y Territorios de la República para la conmemoración de las fechas históricas de la Patria; y 4) en los actos que prevean otras leyes de la República. Gobierno en línea. Web. Mayo del 2011.

³² Romero, Pilar. “Las lanzas coloradas desde la oscuridad”. El nacional, Cine y espectáculo. Caracas. Venezuela. Web. 23 de mayo del 2012.

CAPÍTULO II

¹ El intento de golpe de estado del 28 de febrero de 1928, se nutrió de la ideología social-democrática de la juventud urbana, apoyado por las esferas de las fuerzas armadas y las zonas rurales que más habían sido afectadas por las políticas del gomato. Véase, Caballero, Manuel. *Las crisis de la Venezuela contemporánea: 1903-1992*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.

² McCoy and Myres se refieren al periodo de consolidación democrática venezolana (1958-1998) como el “Régimen de Punto Fijo”, y sostienen que lo que se consideraba una democracia ejemplar en Latinoamérica no fue otra cosa que una limitada *polyarchy* pluralista de los partidos políticos que compartían el poder y operaba a través de una red de clientelismo multclasista. Véase, McCoy, Jennifer, and David J. Myers. *The Unraveling of Representative Democracy in Venezuela*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

³ Hellinger, Daniel. *Venezuela: Tarnished Democracy*. Boulder : Westview Press, 1991.

⁴ Véase el capítulo I.

⁵ Militar español, comandante del ejército de Barlovento y caudillo de los llaneros en el transcurso de la Guerra de Independencia de Venezuela durante la Segunda República (1813-1814).

⁶ Véase el primer capítulo de este proyecto para una explicación de los performances de la violencia de Anton Block.

⁷ En la advertencia que abre la novela, Herrera Luque se refiere al personaje histórico de José Tomás Boves como “el primer caudillo democrático”. Boves, *el Urogallo*. Barcelona: Editorial Pomare, 1980

⁸ Úslar Pietri, Juan. *Historia de la rebelión popular de 1814: contribución al estudio de la historia de Venezuela*. Caracas: Edime, 1962.

- ⁹ Eusebio Antoñanzas fue uno de los jefes realistas más activos durante la Guerra de Independencia de Venezuela. Sirvió primero a las órdenes de Domingo Monteverde y después a José Tomás Boves, a quien reclutó en la ciudad de Calabozo después de haber sido encarcelado por el caudillo Diego Jalón.
- ¹⁰ Domingo Monteverde, general español en 1814, quien destruyó la Primera República y restituyó el control de la corona española en la Capitanía de General Venezuela.
- ¹¹ La novela histórica hispanoamericana de los años 60 y 70 comprende la capacidad interpretativa de los hechos sin apegarse a la historiográfica tradicional, sino más bien desafiándola y la conciencia histórica se presenta como una intuición dentro del ámbito de la lucha de clases. Véase, Márquez Rodríguez, Alexis. *Historia y ficción en la novela venezolana*. La Casa Bello. Colección Zona Tórrida. 2da Edición, 1996
- ¹² Sobre los primeros tratados de orientación democrática y populista que articulaban un sujeto nacional, véase, Britto, García L. *El poder sin la máscara: de la concertación populista a la explosión social*. Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones, 1989.
- ¹³ Este tipo de instrumentalización de la historia estuvo presente hasta los años sesenta y setenta en guías curriculares, y no es hasta los ochenta cuando la enseñanza de la historia fue reestructurada por la Ley de Educación de 1987. Véase, Carrera Damas, Germán. *Historia de la historiografía venezolana. Materiales para su estudio*, Caracas: Ediciones de la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela, 1961.
- ¹⁴ Herrera Luque citado en “El autor y su obra” en Boves, *el Urogallo* (1972: 293)
- ¹⁵ Juan Úslar Pietri sostiene que la Sociedad Patriótica fundada por los ilustres Francisco de Miranda, Simón Bolívar y José Félix Rivas había sido de alguna manera responsable por la destrucción de la estructura colonial que se empeñaba en mantener el timorato Congreso Republicano y por la derrota de la Segunda República que habían creado Bolívar y Ribas, gracias a la demagogia igualitaria y mesiánica del club patriota se les escapa de las manos convirtiéndose en una vorágine revolucionaria que llega a los campos más apartados y comienza a enardecer el espíritu del pueblo, 1943.
- ¹⁶ Serapio argumenta que en Boves, *el Urogallo* se fabulan los nudos que conectan la vida íntima y la vida social del guerrero Boves, con la intención de desenlazarlos a través del ejercicio interpretativo de la narración/lectura. Serpia, Carolina. “Tomas Boves o el padre de la patria venezolana” en *El archivo de la Independencia y la ficción contemporánea*. Ed. Chibán, Alicia. Salta, República Argentina: Universidad Nacional de Salta, Consejo de Investigación, 2004.
- ¹⁷ Si leemos paralelamente la novela y los estudios psiquiátricos realizados por Herrera Luque tanto de las grandes figuras históricas como de la personalidad de los venezolanos es inevitable notar un sugestivo parentesco entre estas novelas fabuladas de Herrera Luque y sus tesis psiquiátricas.

- ¹⁸ Ana Teresa Torres afirma que la identidad social del venezolano, o la venezolanidad, se construye a partir de los mitos políticos que tienen como protagonistas a los héroes guerreros que han sido despertados por los discursos del Bolivarianismo. Torres, Ana T. *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas, Editorial Alfa, 2009.
- ¹⁹ Basándose en la consulta de historiadores tanto realistas como patriotas, este análisis enumera los rasgos positivos y negativos del comportamiento del guerrero e insisten en que el carácter ambivalente de la personalidad es un síntoma de una personalidad psicópata de tipo paranoide sanguinario. “Análisis socio siquiátrico de la personalidad de José Tomas Boves” en Boves, *el Urogallo*. Barcelona: Editorial Pomare, 1980.
- ²⁰ En 1931 en “The guardian of the Constitution” Schmitt trata de definir el poder neutral del presidente del Reich en el estado de excepción al oponer dialécticamente *autoritas* y *potestas* y lamenta la falta de tradición en la teoría política moderna del estado que oponga autoridad y libertad, autoridad y democracia, al punto de confundir la autoridad con la dictadura. Hannah Arendt en su ensayo “What is authority?” propone que la autoridad ha desaparecido de la política del mundo moderno, luego del ataque que Adorno y Else Frenkel-Brunswick hacen del carácter autoritario del líder y sus seguidores en “The authoritarian personality”. En 1968 Jesús Fueyo nota que el problema de la inconsistencia de la teoría del estado radica en la confusión moderna entre *autoritas* y *potestas*. En *State of Exemption* de Giorgio Agamben Agamben reflexiona sobre el significado de esta confusión la cual está ligada a la reflexión sobre la praxis política en el Occidente. Mientras la *autoritas* se refiere a la fenomenología judicial que comprende tanto la ley pública como la privada. En la esfera de la ley privada *autoritas* es la propiedad de un autor, una persona *suis iuris* (pater familias), que valida a través de un acto del sujeto (una situación legal) de *autoritas* la capacidad de un sujeto que no la tiene. propone que los estados de excepción actúan como paradigmas de gobiernos. Agamben se pregunta cuál es la fundación del poder del Senado Romano para suspender la ley y proclamar a *iustitium* y concluye que esta prerrogativa era la *autoritas*: *autoritas patrum* es un sintagma que define la función específica del senado en la constitución. Véase, Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Trans. Kevin Attell. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- ²¹ Pino Iturrieta muestra como el proyecto liberal de la sociedad republicana de 1830, respondió al personalismo que formulaba la ideología Bolivariana y que se encarnó en José Antonio Páez mediante su distintivo uso de la violencia y su legendario carisma. El discurso de Simón Bolívar en la Carta de Jamaica, el Decreto de Guerra a Muerte, así como en las sucesivas publicaciones en el Correo Orinoco—periódico creado en 1818 por el libertador para dar a conocer su ideología emancipadora— no fueron más que discursos en defensa de los criollos mantuanos que puesto que, hasta el mismo Bolívar obliteró en su momento las instituciones del la Gran Colombia y propuso la presidencia vitalicia. Pino Iturrieta, Elías. *Nada sino un hombre: los orígenes del personalismo en Venezuela*. Caracas: Editorial Alfa, 2007.
- ²² Betancourt ha sido considerado el padre ideológico de Acción Democrática, un partido de orientación social-democrática que sintetiza la nueva ideología populista que formará las bases de la excepcional democracia venezolana, este no fue el único representante de esas tendencias. En el campo marxista, fue más profunda y sostenida la representación social comunista, con

nombres en lo teórico como el de Salvador de la Plaza y, más tarde, Rodolfo Quintero. Eran marxistas militantes de la época economicista del marxismo, que ponían todo el énfasis en la lucha de clases, aplicada a lo social, y en lo político y económico, en las contradicciones que creían detectar en el sistema capitalista. De cualquier forma, a partir de entonces, el marxismo hace su aparición en el panorama de las ideas sociales en la Venezuela contemporánea, entre 1935 a 1950, aproximadamente, el marxismo era un instrumento de lucha política manejado casi exclusivamente por militantes comunistas y afines. Pero, a partir de los años cincuenta, el marxismo pasó a ser una filosofía que se discute, enseña y polemiza a partir de las aulas o de escritos especializados.

²³ Laclau analiza varias teorías sobre el populismo a lo largo de la historia política del occidente y afirma que éstas han sido estrategias discursivas a través de las cuales los movimientos multitudinarios han sido olvidados o denigrados como fenómenos políticos. Véase, Laclau, Ernesto. *On Populist Reason*. London: Verso, 2005.

²⁴ Freud sostiene que la construcción de las masas que gira alrededor de la noción de identificación—una conexión libidinal con el líder—que corresponde a la fijación edipal. De allí que la pluralidad de las alternativas sociopolíticas se encuentra en la distancia entre el ego y el ego ideal; si la distancia entre el padre y el hijo incrementa nos encontramos ante un proceso de identificación fraternal entre los miembros del grupo y la transferencia del rol del ego ideal al líder, y por lo tanto el menoscabo del sujeto popular. Boves es un otro, un objeto excluido que pone en escena la naturaleza psicopática del venezolano. Fundamentalmente, el líder llanero es un sicópata sanguinario patológico que guiado de la mano de un padre responsable encontrará el camino de integración psíquica y política. Freud, Sigmund. *Psicología de las masas y análisis del yo: Metapsicología: El yo y el ello*. Santiago: Zig-Zag, 1937.

²⁵ Durante su gobierno se produjeron diversos brotes conspirativos tanto de derecha como de izquierda, además de dos divisiones de Acción Democrática (AD). El primero, el alzamiento que en abril de 1960 protagonizó el general Jesús María Castro León. Dos años después se producen dos alzamientos espontáneos de las Fuerzas Armadas y la izquierda insurreccional, el Carupanazo, el 4 de mayo, y posteriormente el Portañazo, el 2 de junio. A estas tensiones de anudaron las dos divisiones que vivió Acción Democrática durante este período, la primera a comienzos de 1961, que dio origen al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), y la segunda, a finales del mismo año, de la cual surgió el Partido Revolucionario Nacional (PRN). Véase Caballero: Rómulo Betancourt, político de nación. Caracas: Alfadil, 2004.

²⁶ Véase, Gilmore, Robert L. *Caudillism and Militarism in Venezuela, 1810-1910*. Athens : Ohio University Press, 1964.

²⁷ Un año más tarde, triunfa en las elecciones presidenciales Carlos Andrés Pérez, su secretario privado durante los años de la Junta Revolucionaria (1945-1948) y su ministro de Relaciones Interiores en el período 1959-1964. En 1977, Betancourt apoya la candidatura presidencial de Luis Piñerúa Ordaz quien, en las elecciones de diciembre de 1978 fue derrotado por Luis Herrera Campins, candidato del partido social cristiano COPEI. Durante este mismo año publica *Política y petróleo*, luego *El 18 de octubre de 1945* y *América Latina: democracia e*

integración. Finalmente, muere en Nueva York a consecuencia de un derrame cerebral masivo en 1981.

²⁸ El alcance masivo de la novela puede observarse en el hecho de que en menos de un año desde su primera publicación se agotaron cinco ediciones. Asimismo, la obra completa del autor empieza a ser publicada como suplemento dominical en un periódico nacional. Asimismo, habrá que tomar en cuenta su adaptación televisada y producida por Radio Caracas Venezolana de Televisión en 1974 y la reciente adaptación cinematográfica de *El Taita, Boves* dirigida por Luis Alberto Lamata.

²⁹ La telenovela: *¿Amiga o enemiga?* Nora Uribe UCAB\ Venezuela Título: Temas de comunicación, 1992: pp. 121-148. Ubicación física: CIC-UCAB. Biblioteca UCAB. Centro Gumilla. Web. Julio del 2011.

³⁰ Luis Alberto Lamata (Caracas, 1959) escribió desde muy joven para el cine y la televisión, donde ha participado en algunas de las telenovelas venezolanas de mayor éxito internacional: *Topacio, Cristal, Señora, La traidora y Las dos Dianas*. Filmó varios largometrajes dramáticos en video, y dos cortometrajes para cine, antes de estrenar *Jericó* (1990), su primer largometraje. También dirige *Desnudo con naranjas*, 1995; *Miranda*, 2007; *El enemigo*, 2008 y *Taita Boves*, 2010. Además de cursar estudios cinematográficos, en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba), Luis Alberto Lamata estudió Historia y Antropología en la Universidad Central de Venezuela, de allí su interés de representar la historia y sus protagonistas través de los medios de comunicación masiva.

³¹ Isaac Nahón Serfaty en “El ayatolá Boves,” 16 de diciembre de 2010 publicado en la bitácora *Memorias de la comunicación*. <http://memoriasdelacomunicacion.blogspot.com/2010/12/el-ayatola-boves.html>

³² Para una excelente reseña de la película, véase *Miguel Ángel Rodríguez Lorenzo* (en anuario GRHIAL. Universidad de Los Andes. Grupo de Investigaciones sobre Historia de las Ideas en América Latina. Mérida. Enero-Diciembre. N° 4, 2010. *Diálogos, Reseñas*, pp. 245-289. Web Julio del 2012.

CAPÍTULO III

¹ Es una obra basada en el diario de Bolívar escrita por Luis Perú de Lacroix—edecán de Simón Bolívar en 1828 en la ciudad de Bucaramanga en Colombia. *Diario de Bucaramanga* es un documento de valor biográfico, puesto que describe con detalle aspectos de la vida personal y pensamientos políticos libertador.

² En el texto *Los vascos en América*, tomo V, p. I (Madrid, 1918), Ispizua arguye que la reivindicación del idealismo que movía al jefe rebelde fue una tarea justa y necesaria. El rebelde soldado fue víctima de las calumnias de sus contemporáneos, ya que el uso de la violencia que llevo a cabo no fue ni mejor ni peor que los típicos conquistadores españoles de su época. Véase, Marban, Jorge A. Transfiguración histórica y creación literaria en el Lope de

Aguirre de Otero Silva, *College of Charleston, S. C*, Revista Iberoamericana. Web. Noviembre de 2011.

- ³ Entre los más conocidos testimonios de los expedicionarios se encuentran las crónicas de Pedrarias de Almesto, Juan de Vargas Zapata, Pedro Monguía, Alvaro de Acufia, Gonzalo de Zuniga y Custodio Hernández. Quizás la más importante sea la crónica de Francisco Vázquez, soldado de Aguirre que le abandono a su llegada a la isla Margarita titulado *Relación de la jornada de Pedro de Orsua a Omagua y al Dorado*, Bibliófilos Españoles XII, Madrid, 1881 Toribio de Ortiueira es otro importante cronista que no participó en la expedición, pero tuvo noticias de la rebelión de Aguirre y escribió *Jornada del Rio Marañón* (1585). Para obtener información sobre estas crónicas véase Emiliano Jos, *La expedición de Ursúa al Dorado, la rebelión de Lope de Aguirre y el itinerario de los Maraños* (Huesca 1927).
- ⁴ Marañón es el nombre con que se conocía el río Amazonas en ese entonces, y el cual fue navegado por primera vez por Lope de Aguirre y sus soldados.
- ⁵ Véase, Torres, Ana Teresa. 1999. “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones”, en Kart Kohut, *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt: Vervuert
- ⁶ En su estudio de las novelas de Miguel Otero Silva—Fiebre (1939), Casas Muertas (1955), Oficina numero 1 (1961), La muerte de Honorio (1963), y Cuando quiero llorar no lloro (1970) —, María Nieves se refiere su estas como “narrativas de la periferia”. Véase Concepción Lorenzo, María, *La fabulación de la realidad en la narrativa de Miguel Otero Silva*, DIALNET OAI Theses. Web. Julio del 2012.
- ⁷ Véase, Marban, Jorge A. Transfiguración histórica y creación literaria en el Lope de Aguirre de Otero Silva, *College of Charleston, S. C*, Revista Iberoamericana. Web. Julio del 2012.
- ⁸ Para Bakhtin el lenguaje no es solo es un sistema de relaciones sintagmáticas y paradigmáticas como propuso la escuela estructuralista de Saussure, por el contrario, el lenguaje es una construcción social. Para Bakhtin todos los fenómenos comunicativos suceden entre un emisor y otros, entre formas y modelos de conciencia, la que no pueden entrar en relación sino estando dentro del discurso a través de una relación dialógica. De allí el carácter colectivo de toda construcción lingüística. La literatura no escapa esta construcción colectiva en cuanto que representa no solo el habla o el lenguaje escrito sino situaciones comunicativas como la divocalidad, el dialogismo y la polifonía. Véase, Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- ⁹ El mito de Aguirre se ha construido en base a las crónicas de los expedicionarios que representan el punto de vista de vasallos leales al Rey que miran con horror la insubordinación de Aguirre contra su legítimo soberano. Por una parte, la disensión no era permitida en aquella época. Por otra parte, casi todas las relaciones tienen por objeto establecer la inculpabilidad de sus autores. Véase Marban, Jorge A. Transfiguración histórica y creación literaria en el Lope de Aguirre de Otero Silva, *College of Charleston, S. C*, Revista Iberoamericana. Web. Julio del 2012.

- ¹⁰ El Paso de los Andes fue un movimiento militar de valor estratégico durante la Campaña Libertadora de Nueva Granada en el cual el ejército independentista al mando de Simón Bolívar remontó la cordillera de los Andes para liberar a la Nueva Granada del dominio español. Bolívar decide guiar a su ejército por la ruta del paramo de Pisba, un camino más inhóspito, pero sin vigilancia española. La mayoría de los soldados ni los caballos, procedentes de los llanos de Venezuela y Colombia, no estaban aclimatados o preparados para el frío, muriendo muchos en el camino. La travesía comienza el 22 de junio de 1819 y termina dos semanas después.
- ¹¹ La batalla se llevó a cabo en departamento de Ayacucho, Perú, el 9 de diciembre de 1824. La victoria de los independentistas significó Independencia del Perú y el fin del dominio español en Suramérica.
- ¹² El termino intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva para referirse al principio dialógico de Mikhail Bakhtin. Para la autora la intertextualidad es una la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos; el conjunto de textos con los que se vincula explícita o implícitamente un texto influye tanto en la producción como en la recepción del discurso. Véase, Kristeva, J. (1969) *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- ¹³ Según Caballero el discurso de Bolívar el 26 de Marzo de 1812 después del terremoto de Caracas no fue pronunciado ante un cura, ni mucho menos una multitud, sino en frente a unos cuantos partidarios y familiares Véase, Caballero, Manuel. *Por Qué No Soy Bolivariano: Una Reflexión Antipatriótica*. Caracas: Alfadil, 2006: 212.
- ¹⁴ Simón Bolívar, *Obras Completas* (Editorial Lex, La Habana, 1947).
- ¹⁵ Este texto recoge ensayos sobre personajes de relevancia cultural y política como Bolívar, Simón Rodríguez, Andrés Bello, Vargas, Juan Vicente González, Pérez Bonalde y Teresa de la Parra.
- ¹⁶ Véase Kirschner, Teresa J. and Enrique Manchón. “Lope de Aguirre como signo político polivalente.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.3 (Spring 1994): 405-416.
- ¹⁷ El sistema de casta en la Venezuela colonial estaba integrado por los blancos criollos, descendientes directos de los conquistadores españoles y el grupo dominante desde el punto de vista económico y cultural. Los blancos peninsulares eran solo agentes políticos de la Corona Española que venían a nuestro territorio a cumplir funciones específicas dentro de la burocracia colonial. Los blancos de orilla provenían en su mayoría de las Islas Canarias o de otras regiones españolas y se dedicaban a la artesanía y al comercio. En los estratos más bajos de esta jerarquía social se encontraban los mestizos, o los pardos. Los pardos eran el grupo social más numeroso de la época y su origen se encontraba en la mezcla racial entre españoles, negros africanos y e indígenas de estas tierras.
- ¹⁸ Aníbal Romero sostiene que Bolívar, al igual que los héroes trágicos, condensó la grandeza y la fragilidad. La grandeza de Bolívar estuvo en su impulso creador en el ámbito de lo político.

Su fragilidad estuvo en el producto de sus actos que no lograron compararse con sus aspiraciones. La tragedia del Libertador estuvo en que éste estaba obsesionado con lo que consideraba las limitaciones de su proyecto emancipador: el atraso cultural y político de los pueblos americanos. Véase, Romero, Aníbal. “Bolívar como “héroe trágico””, en *Anuarios de estudios Bolivarianos*, Año IX, Numero 10, 2003. Web. Noviembre del 2012.

¹⁹ Esta polémica paso de ser política a una privada, en a la cual se acusan mutuamente de traidores a sus ideológicas y principios revolucionarios. En un artículo titulado “Hacia el final de una polémica” publicado el 30 de marzo de 1944, MOS denuncia públicamente el golpe contra Mediana Angarita y en particular a Rómulo Betancourt por impedir lo que su mismo ideario político propone: la unidad democrática nacional. Betancourt responde en su artículo “Hacia el comienzo de una polémica” del 31 de marzo de 1944, donde pone en duda la leal “filosofía” de justicia social ya que MOS la transgredirla en la práctica, en cuanto el poeta proletario usufructúa su fortuna y la propiedades editoriales de su padre. Véase Caballero, Manuel. *Rómulo Betancourt, Político De Nación*. Caracas, Venezuela: Alfadil, 2004.

²⁰ El Partido Comunista de Venezuela, PCV, había sufrido su más grande división de la época moderna, cuando Te Durante el proceso solo se acentúan las divisiones entre los grupos de izquierda institucionalizados y aquellos cuyas demandas no llegaron a ser consideradas en la agenda política. En principio se produce una división en el Partido Comunista de Venezuela del cual surgen el Movimiento Al Socialismo (MAS) liderado por Teodoro Petkoff y Pompeyo Márquez y, posteriormente la Causa R encabezada por Alfredo Maneiro. A finales de la década de los sesenta la izquierda se debate entre dos tácticas: la electoral y la insurreccional (Luis Bonilla-Molina y Haiman El Troudi 47).

²¹ Hacia mediados de los setenta, muchos de los venezolanos apoyaban al régimen de Punto fijo, entre ellos Herrera Luque. no obstante aun existía oposición por parte de grupos marginalizados, particularmente grupos de izquierda, sectores militares, y los pobres de las urbes y el campo que desaprobaban la consolidación de las elites políticas urbanas— AD, COPEI, La Federación de Trabajadores de Venezuela CTV, el sector privado y la iglesia católica. Véase, Myers, David. “The Normalization of Punto Fijo Democracy” *The Unraveling of Representative Democracy in Venezuela*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

²² Pedro Díaz Seijas es un escritor, ensayista y crítico literario, miembro de importantes instituciones culturales. Fue director de la Academia Venezolana de la Lengua, Director de Cultura de la Universidad Simón Rodríguez y miembro del CONAN (Consejo Nacional de la Cultura).

²³ Según la autora, el análisis de género hace posible la redefinición de lo político, al menos al nivel de la representación literaria, y señala que: “La lectura crítica es el espacio femenino desde el cual se puede inventar un lugar diferente en las actividades políticas y la apreciación de lo literario” (39). Véase, Polit Dueñas, Gabriela. *Cosas de hombres: escritores y caudillos en literatura latinoamericana del siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

²⁴ Dadas las características de la “flamante institución”, Otero Silva prefiere llamarla la “Taguara de la Cultura 141”. Mientras los “cavernícolas culturales” de los grupos de poder se dejaban

alienar por una industria de consumo importada, que a su vez manipulaba las conciencias del pueblo venezolano. Miguel Otero Silva, “Sobre un Instituto de Cultura y Bellas Artes”. Intervenciones parlamentarias tomadas del Diario de Debates de la Cámara del Senado y de la *Gaceta del Congreso*, celebradas entre marzo de 1959 y marzo de 1960. Recogida en *Prosa completa*, op. cit., pp. 309-310.

²⁵ Ibim, 309-310.

²⁶ Sardo ha sido considerado como el grupo de la restauración de la poesía, la narrativa y el ensayo orientado al humanismo político de izquierda democrática, entre sus miembros estaban Mariano Picón Salas, Octavio Paz, Ángel Asturias, y Alejo Carpentier quienes vivían o visitaban con frecuencia Caracas, también lo integraban Oswaldo Trejas, Elisa Lerner, Héctor Malavé entre otros.

²⁷ En los círculos culturales el país a Miguel Otero Silva de le conoce como el “Príncipe de las Letras venezolanas”. Casanova, Eduardo en “Miguel Otero Silva, Príncipe de la letras”. <http://www.literanova.net/blog6.php/miguel-otero-silva-principe-de>

²⁸ Las dificultades que tuvo el equipo durante la filmación de la película ha sido parte misma del culto a “Aguirre: la cólera de Dios”, como la ha sido el conocido enfrentamiento entre el director y el actor principal. Kinski frustrado con las dificultades del rodaje decide no continuar con éste, Herzog toma una escopeta y lo amenaza a muerte si no continúa trabajando. Véase el documental “Mein Liebster Freund” (1991), traducido como “Mi amigo íntimo” o “Mi mejor enemigo”. Este documental es un homenaje al autor, Klaus Kinski, después de su muerte, en el cual Herzog destruye la imagen de hombre iracundo y psicótico que tuvo el actor alemán.

²⁹ El secuestro de Williams Niehaus trajo como efecto inmediato una ola de persecución, represión y encarcelamientos por parte del gobierno de Carlos Andrés Pérez (1973-1978). El 22 de julio de 1976 cayeron presos líderes del movimiento guerrillero, David Nieves e Iván Padilla Bravo. Luego fue detenido el máximo líder de la Liga Socialista, Jorge Rodríguez, quien a los tres días apareció muerto en un calabozo de la Disip. El gobierno declaró que su muerte había sido el resultado de un paro cardíaco, pero José Vicente Rangel comenzó una campaña que terminó por probar que Rodríguez había sido asesinado a batazos, tenía siete costillas fracturadas y se le había desprendido del hígado. Radio Caracas Televisión fue cerrada por tres días, por pasar información sobre el caso Niehaus, el asesinato de Rodríguez, y la captura de Nieves y Padilla. Justo 3 años y 4 meses después del su secuestro, Bill Niehaus apareció en los llanos del estado Bolívar, y sin declarar nada salió directo a los Estados Unidos. Jamás se llevó a cabo Ni una investigación de los tratos de Niehaus, ni un juicio contra Nieves. Véase *Historia de un Proyecto Revolucionario* (1996), fue un libro editado por la Liga Socialista y escrito por varios autores, entre ellos David Nieves, quien presenta el móvil de lo que sería el secuestro y la posterior tortura de Jorge Rodríguez.

CAPÍTULO IV

- ¹ Hacia mediados del siglo XVIII, Ricardo Palma se entrevista con Manuela Sáenz con el propósito de obtener información sobre el Libertador. Manuelita no le habla ni del libertador ni de su participación en las guerras de independencia, y Palma termina escribiendo sobre el fuerte carácter de la heroína en “La Protectora y la Libertadora” en *Tradiciones Peruanas* (1872). Asimismo, el geólogo francés Jean Baptiste Boussingault publicó sus *Memorias* en 1896.
- ² En el siglo XX, aparece en *La insepulta de Paita : elegía dedicada a la memoria de Manuela Sáenz*, del chileno Pablo Neruda (1962); y algunas biografías, entre ellas, *Manuela Sáenz - La Libertadora del Libertador* (1984), de Alfonso Rumazo González; *Manuela* (1999), de Gregory Kaufmann; *Manuela Sáenz - presencia y polémica en la historia*, de las autoras María Mogollón y Ximena Narváez (1997).
- ³ Para un completo estudio sobre la diferencia entre la pornografía y la literatura erótica, véase, O'Toole, Laurence. *Pornocopia: Porn, Sex, Technology, and Desire*. London: Serpent's Tail, 1999.
- ⁴ Carlos Barral, poeta español y editor, responsable en cierta forma del llamado boom editorial de la literatura Latinoamérica, lleva a España el manuscrito de *La tragedia del Generalísimo* (1983) donde gana el premio de novelas “Casa de la Américas” de la Habana.
- ⁵ Se rumora que Denzil Romero fue retado a duelo por un miembro de estas sociedades por manchar la memoria de la Manuela Sáenz, ya que en su novela la representaba como una dama libertina. Véase, Rodríguez, Alberto. *Leer en el caos*, 2002. Caracas, UCAB, pp. 113-121.
- ⁶ Antonio Isea ha observado que muchas han sido las lecturas hegemónicas y estereotipadas del sujeto femenino en el texto de Romero, y considera perjudicial no tomar en cuenta los postulados de la crítica feminista contemporánea que apuntan a la ambigüedad y el radicalismo del sujeto femenino en el discurso novelístico. Isea sugiere que las aventuras erótico-subversivas de la heroína se representan independientemente de la figura masculina. “... en La esposa del Dr. Throne se construye una imagen femenina que subordina la estatua falocéntrica de Bolívar” (90). Desde la perspectiva de género, se ha destacado su alegato a favor de la participación de la mujer en la lucha independentista, unida a su conciencia de una identidad femenina americana, multirracial y a su concepto de la libertad y la justicia. Véase, Triviño, Consuelo. “Manuela Sáenz, la ficción de la historia en dos novelas colombianas”; Hennes, Heather R. *The Spaces of a Free Spirit: Manuela Sáenz in Literature and Film*. Dissertation submitted to the Department of Modern Languages and Linguistics. Florida State University, 2005.
- ⁷ Romero, Denzil. “Lenguaje, erotismo e historia”. En *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Ed. Karl Kohut, Frankfurt, Main: Vervuert, 1999.
- ⁸ Bustillo, Carmen, Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso, Caracas, Monte Ávila, 1988, pp. 81-93

- ⁹ Véase, Cortázar, Julio. *La Vuelta Al Día En Ochenta Mundos*. Madrid: Siglo XXI de España, 1984, y Paz, Octavio. *Las Peras Del Olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- ¹⁰ En este sentido, Lacan expresa que a falta del órgano—un hueso, que existe en ciertos animales—pero este órgano “No es el falo, es el deseo o su funcionamiento. De ello se deduce que una mujer no tiene testimonio de su inserción en la ley de lo que suple la relación más que por el deseo del hombre. El deseo del hombre está ligado a su causa, el plus-degozar, es decir el deseo del Otro. Para Lacan la mujer es ese Otro--un efecto del lenguaje—por medio del cual establece la diferencia. Véase, Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1978.
- ¹¹ En su análisis de la economía general que sustenta el erotismo, Bataille explica que dicha economía está basada su noción del Potlatch, una estructura arcaica del comercio, caracterizada por el intercambio de lujosos objetos en forma de regalos ofrecidos por un jefe o rival, con el propósito de humillar, y obligar al recipiente recibir el objetode ostentación y a satisface el contrato mediante la aceptación de la jerarquía y el rango. Véase, Bataille, Georges, and Georges Bataille. *The Accursed Share: 2/3*. New York: Zone Books, 1991.
- ¹² Véase, Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- ¹³ Bastante se ha estudiado el proceso de fetichización del cuerpo femenino, las producciones culturales en la construcción de imaginarios nacionales y la fascinación con los recursos naturales. En “No Longer in a Future Heaven,” McClintock afirma que la raza y el género sexual funcionan como fijaciones fantásticas, necesarias para la integración de una identidad nacional. McClintock expande la teoría de Benedict Anderson, en la cual en nacionalismo surge como consecuencia de la tecnología de Gutenberg y el print capitalist, y mantiene que el nacionalismo se surge también gracias a la facultad del estado para manipular la sensibilidad de una comunidad a través el espectáculo popular. Véase, McClintock, Anne. “No Longer Future Heaven” en *Dangerous Liaisons. Gender, Nation and the Postcolonial Perspective*. Eds. McClintock Mufti, Shohat. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2002.
- ¹⁴ Para Manuel Caballero la crisis del modelo económico durante la década de los ochenta fue el resultado del colapso de una fuerte intervención estatal en la economía y en el terreno social que se legitimó gracias a las opulentas entradas petroleras. En 1973 se adelantó la reversión de las concesiones a las compañías petroleras, ya para 1975, bajo el primer mandato de Carlos Andrés Pérez, se nacionaliza el petróleo y se crea Petróleos de Venezuela S.A. (PDVSA). Con ello, se define el carácter estatista de la economía del país; el estado-empresario se convirtió en el estado-corrector de los desajustes sociales a través de una “política social” sustentada por aquella “renta maldita”. Véase, Caballero, Manuel. *Las Crisis De La Venezuela Contemporánea: 1903-1992*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1998.
- ¹⁵ Ústar Pietri traza genealogía del petróleo y para abordar el cambio radical de la nación venezolana en el siglo XX. Con la exploración petrolera y la promesa de mejores salarios se advierte la migración de los trabajadores en el sector de la agricultura. La sustitución de

producto agrícola, en particular el café, por los ingresos petroleros, no fue solo un cambio económico, sino un cataclismo social que sigue afectando al país. Esta “economía destructiva” que consume sin producir, sin preocuparse de mantener y reconstruir las reservas de energía material y humana. Véase, Uslar, Pietri A. *Veinticinco Años De Una Consigna: Sembrar El Petróleo*. Caracas, 1961.

¹⁶ Esta preocupación cívica, conllevó al levantamiento urbano conocido como el Caracazo en 1989, dos atentados de golpes de estado en 1992 y el término de control político del Pacto de Punto Fijo en 1993. Véase, Richard S. Hillman “Intellectuals: An Elite Divided” en *The Unraveling of Representative Democracy in Venezuela*. Eds. McCoy, Jennifer, and David J. Myers. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

¹⁷ Véase la introducción para una explicación detallada de la dinámica constitutiva de los discursos populistas.

¹⁸ El antropólogo Moreno sostiene que la comunicad nacional se fundamenta el mantenimiento y disfrute de la trama materna, por lo que los venezolanos se gobiernan “no en acuerdos y razones sino en la afectividad” (Citado por Ana Teresa Torres 145)

¹⁹ En uno de los pocos atentados críticos de filme de Rísquez se encuentra en *Spaces of a Free Spirit: Manuela Saenz in Literatura and Film*. Heather R. Dissertation submitted to the Department of Modern Languages and Linguistics. Florida State University, 2005. Web. Noviembre del 2012.

²⁰ La producción fílmica realizada en Venezuela por mujeres cineastas es abundante, sistemática y de una calidad bien cimentada. Véase Emperatriz Arreaza Camero “Las cineastas como escritoras en el cine venezolano” Revista *K A R I B A Y* Cine Club Universitario de Maracaibo Universidad del Zulia, 2008

²¹ Véase, “Los restos del Libertador son depositados en la Casa Natal del Libertador”. Revista electrónica. *CubaDebate, Contra el terrorismo mediático*. Web. 10 de octubre 2012.

CAPÍTULO V

¹ Guilles Lipovetsky considera que para entender nuestra era de consumo global el concepto de postmodernidad es inadecuado. El autor habla de “hipermodernidad”, es decir es una modernidad completa, marcada por el fenómeno de la globalización—cuyos principios básicos (tecnologías, democracia, derechos humanos y el mercado— se fundamenta en un proceso hiperbólico de la modernidad. En esta era la credibilidad y legitimidad de los sistemas de modernización han perdido su vigencia, y no existen alternativas democráticas, y por lo tanto es el exceso lo que describe el presente histórico de las sociedades democráticas. Véase, Lipovetsky, Gilles, Sébastien Charles, and Antonio-Prometeo Moya. *Los Tiempos Hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.

- ² El concepto de *liminalidad* viene de la antropología. Dentro de esta disciplina los espacios liminales tienen como cualidad la ambigüedad y desorientación que ocurre en los rituales. Este espacio se produce durante el proceso de ritual, cuando los participantes no logran retener su identidad, pero no ha llegado a la desidentificación completa. Ya que este es un espacio fronterizo, e intermedio, recientemente, la *liminalidad* ha sido usado para describir los cambios políticos y culturales. Durante los estados liminales, las jerarquías sociales son disueltas temporalmente, la continuidad de la tradición es interrumpida y el futuro es incierto. La disolución del orden tradicional durante estos estados *liminales*, son fluidos y maleables, por lo que la de esta situación se hace posible la creación de nuevas instituciones y costumbres.
- ³ Gisela Kozak entiende la cultura de masas como la cultura popular, ya que la cultura popular, no debe ser definida por su origen sino, de acuerdo a los sectores sociales que la emplean. Véase, Kozak Rivero, Gisela. "Bolero, calle y sentimiento textualizar la cultura cotidiana" en *Estudios*, no. 4. Caracas, Universidad Simón Bolívar)
- ⁴ Además de las novelas estudiadas en este capítulo resaltan *Perfume de Gardenia* (1980) de Laura antillano, *La casa en llamas* (1989), *Memorias de la antigua primavera* (1989), y *Mata el caracol* (1992) de Milagros Mata Gil, *Dona Inés contra el olvido* (1992), de Teresa Torres, solo para nombrar algunas
- ⁵ Aunque estas autoras se han caracterizado por adoptar discursos marginales, los escritores ha participado activamente en esta búsqueda de expresiones alternativas. Ejemplos significativos son las novelas *El jardín de al lado* de José Donoso, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, y *Juegos bajo la luna* de Carlos Noguera.
- ⁶ En 1998, Ana Rosa Domenella explora en la conferencia *Diálogos sobre la escritura femenina*. Véase, Rivas, Luz M. *La Novela Intrahistórica: Tres Miradas Femeninas De La Historia Venezolana*. Valencia, Venezuela?: Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura, 2000.
- ⁷ Simón de Beauvoir explica en *El segundo sexo* (1989) como los discursos de la cultura occidental, entre ellos el psicoanálisis, han marginado cultural y políticamente a la mujer. Hélène de Cixous y Luce Irigaray se unen a esta propuesta y abogan por la existencia de una literatura femenina movida por una economía libidinal, en la que el cuerpo sexuado produce la expresión literaria. Seguidamente, Julia Kristeva sostiene que tanto el hombre como las mujeres se forman a partir de un espacio semiótico (pulsión materna) y una simbólica (normativa y paterna), siendo la mujer más cercana a la primera instancia. Los conflictos entre ambas instancias es lo que formula el lenguaje, mientras la pulsión erótica asociada con lo femenino corresponde con la transgresión de la normatividad paterna del mundo simbólico. Véase, Moi, Toril. *Sexual/textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- ⁸ Las apreciaciones de Lucía Guerra y Nelly Richard y como las de otras autoras preocupadas por la crítica feminista latinoamericana fueron reunidas en *Escribir en los bordes*. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana. Coordinación de Carmen Berenguer, Eugenia Brito, Raquel Olea, Eliana Ortega, Diamela Eltit, Nelly Richard. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.

- ⁹ Según la autora, el análisis de género hace posible la redefinición de lo político, al menos al nivel de la representación literaria y señala que: “La lectura crítica es el espacio femenino desde el cual se puede inventar un lugar diferente en las actividades políticas y la apreciación de lo literario” (39). Polit, Dueñas G. *Cosas De Hombres: Escritores Y Caudillos En La Literatura Latinoamericana Del Siglo XX*. Argentina: B. Viterbo, 2008
- ¹⁰ Doris Sommer en *Foundational Fictions. National Romances of Latin América* interpreta la relación entre la pasión erótica y la construcción del imaginario nacional en las novelas del Romanticismo del siglo XIX en Latinoamérica. Para Sommer, la nación aparece en estas novelas como un tercer agente que media la relación erótica entre el sujeto romántico y su objeto de deseo. De este modo, la novela romántica del siglo XIX sirvió de estrategia retórica para reconciliar los conflictos étnicos, culturales y económicos de las naciones modernas latinoamericanas y ratificar la influencia de la creciente burguesía liberal en la formación del imaginario nacional Latinoamericano.
- ¹¹ Negri señala que el modo de producción multitudinario es *counter–empire*, en cuanto estos exceden la capacidad regulativa de dicho sistema. En sus palabras: “Capital no longer succeeds in grasping the productivity of labor power; bio-política power is no longer to able to hold back bio-political productivity (43).
- ¹² Entrevista con Mariana Rondón en <http://www.youtube.com/watch?v=3EgLFUG7ZFE>

CONCLUSIÓN

- ¹ García, Canclini N. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1989.
- ² George Yúdice, por lo contrario, no considera el potencial radical de arte, ni la indistinción entre alta cultura y cultura popular propuesta por postmodernistas, ya que esta se cimientan aún en la concepción del arte. Las estéticas de la posmodernidad han sido incapaces de nada más que de un conato de subversión de estructuras formales e incapaces de mostrar solidaridad con las clases subalterna. Véase, “Postmodernism and Periphery, *South Atlantic Quarterly*, 92;3, 1993, 554
- ³ Canclini desarrolla la noción de consumidor-ciudadano en un mundo globalizado y multicultural dentro de las fronteras nacionales y afirma que tanto la vida cotidiana como un espacio público ha sido transformado por los medios de comunicación, de manera de que las fronteras entre diversas manifestaciones de la cultura se están haciendo más y más permeables. El autor se preocupa por encontrar estrategias para canalizar las sociedades consumidoras hacia una ciudadanía más efectiva a través del consumismo responsable—una especie de ciudadanía global y una alternativa a las ineficientes, y excluyentes sociedades civiles nacionales. García, Canclini N. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1989.

- ⁴ Las organizaciones de video fueron asociadas con causas políticas y sociales, asociaciones feministas como el Cine Mujer en Colombia y Lilith en Brasil. Hoy día trabajan con organizaciones como Mujeres Chilenas por la vida, miembros de las familias de personas desaparecidas y otras organizaciones comunitarias de carácter local. Asimismo, la producción de videos se desarrolla mano a mano con contextos ideológicos, entre ellos los ataques al control de información transnacional y local de las elites
- ⁵ Monsiváis ha estudiado el mito de Cantinflas en el cine popular, y sostiene que la apropiación de la cultura popular para el entretenimiento nacional masivo fue parte de las producciones de los años 30-60; sin embargo, con los fenómenos de la globalización, se ha abierto una brecha en la concepción mítica de la unidad nacional y su pertenencia y la realidad nacional ha sido penetrada, fragmentada determinada por una industria global, el flujo de capital y de gente. Monsiváis, Carlos. *Escenas De Pudor Y Livandad*. México: Grijalbo, 1988, 23.
- ⁶ El Nuevo Cine Latinoamericano se ha preocupado por el lugar y la función del estado-nación frente la emergente globalización, las telecomunicaciones, y recientemente modos históricos para el estudio de la industria cinematográfica nacional. Noriega, Chon A. *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, xi
- ⁷ Durante la época dorada del cine venezolana en los años cincuenta, se destacó Margot Bernacerraf, quien asombró al mundo con **Reverón** (1952) y **Araya** (1958), la última ganó dos premios en el festival de Cannes en 1959. Bernacerraf ha sido considerada como la pionera y promotora del cine venezolano.
- ⁸ Véase, Emperatriz Arreaza Camero. “Las cineastas como escritoras el cine venezolano contemporáneo” Ponencia presentada en el II encuentro con la espiritualidad de la Mujer Latinoamericana. Mérida –Venezuela, septiembre 2005.
- ⁹ Véase, Goldman, Ilene. “Latin American Woman’s Alternative Film and Video. The Case of Cine Mujer, en Colombia” y Goldfarb, Brian. “Local Television and Community Politics in Brazil. Sao Paulo’s TV Anhembí”, ambos estudios en Noriega, Chon A. *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

BIBLOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. *Negative Dialectics*. New York: Seabury Press, 1973.
- Agamben, Giorgio. *State of Exception*. Trans. Kevin Attell. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Ainsa, Fernando. “Invención literaria y ‘reconstrucción histórica’ en la nueva narrativa latinoamericana”. En “La invención del Karl Kohut (editor). La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad. Frankfurt: Vervuert, 1997.
- Almandoz, Arturo. Claves de urbanización y cambio discursivo en la novela y ensayo venezolanos, 1960-19801. *Letras* [online]. 2009, vol.51, n.78 [citado 2013-03-30], pp. 155-181. Web. Nov. 2012.
- Alvarado, Lisandro. *Historia de la revolución federal en Venezuela*. Caracas: Lit. y tip. del Comercio, 1909.
- Anderson, Benedict R. O. G. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1991.
- Araujo, Orlando. *Narrativa Venezolana Contemporánea*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores, 1988.
- Arciniegas, Germán. “Manuelita Sáenz”, *América mágica II. Las mujeres y las horas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1961: 253.
- Armas, Ingrid de, François Delprat and Amadeo López. “Lope de Aguirre: La imagen de la transgresión, de las crónicas a la novela contemporánea.” *Les représentations de l'autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II: Perspective diachronique*. Ed. Augustín Redondo. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993 : 123-35.
- Arráiz Lucca, Rafael. *Arturo Uslar Pietri o la hipérbole del equilibrio: biografía*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2005.
- Arreaza Camero E. “Las cineastas como escritoras el cine venezolano contemporáneo” Ponencia presentada en el II encuentro con la espiritualidad de la Mujer Latinoamericana. Mérida – Venezuela , septiembre 2005. Web. Sep. 2011.

- Aufderheide, Patricia. "Grassroots Video in Latin America". En Noriega, Chon A. *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Avendaño, Astrid. "Arturo Úslar Pietri". Conferencia de la Dra. Astrid Avendaño en la UNEY, 2006. Web. Jul. 2012.
- Barrientos, Juan José Regreso a Omagua: Carlos Saura y Lope de Aguirre, Centro Virtual Cervantes, AIH ACTAS IX, 1992.
- Bataille, Georges, Fred Botting, and Scott Wilson. *The Bataille Reader*. Oxford, UK: Blackwell, 1997.
- Bhabha, Homi K. *Nación Y Narración: Entre La Ilusión De Una Identidad Y Las Diferencias Culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 2010.
- Blok, Anton. "The Enigma of Senseless Violence", in Goran Aijmer and Jon Abbink (eds) *Meanings of Violence*,. Oxford: Berg., 2000: 23–38.
- Bolívar, Simón, and Vicente Lecuna. *Obras Completas*. Habana: Editorial Lex, 1950.
- Borso, Victoria. "Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones", Kohut, Karl. *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Frankfurt: Vervuert, 1999.
- Bousingault, Jean Baptiste. *Memorias*. Caracas: Editorial Centauro-J. A. Catalá Editor, 1974. *Boves: Aspectos Socio-Económicos De Su Acción Histórica*. Caracas: Ministerio de Educación, Dirección Técnica, Departamento de Publicaciones, 1968.
- Britto García, Luis. "Historia oficial y nueva novela histórica". *Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana*, Año 6, no. 6, 2004.
- _____. "La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea" en *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Ed. Karl Kohut, Frankfurt, Main: Vervuert, 1999.
- _____. "Venezuela heroica" Cuadernos del CILHA. Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, Año 6, no. 6, 2004.
- _____. *El poder sin Mascara. De la concentración populista a la explosión social*. Alfadil Trópicos, Caracas, 1988.
- _____. *La Máscara Del Poder*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1988.
- Burggraaff, Winfiel J. *The Venezuelan Armed Forces in politics, 1935-1959*. Columbia : University of Missouri Press, 1972.

- Bustillo, Carmen. *Barroco y América Latina. Un itinerario inconcluso*. Caracas, Monte Ávila, 1988.
- Caballaro, Manuel. *Las crisis de la Venezuela contemporánea*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1998.
- _____. *Rómulo Betancourt, político de nación*. Caracas: Alfadil, 2004.
- Carrera Damas, G. *Venezuela: Proyecto nacional y poder social*. Barcelona: Editorial Crítica, 1986.
- _____. *Boves: Aspectos Socioeconómicos De La Guerra De Independencia*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1972.
- _____. *Historia De La Historiografía Venezolana: Textos Para Su Estudio. Selección, Introd. E Índices*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1961.
- Casanova, Eduardo. *Miguel Otero Silva, príncipe de las letras (Literanova)*. Web. Jul 2011.
- Castro-Klarén, Sara, and John C. Chasteen. *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*. Washington, D.C: Woodrow Wilson Center Press, 2003
- Chambers, Sara. "Masculine Virtues and Feminine Passions: Gender and Race in the Republicanism of Simon Bolivar" *Hispanic Research Journal*, Vol. 7, No. 1, March 2006: 21-40.
- Chasteen, John. Simón Bolívar: Man and Mith en *Heroes & Hero Cults in Latin America*. Brunk, Samuel, and Ben Fallaw, eds. Austin: University of Texas, 2006.
- Church, David. "Werner Herzog." *Senses of Cinema*. Web. Nov.2012
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La Construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2004.
- Concepción Lorezo, María *La Fabulación de la realidad en la narrativa de Miguel Otero Silva*, DIALNET OAI Theses. Web. Nov. 2012
- Coronil, Fernando. *The Magical State*. University of Chicago Press: Chicago, 1997.
- Cortázar, Julio. *La Vuelta Al Día En Ochenta Mundos*. Madrid: Siglo XXI de España, 1984, y Paz, Octavio. *Las Peras Del Olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971.
- Crema, Edoardo. *Las lanzas coloradas : Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris : Allca XX, 2002.

- Cristina PolICASTRO. "Personajes y perspectivas: inseguridad y fractura", en *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Ed. Karl Kohut, Frankfurt, Main: Vervuert, 1999.
- Cruz, José. "Novela e historia". *Letras*. dic. 2005, vol.47, no.71, 2012: pp.11-31. Web. Jul. 2011.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America 1816-1929*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 2007.
- _____. "Las lanzas coloradas: nación vanguardia y guerra" en *Las lanzas coloradas: Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris : Allca XX, 2002.
- Delprat, François, *Venezuela narrada: narrativa e identidad cultural en Venezuela*. Mérida, Venezuela: El Otro, el Mismo, 2002.
- Derrida, J. "Spectres of Marx". *New Left Review*, 1994: 31.
- Díaz Seijas, P. *Ideas para una interpretación de la realidad venezolana*. Jaime Villegas: Caracas, 1962.
- El Día Que Bajaron Los Cerros*. Caracas: Editora El Nacional, 1989.
- Elmore, Peter. *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Emancipation(s)*. New York: Verso, 1996.
- Emperatriz Arreaza Camero "Las cineastas como escritoras en el cine venezolano" Revista *K A R I B A Y* Cine Club Universitario de Maracaibo Universidad del Zulia, 2008: 48- 53.
- Eyzaguirre, Luis B. *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- Fernández Domingo, Jesús Ignacio. *Boves. Primer Caudillo de América*. Ediciones Idea, Oviedo, 2008.
- Foucault, Michel, and Jacques Lagrange. *Psychiatric Power: Lectures at the Collège De France, 1973-74*. Basingstoke, Hampshire [England: Palgrave Macmillan, 2006.
- Foucault, Michel. *Society must be defended: lectures at the Collège de France, 1975-76*. Eds. Mauro Bertani y Alessandro Fontana. Translated by David Macey. New York: Picador, 2003.
- Franco, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.

- _____. "The Nation as Imagined Community". En *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Anne Mc Clintock. Aanir Mufti y Ella Sota, Eds. London: University of Minnesota Press, 2002.
- Freud, Sigmund. *Psicología de las masas y análisis del yo: Metapsicología: El yo y el ello*. Santiago: Zig-Zag, 1937.
- Fuenmayor, Juan Bautista. *1928-1948: veinte años de política*. Caracas : Talleres Tipográficos de M.A. García, 1979.
- Fuente A., José Alberto. *Narrativa de vanguardia, identidad y conflicto social : la novela latinoamericana de la primera mitad del siglo XX*. Santiago : Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2007.
- García Canclini, N. "Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Postnational Era." in *Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives*, ed. Ann Marie Stock. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997: 246-258.
- Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1989.
- Gilmore, Robert L. *Caudillism and militarism in Venezuela, 1810-1910*. Athens : Ohio University Press, 1964.
- Gnutzmann, Rita. "Un ejemplo de recepción literaria: Lope de Aguirre". *Espectáculos*, 22 al 28 de abril de 1988.
- Goldfarb, Brian. "Local Television and Community Politics in Brazil. Sao Paulo's TV Anhembi". En Noriega, Chon A. *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Goldman, Ilene. "Latin American Woman's Alternative Film and Video. The Case of Cine Mujer, en Colombia". En Noriega, Chon A. *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- González Stephan, B. "La resistencia de la memoria: una escritura contra el poder del olvido" en *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Ed. Karl Kohut, Frankfurt, Main: Vervuert, 1999.
- "Barrabas de Arturo Uslar Pietri en la Venezuela de 1928". En *Las lanzas coloradas : Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris : Allca XX, 2002.
- González, y G. L. *Otra Invitación a La Microhistoria*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1997.

- Guevara, Ernesto. *Pasajes De La Guerra Revolucionaria: Congo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Multitude*. New York: Penguin Press, 2004.
- Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2004.
- Harrington, M.S., Brito, R.. "La Guerra de Independencia fuera del campo de batalla: una mirada desde la literatura". *CONHISREMI*, Revista Universitaria de Investigación y Diálogo Académico, Vol. 5, No. 2, 2009.
- Heather R. Dissertation submitted to the Department of Modern Languages and Linguistics. Florida State University, 2005. Web. Jul. 2012.
- Hellinger, Daniel. *Venezuela: Tarnished Democracy*. Boulder: Westview Press, 1991.
- Herrera Luque, Francisco. *Boves, el urogallo*. Barcelona: Editorial Pomare, 1980
- _____. "Análisis socio siquiátrico de la personalidad de José Tomas Boves" en *Boves, el Urogallo*. Barcelona: Editorial Pomare, 1980.
- _____. *Los Viajeros De Indias: Ensayo De Interpretación De La Sociología Venezolana, I*. Caracas: Monte Avila, 1970.
- _____. *Las Personalidades Psicopáticas*. Caracas, Venezuela: Monte Avila, 1979
- _____. *La Historia Fabulada*. Barcelona: Editorial Pomaire, 1981
- Herrera, Luque F. J, and Carlos Sandoval. *Bolívar En Vivo*. Caracas, Venezuela: Otero Ediciones, 2008.
- Herzog, Werner, Klaus Kinski, Helena Rojo, Del Negro, and Thomas Mauch. *Aguirre, La Cólera De Dios*. Barcelona: Manga Films, 2000.
- Hutcheon, Linda. "The Postmodern Problematizing of History" *English Studies in Canada* 14.4 1988: 365-382.
- Isaac Nahón Serfaty en "El ayatolá Boves," 16 de diciembre de 2010 publicado en la bitácora *Memorias de la comunicación*. Web. Nov. 2012.
- Izard, Miguel. "Sin domicilio fijo, senda segura, ni destino conocido: los llaneros del Apure a finales del periodo colonial". *Boletín Americanista* 33, 1983:13-83.
- _____. "Ni cuatreros ni montoneros: llaneros". *Boletín Americanista* 31, 1981: 83-142.

- _____. "Oligarcas temblad, viva la libertad: los llaneros del Apure y la Guerra Federal". *Boletín Americanista* 32, 1982: 227-277.
- Jameson, Frederic. "Thirid Wold Literarture in the Era of Multinacional Capitalism" *Social Text*, Fall, 1986 : 65-88.
- Kirschner, Teresa J. and Enrique Manchón. "Lope de Aguirre como signo político polivalente." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18.3, Spring 1994 : 405-416.
- Kohut, Karl. "Colonia y emancipacion, paz y guerra, siervo y amo: Una relectura de *Las lanzas coloradas*". En *Las lanzas coloradas : Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris : Allca XX, 2002.
- Kozak Rivero, Gisela. "Bolero, calle y sentimiento textualizar la cultura cotidiana" en *Estudios*, no. 4. Caracas, Universidad Simón Bolívar.
- Kristeva, J. (1969) *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. New York: Norton, 1978.
- LaCapra, Dominick. *History, Politics, and the Novel*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1987.
- _____. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- _____. "History and Memory: In the Shadow of the Holocaust", *History and Memory after Auschwitz*. Tras. Natalie Abad de Ruhr. Cornell University Press, 1998.
- Laclau, Ernesto. *Emancipation(s)*. New York: Verso, 1996.
- _____. *On Populist Reason*. London: Verso, 2007.
- _____. "Tema Central - 3381 La Deriva Populista Y La Centroizquierda Latinoamericana." *Nueva Sociedad*. 205, 2006: 56.
- Laclau, E. y Zac, L. "Minding the Gap: The Subject of Politics" en *The Making of Political Identities*. Ed. Ernesto Laclau. New York: Verso, 1994.
- Lasarte Valcárcel, J. "Transfiguracions: poética e historia en Arturo Úslar Pietri". En *Las lanzas coloradas: Primera narrativa*. ed. François Delprat. Paris: Allca XX, 2002.
- Lincoln, Bruce. *Death, War, and Sacrifice: Studies in Ideology and Practice*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

- Lipovetsky, Gilles, Sébastien Charles, and Antonio-Prometeo Moya. *Los Tiempos Hipermodernos*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006.
- López Contreras, Eleazar. *Proceso político social, 1928-1936*. Caracas: Editorial Ancora, 1955.
- López Ortega, Antonio. "Fin de Siglo: Extremidades de la cultura venezolana" en *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Ed. Karl Kohut, Frankfurt, Main: Vervuert, 1999.
- "Los restos del Libertador son depositados en la Casa Natal del Libertador". Revista electrónica *CubaDebate, Contra el terrorismo mediático*. Web 10 Oct. 2012.
<http://www.cubadebate.cu/noticias/2010/07/03/restos-de-manuelita-saenz-son-depositados-en-la-casa-natal-de-el-libertador/>
- Luis Bonilla-Molina y Haiman El Troudi. "Venezuela: para comprender la Revolución Bolivariana, 2005. Web. Oct. 2012.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo, 1970.
- Lynch, John. *Simón Bolívar: A Life*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- Marban, Jorge A. Transfiguración histórica y creación literaria en el Lope de Aguirre de Otero Silva, *College of Charleston, S. C. revista-iberoamericana*. Web. Jul. 2011.
- Mario Vargas Llosa Vargas Llosa, *Literatura y política*, México, Ariel-Cátedra Alfonso Reyes (ITESM), 2001.
- Márquez Rodríguez, A. *Historia y ficción en la novela venezolana*. La Casa Bello. Colección Zona Tórrida. 2da Edición, 1996.
- Martín, B J. *De Los Medios a Las Mediaciones: Comunicación, Cultura Y Hegemonía / Jesús Martín-Barbero*. Naucalpan, Mexico: G. Gili, 1998.
- Mc Clintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge, 1995
- . "No Longer in a Future Heaven". En *Dangerous Liaisons: Gender, Nation and Postcolonial Perspectives*. Anne Mc Clintock. Aanir Mufti y Ella Sota, Eds. London: University of Minnesota Press, 2002.
- McBeth, B S. *Dictatorship and Politics: Intrigue, Betrayal, and Survival in Venezuela, 1908-1935*. Notre Dame, Ind: University of Notre Dame Press, 2008.
- McCoy, Jennifer, and David J. Myers. *The Unraveling of Representative Democracy in Venezuela*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.

- Meneses, Javier. "El concepto de nación a través de la identidad individual y colectiva en la novelística de Teresa de la Parra, Ana Teresa Torres y Laura Antillano" *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica De La América Latina, 1979-1992*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Mijares, Augusto. *La evolución política de Venezuela, 1810-1960*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
- Miliani, Domingo, Arturo Úslar Pietri, *renovador del cuento venezolano*, Caracas, Monte Ávila, 1969.
- Mogollón, Cobo M, and Yar X. Narváez. *Manuela Sáenz: Presencia Y Polémica En La Historia*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1997.
- Moi, Toril. *Sexual/textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Monsiváis, Carlos. *Entrada Libre: Crónicas De La Sociedad Que Se Organiza*. México, D.F: Ediciones Era, 1987.
- _____. *Escenas De Pudor Y Livandad*. México: Grijalbo, 1988.
- Morón, Guillermo. *Breve historia contemporánea de Venezuela*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Mosca , Stefania. "Los sinsabores de la voz" en *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Ed. Karl Kohut, Frankfurt, Main: Vervuert, 1999.
- Myers, "The Normalization of Punto Fijo Democracy" en McCoy, Jennifer, and David J. Myers. *The Unraveling of Representative Democracy in Venezuela*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
- Negri, Antonio, and Ed Emery. *Empire and Beyond*. Cambridge: Polity, 2008.
- Negri, Antonio, and Noura Wedell. *The Porcelain Workshop: For a New Grammar of Politics*. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2008.
- Neira, Hernán. "El individuo inquietante en la película."Aguirre, la cólera de Dios" de Werner Herzog " *Revista de Filosofía*, 63. Web.16 Nov. 2011.
- Nelson, Diane M. *A Finger in the Wound: Body of Politics in Quincentennial Guatemala*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Neruda, Pablo. *La Insepulta De Paita: Elegía Dedicada a La Memoria De Manuela Sáenz, Amante De Simón Bolívar*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1962.

- Noriega, Chon A. *Visible Nations: Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Nunn, Frederick M. *Collisions with history: Latin American fiction and social science from "El boom" to "the New world order"* Athens : Ohio University Center for International Studies, 2001.
- Osorio, Nelson, "El futurismo y la vanguardia en Venezuela". En *El futurismo y la vanguardia en América Latina*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982: 33-37.
- Otero Silva, M. *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- _____. "Sobre un Instituto de Cultura y Bellas Artes". Intervenciones parlamentarias tomadas del Diario de Debates de la Cámara del Senado y de la *Gaceta del Congreso*, celebradas entre marzo de 1959 y marzo de 1960. Recogida en *Prosa completa, op. cit.*, pp. 309-310.
- _____. "Era loco Lope de Aguirre?" *Tiempo De Hablar*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983.
- _____. "Filípica sobre la cultura". *Tiempo de hablar*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1983.
- Otero, Silva M, and Hernández J. Sanoja. *Miguel Otero Silva: Escritos Periodísticos*. Caracas, Venezuela: Los Libros de El Nacional, 1998.
- O'Toole, Laurence. *Pornocopia: Porn, Sex, Technology, and Desire*. London: Serpent's Tail, 1999.
- Pacheco, Carlos. "Textos de Frontera: autobiografía, ficción y escritura de mujeres" en *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Ed. Karl Kohut, Frankfurt, Main: Vervuert, 1999.
- _____. *La patria y el parricidio: estudios y ensayos críticos sobre la historia y la escritura en la narrativa venezolana*. El otro y el mismo: Mérida, Venezuela, 2001.
- Palma, Ricardo. *Bolívar En Las Tradiciones Peruanas*. Madrid [etc.: Compañía ibero-americana de publicaciones (s.a., 1930.
- Palti, Elías J. "The Nation As a Problem: Historians and the "national Question"." *History and Theory*. 40.3 (2001): 324-346.
- Parra, Teresita J. *Visión histórica en la obra de Arturo Uslar Pietri*. Madrid: Editorial Pliegos, 1993.

- Pastor, Beatriz. "Las metamorfosis de Lope de Aguirre". *Estudios*. Revista de Investigaciones Literarias, Ill. Caracas. Universidad Simón Bolívar, 1993 : 107-165.
- Pellón, Gustavo. "The Spanish American novel: recent developments, 1975-1990" González, Echevarría R, and Enrique Pupo-Walker. *The Cambridge History of Latin American Literature: 2*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2004.
- Pérez Tenreiro, Tomás."Boves, José Tomás. Diccionario de la historia de Venezuela". Caracas: Fundación Polar, 1997.
- Pietz, William. "Fetichism and Materialism: The Limites of Theory in Marx". En *Fetishism as Culural Discourse*. Apter, Emily and Pietz, Willians, Eds. New York: Cornell University Press, 1993.
- Pino Iturrieta, Elías. *Nada sino un hombre: los orígenes del personalismo en Venezuela*. Caracas: Editorial Alfa, 2007.
- _____. *El divino Bolívar. Ensayo sobre una religión republicana*. Caracas: Los libros de la Catarata. Segunda edición, 2004.
- _____. *Las ideas de los primeros venezolanos*. Prólogo de Eduardo Arcila Farías Caracas : Fondo Editorial Tropykos, 1987.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Cosas de hombres: Escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX*. Argentina: B. Viterbo, 2008.
- Pons, María C. *Memorias Del Olvido: Del Paso, García Márquez, Saer Y La Novela Histórica De Fines Del Siglo Xx*. México: Siglo XXI, 1996.
- Rama, Ángel. "El dictador letrado de la revolución latinoamericana" en *La novela Latinoamericana. 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Ramón J. Sender y M. Otero Silva." *Revista de literatura* 50.99, Jan-June 1988: 111-128
- Rancière, Jacques. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Reboul, Olivier *Lenguaje e ideología*, trad. Milton Schinca Prósper, México, F.C.E., 1986.
- Richard S. Hillman "Intellectuals: An Elite Divided" en *The Unraveling of Representative Democracy in Venezuela*. Eds. McCoy, Jennifer, and David J. Myers. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2004.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo Y Narración*. México: Siglo XXI, 1995.
- Rivas, Luz M. *La novela intrahistórica*. Mérida: El Otro & El Mismo, 2004.

Rísquez, Diego, Pedro M. Mezquita, Leonardo Padrón, Beatriz Valdés, Mariano Alvarez, Juan M. Montesinos, Erich Wildpret, Asdrúbel Meléndez, and Eduardo Marturet. *Manuela Sáenz: La Libertadora Del Libertador*. Miami, Fla.: Distributed by Venevisión International, 2002.

_____. *La Novela Intrahistórica: Tres Miradas Femeninas De La Historia Venezolana*. Valencia, Venezuela?: Universidad de Carabobo, Dirección de Cultura, 2000.

Rodríguez Lorenzo, Miguel. *Diálogos, Reseñas* en anuario GRHIAL. Universidad de Los Andes. Grupo de Investigaciones sobre Historia de las Ideas en América Latina. Mérida. Enero-Diciembre. N° 4, 2010: 245-289.

Rodríguez, Alberto. *Leer en el caos*. Caracas: UCAB, 2002.

Rondón, Mariana, Laureano Olivares, Greisy Mena, William Cifuentes, Haydeé Faverola, María F. Ferro, and Claudia Usubillaga. *Postales De Leningrado*. México, D. F: Zafra Video, 2009.

Romero, Aníbal. “Bolívar como “héroe trágico””, en Anuarios de estudios Bolivarianos, Año IX, Numero 10, 2003 : 153-198.

Romero, Denzil. Romero, Denzil. *La Esposa Del Doctor Thorne*. Barcelona: Tusquets Editores, 1988.

_____. *La tragedia del Generalísimo*. Barcelona: Argos Vergara, 1983.
 Rumazo González, Alfonso. *Manuela Sáenz la libertadora del libertador*. Buenos Aires: Almendros y Nieto, 1945.

_____. “Lenguaje, erotismo y literatura” en *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Ed.Karl Kohut, Frankfurt, Main: Vervuert, 1999.

Santaella, Juan Carlos. *La literatura y el miedo y otros ensayos*. Caracas: Fundarte, 1990.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos: narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2011.

Schmitt, Carl. *La dictadura*. Madrid: Revista de Occidente, 1976.

Serpia, Carolina, “La patria es puro suspiro: Independencia y las castas en *Las lanzas colorada*” en *El Archivo De La Independencia Y La Ficción Contemporánea*. Ed. Chibán, Alicia.Salta, República Argentina: Universidad Nacional de Salta, Consejo de Investigación, 2004.

_____. "Tomas Boves o el padre de la patria venezolana" en *El archivo de la Independencia y la ficción contemporánea*. Ed. Chibán, Alicia. Salta, República Argentina: Universidad Nacional de Salta, Consejo de Investigación, 2004.

Simón Bolívar, *Obras Completas*. Editorial Lex, La Habana, 1947.

Slatta, Richard. Banditry and Social Conflict on the Venezuelan Llanos. In *Bandidos: The Varieties of Latin American Banditry*, edited by Richard W. Slatta. New York: Greenwood Press, 1987.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

Soriano, Graciela. "Racionalidad y problemas públicos en la Venezuela contemporánea" *www. AnalíticaPremium*, agosto de 2008.

_____. *El personalismo político hispanoamericano del siglo XIX: Propositiones y criterios metodológicos para su estudio*. Caracas: Monte Ávila, 1996.

_____. "Racionalidad y problemas públicos en la Venezuela contemporánea" *www. AnalíticaPremium*, agosto de 2008.

Taussig, Michael. *The Magic of the State*. London: Routledge, 1997.

Tilley, Christopher Y. *Metaphor and material culture*. Oxford, UK ; Malden, Mass. : Blackwell Publishers, 1999.

Torres, Ana T. *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas, Editorial Alfa, 2009.

_____. "Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones", Kohut, Karl. *Literatura Venezolana Hoy: Historia Nacional Y Presente Urbano*. Frankfurt: Vervuert, 1999: 55-65.

_____. "Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI. PEN Club de Venezuela. Eds. Pacheco, Carlos, Linares L. Barrera, and Stephan B. González. *Nación Y Literatura: Itinerarios De La Palabra Escrita En La Cultura Venezolana*. Venezuela: Fundación Bigott, 2006.

Triviño, Consuelo. "Manuela Sáenz, la ficción de la historia en dos novelas colombianas"; Hennes, Heather R. *The Spaces of a Free Spirit: Manuela Sáenz in Literature and Film*. Dissertation submitted to the Department of Modern Languages and Linguistics. Florida State University, 2005.

Uribe, Nora. "La telenovela: ¿Amiga o enemiga?". *Temas de comunicación*, 1992: pp.121-148. Ubicación física: CIC-UCAB. Biblioteca UCAB. Centro Gumilla. Web. Jul. 2011.

- Uslar Pietri, J. *Historia de la rebelión popular de 1814: contribución al estudio de la historia de Venezuela*. Caracas : Edime, 1962.
- Úslar, Pietri A. *Las lanzas coloradas*. ed. Domingo Miliani. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____. *Veinticinco Años De Una Consigna: Sembrar El Petróleo*. Caracas, 1961.
- _____. *Godos, Insurgentes Y Visionarios* (Biblioteca breve) Planeta Pub Corp, 1995.
- _____. *La invención de América mestiza*. Comp. Gustavo Luis Carrera México : Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. *Letras y hombres de Venezuela*. México : Fondo de Cultura Economica, 1948.
- Vallenilla Lanz, Laureliano. *Cesarismo democrático : estudios sobre las bases sociológicas de la Constitución efectiva de Venezuela*. Caracas. Garrido, 1961.
- Viera, Delfín. Extracto de “Éxito en más de un mundo. Apuntes sobre la vida y obra de Francisco Herrera Luque”. Universidad de Los Andes, Venezuela, Saber-ULA. Web. Dec. 2010.
- Viso, Ángel B. *Venezuela: Identidad y ruptura*. Caracas: Alfadil Ediciones, 1982.
- White, Hayden V. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- Zizek, Slavoj. “Enjoy Your Nation as Yourself!”. En *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel and the Critique of Ideology*. Dirham: Duke University Press, 1993.
- Zubiria M, Blass. “Caudillos y dictaduras en América Latina: una indagación histórica desde la literatura y otras fuentes”. *Historia Caribe*, año/vol. I, numero 009. Universidad del Atlántico, Colombia, 23-40.