

Narrativa 80: Discurso Populista e Imaginario Social en la Venezuela Petrolera

BEATRIZ GONZALEZ STEPHAN
Universidad Simón Bolívar

Diseñar un perfil coherente que trace líneas explicativas centrales de una producción narrativa que casi comprende un lapso de 20 años no es tarea fácil, si no se tiene a favor un registro más o menos cabal de las obras publicadas y una crítica, que en forma parcial, haya ido estableciendo autores y temas representativos. El panorama —al menos en el caso venezolano— se presenta desolador, si observamos que en este último período la crítica literaria sólo ha prestado una atención efímera y nada rigurosa en lo que concierne a un estudio sistemático de la producción cultural. De allí que no sea de extrañar que a algunos francotiradores les parezca que la literatura o, para el caso, la narrativa venezolana tenga una existencia anémica, cuando es más bien el trabajo de la crítica el haber entregado un conocimiento que haga de ella una presencia con un sentido orgánico dentro de la vida nacional.

Un arqueo del corpus de obras narrativas deja entrever aproximadamente un promedio de 25 a 35 libros publicados por año. Lo que suma en dos décadas una vasta producción de cuentos y novelas. Evidentemente que desde un punto de vista cuantitativo nuestros narradores no han pecado de estériles. Pero no es culpa de ellos que tanto el sistema de difusión como los que se dedican al estudio del hecho literario los hayan silenciado, o, en el mejor de los casos, dediquen una nota periodística agresiva o elogiosa.

En este sentido, nuestros críticos han encontrado más atractivo —y por qué no decir rentable— orientar sus esfuerzos hacia el estudio de autores preferentemente europeos y latinoamericanos consagrados.

La producción literaria en tanto hecho social demanda una existencia también socializada. De allí una de las funciones estratégicas de la crítica: si ésta no está al servicio del conocimiento y explicación del hecho imaginario, éste corre el riesgo de diluirse en el marasmo de la autocontemplación y acentuar estructuras discursivas básicamente monológicas. La efectividad social de la narrativa se debilita porque también se anulan las propias condiciones de su existencia como hecho de comunicación: sin lectores, sin crítica, sin conocimiento, sin existencia.

Creemos que una producción en marcha también requiere de una crítica en marcha que oriente y enriquezca el trabajo del escritor, y, sobre todo, porque las obras por sí solas no hacen una literatura, una narrativa. Su estudio implica establecer una red de relaciones que pueda dar cuenta del modo como nuestra sociedad se representa imaginariamente a sí misma. Por ello, poner al día lo que ha sido y es la narrativa venezolana de este período es también una forma de dar una respuesta a la crisis del país y entregarle explicaciones coherentes de su proceso de enajenación y desnacionalización.

I

Obviamente que este tipo de trabajo plantea una serie de premisas metodológicas, que, en aras de la brevedad de la comunicación, trataré de resumir:

1) Aunque parezca una perogrullada, es requisito indispensable el relevamiento cabal del *corpus* de obras publicadas bajo criterios que permitan la consideración no sólo de textos que la oficialidad ha canonizado sino de otros que la institución literaria ha marginado. Esta operación disminuye las probabilidades de error en el proceso valorativo de selección pues permite una visión más totalizadora de los perfiles de la producción cultural.

2) La noción de *sistema* viabiliza la realización del trabajo en un nivel de abstracción que facilita comprender cada obra como un signo parcial de un conjunto más amplio, dentro del cual cobra mayor plenitud significativa por cuanto que cada signo va conformando implícitamente una plataforma discursiva que dialoga con otra serie de

discursos que funcionan en tanto preconstruidos del signo mismo. A su vez, el sistema no es la sumatoria de las obras, aunque las presupone, como tampoco es una agenda temática de motivos literarios.

El sistema es el resultado de una puesta en relación de los textos; supone una organización coherente de las contradicciones y de las analogías que se encuentran en las obras. El sistema se propone como un modelo explicativo de las leyes que rigen la producción del imaginario social, cómo funcionan las representaciones ficcionales dentro del conjunto de las formaciones ideológicas de determinada formación social.

El sistema es una herramienta que permite comprender los fenómenos concretos. Por ello, absorbe las posibilidades semánticas de producción de sentido de las obras. Se construye a partir de una muestra selectiva representativa.

3) Uno de los aspectos más espinosos que presenta este tipo de trabajo es localizar las *estructuras de mediación* que permitan resolver un problema metodológico, a saber, el concerniente a la práctica cultural que articula, en calidad de mecanismo mediador, el carácter de las representaciones simbólicas de los universos narrativos y el tipo de formación social que le corresponde. En otros términos, los discursos o prácticas que median entre las metáforas de la ficción narrativa y las condiciones materiales de una sociedad petrolera, dependiente y mimetizada con la dinámica de los centros metropolitanos. Obviamente que la literatura no traspone en imágenes directas los efectos de una realidad semejante.

En rasgos generales, se ha señalado que la narrativa de este período presenta una marcada desrealización o abstracción de su referente histórico-social. Este efecto de descontextualización constituye una de las formas ideológicas en que esta sociedad representa sus conflictos.

Las prácticas discursivas ficcionales conservan en sí el espacio dialógico de donde provienen. Establecen relaciones intertextuales no sólo con la tradición literaria sino que también dialogan implícitamente con otras prácticas discursivas no ficcionales. En este sentido, se ha podido encontrar una relación paradójica pero a la vez concomitante entre las estructuras y semas del discurso populista del período que se abre entre el proceso de "pacificación" (1969) y el boom petrolero (1973) hasta el inicio de la crisis de la Venezuela "saudita", que se habría de manifestar dramáticamente a partir de 1983. Creemos que las razones que explican y controlan el perfil del sistema

narrativo de este período se pueden hallar en una serie de instancias discursivas (el discurso populista la principal de ellas, pero también el neoliberalismo, una nueva lectura del existencialismo sartreano, de Marcuse, la influencia de filosofías orientales) que configuran el marco ideológico de un espacio comunicacional que reelabora en diferentes códigos una misma matriz epistemológica.

II

Un modelo es una abstracción de las contradicciones de la realidad fenoménica, y, como tal, presenta en forma estilizada los rasgos que se dan en las obras concretas. En tanto constructo establece líneas que sirven para comprender las manifestaciones literarias. En la práctica las obras van a tender hacia una u otra tendencia.

Un análisis detenido del campo semántico del sistema narrativo de este lapso revela como matriz dominante una presencia casi reiterada de un léxico acentuadamente de carga negativa, que configura isotopías que giran alrededor de la muerte, el vacío, desapariciones, persecuciones, fracasos, soledad, hundimiento, estar atrapado, cansancio, polarizaciones entre cielo/infierno, poder volar, escapar, suicidio, búsqueda, deambular, percepciones inverosímiles de la realidad, situaciones circulares, tiempo estancado, asfixia, enajenación, utopías que se deshacen, mundos fantasmagóricos.

Las metáforas básicas que esta narrativa despliega —indudablemente como transposición simbólica de un espacio social que no ofrece salida— recrea universos cerrados sobre sí mismos, que se concretan en varios niveles: narradores protagonistas que niegan su condición; preferencia por la introspección subjetiva, con lo cual se intensifica la función emotiva y se debilita el plano de las objetividades; el soporte épico (la tradicional anécdota) se diluye o desaparece para dar paso a un discurso que se concentra en la descripción de estados anímicos existenciales, sentimientos vagos o situaciones absurdas; discursos que generan signos con efectos de referencialidad difusa o abstracción del referente social; aquellos universos narrativos que se objetivan alrededor de una estructura épica proyectan realidades alienantes, cancelan utopías, presentan mundos sin salida, atrapados en la rutina, en situaciones circulares (*El Mago de la cara de vidrio* 1975 de Eduardo Liendo, *Saltos sobre la sogá* 1975 de Gabriel Jiménez Emán, *Difuntos en el espejo* 1982 de Chevice Guayke, *La noche escuece* 1985 de Renato Rodríguez, *La orgía imaginaria* 1984 de Luis Britto García, *El festín de los muertos* 1981 de Víctor Guédez García, *La*

muerte se mueve con la tierra encima 1971 de José Napoléon Oropeza, *Los 1.001 cuentos de una sola línea* 1981 de Gabriel Jiménez Emán).

Se opta por estructuras narrativas en extremo lacónicas, cuyo carácter dominante pareciera ahondar en una brevedad deudora en expresar una percepción fragmentada de la vida urbana "postmoderna", signada por la pérdida de una visión totalizadora y coherente de la realidad. Una narrativa que se construye con una preferencia hacia formas sustantivas, adjetivas y adverbiales, y una sintaxis paratáctica que se organiza en estructuras anafóricas y reiterativas; con un narrador en primera persona, lo que lleva a la magnificación de un discurso egocéntrico que se repliega sobre sí mismo y se enclaustra en un solipsismo hermético (*Alas de bestia* 1978 de Emilio Briceño Ramos, ejemplo paradigmático); una genética textual que va cuestionando todas las instancias del hecho narrativo: la consistencia de la figura del narrador, la posibilidad de constituirse en personaje con una identidad definida y una historia: se cuenta la historia del no poder contar (*Textos para antes de ser narrados* 1980 de Alejandro Salas).

Este repliegue de la palabra, constreñida a un enunciar para no decir hace que esta narrativa se acerque más a la especificidad del discurso de la lírica.

El género narrativo tiene un modo particular de formalizar el tiempo y el espacio, independientemente si se trata de la epopeya clásica, la novela de caballerías, la picaresca, el cuento fantástico o naturalista del diecinueve o la moderna narrativa con toda clase de malabarisismos técnicos. De algún modo, el soporte básico es producir el efecto de historicidad a partir de la disposición de una anécdota o historia; y ésta refiere siempre un acontecer que se despliega en coordenadas espacio-temporales. Por lo tanto, hay una relación epistemológica entre narrativa y tiempo; más aún, entre narratividad y percepción histórica de la realidad; epos y conciencia histórica de las representaciones del imaginario social.

La cancelación o el bloqueo de esta relación —debida en última instancia al fracaso de reiterados proyectos socio-políticos de carácter democrático-burgúes— se registra en una serie de respuestas que van desde la dificultad para desarrollar proyectos narrativos edificantes (*Rajatabla* 1970, *Abrapalabra* 1980, *Cuando quiero llorar no lloro* 1970, *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* 1974, *50 vacas gordas* 1980, *Cementerio privado* 1987, *Jeremías, el replicante* 1988) hasta la imposibilidad de lograr la objetivación de un mundo narrativo con un mínimo soporte anecdótico (*Inmaculado* 1983, *Un*

largo olor a muerto 1980, *Volveré con mis perros* 1975, *Narración del doble* 1978).

El debilitamiento del eje narrativo y la retracción del nivel denotativo hacia referentes socio-culturales que permitan anclar el texto en un espacio histórico objetivo evidencian una práctica discursiva ficcional que funciona, en términos globales, sobre una ontología del desencanto, en la cual el sujeto ideológico que organiza estos mundos narrativos mantiene una relación conflictuada con las condiciones sociales concretas, y sólo logra transponerlas en formas oblicuas, donde hasta su misma negación es la metáfora simbólica del máximo grado de una ideología enajenadora o de condiciones sociales de producción enajenantes.

En la base del proyecto narrativo se evidencia una relación conflictuada con la historia, pudiéndose establecer dos soluciones básicas al respecto:

1) Hay obras que funcionan claramente sobre una referencialidad histórica recreada (*Oficio de Difuntos* 1976, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* 1979, *La tragedia del Generalísimo* 1984). En estos casos la conciencia crítica en torno a la historia del presente logra construir discursos con estructuras narrativas que objetivan un acontecer historizable. En este sentido, las propuestas ideológicas pueden ser variadas: oscilan desde una implícita valoración negativa del proceso democrático para añorar la Venezuela gomecista, hasta presentar un proceso de reconstrucción histórica de la contemporaneidad a manera de balance crítico y su simultánea desconstrucción en tanto desintegración de un orden social que cancela toda posibilidad constructiva (*La noche escuece* y *La orgía imaginaria* v. gr.).

2) La otra modalidad narrativa presenta la ahistoricidad como perspectiva básica de enunciación sin percatarse de ello. El grado de objetivación ha quedado disuelto, y se "organizan" los universos narrativos desde el mismo centro de la desintegración. Es el modelo más cercano al discurso de corte existencial, donde la materia narrativa alcanza su más alto grado de subjetivación. De allí que el presentismo absoluto se manifieste ideológicamente a través de algunas variables de corte idealista: puede optar por la sublimación del eros (*La esposa del Doctor Thorne* 1988) o ciertos misticismos religiosos.

Esta relación difusa con la historia —los más, por la vía del escamoteo o la sublimación hedonista; los menos, a través de una ficcionalidad

crítica— es índice de una pérdida socializada del sentido histórico de proyectos políticos que se han venido repitiendo miméticamente desde los años '60, y que al no concretarse han pasado a convertirse en prácticas discursivas vacías, retóricas, grotescas. En este sentido, se podría establecer una analogía entre el discurso populista de estos últimos 20 años —lleno de lugares comunes, de fraseología hueca, circular, enmascarador de las contradicciones, sin mensaje, volviendo atemporal la misma práctica discursiva— y una ficción narrativa que plasma de diversas maneras simbólicas mecanismos que operan en el mismo discurso populista: el relato tautológico, las situaciones circulares, el juego de los espejos, desdoblamientos, mimetizaciones, discursos que avanzan ilusoriamente sobre una parálisis semántica o estructural, situaciones detenidas en el tiempo, textos con una referencialidad desvaída.

De algún modo, podemos entrever cierta relación de contigüidad entre las estructuras y metáforas de nuestra narrativa y el espacio socio-cultural venezolano, capturado por un estado omnímodo, que ha ido desplegando una maquinaria ideológica, institucional y represiva que ha logrado neutralizar y "sociabilizar" los grupos disidentes de los '60 y adormecer a los diferentes sectores sociales con toda clase de prebendas, que iban desde las becas Fundayacucho, los grandes festivales en el Poliedro, los centros comerciales, el rock sinfónico, la comida vegetariana, el fin de semana en Miami, la obsesión por lo "cuchi" y últimamente las antenas parabólicas.

Esta enajenación colectivizada —manifiesta a través de la "maimización" de las costumbres cotidianas— revela una carencia de proyecto histórico alternativo. Los productores culturales, desarticulados con respecto al lugar que ocuparían en la lucha de clases en una sociedad de hecho conflictiva, se perciben dentro de un país prácticamente inexistente, desarticulado, flotante, sin destino, que vive de máscaras culturales, de fantasmagorías neoyorkinas u orientales.

Ante esta situación, el productor de ficciones puede reproducir pasivamente las marcas semánticas de esta alienación; pero también puede, como ser marginado, desarrollar a través del humor, el sarcasmo, la ironía, la metáfora escatológica una conciencia crítica y no menos escéptica de este contexto.

Las diversas respuestas estéticas que presenta el sistema narrativo venezolano de las décadas '70 y '80 se organizan como diálogos implícitos en torno a los mecanismos que ha desplegado el poder de carácter populista fundamentalmente, es decir, dentro del horizonte de consecuencias deshistorizadoras y alienantes de prácticas ideoló-

gicas que van desde el vitalismo oriental, pasando por un existencialismo egocéntrico y descomprometido, formas hedonistas y autocomplacientes, el resurgimiento de una sensibilidad surrealista, hasta otras modalidades del liberalismo económico y político.

Aunque pequemos de esquemáticos, un modelo del sistema narrativo de este período se podría organizar básicamente en dos tendencias estético-ideológicas: A) aquella que organiza sus representaciones simbólicas transfiriendo en su práctica la reproducción de los mecanismos de alienación, o sea, entrampada en el discurso del poder del estado; y B) aquella que logra tomar distancia de las formas del poder presentando metáforas que objetivan el proceso de enajenación, o sea, los "contestatarios del poder".

La primera de estas propuestas va a poner en práctica una concepción autónoma de la obra de arte, en la cual se habrán inhibido todos los rasgos de referencialidad sociohistórica. Las formas de la enajenación deshistorizadora deudoras no sólo del discurso populista sino de las filosofías orientales, el sensualismo presentista, el existencialismo egolátrico, controlan este modelo, vehiculizando sus ideosemas en una narrativa que ha anulado la anécdota, subjetivado su materia, potencializado un sujeto lírico reflexivo, discurso narrativo sin personajes, sin idilio. Se perfilan narraciones herméticas, complacientes en un narcisismo masoquista.

Puede tener variables igualmente desrealizadas:

- a) La nostalgia por el pasado (la infancia o el pasado de la Venezuela rural).
- b) La nostalgia por un futuro incierto o cancelado (utopías, viajes espaciales, mundos oníricos).
- c) Un ontologismo metafísico.
- d) La complacencia en el mero artificio verbal, juego lúdico de la palabra, que puede traducir con mayor sofisticación las leyes de un mundo cosificado e históricamente paralizado.

El segundo modelo, por el contrario, se organiza en torno a un sujeto enunciador cuya mirada logra contemplar desde afuera, desde la periferia, la capacidad fagocitadora del poder. Aunque básicamente las metáforas de la desidentidad y autodestrucción siguen prevaleciendo —los juegos con el doble, los espejos, las máscaras, la muerte, la soledad, las situaciones circulares, personajes físicamente mutilados— el narrador objetiva el mundo representado alejándose de

él mediante el efecto de un narrador omnisciente, lo que permite introducir el humor negro, la parodia amarga o sarcástica.

Las variables en este caso podrían ser:

- a) La recuperación de la referencialidad histórica que contrarresta, independientemente de la perspectiva ideológica, la tendencia escapista.
- b) Recreación del espacio coloquial urbano, transposición de las culturas populares también urbanas como respuesta menos escéptica y más fresca de una historicidad recuperable a través de la vida cotidiana (*Cerrícolas* 1987 de Angel Gustavo Infante, *El inquieto Anacobero* 1976 de Salvador Garmendia, *Cuando se me pase la muerte* 1987 de Armando José Sequera).
- c) La novela testimonial.

Gran parte de las obras que se asimilan a este modelo se construyen a partir de una perspectiva que asume la marginalidad —exguerrilleros, hampones, criminales, prostitutas, niños, homosexuales, cantantes, proletariado suburbano, motorizados, amas de casa, vendedores ambulantes— como una fuente de recuperación histórica, y, paradójicamente, de desajenación de los discursos culturales institucionalizados. El escritor se identifica con esta periferia porque de algún modo forma parte de ella, y al recrearla en su escritura genera el espacio de una práctica social alternativa al discurso del poder.

III

Las metáforas que conforman el sistema de representaciones de producción narrativa de este período no revelan directamente las contradicciones que genera un país petrolero, con situaciones en extremo desequilibradas: por un lado, el despojo de la cosa pública, la descapitalización nacional, el acaparamiento, el parasitarismo, la corrupción, y, por otro lado, la ampliación de la pobreza, la inactividad de la masa trabajadora, la represión de las ideologías disidentes, el crecimiento de la marginalidad urbana, la proletarianización de la clase media.

De allí que el estado —intermediario entre la oligarquía financiera y los sectores medios y populares— deba erigir una plataforma ideológica que sea garante de los intereses entre capital y poder, y, a la vez, amortigüe las perturbaciones del sistema. En este sentido, el discurso populista pasa a convertirse en una práctica ideoló-

gica, si no exclusiva al menos dominante, con la capacidad de controlar y regir implícitamente casi todas las manifestaciones de la vida social y cultural.

El discurso populista y el discurso ficcional son prácticas en la ideología; con la diferencia que el primero goza de una capacidad de un poder permeador superior al segundo, por cuanto es una de las expresiones de los aparatos ideológicos del estado.

Tanto la práctica del discurso populista como los discursos ficcionales narrativos abren cada uno espacios comunicacionales, en los cuales tanto los sujetos emisores de los mensajes como los destinatarios de los mismos ejercen y cumplen roles prefigurados ideológicamente desde la misma perspectiva del sujeto transindividual que organiza las matrices semánticas de la situación enunciativa básica.

El enunciado populista se construye sobre la base de un emisor que se deroga una serie de atributos: es activo, dirige, decide, ayuda, otorga, resuelve, protege, abastece, desarrolla, da un orden, es auto-realizado. Construye una imagen de sí mismo en tanto sujeto, no sólo de su propio destino sino como sujeto del destino colectivo; es portador de identidad; es el padre todopoderoso que da vida y muerte.

El receptor de este discurso es apelado en tanto interlocutor, al cual se le confieren los atributos opuestos: es pasivo, indeciso, humilde, indigente, sin rumbo, incapaz, necesitado, perdido, desprotegido, imposibilitado. El receptor virtual obtiene una imagen que se amolda a las pautas e intereses diseñados por el sujeto emisor, que en última instancia detenta los mecanismos del poder.

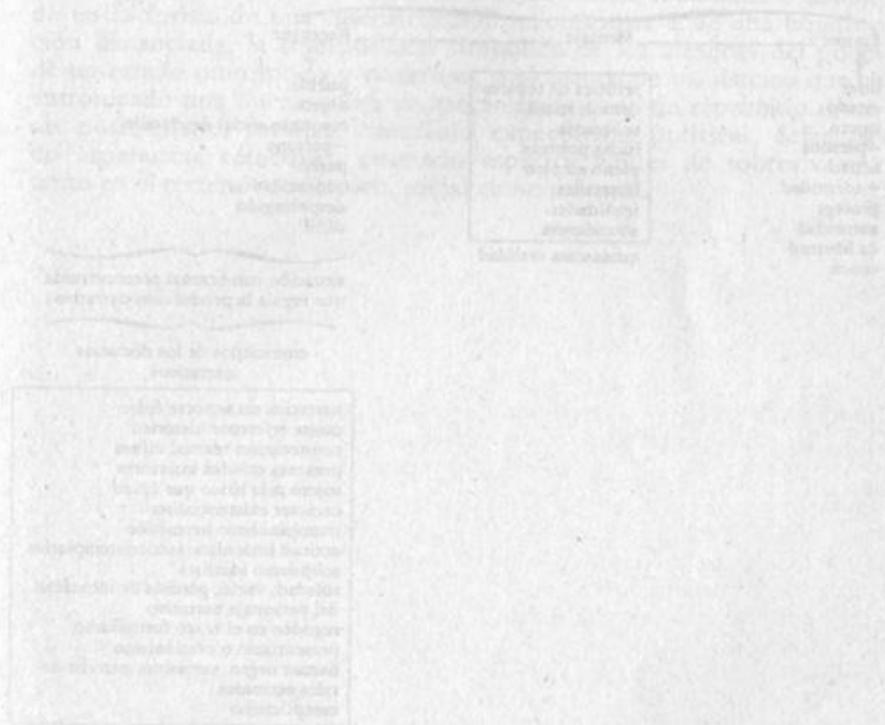
Los roles asignados tanto al emisor como al receptor del discurso populista más que reflejar la realidad, construyen valores que van creando condiciones a través de las cuales se concreta una vida social determinada. Las estructuras del poder exigen que la validación de la autoridad quede asegurada ideológicamente a través de roles sociales en los cuales algunos son "sujetos" y muchos pasan a ser "objetos": el ejercicio del poder, mediatizado en una de sus prácticas, cosifica y enajena potencialmente a la mayoría.

El discurso populista, al enajenar al receptor, simultáneamente lo extrapola de su situación social concreta, porque deshistoriza los procesos sociales. No cuesta suponer que la descontextualización que se observa en el discurso narrativo tiene estrecha relación con esta práctica discursiva.

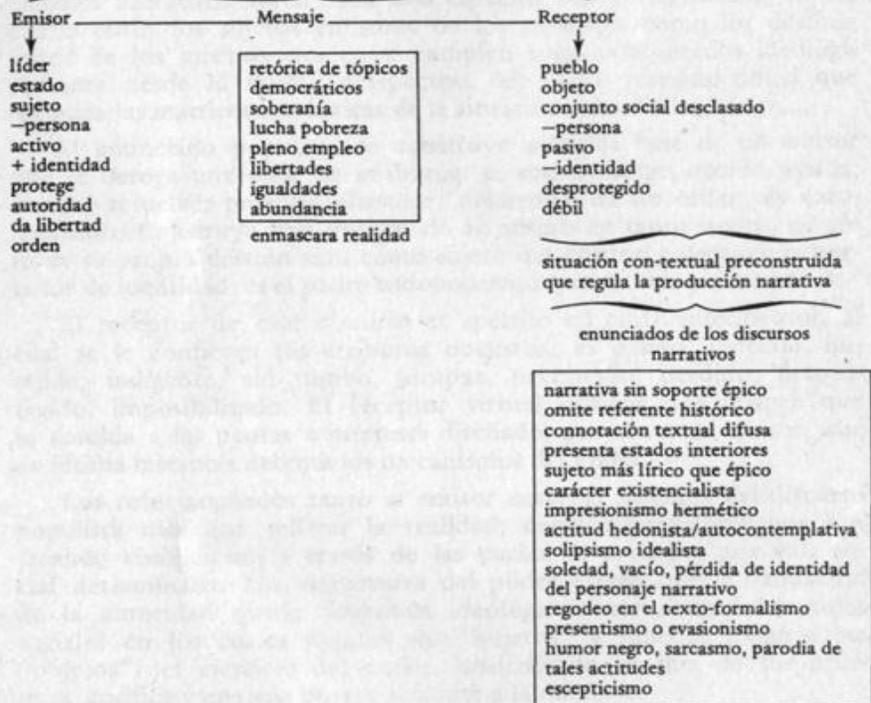
El discurso populista crea, a su vez, las condiciones dentro de las cuales van a producirse, por ejemplo, las prácticas discursivas ficcio-

nales. Y es precisamente desde el espacio del receptor, apelado en tanto ser sin rostro, que el productor de ficciones pasa a convertirse en sujeto emisor de sus discursos, resemantizando en su propio código simbólico las metáforas de la relación castradora que mantiene con el estado, las instituciones, la sociedad. Puede reproducir inconscientemente los semas de esta anomia colectiva o distanciarse críticamente de esta situación.

Un esquema podría ilustrar estas relaciones inter-discursivas:



el enunciado del mensaje populista



El proyecto democrático-burgués ha devenido en una democracia bonapartista, el discurso reformista en populismo, la alternativa del gomecismo en un estado autoritario.

Si la narrativa venezolana echa malos cuentos o simplemente no echa ninguno es porque la han silenciado; si sus personajes casi no existen es porque han devenido en seres sin rostro, sin identidad: el oro negro ha oscurecido sus rasgos y banalizado sus vidas.

La producción narrativa presentará en forma sublimada o asumida en la forma de una interiorización inconsciente o de una objetivación distanciada, la transposición simbólica de los alcances del poder de un estado omnímodo y poderoso, o al menos de un sistema que ha entronizado una buena cuota de mecanismos que han reprimido diversas posibilidades sociales, cancelado expectativas políticas, defraudado esperanzas colectivas, coartado espacios vitales de sobrevivencia tanto en el terreno económico, social como cultural.