

# Siervos, cónsules y profetas\*

## Servants, Consuls and Prophets

Recibido: 18-07-11  
 Aceptado: 18-08-11

**Miguel Gomes**

The University of Connecticut  
 magomessilva@hotmail.com

### Resumen

Este trabajo se propone reflexionar sobre los rasgos más sobresalientes del campo de producción cultural venezolano y, en particular, de su subcampo literario. Luego de reconocer algunas de sus constantes históricas el análisis se concentra en una de ellas, concebida como decisiva: la usual tensión entre autonomía estética y responsabilidad social. Dicha tensión, según se argumenta, se hace muy visible en las reacciones desencontradas de diversos autores ante las prácticas alegóricas.

**Palabras clave:**

Literatura venezolana, campo cultural, poder, alegoría.

### Abstract

This essay examines the most significant trends and traits in the Venezuelan cultural production field paying particular attention to the subfield of literature. It argues that the conflict between autonomy and social engagement organizes the laws of distribution and accumulation of symbolic capital and power, and that the use of allegories has been fundamental to determine each author's position in the republic of letters.

**Keywords:**

Venezuelan literature, cultural production field, power, allegory.

\* Ponencia presentada en la plenaria de apertura de las I Jornadas Internacionales de Literatura Venezolana Contemporánea, Caracas, Universidad Simón Bolívar, marzo 2011.

No hay manera lúcida de describir el campo literario venezolano actual que prescindiera de una consideración de sus orígenes. Ello nos obliga a meditar en términos históricos sobre la pertenencia de la tradición nacional a una mayor, la de Hispanoamérica, auténtico macrocampo cohesionado por el legado de la lengua y otros referentes. La literatura del país es, de hecho, característicamente hispanoamericana. Entre sus rasgos sobresalientes me atrevo a apuntar los siguientes:

- (1) La eficacia solo intermitente del aparato editorial nacional no ha permitido la profesionalización absoluta del escritor.
- (2) Las limitaciones de la industria editorial han propiciado, en cambio, el desarrollo y la valoración de ciertos géneros o subgéneros marginados en otras lenguas o regiones<sup>1</sup>.
- (3) A lo largo de su historia, debido a la génesis en circunstancias poscoloniales, uno de los criterios más constantes para asignar o acumular capital simbólico ha sido la ancilaridad manifiesta de la escritura con respecto al campo del poder.
- (4) Dicha ancilaridad genera la intuición de que la autonomía del campo cultural en nuestra sociedad es frágil; esa *estructura afectiva*, como la llamaría Raymond Williams (pp. 128-35), puede llegar a tematizarse.

Con respecto a los dos primeros rasgos, no me parecen tan determinantes: si las circunstancias económicas se alterasen, si la industria editorial autóctona alcanzara la sabiduría mercantil de la española o la norteamericana, nuestro mapa de géneros, para no ir muy lejos, se modificaría. Los otros dos rasgos son a mi ver más decisivos. Que la literatura se supedita a otras facetas de la experiencia colectiva y que el estatus del escritor, por esa razón, esté constreñido por negociaciones con la certidumbre de que la autonomía de su campo es insuficiente, se observa en pasajes teóricos de autores de diversas épocas. Tres son los paradigmas de esas negociaciones que no se suceden sino que han reaparecido en la historia literaria nacional. Daré un ejemplo de cada uno de ellos y los denominaré tentativamente el *melancólico*, el *celebratorio* y el *crítico*.

En 1898 encontramos el paradigma *melancólico* en un conocido ensayo de Pedro Emilio Coll:

[P]ara nosotros el arte es una función natural del alma [...] y nunca un cómodo sistema de acaparar monedas. El literato suele ser entre nosotros un hombre que, como cualquier otro, va a su taller o calcula sobre los libros comerciales, dedicando algunos ratos a cantar sus esperanzas y desesperaciones [...], y que termina sus días en un consulado o en un almacén, después de saborear la gloria de ser leído por media docena de amigos en la sección recreativa de un periódico. (1898, p. 642)

La actitud *celebratoria* ante la dependencia del campo surgirá en pasajes como el siguiente, del prólogo que Rómulo Gallegos antepuso a la edición de *Doña Bárbara* de 1954:

Por exigencias de mi temperamento yo no podía limitarme a una pintura de singularidades individuales que compusieran caracteres puros, sino que necesitaba elegir mis personajes entre las criaturas reales que fuesen causas o hechas del infortunio de mi país, porque algo además de un simple literato ha habido siempre en mí. (p. 6)

En el año 2006, con ocasión de ingresar en la Academia Venezolana de la Lengua, Ana Teresa Torres revela sus inquietudes sobre la falta de autonomía de su oficio ilustrando lo que he llamado el paradigma *crítico*:

Los escritores de este foso común del continente pareciera que no tenemos un derecho del todo ganado a ser simples ciudadanos con la responsabilidad de llevar una vida digna y asumir las venturas y desventuras propias de la existencia humana. Somos requeridos a una tarea mayor, la de tener respuestas para las indefiniciones de la patria. Algo en mí se rebela contra ese destino, y, al

1 Un ejemplo obvio: el aprecio continuo en nuestras fronteras (sobre todo mentales) de géneros que el mercado del libro español o francés considera secundarios o periféricos como el cuento o el ensayo (de creación): en Venezuela, e incluso en países hispanoamericanos con industrias editoriales más exitosas como Argentina y México, siguen siendo casi tan estimados y hacedores de canon como la novela. O piénsese asimismo en el caso del subgénero de la "novela histórica" (o sus variantes "intrahistóricas" más recientes): la estima intelectual que se le tiene en Hispanoamérica dista mucho de la condición de especie "comercial" usual en la lengua inglesa, al menos desde el siglo XX.

mismo tiempo, algo me impide rechazarlo. Lo que puedo compartir con ustedes es la suma de estas contradicciones (2006).

Entre los principios de Torres, que distinguen su posición de la dolida y a la vez irónica de Coll, ha de contarse una transitividad que permite intervenir en el mundo práctico; se trata de un “compromiso”, solo que ya no ingenuo y sí capaz de vacilar ante el heroísmo o el profetismo patriarcales apreciables en el Gallegos deseoso de distanciarse de los “simples literatos”. El peligro, para Torres y otros escritores recientes, además de la indiferencia a los conflictos sociales que los suscitan, consiste en dejarse gobernar por los ideales salvacionistas y sus sermones sin dar cabida en la literatura a una cuota de ambivalencia.

Esta última constatación nos fuerza a detenernos en lo que sospecho que es el lazo de familia más firme que hasta hace poco ha vinculado el campo venezolano al hispanoamericano: el protagonismo de las prácticas alegóricas. No ignorando discusiones longevas y solo en bien de la brevedad, me atenderé a una definición provisional del concepto. Entiendo por alegoría todo discurso cuyos referentes sean claramente situables en otros discursos, es decir, un activo traslado de signos que dirige al lector a un sistema de creencias compartido con el autor. Con esta definición no traiciono las premisas fundamentales de un debate que desde la Grecia clásica hasta hoy ha evolucionado, pero también ha mantenido cierta continuidad.

Las operaciones alegóricas suponen la servidumbre del texto a valores supremos, lo que calza con la inocultable subordinación del campo cultural hispanoamericano al campo del poder. La advertencia anterior es insoslayable si tomamos en cuenta un célebre artículo de 1986 en el que Fredric Jameson dictaminó que *todas* las literaturas del Tercer Mundo están entregadas a la creación exclusiva de “alegorías nacionales”. Críticos surgidos de ese Tercer Mundo, como Aijaz Ahmad, han cuestionado un planteamiento tan rotundo. En lo que respecta a estos renglones, preferiría que lo considerásemos no como falacia o acierto, sino como punto de partida.

Un vistazo a la tradición hispanoamericana que empieza con la Independencia permite distinguir una larga serie de obras en que la clave alegórica ha sido captada por el público como vital. De limitarnos a la narrativa pronto daríamos con un canon rico en materiales alegóricos que, en efecto, según lo aseveraba Jameson, se mueven en agitadas aguas de proyectos nacionales defendidos o atacados: *Periquillo Sarniento*, *El matadero*,

*Aves sin nido*, *Doña Bárbara*, *Cien años de soledad*, *La guerra del fin del mundo*... La lista, desde luego, es mucho más amplia. Ahora bien, si sopesamos las consecuencias de esa obsesión, pronto habremos de reparar en elementos que dibujan con nitidez el rostro de las letras de la región.

En primer lugar, el arte literario que percibimos no resulta deslindable de la esfera de la intelectualidad. Las figuras del artista y el intelectual en otras culturas suelen discernirse, en parte porque el crecimiento de la industria editorial ha concedido a muchos literatos de países industriales una relativa especialización que los distancia de asuntos públicos. La secreta vergüenza del prosaísmo de las ventas que, como ha sugerido Pierre Bourdieu, impulsó a Zola a legitimarse recurriendo al personaje de custodio de la conciencia colectiva (1998, p. 425) no acecha ya a esos artistas, que han encontrado un lugar, si bien no protagónico, en la sociedad capitalista. La vergüenza de gozar de éxito comercial, por el contrario, poquísimas veces ha constituido un problema entre hispanoamericanos y la fusión del creador con el individuo cívicamente activo, de hecho, data de épocas previas al naturalismo. Venga de la Colonia o no, se vuelve casi normativa a partir más o menos de 1810, cuando vemos a un Andrés Bello ir a Inglaterra en compañía de su compatriota Bolívar como representantes de la revolución emancipadora; en otras palabras, un proyecto nacional está fundándose y sus propagadores son, por igual, militares y letrados. No es casual que los criollos lo promuevan: en manos de ese grupo se concentraban tanto buena parte del poder armado como la mayor parte del poder cultural de las élites americanas. Tal como el vocablo *criollo* acaba identificado desde entonces con lo nacional en general, así también la iniciativa criolla de intervenir en los asuntos patrios se consustanciará en la estructura del campo literario hispanoamericano con el entendimiento del arte. El artista de hoy que siente que su participación es crucial para el futuro de la nación, a pesar de sus buenas intenciones, se somete a patrones heredados de la pequeña aristocracia que deseó crear un espacio sociocultural en que ella sería el centro absoluto, en pleno dominio de tierras, castas y otras propiedades arrebatadas al imperio español. Cuando a partir de la Independencia empieza a vertebrarse el campo literario moderno, la acumulación de poder simbólico se organiza gracias a una *responsabilidad* que ansía homologar al letrado con los detentores de autoridad de campos a los que la cultura se subordina.

En segundo lugar, un arte cargado con el compromiso de ser vehículo de intelectuales formadores nunca podrá, aunque lo proclame, representar igualita-

riamente a todos los individuos de la sociedad. Hasta cierto punto, por la genealogía de la intelectualidad autóctona que acabo de esbozar. Confundir los ideales de un grupo reducido, los intelectuales, con los ideales de la suma de los habitantes de un país requiere un agresivo desprecio de la otredad y una cuota de mesianismo histriónico que encubren vetustos hábitos de opresión sublimados bajo la máscara de la responsabilidad. (No es accidental que el *nosotros* del escritor responsable, condenador de yoísmos, sea el deíctico preferido en casos de posesión diabólica —*me llamo Legión*: un sujeto es absorbido y gobernado por otro en un acto de suprema violencia simbólica en que no hay pluralidad verdadera, sino imposición de intereses particulares—).

En tercer lugar, un arte cuyo máximo ideal sea la instrumentalidad en el establecimiento de la justicia convive perennemente con un sentimiento advertido o no de fracaso. Ninguna revolución, ninguna reforma eficaz de las dificultades concretas de América u otra región han sido el fruto directo de un trabajo artístico. A la acción casi siempre armada o sindical, a las gestiones administrativas o al voto debe la justicia sus logros. Así lo entrevieron, con integridad, Eugenio María de Hostos —al decidir abandonar los géneros de creación para dedicarse a sus labores propagandísticas y científicas—; José Martí —al culminar sus días con la valentía de la lucha armada y no con plácidas luchas rimadas—; y, antes que ellos, Andrés Bello mismo —abandonando su proyecto poético más ambicioso, *América* o *Silvas americanas*, y poniendo manos a la obra en la organización de universidades o la redacción de textos no artísticos aunque sí útiles en una acepción menos vaporosa de la palabra. Entiéndase bien: no insinúo que la literatura hispanoamericana haya fracasado estéticamente; me limito a señalar que el presentimiento de una abrumadora derrota tribula, siquiera en la intimidad, a los escritores que han creído que a sus obras artísticas se deberá la efectividad de los programas sociales que quieren divulgar<sup>2</sup>.

Recordemos que José Joaquín de Olmedo, en la conclusión de su aparatosa *Victoria de Junín*; *canto a Bolí-*

*var*, ponía a la voz lírica a reclamar para sí, maravillada por sus propios versos, un odio de los opresores semejante al que estos sentían por el Libertador:

Mas ¿cuál audacia te elevó a los cielos,  
humilde musa mía? ¡Oh! no reveles  
a los seres mortales  
en débil canto, arcanos celestiales.

[...]

Yo me diré feliz si mereciere  
por premio a mi osadía  
una mirada tierna de las Gracias  
y el aprecio y amor de mis hermanos,  
una sonrisa de la Patria mía,  
y el odio y el furor de los tiranos. (p. 152)

La correspondencia que intentaba promulgarse entre poeta y líder independentista constituye una solicitud de prerrogativas simbólicas en el espacio político poscolonial. Los célebres comentarios, sarcásticos incluso, que Bolívar escribió sobre el poema que se le dedicaba (en Blanco-Fombona, 1958, p. 194ss) sintetizan la manera como la acción social palpable cancela los espejismos egolátricos del artista-intelectual que quiere difundir una imagen heroica de sí. En la reacción crítica del estadista y militar, que censura la falta de verismo de las descripciones de combates, los excesos elocutivos, así como la ideológicamente endeble utilización del inca Huayna-Capac como portavoz de los ideales criollos, por otra parte, podemos ver, además de una opinión que se adelanta a la de Fanon de que el poeta en lucha con el colonialismo “debe comprender que nada sustituye a un levantamiento en armas” (1963, p. 226), la situación subordinada que tiene el campo cultural (Bourdieu, 1998, pp. 48-68). Si bien los amortigüe con elogios inconvincentes, al permitirse destacar fallos en su cantor amparándose en Boileau, Bolívar decreta la distribución tajante de poder. Aunque Olmedo y otros letrados propusieran con sus alegorías de la nación que el patriotismo “hermanaba”, las relaciones de la nueva familia estaban jerarquizadas desde sus inicios; los grupos militares y legislativos

2 Esa tribulación, en los casos menos sofisticados, degenera en franco odio a la literatura; en los casos donde descuella el talento, en sacrificios incluso personales, tal como Alberto Moreiras interpreta la composición de la última novela de José María Arguedas y el suicidio inmediato del autor, especie de escenificación de una denuncia, visceralmente sincera, de las ilusiones que hasta entonces la tradición letrada había ofrecido en Latinoamérica en lugar de una prometida acción liberadora (1997, pp. 218-221). Por algo John Beverly ve en la noción de “ciudad letrada” una autocrítica no del todo consciente a la “transculturación narrativa” postulada por Ángel Rama, que no acabó de desechar la condición “central” de la literatura como significante cultural (1999, pp. 48-49).

detentaban una autoridad superior a la de los grupos meramente cultos: los *padres de la patria* declaraban como dependientes a sus *hijos* escritores.

La profusión de alegorías nacionales desde la Independencia suele acompañar automitificaciones del sujeto letrado semejantes a la de Olmedo. El discurso ausente que suscitan convierte al autor en personaje de una narración paratextual promotora de ganancias en el mercado de los símbolos: sería imposible no ver en Fernández de Lizardi al buen maestro que su Periquillo nunca tuvo; en Echeverría, al admirable “joven unitario” opositor del “bárbaro” Rosas; en Gallegos, a un Luzardo con iniciativas electorales y, en Vargas Llosa, una solución incluso electoral para los enloquecidos fanáticos de Canudos que perduraban en quienes no compartían el ideario neoliberal hacia las postrimerías del milenio pasado. La literatura moderna hispanoamericana ha cumplido doscientos años mostrando fidelidad a sus tics primigenios.

¿Hay perspectivas de un cambio de rumbo radical? La repetición discreta de ciertas posturas me hace sospecharlo. Uno de los primeros momentos se vislumbró en Borges, con un relato hoy clásico, aparecido en 1946 y luego recogido en *El Aleph*. Si releemos “El muerto”, hallaremos una críptica ridiculización de las imaginé-rias alegóricas en la forma de indicios de lecturas que nunca podremos recomponer, coherentemente al menos, en un discurso externo. ¿Por qué la ejecución de Benjamín Otálora, cazador cazado por Azevedo Bandeira, parece una parodia de los Evangelios, con última cena, incluso besos previos al martirio? ¿Acaso Bandeira es el Dios padre que necesita escenificar la muerte de su hijo, el Benjamín? Pero si así fuera, ¿cómo insertar en semejante alegoría transcendental el hecho de que sin la noción de traición mutua no tenemos anécdota? ¿Por qué Bandeira se llama así? ¿Quizá simboliza al Brasil? ¿Eso convertiría al argentino Otálora en el antagonista hispánico, puesto que su rivalidad se escenifica en Uruguay, estado amortiguador entre las dos potencias suramericanas? ¿Hemos de perseguir, más que un subtexto metafísico, uno histórico, o político, o metaliterario?... Sería absurdo continuar, porque las ruinas circulares de esa narración son las de la interpretación que cree agotar las respuestas que la escritura ofrece. El descifrador de alegorías puede llevarse una sorpresa tan rotunda como la

de Otálora al final del cuento, al descubrir que la trama que había trazado se disuelve en otras tramas que no podía haber previsto. Tal abanico inestable de significados no se limita en la obra borgiana a “El muerto”. En uno de sus ensayos Borges observa que “una alegoría es tanto mejor cuanto sea menos reductible a un esquema, a un frío juego de abstracciones” (1975, p. 672). Lo que equivale a decir que las mejores alegorías son las que dejan de serlo.

Uno de los dominios menos explorados por los narradores hispanoamericanos ha sido la imposibilidad de desgajar la realidad, incluso la nacional, de sus signos. La subversión de los modelos alegóricos usuales ha sido seguida tan solo por un puñado de escritores recientes. En los relatos casi siempre inquietantes de César Aira hay mucho de esa pulverización borgiana de rígidas interpretaciones metafísicas o históricas; sus tramas, sin embargo, son ricas en sugerencias e incitan a la meditación. En el otro polo estilístico, con una sensibilidad barroca, nos toparemos con la obra de la puertorriqueña Ana Lydia Vega, aparentemente encasillable como feminista o independentista, pero con un cultivo de la contradicción que delata la provisionalidad o el artificio de las ideologías. De igual manera habría que agregar la obra de Ana Teresa Torres, quien al evidente desenlace alegórico de *Doña Inés contra el olvido* luego ha sumado el vértigo de “mensajes” desencontrados con que concluye *Malena de cinco mundos*, no confinable ni al pesimismo histórico ni a la combatividad infantil de quienes creen en un progreso redentor. O las novelas de Alberto Barrera, Gisela Kozak y Antonio López Ortega, donde los obvios alegoremas se neutralizan o deconstruyen sea con la acidez del *Camp*, sea con inmediatez emocional<sup>3</sup>.

Gordon Teskey ha visto en la alegoría “el género logocéntrico por excelencia”, fundado en violencias veladas (1999, p. 3). Sayre Greenfield, por su parte, habla de una actividad no tan “radical” como “conservadora”, destinada a crear lazos entre categorías que la anteceden sin por ello violarlas (1998, p. 16)<sup>4</sup>. Cuando el literato se atribuye el derecho de producir alegorías está diseñando puentes entre sus dominios y una sabiduría edificante o más importante que la de lo artístico (Teskey, 1999, pp. 2-3). En otras palabras, el cultivo de tales discursos se erige como forma de crédito que facilita al sujeto que actúa

3 El lector interesado podrá encontrar un desarrollo exhaustivo de estas ideas en mi artículo “Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana”, *Revista Iberoamericana* 232-233 (2010): 821-836.

4 La equiparación que hizo Michael Ryan de cualquier forma de conservadurismo y retóricas que dan preferencia a lo metafórico-alegórico concuerda con esa opinión (1989, pp. 116-20).

en el campo cultural obtener dividendos en el campo del poder y, a su vez, ascender o fortalecerse en el de las clases sociales. La alegoría en la tradición occidental, como lo ha sostenido Umberto Eco, se integra desde hace mucho en complejos mecanismos de consecución y preservación de autoridad (1984, p. 14ss). También Eco ha hecho hincapié en que, a diferencia de la alegoría, el símbolo, interpretable de más de una manera pero nunca definible, constituye una fuente de sentido inagotable porque está vinculado con el misterio. Llámese o no "simbólica" a esa apertura, la multiplicación de casos como los de Aira, Vega o Torres, donde notamos más bien un cuestionamiento burlesco del didactismo alegórico que libera en la indeterminación los significados y respeta las capacidades creadoras del lector, quizá presagie una transformación del ejercicio literario en nuestra cultura. Un cambio en que los resabios de demagogia dejen de obstaculizar las rutas de la imaginación, incluso cuando el tema explícito sea la sociedad.

## Referencias

- Ahmad, Aijaz. (1987). Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'. *Social Text*, 17, 3-25.
- Beverly, John. (1999). *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory (Post-Contemporary Interventions)*. Durham: Duke U.P.
- Blanco-Fombona, Rufino, comp. (1958). *El pensamiento vivo de Bolívar*. Buenos Aires: Losada.
- Borges, Jorge Luis. (1975). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, Pierre. (1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Coll, Pedro Emilio. (15/9/1898). "Notas de estética". *El Cojo Ilustrado* VII-162, 639-642.
- Eco, Umberto. (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana U.P.
- Fanon, Franz. (1963). *The Wretched of the Earth*. C. Farrington, tr. New York: Grove Press.
- Gallegos, Rómulo. (1977). "A manera de prólogo". *Doña Bárbara*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Greenfield, Sayre. (1998). *The Ends of Allegory*. Newark: University of Delaware.
- Jameson, Fredric. (1986). "Third World literature in the era of multinational capitalism". *Social Text*, 15, 65-88.
- Moreiras, Alberto. (1997). "José María Arguedas y el fin de la transculturación". Mabel Moraña, ed. *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: ILLI, 213-231.
- Olmedo, José Joaquín de. (1947). *Poesías completas*. A. Espinosa Pólit (ed.). México: F.C.E.
- Ryan, Michael. (1989). Rhetoric and Ideology. *Politics and Culture*. Baltimore: The John Hopkins U. P., 111-33.
- Teskey, Gordon. (1999). *Allegory and Violence*. Ithaca: Cornell U. P.
- Torres, Ana Teresa. *Discurso de Ana Teresa Torres, al incorporarse a la Academia Venezolana de la Lengua*. (01/09/2006). Consultado en enero de 2011, en <http://www.veintisietelettras.com/noticia.php?id=52>
- Williams, Raymond. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford U.P.