

WILLIAMS, Rosalind (1992), *Notes on the underground. An essay on technology, society and the imagination*, Boston: MIT Press.

WINSTON, Brian (2000), *Media technology and society. A history: from the telegraph to the internet*, New York: Routledge.

Carmen Bustillo*

De lo real, lo imaginario y lo ficcional¹

RESUMEN

El propósito del presente trabajo es indagar en el valor de representación de una muestra de la producción narrativa latinoamericana finisecular en cuanto a los imaginarios sociales del continente, así como en la trascendencia de la imaginación creadora en la configuración de discursos modelizadores de la memoria colectiva. Se hace énfasis en tres zonas de conflicto: las fabulaciones del imaginario urbano –referidas concretamente a la ciudad de Caracas–, las que se adentran en la experiencia del exilio y las que se construyen sobre la arcana imagen del dictador. Para ello se revisan fundamentalmente cinco novelas: *El exilio del tiempo* (1990), *Vagas desapariciones* (1995) y *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999), de Ana Teresa Torres; *En estado de memoria* (1992), de Tununa Mercado; *La fiesta del chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa. El análisis propuesto resalta la importancia de los relatos seleccionados en su cualidad de textos de cultura.

Palabras clave: IMAGINARIO, IMAGINACIÓN, CULTURA, NARRATIVA, URBANO, EXILIO, DICTADOR.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to pose the question of the value of representation of the contemporary narrative writing in Latin America in relation to the social imaginary. Also the transcendence of the creative imagination in the configuration of modeling discourses of the collective memory. Emphasis is made on three conflictive areas: the fictionalisation of urban imaginary –specifically referred to Caracas–, the experience of exile and the shaping of the dictator image. In this framework, basically five novels are examined: *El exilio del tiempo* (1990), *Vagas desapariciones* (1995) and *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999), by Ana Teresa Torres; *En estado de memoria* (1992), by Tununa Mercado; *La fiesta del chivo* (2000), by Mario Vargas Llosa. The proposed analysis stresses the importance of the selected stories as representative of our culture.

Keywords: IMAGINARY, IMAGINATION, CULTURE, NARRATIVE, URBAN, EXILE, DICTATOR.

* Departamento de Lenguaje y Literatura, Universidad Simón Bolívar.

¹ Las ideas expuestas en este trabajo se desprenden de una amplia investigación sobre el tema, publicada bajo el título: *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones* (ver bibliografía). La muestra ficcional, sin embargo, ha sido seleccionada especialmente para este ensayo.

Los universos que están hechos de mundos, así como los mundos mismos pueden construirse de muchas maneras.

Nelson Goodman: *Maneras de hacer mundos*

Términos como «ficción», «imaginario», «imaginación», pueden parecer conceptos que se superponen y confunden; con frecuencia son tratados indiferenciadamente. Sin embargo, responden a dinámicas autónomas que dependen tanto del estímulo que las ponga en movimiento como de la intencionalidad que las presida. Pretendo aquí, justamente, intentar una diferenciación productiva a los fines de indagar en el carácter particular, no sólo de la representación ficcional, sino de la ondulante naturaleza de los modos de esa representación dentro de los avatares de las prácticas imaginantes.

Adentrarse en el terreno de la imaginación es siempre riesgoso. Ocupa largas elaboraciones desde distintos campos del conocimiento y, como dice Jean Starobinsky (1974:139), no es difícil perderse en el vértigo de las múltiples definiciones y valoraciones que la abordan. Pero no forma parte de mi objetivo abundar aquí sobre debate tan irresuelto, y mucho menos explorar en sus posibles cualidades positivas o negativas. Me interesa indagar en los rasgos específicos de la facultad imaginativa que contribuyen a los procesos de fabulación, y, más concretamente, aquellos de intencionalidad estética. Es decir, la operación ejercida por un sujeto autor en función de crear –inventar– un mundo ficticio, operación según la cual los procedimientos de selección, asociación y combinación de los materiales de referencia obedecen a un deliberado proyecto estético. Por ello, entenderemos la imaginación desde las posiciones que la conciben como «acto», en contrapartida al fenómeno que se da en los sueños, alucinaciones y otras manifestaciones del inconsciente: la *acción imaginante* de la que habla Bachelard (1982) –en herencia de Kant y su noción de *imaginación trascendental*– como germen de un universo otro.

Ahora bien, si hay algo que no puede obviarse al tratar el tema –y que ofrece particular interés para mis propósitos– es el hecho de que la imaginación no surge de la nada: *no existe imaginación «pura», no hay imaginación que no sea un comportamiento, animado por un vector afectivo o ético, y orientado positiva o negativamente en relación a un dato social.* (Starobinsky 1974:153). La «maquinaria» que se pone en funcionamiento depende de una compleja dinámica que involucra aspectos tales como la percepción –en cuanto tejido de articulación

con la llamada «realidad»–, así como los determinantes de la memoria, del inconsciente individual y colectivo, y de lo que al fin y al cabo sintetiza todo el proceso: el *imaginario cultural*.

Detengámonos aquí entonces para hacer las precisiones indispensables, la primera de las cuales atiende a las diferencias entre *imaginación e imaginario*. Siguiendo –por el momento– las proposiciones de Wolfgang Iser (1993), mientras la primera es fundamentalmente una facultad individual, el imaginario convoca energías que trascienden lo personal para insertarse en los movimientos de la psiquis colectiva. A esta propuesta considero necesario añadir matices que amplían el marco de ambas dimensiones: la imaginación, por más individual que se manifieste, se inserta en un contexto cultural –como recién anotaba– que provee las imágenes que habrán de articularse con el inconsciente trans-individual que sustenta al sujeto. Por lo tanto, supera el espacio personal para responder, en mayor o menor medida, a la pulsión colectiva. Y esa pulsión colectiva, a su vez, se nutrirá y multiplicará con los rasgos propios de cada ser humano habitante de ese contexto cultural. En síntesis, tanto el imaginario como la imaginación participan de lo individual y de lo colectivo, aunque con jerarquizaciones cambiantes según el juego de fuerzas de las ideologías dominantes y según la riqueza de cada psiquis.

Partiré, entonces –para acercarme más estrechamente a la noción de imaginario–, de las teorizaciones de Cornelius Castoriadis –uno de los pioneros de la acepción actual del término–, para quien el imaginario es un *estructurante originario* (1983:252) generado inicialmente por necesidades funcionales y redes simbólicas que sin embargo perduran en el tiempo, hasta el punto de que es imposible comprender la historia humana si se prescinde de la categoría de lo imaginario (*id.*:278). Dicho *estructurante* otorga a una sociedad los modos y formas de interpretación de la realidad circundante, a través de cadenas de significaciones que se organizan en una significación central en la que confluye lo individual y lo colectivo (*id.*:230).

En palabras de Bronislaw Baczko (1991:28), el imaginario es un dispositivo, una especie de herramienta que sirve a las colectividades para «reconocer» el mundo que perciben y nombrarlo bajo ciertos códigos comunes que permiten la comunicación y el entendimiento. Añade Edgar Morin:

No es sólo el conocimiento egocéntrico de un sujeto acerca de un objeto; es el conocimiento de un sujeto que lleva en sí igualmente el genocentrismo, el etnocentris-

mo, el sociocentrismo, es decir, numerosos centros-sujetos de referencia. No sólo es el conocimiento de un cerebro dentro de un cuerpo y de una mente dentro de una cultura: es el conocimiento que genera de manera bio-antropo-cultural una mente/cerebro en un *hic et nunc*. (1994:77)

Ello nos remite al fenómeno de la percepción, fenómeno nunca inocente sino, por el contrario, cargado de significaciones previas que condicionan lo que asumimos como realidad: *lo dado no es la cosa sola, sino la experiencia de la cosa* (afirma Merleau-Ponty, 1994:339), desde presuposiciones epistémicas que ordenan el contenido de lo percibido y operan modificaciones con el paso del tiempo (Lowe, 1986). Esto se aplica incluso a la construcción de las naciones – comunidades imaginadas, como las denomina Benedict Anderson (1993)– y al diseño de espacios geográficos en el entretrejo de espacialidad, poder y saber (Gregory, 1994).

En resumidas cuentas, el imaginario es la codificación que elaboran las sociedades para aproximarse a la realidad y nombrarla, y en esa medida se constituye en el meollo de la cultura de un pueblo, así como en la matriz que ordenará el dibujo de la memoria colectiva, las valoraciones ideológicas, las auto-representaciones y las imágenes identitarias. Porque a ello hay que añadir que esa codificación incorpora elementos del inconsciente cultural, entendido éste, de acuerdo a Joseph Henderson (1990:103), como un área de la memoria histórica que yace entre el inconsciente colectivo y el patrón manifiesto de la cultura; puede incluir ambas modalidades –lo consciente y lo inconsciente– pero mantiene cierto tipo de identidad que surge de los arquetipos y que da substrato a los mitos. Todo ello, a su vez, sirve de plataforma a la imaginación, por lo que los testimonios ficcionales se constituyen en textos de cultura que, a la vez que atienden a la representación de mundos, contribuyen a la modelización de los mismos², llegando incluso a modificar el imaginario inicial en un movimiento perpetuo de influencias entre diferentes tipos de discurso³. Sobre

todo porque, como asevera Baczko, *La estructura inteligible de toda actividad humana surge del hecho de que los hombres buscan un sentido en sus conductas y en relación a ese sentido reglamentan sus comportamientos recíprocos* (1991:22, subrayado en original).

En cuanto a la operación de ficcionalizar se refiere, la dinámica entre imaginación e imaginario adquiere particular importancia pues «resuelve», en gran medida, la problemática de la adscripción al referente y ese siempre difícil campo de la mimesis y la verosimilitud. Si bien es comúnmente aceptado que no se le puede exigir a la obra de arte criterios de «verdad» ni comprobaciones externas, la cualidad de representación verbal de la narrativa siempre suscita ambigüedades y cuestionamientos en su relación con la «realidad» que le sirve de fuente. La categoría del imaginario sería precisamente la gran fuerza mediadora entre el sujeto-autor y los materiales de referencia, seleccionados, combinados y organizados de acuerdo a patrones condicionados por la percepción y que favorecen una singular red de significaciones.

En la investigación que condujo a *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones* –ya mencionada–, tres imaginarios reclamaron mi atención como particularmente representativos: el que tipifica el discurso amoroso; el que se apropia de las estrategias de las contra-culturas; y el que se erige en ficcionalización de la pulsión utópica. Amplió aquí la exploración a otras zonas de conflicto: las fabulaciones del imaginario urbano –referidas concretamente a la ciudad de Caracas–; las que indagan en el discurso del exilio, y las que se construyen sobre la arcana imagen del dictador. Terreno ideal para explorar esta última nos lo ofrece la última novela de Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo*, donde se pone en escena dicha figura –imagen de gran tradición en nuestra historia y en nuestra literatura⁴– procesada por el imaginario trans-individual del autor, desde su obsesión por el uso y abuso del poder absoluto, y también por el papel del escritor en la sociedad, como lo demuestra el conjunto de su obra.

² Lotman llama *textos de cultura* a las manifestaciones concretas de los sistemas de lenguaje de una sociedad, sistemas que no son sólo comunicativos sino también modelizadores, por lo que *la cultura, construyendo un modelo del mundo, construye al mismo tiempo el modelo de sí misma* (1979: 21, 25, 42).

³ Caso interesante en este sentido es la transformación que ha sufrido el discurso de la historia, en cuya relativización ha tenido papel preponderante el manejo que hace la novela histórica sobre temas, figuras y eventos. Al respecto, ver *El contenido de la forma*, de Hayden White.

⁴ Como títulos señeros se pueden destacar *El señor presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias; *Yo, el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos; *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier; *El otoño del patriarca* (1975), de García Márquez. Ver, entre muchos otros estudios sobre el tema: de Ángel Rama: *Los dictadores latinoamericanos*; de Carlos Pacheco: *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*.

En *La fiesta del chivo* (2000) la geografía textual viene dada por el manejo de la(s) voz (voces) narrativa(s), organizadas por un narrador implícito que parecería otorgarles quizás la principal carga de sentido: esa voz –plural– oscila entre la tercera y la segunda persona gramatical pero introduciéndose en la piel de los personajes. Sin embargo, no opera simultánea sino sucesivamente, es decir, no actúa como mirada omnisciente que sabe todo en todo momento sobre todo el mundo; opera como una suerte de narrador holográfico⁵ que va girando de una figura a otra, y en esa medida aportando luces diferentes sobre temas y aspectos varios: cuando se mete en el interior de una de ellas, las «otras» quedan vistas desde fuera, lo cual instaura una especie de diálogo de versiones que debe ser armado y re-armado por cada lector. Importante es destacar que esto remite a la intencionalidad del narrador implícito –como veremos más adelante– que manipula el diálogo / enfrentamiento de imaginarios: la estrategia técnica traduce –textualiza– el proyecto autoral.

La estructura descrita implica una espacialización discursiva del tiempo en cuanto al contrapunto de planos narrativos (los famosos «vasos comunicantes» de Vargas Llosa): el presente del relato es el tiempo del regreso a Santo Domingo del personaje Urania en los años noventa, regreso que convoca los sucesos del 30 de mayo de 1961 –asesinato del general Trujillo–, el cual, a su vez, se constituye en centro y matriz –situación límite– del pasado y el futuro del país. Y también de la historia personal de Urania y su padre, Agustín Cabral, figuras en las que se cifra el satanismo de Trujillo. De acuerdo a ello, puede hablarse de tres «momentos culminantes», distribuidos y a la vez concentrados en ciertos puntos de la geografía narrativa: el asesinato del General desde los ajusticiadores y desde él mismo; la traición de Pupo Román, hipócrita de un imaginario colectivo fascinado, horrorizado y a la vez idiotizado por la fuerza del Chivo; la tragedia de Urania, sacrificada a favor de un régimen a punto de caer y debido a los buenos oficios de un adulator irresponsable y un padre atrapado –cegado– en las redes del miedo y la ambición. Este hilo se teje a todo lo largo pero tiene

⁵ Definido por Alicia Perdomo como una voz proteica que se desplaza a través de escenas y personajes permutando indeteniblemente la misma historia. Metáfora de la teoría del holograma, donde las partes restituyen el todo, el narrador holográfico *se escinde y reparte sus fragmentos en cada uno de los elementos narrativos (los personajes, los narratarios y los otros narradores) y todos terminan siendo una parte de él* (1997: 345, 350).

su clímax en el capítulo final que confiere el «toque de gracia» al diseño de la figura de Trujillo, cuya historia –así como la Historia que constituye el meollo del mundo representado– ha tenido su desenlace en el capítulo anterior. Dicho desenlace concentra varios de los puntales de la estrategia discursiva como la ironía, en la satisfacción y aparente solidaridad de los que semanas antes se doblegaban ante el Chivo; el manejo del suspenso a través de los cortes espacio-temporales y la tensión creciente que conduce al asesinato, para luego receder y explotar de nuevo con los detalles de la tragedia de Urania; el hiper-realismo que hace énfasis escatológico en la degeneración, la violencia, el sadismo, la podredumbre humana.

Tal tapiz, desde el punto de vista del juego de imaginarios, textualiza una honda indagación en la condición individual y colectiva conducente a la situación límite que conforma el universo referencial, es decir, la conexión que se produce entre la fuerza y magnetismo de un líder psicótico y la inseguridad y debilidad de un pueblo en busca de guía (capítulo modélico en este sentido sería el de la traición de Pupo Román). En cuanto a actualización de arquetipos, indudablemente tematiza la contradictoria imagen del poder absoluto en la dinámica del amo y el esclavo, la cual se traduce en formas específicas del imaginario cultural sobre los sistemas dictatoriales: la corrupción del poder y del colectivo que lo construye y lo sostiene; la perversa dependencia mutua entre el soberano y sus vasallos. Lo cual a su vez remite a un «motivo» del inconsciente colectivo latinoamericano –que aún pervive– como lo es el del caudillo y la noción del necesario «cesarismo democrático»⁶.

Cobra especial interés, además, explorar los varios diálogos que se establecen entre el imaginario del enunciado –mundo representado– y el de la enunciación –incluyendo autor y lector–, a través del «objeto ficcional» que es el texto. Al fin y al cabo, es el contrapunto entre las codificaciones de la intencionalidad autoral y las de los registros históricos a través de la imaginación puesta al servicio de la pulsión fabuladora, y dentro de –desde– un proyecto estético-ideológico que parte del sujeto-autor para insertarse en el colectivo y alcanzar el continente receptor. Es decir, el imaginario autoral interpreta –lee– una realidad, y, haciendo uso –deliberado y funcional– de la imaginación (que

⁶ Tal como lo desarrolla Laureano Vallenilla Lanz en su muy divulgada obra *Cesarismo democrático*.

surge de), accede a las formas posibles del imaginario epocal. Sometido al proceso de ficcionalización y a la manipulación de estrategias narrativas, ello da como resultado un «mundo autónomo» con leyes propias, y también una nueva versión de la *Historia* con facultades de modelización. Comenta Tomás Eloy Martínez (2000) respecto a esta novela del autor: *El Trujillo que prevalecerá en la memoria de los latinoamericanos es el hipnótico personaje de su novela y no el de las biografías*.

Teniendo en cuenta aspectos fundamentales de las proposiciones de Vargas Llosa respecto al acto de fabulación —el deicidio y la verdad de las mentiras⁷—, el montaje entero del texto responde a un re-ordenamiento del mundo dentro del cual el autor, a través del narrador implícito, se convierte en un dios vengativo que castiga a los culpables del desatino histórico. No sólo contando su destino —que cada uno de ellos por separado y en el momento no tenía la posibilidad de saber— sino moviendo los hilos —dentro del universo ficticio— para otorgar luces y sombras en función de la modelización de la memoria colectiva, como recién anotábamos. Y el último capítulo refuerza el ritmo ondulante, climático, de ese *supremo objeto*⁸ en que se erige el narrador para satanizar definitivamente al Chivo, desde la convicción de estar revelando «verdades» que se escapan a la historia oficial a través de las «mentiras» de la imaginación —invención— ficcional.

El imaginario del exilio, por su parte, es otro de los que con más fuerza surge en la narrativa del continente desde los remotos tiempos del siglo XIX en sus conflictos regionales y poéticos. La muestra finisecular del XX destaca el caso de los escritores argentinos, a partir de la diáspora que generan los acontecimientos políticos de los años setenta y ochenta. Entre muchos textos dignos de atención vale hacer hincapié, por la cualidad reflexiva de su discurso, en la obra *En estado de memoria* (1992) de Tununa Mercado, donde la rudeza del exilio araña implacablemente al ser interior sin siquiera permitir una acción externa que libere las energías del desterrado. La voz narrativa, personaje de sí misma, transita por los caminos de una introversión que, independientemente del territorio geográfico donde se encuentre, ha perdido su lugar en el mundo, si es

que alguna vez lo tuvo. El referente —el México de los asilados políticos, la Argentina convulsa y lejana— se convierte casi en discurso puro ante la *crónica del yo*⁹ que despliega una psiquis desconcertada frente a imaginarios culturales que a la vez que se completan se rechazan, pero que en última instancia excluyen al yo enunciante.

En estado de memoria tematiza los aspectos principales de una problemática que concentra gran atención. Las diferencias, por ejemplo, entre inmigración y exilio, que van de la esperanza al sentimiento de expulsión o del proyecto de asentamiento a la sensación de transitoriedad, con toda la carga que implica pensar la morada (el *estar*) como un *habitat* provisional, como estructura móvil que imposibilita la asimilación en favor de la disociación y la discontinuidad. Todo ello se traduce en un cuestionamiento de la identidad del sujeto que desborda con mucho los efectos del desplazamiento en el espacio que conlleva el viaje el geográfico como tal, para jerarquizar la mutación interior y el ajenamiento del colectivo en su propio tejido de imaginarios cruzados.

Una sociedad se otorga identidad a través de una serie de *representaciones de sí misma*, y la identidad individual depende principalmente de la internalización de relaciones objetales «auténticas» asimiladas por el *yo* a través de tres vínculos de integración: espacial —territorio y cuerpo—; temporal —continuidad—; social —pertenencia— (Grinberg, 1996: 127-131). Al explotar las imágenes que articulan al sujeto con la plataforma colectiva portadora de esa tríada, se desmembran los «saberes» que diseñaban una organización del mundo para dar paso al desencuentro de imaginarios y por ende a desajustes y tachaduras de la memoria, a fracturas en la red de sentidos que conforma la imagen de comunidad, es decir, al universo de significaciones que deviene del caudal simbólico. El sentimiento de extranjería —como lo expresa la voz del personaje-narrador en la novela de Mercado— es entonces, en gran medida, pánico a la

⁹ Según la entiende Anthony Giddens en *Modernidad e identidad del yo*: «proyecto reflejo» de interacción en la construcción de la identidad, consistente en la elaboración de una especie de crónica auto-biográfica, como proceso fundamentalmente consciente (1997: 14), a partir de preguntas «clásicas» al estilo de quién soy, qué quiero ser, de dónde vengo, a dónde voy. Un proyecto modelado y mediatizado por el medio, entre la confianza —la «realidad» como horizonte de expectativas y codificaciones simbólicas— (*id.*: 53-55) —y la angustia existencial, en perturbaciones que privilegian la culpa y la vergüenza como atentatorias para la construcción de la identidad del yo (*id.*: 89-90).

⁷ Ver, del autor, *García Márquez. Historia de un deicidio y La verdad de las mentiras*.

⁸ Expresión que utiliza el propio autor en relación a los fantasmas del escritor y su capacidad de proponer mundos alternos (Vargas Llosa 1971: 86).

mutilación y al despedazamiento del yo: de allí los fantasmas de culpa, traición, abandono y muerte que no cesan con el des-exilio y el retorno (Todorov 1998).

La geografía textual del relato se corresponde con la estructura psíquica del no-lugar: los capítulos son segmentos desmembrados que van saltando de una imagen a otra, sin orden de continuidad ni aspiración de narración coherente: sin morada. La crónica del trasterrado se hace propiamente, como mencionábamos más arriba, una crónica del yo, que, auto-narrándose, se instaure como viaje por el infierno: expulsión del paraíso que intenta prenderse de trazos de la memoria (¿Mnemosine traicionera?) para no diluirse del todo. Pero que en el fondo sabe que las raíces del destierro se esconden en un desencuentro primigenio –imagen primordial– que no es más que el extrañamiento del exiliado de sí mismo¹⁰, en la nostalgia de un espacio y un yo inexistentes que sólo encuentra lugar y refugio en la escritura misma¹¹: *He pasado mi vida en ese compartimiento de mi persona; en él siempre es de noche y la sucesión del negro al gris indica los tiempos inactivos, a la espera de la luz* (Mercado, 1992:64).

Otra ventana a un otro desarraigo nos lo ofrece *El exilio del tiempo* (1990), de Ana Teresa Torres, texto que, como su nombre sugiere, indaga ficcionalmente en los vínculos entre tiempo e imaginario. Imaginario urbano concretamente, punto focal de mi mirada y del proyecto estético-ideológico de la autora, como lo demuestran varias de sus obras: entre ellas *Vagas desapariciones* (1995), donde la ciudad se devela tras un escenario constituido fundamentalmente por la escritura. Las voces narrativas se multiplican en el cruce de personas gramaticales conformando un mosaico de registros verbales sobre los que se sustenta el mapa textual, organizado entre la memoria, el testimonio y la fotografía, correlato este último en el que se hiperboliza la percepción selectiva de un tiempo y un espacio urbano donde predomina lo instantáneo, la fugacidad, el olvido, la fragmentación. Un asilo de viejos y dementes –marginales de los patrones imperantes del imaginario social canonizado– es el lugar del «no tiempo», que metaforiza el afuera de la ciudad en su rostro cambiante y amnésico. Las diferencias en el

discurso de las dos perspectivas narrativas principales –Eduardo (testigo marginal, dentro y fuera) y Pepín (partícipe y agente margen de los dos núcleos, el psíquico y el social)–, parecerían remitir a la imagen tópica de la relación entre locura y «verdad». Eduardo habla desde la clase pudiente; Pepín desde el difícil camino del auto-didacta que trabaja para los «ricos», en una ciudad indiferente y acelerada donde jamás se establece conexión entre unos mundos y otros o entre el pasado y el futuro, diseñada *para anularnos, para hacernos sentir la vertiginosidad de cambios cuyo desenlace nunca llegaremos a saber o de tecnologías que nunca llegaremos a comprender* (Torres, 1995:35). En el diálogo de miradas la realidad referencial se hace imaginación, y no sólo se problematiza el entorno urbano sino el mismo proceso de percepción y representación, en medio de una búsqueda de sentido en la que la ficción, de nuevo, se convierte en el único lugar posible de permanencia para llenar el vacío: una forma de existir o de no morir del todo.

En la más reciente novela de la autora, *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999), se ofrece la imagen de una Caracas invadida ya totalmente por los nuevos imaginarios metropolitanos: despersonalización, predominio de los espacios públicos, desmemoria, ausencia del pacto familiar, circunstancialidad en la inter-relación de sus habitantes. El personaje principal, una figura anodina que nos recuerda a los habitantes de las ficciones de Salvador Garmendia (aunque sin aparentes amarguras ni conflictos), solitario por vocación, desprendido voluntariamente de todo lazo afectivo, es probablemente paradigma de un cierto elemento urbano contemporáneo; su interlocutora le hace juego: mujer ya mayor, igualmente solitaria, llena sus propios vacíos a través de la indagación en la vida de otros como pasatiempo vital. El lugar donde se llevan a cabo los encuentros es fundamentalmente un bar-restaurante cualquiera situado en un vago sitio de Caracas: allí se reúnen los ocasionales amigos para postergar el encuentro consigo mismos. El desenlace parecería sugerir, sin embargo, que todo ha sido una fantasía del narrador protagonista, quien se habría servido de la imaginación –reconstrucción de la historia contemporánea de Venezuela a partir de las notas dejadas por un hermano (lo cual le permite abarcar los «olvidos» desde Gómez hasta los noventa, del país rural al urbano, de las dictaduras a las democracias, de la lucha armada interna hasta el exilio) para distraer la anonimidad de la des-identificación en medio de un colectivo ajeno de sí mismo.

¹⁰ Como desarrolla Julia Kristeva en su estudio *Extranjeros para nosotros mismos*.

¹¹ Lugar y refugio que se constituye en verdadero espacio utópico dentro de distintas obras de alta representatividad dentro de la producción actual: la de Alfredo Bryce Echenique, por ejemplo, otro sujeto-autor marcado por el imaginario del exilio y la exclusión tanto cultural como interior.

Lo interesante del cuadro anterior es que esa imagen de la ciudad viene dibujándose desde *El exilio del tiempo*, donde un complejo juego de voces y perspectivas narrativas —en diálogo de testimonios diversos— condensa la atmósfera del viraje cultural del país y de su capital, y la incapacidad de adaptación de una ideología aristocratizante que desapareció violentamente en pocos años, trivializándose, llenándose de culpas sociales o sumergida en la avalancha de la clase emergente por vía del *boom* petrolero. El imaginario de clase se debate entre el anclaje en una ideología y una forma de vida en extinción, y las confusiones de una generación «a caballo» que no logra ubicarse en un lugar o en otro a pesar de manifestaciones erráticas de rebeldía. La fuerza de la memoria familiar y el universo de significaciones que convoca son de tal magnitud que no permiten la transformación efectiva que demandan los tiempos, no obstante la conciencia que va surgiendo de un mundo de contrastes y paradojas, que sin embargo no logra anular la imaginiería del pasado y sus valores: de allí la ironía y la nostalgia que, en aparente contradicción, permean el universo fabulado.

En síntesis, esta novela se constituye en el rastreo de los orígenes y funcionamiento de un imaginario que de golpe y porrazo queda obsoleto, dando paso a otro para el cual la sociedad y el país no estaban preparados y no logran asimilar adecuadamente —como desarrollan las otras novelas mencionadas. La ciudad de Caracas —cifra de todo lo anterior— es un inestable monstruo en movimiento que superpone erráticamente unas formas a otras sin respetar ni lo que destruye ni lo que construye, dejando un territorio —psíquico— al descampado, deshilvanado, desubicado de sí mismo, que remite a la pesadilla de Cronos devorando a su hijos.

Según Baczkó, *las modalidades de imaginar, de reproducir y renovar el imaginario, como las de sentir, pensar, creer, varían de una sociedad a la otra, de una época a la otra y por consiguiente, tienen una historia* (1991:27). Así, las representaciones del imaginario urbano —en este caso de la ciudad de Caracas— ofrecen importantes variaciones de acuerdo a la perspectiva de enunciación: quién mira, desde dónde y con qué intencionalidad —ubicación social, proyecto estético-ideológico, momento histórico—, variaciones que sirven al lector para establecer su propio diálogo de imágenes. Ejemplo de ello —en los últimos años— puede encontrarse en textos como *Cerrícolas* (1987), de Ángel Gustavo Infante;

Calletania (1992), de Israel Centeno; *Después Caracas* (1995), de José Balza; *Salsa y control* (1996), de José Roberto Duque —entre muchos otros—, donde se enfatiza la ficcionalización de la pérdida de ideales de los proyectos de los sesenta, la problemática de la droga, el laberinto de los barrios marginales, la descolocación de un individuo escindido. Lo que se reitera, una y otra vez, es el desconcierto ante un desajuste de imaginarios donde se fracturan las vías entre la «ciudad de los techos rojos» y la gran metrópoli que no lo llega a ser del todo.

Muchos títulos podrían acompañar la revisión anterior. Otras fabulaciones sobre la figura del dictador —como ya mencioné—; la amplia narrativa sobre el exilio; relatos que indagan en los (des)encuentros de la posmodernidad en este continente de contrastes; o en los (des)encuentros del sujeto urbano frente al colectivo (entre múltiples terrenos nunca imposibles). En esa medida —como anotábamos inicialmente—, los mundos ficcionales se convierten en textos de cultura según los entiende Lotman: testigos metafóricos de la dinámica de esas *estructuras de la sensibilidad* (Williams, 1980) que tan importante papel ejercen en la dinámica de los imaginarios. A la vez, operan como discursos de modelización de los sistemas sociales en su incansable movimiento: entre los estímulos concretos del entorno y las redes simbólicas que teje la memoria colectiva, que, finalmente, conformarán las *imágenes* —lezamianas— de nuestra cultura: la expresión de un *tipo de imaginación* que será la que le dará, propiamente, carácter de *realidad* y le permitirá sobrevivir el *acarreo cuantitativo de los milenios* (Lezama, 1957:14).

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, Benedict: *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BACHELARD, Gaston: *La poética de la ensoñación*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- BACZKO, Bronislaw: *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.
- BALZA, José: *Después Caracas*. Caracas, Monte Ávila, 1995.
- BUSTILLO, Carmen: *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Caracas, eXcultura, 2000.
- CASTORIADIS, Cornelius: *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona, Tusquets, 1983.
- CENTENO, Israel: *Calletania*. Caracas, Monte Ávila, 1992.
- DUQUE, José Roberto: *Salsa y control*. Caracas, Monte Ávila, 1996.
- GREGORY, Derek: *Geographical Imaginations*. Cambridge & Oxford, Blackwell, 1994.
- GIDDENS, Anthony: *Modernidad e identidad del yo*. Barcelona, Península, 1995.
- GOODMAN, Nelson: *Maneras de hacer mundos*. Madrid, Visor, 1990.
- GRINBERG, León y Rebeca: *Migración y exilio*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- HENDERSON, Joseph: *Shadow and self*. Willmette Illinois, Chiron Publications, 1990.
- INFANTE, Ángel Gustavo: *Cerrícolas*. Caracas, Fundarte, 1987.
- ISER, Wolfgang: *The fictive and the imaginary*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1993.
- JUNG, Carl: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires, Paidós, 1974.
- KRISTEVA, Julia: *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1991.
- LEZAMA LIMA, José: *La expresión americana*. La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.
- LOTMAN, Juri: *Semiótica de la cultura*. Madrid, Cátedra, 1979.
- LOWE, Donald: *Historia de la percepción burguesa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy: «La resurrección del dictador», en su sección «Lugar común» del diario *El Nacional*, domingo 13 de mayo de 2000.
- MERCADO, Tununa: *En estado de memoria*. México, Coordinación de Cultura / UNAM, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1994.
- MORIN, Edgar: «Cultura y conocimiento», en *El ojo del observador* (coord. Watzlavick y Krieg), Barcelona, Gedisa, 1994.
- PACHECO, Carlos: *Narrativa de la dictadura y crítica literaria*. Caracas, Celarg, 1987.
- PERDOMO, Alicia: *El narrador finisecular: hacia una morfología de la perversión*. Caracas, Tesis de doctorado para la Universidad Simón Bolívar, 1997 (Inédita).
- RAMA, Ángel: *Los dictadores latinoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- SILVA, Armando: *Imaginarios urbanos*. Bogotá, Tercer Mundo, 1992.
- STAROBINSKY, Jean: «Jalones para una historia del concepto de imaginación», en *La relación crítica. Psicoanálisis y literatura*. Madrid, Taurus, 1974.
- TODOROV, Tzvetan: *El hombre desplazado*. Madrid, Taurus, 1998.
- TORRES, Ana Teresa: *El exilio del tiempo*. Caracas, Monte Ávila, 1990.
- TORRES, Ana Teresa: *Vagas desapariciones*. Caracas, Grijalbo, 1995.
- TORRES, Ana Teresa: *Los últimos espectadores del Acorazado Potemkin*. Caracas, Monte Ávila, 1999.
- VALLENILLA LANZ: *Cesarismo democrático*. Caracas, Tipografía Garrido, 1961.

- VARGAS LLOSA, Mario: *Garcla Márquez. Historia de un deicidio*. Barcelona/Caracas, Monte Ávila/Seix Barral, 1971.
- VARGAS LLOSA, Mario: *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Seix Barral, 1990.
- VARGAS LLOSA, Mario: *La fiesta del chivo*. Santa fe de Bogotá, Alfaguara, 2000.
- WHITE, Hayden: *El contenido de la forma*. Barcelona, Paidós, 1992.
- WILLIAMS, Raymond: *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona, 1980.