

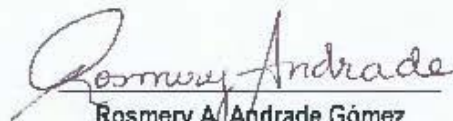
UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
BIBLIOTECA GUSTAVO LEAL

FECHA DE ENTREGA: 17/10/2019

AUTORIZACION PARA LA DIFUSIÓN ELECTRONICA DE LOS TRABAJOS DE GRADO Y/O
TRABAJOS DE ASCENSO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA UCV

Yo, Rosmery Andreina Andrade Gómez, autora del trabajo, **Representación estética de los medios de comunicación en la obra literaria de Eduardo Liendo. De la ironía a la distopía**. Presentado para optar al título de Licenciada en Comunicación. A través de este medio autorizo a la Escuela de Comunicación Social de la UCV, para que difunda y publique la versión electrónica de este trabajo de grado, a través de los servicios de información que ofrece la Biblioteca Gustavo Leal de la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo con lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial Nº 4.638 Extraordinaria, 01-10-1993).

☐	Si autorizo
☐	Autorizo después de 1 año
☒	No autorizo



Rosmery A. Andrade Gómez

C.I.: 22.545.400

E-mail: rosmeryandrade@gmail.com

En Caracas, a los 16 días del mes de octubre de 2019

Nota: En caso de no autorizar: la Escuela de Comunicación Social publicará en sus portales la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen descriptivo elaborado por la Biblioteca Gustavo Leal, sus palabras claves y se indicará que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica no es cesión de los derechos de autor, porque este es intransferible.

Título del Producto o Propuesta:

Representación estética de los medios de comunicación en la obra literaria de Eduardo Liendo. De la ironía a la distopía.



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
DEPARTAMENTO DE LENGUA Y LITERATURA

**REPRESENTACIÓN ESTÉTICA DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN EN LA
OBRA LITERARIA DE EDUARDO LIENDO
DE LA IRONÍA A LA DISTOPÍA**

Trabajo Especial de Grado para optar al título de Licenciada en Comunicación Social

Autora: **Rosmery Andrade**

Tutora: **Eritza Liendo**

Caracas, junio de 2019



ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL UCV

Fundada El 24 de Octubre de 1946

CONSTANCIA DE LA CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Quien suscribe, profesor **Alejandro Terenzani**, Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que la ciudadana **ROSMERY ANDREINA ANDRADE GÓMEZ**, portadora de la Cédula de Identidad N° 22.545.400, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación **APROBADO SOBRESALIENTE MENCIÓN PUBLICACIÓN**, tal como consta en el Acta firmada por el Jurado, integrado por los profesores: **Eritza Liendo**, (Tutora), **Moriama Guanipa**, **José Court**.

Constancia que se expide de parte interesada en Caracas, a los 19 días del mes de julio de 2019.

Profr. Alejandro Terenzani



AT/cmg.-

Hacia el 50° Aniversario del Aula Magna de la UCV
Universidad Central de Venezuela – Facultad de Humanidades y Educación
Caracas 1040 – Teléfonos 605-29-64 – Telefax: 605-28-47

"CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS – PATRIMONIO MUNDIAL DE LA HUMANIDAD"

A José Manuel Iglesias,
Por su amor, por estar siempre ahí y demostrar una cándida paciencia.
Simplemente, por ser él.

AGRADECIMIENTOS

Hay un pasaje en *El retrato de Dorian Gray* que dice: «El escepticismo es el principio de la fe». Quiero agradecer a *Dios* porque ha demostrado, en muchas oportunidades, que camina de la mano conmigo incluso en los momentos de duda. Solo en su compañía logramos ver el amor y la esperanza cuando todo parece derrumbarse.

A *mamá*, por cada abrazo y cada beso, por tu sonrisa que es mi hogar, por ser una fuente inagotable de amor. Gracias, mami, porque nunca me has dejado caer. A *papá*, hombre prudente y noble que siempre tiene las palabras precisas para hacerme sentir bien. Gracias, papá, por enseñarme a ser fuerte y a nunca bajar la cabeza. A *Scarled*, mi hermana, por hacerme reír en momentos de estrés y pesadumbre, por darme ánimos y valiosas sugerencias durante la realización de esta investigación. Gracias, mi niña, por confiar en mí.

A *José Manuel*, por ayudarme y asesorarme, por brindarme su apoyo a cualquier hora del día. Amor, soy bendecida al tenerte a mi lado, no me alcanzan las palabras para agradecerte todo lo que has hecho por mí.

A *Luisa†*, mi abuela amada, por demostrarme su amor en las tazas de chocolate que me hacía cuando me desvelaba, por quedarse dormida en el mueble para no dejarme sola mientras estudiaba, por acompañarme en cada logro.

A *Jazmín†*, mi tía, Me enseñó que el estudio nos llena de satisfacción y nos enriquece el alma. Ella, sin duda, estaría muy orgullosa.

A *Douglas*, por alimentar mi fe. A *Tamary*, porque es ejemplo de que, por más duro que sea el camino, nunca hay que rendirse.

A cada uno de mis amigos en la Escuela. En especial a *Carla Occilant*, cuya invaluable y sincera amistad ha llenado mi vida de lindas experiencias y maravillosos consejos. A *Arantxa López*, porque sus palabras siempre me hacen sonreír.

A *Eritza Liendo*, por guiarme en la elaboración de esta investigación y por su ojo crítico que me motiva a ser mejor.

A *Eduardo Liendo*, por inspirarme.

RESUMEN

El presente Trabajo de Grado es una investigación que se plantea conocer los imaginarios sociales de los medios de comunicación representados en la literatura venezolana, específicamente en novelas como *El mago de la cara de vidrio* (1973), *Diario del enano* (1995), *El round del olvido* (2002) y *El último fantasma* (2009), escritas por Eduardo Liendo, cuya trayectoria narrativa ha sido, desde el inicio, rica en reflexión social y sátira política. Se hace un recorrido del concepto de *imaginario*, y se analiza el papel trascendente que juegan los medios de comunicación al momento de producir, reproducir y transmitir imaginarios sociales. A su vez, se estudia la importancia de los textos literarios que, como elementos culturales, sirven de espacio para representar dichas realidades y funcionan como vía para conocer nuestra sociedad y para comprendernos como nación.

Palabras clave: Medios de Comunicación, Literatura, Literatura Venezolana, Narrativa, Imaginarios Sociales, Cultura, Sociedad.

ABSTRACT

The present Degree Project is a research that aims to know the social imaginaries of the media represented in Venezuelan literature, specifically in novels like *The Wizard of the Glass Face* (1973), *Diary of the dwarf* (1995), *The round of oblivion* (2002) and *The last ghost* (2009), written by Eduardo Liendo, whose narrative trajectory has been, from the beginning, rich in social reflection and political satire. A journey is made of the concept of *imaginary*, and the transcendent role played by the media at the moment of producing, reproducing and transmitting social imaginaries is analyzed. In turn, we study the importance of literary texts that, as cultural elements, serve as a space to represent these realities and function as a way to know our society and to understand ourselves as a nation.

Keywords: Media, Mass Media, Literature, Venezuelan Literature, Narrative, Social Imaginaries, Culture, Society.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Resumen	iii
Índice General	iv
Epígrafe	vii
INTRODUCCIÓN	1
ASPECTOS PRELIMINARES	5
Planteamiento del Problema	5
Objetivos de la Investigación	9
Justificación Temática	10
Nivel de la Investigación	12
Diseño Metodológico	13
Técnicas de Recolección de Datos	13
 PRIMERA PARTE	
 CAPÍTULO I. MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS: PRELUDIO PARA LA FORMACIÓN DE IMAGINARIOS SOCIALES	 16
1.1 Breve historia de los medios de comunicación	16
1.2 Estudios sobre los mass media	21
1.2.1 Teoría de la aguja hipodérmica o bala mágica	22
1.2.2 Estudios empírico-experimentales	24
1.2.3 Estudios empíricos sobre el terreno	25
1.2.4 Teoría funcionalista	26
1.2.5 Teoría crítica	27
1.2.6 Teoría culturológica	28
 CAPÍTULO II. LA CULTURA DE MASAS COMO PRODUCTORA DE IMAGINARIOS SOCIALES	 30
2.1 Imaginarios sociales según Cornelius Castoriadis	30
2.2 Los imaginarios sociales dentro de la cultura de masas	34
 CAPÍTULO III. LITERATURA NARRATIVA: HERRAMIENTA REPRESENTACIONAL DE IMAGINARIOS SOCIALES	 39
3.1 Ficcionalización de la realidad	40
3.2 Lo extraño y lo maravilloso en la literatura fantástica	42
3.3 El universo interno del texto narrativo	44
3.3.1 La metamorfosis del hombre en escritor	44

3.3.2 Narradores: las diferentes miradas que puede tener un texto narrativo	45
3.3.3 Tipos de personajes que viven dentro del relato	47
3.4 El texto literario, un medio de comunicación	49
3.5 Literatura, herramienta privilegiada para retratar imaginarios sociales	51
3.6 Breve paseo por la literatura venezolana	53
3.7 Ironía y humor, las armas subversivas de un escritor	60

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I. *EL MAGO DE LA CARA DE VIDRIO, LA FICCIÓN QUE NO PIERDE VIGENCIA* 64

1.1 Una carta de presentación	64
1.1.1 Metaficción, la ficción que se estudia a sí misma	65
1.1.2 Intertextualidad, el texto dentro del texto	68
1.1.3 El doble: Yo y el otro	69
1.2 El mago de la cara de vidrio, un texto pasqualiano	70
1.3 El sueño americano en el imaginario social venezolano	76
1.4 El mago de la cara de vidrio, el inmortal	78
1.5 Tiemblan los pedestales del poder	79

CAPÍTULO II. *DIARIO DEL ENANO, UNA FICCIÓN DISTÓPICA* 80

2.1 Tres narradores dan vida a la obra	80
2.2 Intertextualidad, intratextualidad, y metaficción	81
2.3 La alteridad entre el fracasado Julián Calamares y el poderoso José Niebla	82
2.4 Diario del enano, un cuestionamiento del poder	82
2.4.1 Lo que se necesita para tomar el poder	84
2.5. Tacalma, tierra de gracia y desgracia	85
2.6 El imaginario del gendarme necesario	86
2.7 Del imaginario utópico al imaginario distópico	87
2.7.1 Diario del enano: una ficción distópica	89
2.8 Los medios de comunicación en gobiernos totalitarios	92
2.9 No hay mal que dure mil años	94

CAPÍTULO III. *EL ROUND DEL OLVIDO, LA ESCRITURA COMO PRESERVACIÓN DEL RECUERDO* 96

3.1 Metaficcionalidad, juego de narradores e intertextualidad	96
3.2 El round del olvido y las nuevas ciudadanías caraqueñas del siglo XX	98
3.2.1 Movimiento feminista: recodificación del rol de la mujer en la sociedad	99
3.2.2 El deporte como vía de ascenso social	101
3.2.3 La guerra de guerrillas de los años 60 y 70	104
3.3 Alteridades: la zorra, el toro y el cuervo	107
3.4 Los olvidados, crónicas de los condenados al silencio	108

CAPÍTULO IV. <i>EL ÚLTIMO FANTASMA</i>, LA CATARSIS DE FELISBERTO	114
4.1 Entre la fantasía y la realidad	114
4.2 Metaliteratura, intertextualidad y desdoblamiento	115
4.3 Nadando en aguas biográficas	117
4.4 La vida después de Lenin	118
4.4.1 La modernidad capitalista y los medios de comunicación	120
4.5 Caracas invadida de rojo	122
CONCLUSIÓN. ENTRE MÁSCARAS Y ESPEJISMOS	125
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	132

*La más noble función de un escritor es dar testimonio, como acta notarial y como fiel
cronista, del tiempo que le ha tocado vivir.*

Camilo José Cela

INTRODUCCIÓN

Eduardo Liendo es uno de los narradores contemporáneos más prolijos y destacados de la literatura venezolana. No hay cuento o novela de este autor que no sea bien recibido por aquellos que han seguido de cerca toda su trayectoria. Nació en Caracas el 12 de enero de 1941, fue militante comunista en los sesenta, estuvo preso durante cinco años (1962-1967) en el Cuartel San Carlos y la isla de Tacarigua, en su libertad se fue al exilio a la hoy extinta Unión Soviética. Allí estudió en el Instituto de Ciencias Sociales de Moscú. Viajó y conoció otras culturas, se convirtió en un ciudadano de mundo, y todas esas vivencias hicieron de él un hombre sensible a los asuntos humanísticos y a diversas problemáticas sociales, sobre todo las que tienen que ver con las incongruencias que transitan en torno al poder y la corrupción.

Los libros siempre han formado parte de su vida. De acuerdo con sus propios testimonios, durante su etapa de encarcelamiento tuvo muchísimo tiempo valioso para acercarse a los clásicos de la literatura y a textos de filosofía y política. Además, en 1976, después de su regreso a Venezuela, fue empleado de la Biblioteca Nacional. Es decir, los libros han sido fieles compañeros en toda su trayectoria vital, son parte de él y seguramente han moldeado su personalidad y su manera de ver el mundo. De manera que no solo es un excelente narrador, también es un lector dedicado, voraz, reflexivo y tenaz, lo cual constituye el perfil ideal para ser un escritor potencial cuyas obras despiertan la afinidad de sus lectores sin importar edad, género, categoría social o ubicación geográfica.

Uno de los muchos atractivos de los textos de Liendo es que, a pesar de ser unas ficciones exquisitas (o precisamente por ello) reflejan la realidad de una manera tan aguda, que es casi imposible no sentirse identificados con los temas que tratan o los personajes que le dan vida a la trama. Sus obras representan una visión de sociedad venezolana con un humor muy característico que nos hace reflexionar sobre las diversas situaciones que atraviesa el país, al mismo tiempo que nos abstraemos un poco de la realidad circundante gracias al uso magistral de los artificios estéticos y retóricos. Asimismo, en la mayoría de sus textos, los medios de comunicación, en especial la televisión, tienen un papel importante para el desarrollo de la historia, y están representados de una manera ambivalente: como instrumentos de control social por parte del poder o como vías de entretenimiento e información. Los imaginarios

sociales del país —entendidos como las maneras que tenemos de pensarnos como sociedad— también se ven reflejados en sus obras.

En razón de ello, esta investigación se presenta como una indagación acerca de la manera en que los medios de comunicación están representados en el discurso narrativo de Liendo, así como de los imaginarios sociales que de ellos se desprenden. Para llevarla a cabo, elegimos cuatro obras: una muestra de todo el haber literario del autor, que nos permitiera analizar esta temática. Se trata de *El mago de la cara de vidrio*, *Diario del enano*, *El round del olvido* y *El último fantasma*. En estas novelas, los medios —en especial la televisión y la prensa— tienen una aparición recurrente —sobre todo en *El mago de la cara de vidrio*, donde la televisión cumple un rol protagónico—, el poder es desacralizado y los desatinos ideológicos —del socialismo específicamente— son puestos en tela de juicio. Todos estos aspectos han despertado el interés para la realización de este trabajo de investigación.

El cuerpo de este trabajo especial de Grado está dividido en dos partes —sin contar los aspectos preliminares que forman parte del respectivo entramado metodológico de todo proyecto de investigación—. La primera parte está compuesta por tres capítulos. El primer capítulo —*Medios de comunicación de masas: Preludio para la formación de imaginarios sociales*— plantea una breve reconstrucción histórica de los medios. Se concentra en las teorías comunicativas que describen sus efectos en las masas y las funciones que cumplen dentro de la sociedad y nos permiten conocer más de cerca, y desde diferentes perspectivas, las maneras en las que están concebidos teóricamente los medios. Esto nos ayuda a analizar los modos en que están representados estéticamente en las obras de Liendo.

En el segundo capítulo —*La cultura de masas como productora de imaginarios sociales*— entramos en terreno filosófico para explicar el concepto de imaginario social por parte del filósofo y sociólogo greco-francés Cornelius Castoriadis. A partir de ahí, nos dedicamos a explorar los imaginarios sociales que se forman dentro la cultura de masas, y en esta oportunidad Edgar Morin nos sirve de guía para enmarcar el recorrido dentro de lo que, en materia comunicacional, nos atañe.

El tercer capítulo —*Literatura narrativa: Herramienta representacional de imaginarios sociales*— es todo un itinerario en el que abordamos algunos aspectos de la teoría literaria, como la ficcionalización de la realidad, la diferencia entre lo extraño y lo maravilloso en las narraciones fantásticas y el universo interno del texto narrativo. También explicamos las

razones por las que todo texto literario es, en sí mismo, un medio de comunicación, por qué la literatura es una herramienta privilegiada para recrear los imaginarios de una sociedad y cómo la ironía y el humor funcionan como armas subversivas que están al servicio de todo escritor para derribar los pedestales del poder.

Todo esto nos provee los fundamentos necesarios para realizar el análisis de las cuatro obras mencionadas de Eduardo Liendo. Tarea que se emprende en la segunda parte de esta investigación y que está compuesta por cuatro capítulos. El primer capítulo —*El mago de la cara de vidrio, la ficción que no pierde vigencia*— hace las veces de una carta de presentación en la que se exponen las características más representativas de la carrera narrativa del autor. A saber, la metaficción, la intertextualidad y la alteridad. De igual manera, partiendo de los estudios de Antonio Pasquali y de Marshall McLuhan sobre la televisión, exploramos varios pasajes de la obra para identificar cuál de las perspectivas —ya sea la pasqualiana o la maclujana— predomina en el texto. Asimismo, describimos el imaginario del sueño americano formado como consecuencia directa de los contenidos extranjeros que eran consumidos por la sociedad venezolana de los años 70.

El segundo capítulo —*Diario del enano, una ficción distópica*— entra en un ambiente mucho más político en el que se hace un agudo cuestionamiento del poder. En esta oportunidad, nos acercamos al concepto de distopía y al imaginario del gendarme necesario, muy significativo dentro de la sociedad venezolana. También vemos la manera en la que los medios de comunicación funcionan como vehículos de manipulación social por parte de gobiernos totalitarios y represivos.

En el tercer capítulo —*El round del olvido, la escritura como preservación del recuerdo*— nos topamos con el imaginario feminista de la mujer insumisa, el deporte como vía de ascenso social y el surgimiento de las guerrillas en la década de los sesenta dentro de la sociedad venezolana. En esta obra destaca la representación del oficio del periodista y sus semejanzas y diferencias con el quehacer literario. La escritura, ya sea periodística o literaria, se muestra como la vía ideal para preservar la memoria de una sociedad, en contraposición con la fama efímera —propensa al olvido— que se labra en medios masivos como la televisión.

Finalmente, el cuarto capítulo —*El último fantasma, la catarsis de Felisberto*— es todo un cuestionamiento ideológico del socialismo soviético y de su puesta en práctica por parte

de gobiernos de izquierda latinoamericanos, específicamente de Venezuela. En este capítulo el imaginario del gendarme necesario se aplica a la figura de Lenin como líder soviético. Asimismo, vemos cómo la televisión abandona el cariz pasqualiano para adoptar un rostro más maclujaniano en cuanto a sus funciones y efectos dentro de la sociedad.

ASPECTOS PRELIMINARES

Planteamiento del problema

De acuerdo con lo propuesto en el Programa de la Cátedra de *Literatura Venezolana*, materia que se imparte en las aulas de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, el estudio de esta asignatura debe ser vislumbrado como un «acercamiento al desarrollo intelectual de nuestro país», todo ello partiendo de una visión culturalista que percibe la Literatura como una forma de representación social y cultural del ser humano.

Siguiendo la participación de la Literatura y su vinculación con el entorno sociocultural en el cual se ve inmersa, la literatura venezolana es «altamente autorreferencial, lo que vale tanto para su relación estrecha con la realidad histórica y política del país como para su escritura».¹ Esa autorreferencia viene dada por el interés común que tiene la mayoría de nuestros escritores –por no decir todos– en cuestionarse lo nacional y adentrarse en esa incansable búsqueda de la identidad de nuestro país. Aunque este rasgo se hace notar en los distintos géneros de la Literatura, en la presente investigación nos concentramos únicamente en la narrativa.

Asimismo, la Literatura y los medios de comunicación social juegan un papel importante al momento de representar las realidades de una sociedad en particular. No solo porque la Literatura es también una plataforma que favorece la comunicación, sino porque en ella pueden representarse mundos posibles –tomando referencias del mundo real– donde se describen las interacciones de los llamados *mass media* con el entorno social del cual forman parte y por el cual son determinados. Un ejemplo de ello es la narrativa distópica en *1984*, de George Orwell, en la cual el autor se vale de la ficción para hacer crítica social y política, donde los medios de comunicación son representados como una herramienta de poder cuya función es moldear al hombre y la sociedad de acuerdo con propósitos totalitarios de organización social.²

En este mismo orden de ideas, Eduardo Liendo es un escritor venezolano cuya trayectoria narrativa ha sido, desde el comienzo, muy sólida, constante, rica en reflexión social y sátira

¹ Kahout, K: *Sobre algunas paradojas de la Literatura Venezolana*; en Pacheco, C., et al. (Coord). *Nación y Literatura*, Caracas, Equinoccio, p. 836

² Kopp, R. (2014). *Los medios de comunicación y la transformación del hombre en la literatura distópica*. Revista Comunicación y Sociedad. N°22.

política, manejadas con el recurso de un humor muy fino que funciona como desacralizador de cualquier poder corrupto y de cualquier ideología tergiversada. Militante político en su juventud, Liendo tiene una experiencia de presidio y exilio que marcó su vida y ha gravitado hondamente en torno a su obra.

Dentro de su haber literario –compuesto por 13 textos–, hay 4 novelas: *El mago de la cara de vidrio* (1973), *Diario del enano* (1995), *El round del olvido* (2002) y *El último fantasma* (2009). Las hemos escogido como objeto de estudio en esta investigación debido a su pertinencia comunicacional y social, pues en ellas los medios de comunicación juegan un papel significativo como vehículos oficiales del poder y como instauradores de imaginarios. Asimismo, los personajes de estas obras tienen un valor importante porque revelan la situación convulsa y atormentada de una sociedad signada casi siempre por injusticias sociales, fracturas políticas, opresión y atraso.

Cabe destacar que, en Venezuela, la presencia del elemento histórico en el contexto literario es una constante. Aun así, nuestros autores incluyen lo histórico en sus narraciones, sin que estas pierdan su carácter de obras de ficción.³ En ese sentido, nuestra literatura nacional contribuye a «vislumbrar, expresar y/o cuestionar críticamente los elementos de la sensibilidad venezolana, los rasgos apreciados como característicos de nuestro imaginario nacional en sus distintas y sucesivas instancias históricas y procesos políticos y sociales».⁴ Dicho elemento histórico, sumado con lo político y lo social de un determinado contexto, son creadores de imaginarios sociales.

A su vez, los medios de comunicación también “hablan culturalmente, instauran imaginarios y determinan percepciones sensibles de la realidad, de las dinámicas culturales y de la lucha de poderes”.⁵ Por lo tanto, la Literatura es un espacio polifónico que permite representar dichas realidades, al mismo tiempo que es determinada por ellas⁶.

Partiendo de lo antes expuesto, muchos han sido los autores que han teorizado el imaginario social. Sin embargo, este trabajo especial de grado se apoya en los planteamientos

³ Márquez Rodríguez, A: *La Historia como tema y como referencia en la Literatura*; en Pacheco, C., et al. (Coord). *Nación y Literatura*, Caracas, Equinoccio, p.356

⁴ Pacheco, C., et al. (Coord). *Nación y Literatura*, Caracas, Equinoccio, p.2

⁵ Figueroa, C. (2005). *Necesidad y vigencia de la teoría literaria. Debates y reformulaciones contemporáneas en Hispanoamérica y Colombia*. En: Estudios de literatura colombiana, N° 17, Medellín, p. 161

⁶ Agudelo, P. (2011). *Deshilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales*. Uni-pluri/versidad Vol.11. N°3. Universidad de Antioquía. Medellín.

del filósofo greco-francés, Cornelius Castoriadis, pionero en adentrarse en el estudio de los imaginarios sociales, y cuyo pensamiento y análisis sobre la materia se condensan en su obra *La institución imaginaria de la sociedad*.⁷ Para este autor, un imaginario social es una construcción socio-histórica que funciona como un mapa cognitivo⁸, un conjunto de imágenes mentales que el individuo va acumulando mediante la socialización.

Asimismo, resulta indispensable, en este planteamiento, establecer la diferencia y la relación que existen entre imaginación e imaginario. 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.⁹ Por lo tanto, tanto la imaginación como el imaginario forman parte en el proceso literario de creación de mundos posibles¹⁰, es decir, en la ficcionalización.

Por tal motivo, el imaginario funciona como referente externo (aquel que apunta a un realismo social o a un tipo de contexto) y sirve de fuente al momento en que un escritor imagina una historia y construye su mundo ficcional. La imaginación supone la libertad del individuo, no hay nada que la controle, es una acción mental inherente al ser humano. El sujeto-autor de obras ficcionales es un individuo social que crea sus imaginarios y los representa en las historias que construye mediante su imaginación.

La necesidad de contar convierte a todo escritor en un vocero autorizado socialmente para actuar como (re)productor de imaginarios colectivos y esos imaginarios se materializan en los textos literarios que pone a disposición de los lectores.¹¹ Por ello, es indiscutible que la ficción se alimenta de algún aspecto de la realidad, y todo escritor, como ser social que hace vida dentro de una cultura, organiza dicha realidad y reconstruye hechos de la Historia y de la sociedad mediante su narrativa.

Por otro lado, la Literatura –como producto individual y colectivo al mismo tiempo– es un tipo de acto comunicativo que puede ser analizado desde las teorías de la comunicación.

⁷ Vol. 2 (1993).

⁸ Dittus, R. (2006). *El imaginario social y su aporte a la teoría de la comunicación: Seis argumentos para debatir*, p.166.

⁹ Iser, W (1993). Citado en Bustillo, C. (2000). *De lo real, lo imaginario y lo ficcional*. (Revista Apuntes Filosóficos. N° 17), p.151

¹⁰ Dolezel, L. *Mímesis y mundos posibles*

¹¹ Barrera Linares, L. (2005). *La ficción como discurso histórico indirecto: Tres novelas de Liendo*. Revista de Literatura Hispanoamericana., No. 50., p. 53. Disponible en: <http://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18488/18475>

Entonces, partiendo del modelo matemático de la comunicación¹², estamos en presencia de un emisor (el mismo autor, o un personaje de ficción inventado por él), un receptor (el lector), un contexto (que no siempre es único y compartido, puesto que el autor y el lector pueden encontrarse en distintos tiempos y momentos históricos), un mensaje (lo que está representado dentro de la obra), un canal (la obra en forma de libro físico o electrónico) y un código (el lenguaje literario).¹³

Es necesario mencionar que, aunque el receptor –en este caso el lector– no puede replicar o modificar el mensaje, no estamos ante un destinatario pasivo, pues es él quien se acerca al mensaje (al adquirir y leer la obra literaria, por ejemplo) y, aunque el emisor aporta mucha información, es el lector quien, con sus experiencias y conocimiento del mundo, crea el marco en el que suceden las cosas.¹⁴

En este mismo orden de ideas, para Martín Algarra la comunicación es un compartir de contenidos de conciencia entre seres humanos, lo cual implica libertad de elección y reciprocidad, supone un mundo compartido entre los que comunican (por ello es referencial), y ocurre en el «presente vivo». Cada una de esas características atañe a nuestro estudio. De acuerdo con Algarra, los libros (sean de ficción o no) o cualquier documento (sean artísticos o no), son contenidos de conciencia. Si un autor escribió un libro en el año 1800, dicho contexto fue el presente de la expresión. Si cualquier otra persona leyera ese libro en el 2018, dicho contexto es el presente de la interpretación y, por lo tanto, es el «presente vivo» de la comprensión. Para Algarra, donde hay comprensión de contenidos cognitivos, hay comunicación.¹⁵

Dicha comprensión viene dada por el lector, y esto nos lleva a considerar los planteamientos de Elinor Ochs sobre la narrativa. Según Ochs, «la narrativa cumple la importante función de llevar el pasado a la conciencia del tiempo presente»¹⁶, y permite, a su vez, representar pensamientos, emociones y experiencias vividas dentro de una sociedad.

¹² Modelo propuesto por Shannon y Weaver. Posteriormente adaptado por Roman Jakobson, en cuyo modelo lingüístico el mensaje ya no se considera como una mera transmisión de información, pues se le da importancia a la riqueza del lenguaje como constructor de lazos y realidades sociales, capacidad persuasiva, etc.

¹³ Elementos de la situación comunicativa propuestos por Lázaro Carreter (1980), partiendo del esquema de la comunicación lingüística de Jakobson. Citado en Escandell, M.V. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona, Ariel, p. 203-204

¹⁴ *Ibíd.*, p. 207

¹⁵ Algarra, M. (2005). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid, España, Editorial Tecnos.

¹⁶ Ochs, E. *Narrativa.*, en Van Dijk, T. (Comp). (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, Gedisa, p. 280

De este modo, el receptor –en este caso, el lector–, debido a sus conocimientos del mundo, también es un «coautor de formas y significaciones narrativas».¹⁷

Aclarado ese asunto, y volviendo a la Literatura vista desde una perspectiva culturalista, la narrativa ofrece, entonces, la posibilidad de conocer mejor una cultura y al imaginario social de una nación. Ante este panorama, cabe preguntarse, ¿cómo están representados los imaginarios de los medios de comunicación en el discurso narrativo de Eduardo Liendo? ¿Cuál es la influencia de los medios de comunicación en la construcción de los imaginarios sociales?

Objetivo general de la investigación

Analizar los modos en que, a través de su obra literaria, Eduardo Liendo concibe la representación estética de los medios de comunicación venezolanos y de los imaginarios sociales que de ellos se desprenden.

Objetivos específicos de la investigación

- Revisar el concepto de imaginario según Cornelius Castoriadis.
- Revisar la influencia de los medios de comunicación como generadores de imaginarios.
- Describir el modo –o los modos– en que la literatura venezolana, mediante procesos ficcionales, recrea modelos estéticos de los medios de comunicación.
- Verificar qué apariencia estética tienen la televisión y la prensa en la obra literaria de Eduardo Liendo.

¹⁷ Ibíd., p.292

Justificación temática

El presente trabajo de grado se inscribe dentro de las nociones emanadas desde la cátedra de *Literatura Venezolana*, perteneciente al Departamento de Lengua y Literatura, de la Escuela de Comunicación Social de la UCV. Al mismo tiempo conecta con lo enseñado por la materia electiva *Al son de la literatura finisecular venezolana*. Además, se relaciona con los conocimientos adquiridos en la cátedra Teoría de la Comunicación, del Departamento de Ciencias de la Comunicación.

Asimismo, esta investigación parte del concepto de los imaginarios sociales, los cuales se forman y se transforman mediante los medios de comunicación y a través de la interacción comunicativa de los individuos dentro de una sociedad. Además, una de las formas de representar dichos imaginarios es mediante la narrativa ficcional.

Por tal motivo, este trabajo de grado permite ampliar la cosmovisión del mundo, aspecto fundamental que todo futuro comunicador debería desarrollar. Por consiguiente, es importante darle visibilidad a investigaciones de este tipo donde se abordan aspectos de la comunicación, desde una arista o perspectiva diferente.

En este caso, se sigue la idea de lo propuesto hace unos años por Antonio Pasquali, cuando planteó la necesidad de que las escuelas de comunicación, en toda Latinoamérica, expandieran sus horizontes investigativos y rompieran con lo habitual:

Nuestras facultades y escuelas necesitan abrirse en extensión y profundidad: por un lado, acentuando su colaboración con la filosofía y demás ciencias del hombre. Economía, educación, artes y arquitectura; por el otro, ensanchando sus intereses curriculares cuando menos a áreas tales como la economía de la cultura y la comunicación, ingeniería electrónica, correos y telecomunicaciones, el plexo propiedad intelectual, derecho de autor, copyright, la complementariedad de educación / comunicación social, la administración y gerencia de empresas de la cultura y la comunicación, sin contar con el otro plexo comunicación interpersonal / arquitectura / tejido urbano. Una noble apertura de este tipo pudiera asegurar la formación de un comunicador con perfil radicalmente nuevo y moderno.¹⁸

¹⁸ Pasquali, A. (2005). *18 ensayos sobre comunicaciones*, p.137. Citado en Guanipa, M. (2011). *A beneficio de inventario: Legados y dilemas en la enseñanza e investigación de la comunicación en la UCV*. Publicado en: Revista Comunicación N° 155., p. 10.1

De este modo, la presente investigación parte de la interacción de dos aristas: Comunicación y Literatura. El estudio de los imaginarios es, entonces, ideal para interpretar las obras literarias que todo autor produce como sujeto social que comunica. En tal sentido, Eduardo Liendo es uno de los escritores venezolanos con una vasta trayectoria narrativa que sirve de ejemplo perfecto para mostrar los imaginarios sociales del país.

Los ejes temáticos que se desarrollan en las novelas escritas por Liendo, *El mago de la cara de vidrio* (1973), *Diario del enano* (1995), *El round del olvido* (2002) y *El último fantasma* (2009), funcionan como fuente documental para los comunicadores que deseen estudiar y analizar la sociedad venezolana en el contexto específico de la obra. Aunque las historias narradas no sean tangibles en lo real, pues han sido concebidas por la imaginación creadora del escritor, la cualidad de representación verbal de la narrativa siempre provoca y da pie a cuestionamientos en su relación con la realidad que le sirve de referente.¹⁹

La dialéctica que se da entre la realidad y la literatura es una manera directa de explorar lo que nos ocurre. Con respecto a esto, Cortázar tenía una visión acorde con lo que se ha estado explicando:

La literatura no nació para dar respuestas, sino más bien para hacer preguntas, para inquietar, para abrir la inteligencia y la sensibilidad a nuevas perspectivas de lo real. (...) Si los lectores que viven lejos de América Latina comparten cada vez más este deseo de valerse de la literatura como una de las posibilidades de conocernos mejor en muy diversos planos, fácil les será imaginar a ustedes hasta qué punto los lectores latinoamericanos, en cuya propia casa nacen todos estos libros, estarán ansiosos de interrogar y de interrogarse.²⁰

Los comunicadores sociales, como lectores y escritores de realidades, debemos interrogarnos constantemente acerca de nuestra identidad e idiosincrasia cultural. El estudio de los imaginarios y la consulta a la narrativa venezolana ofrecen, a los profesionales de la comunicación que hacen vida en nuestro país –o extranjeros interesados en nuestra sociedad– la posibilidad de aproximarse o adentrarse en la búsqueda de datos que expliquen o den idea de la interacción social que se da, o se dio, en un país durante un determinado período de tiempo.

¹⁹ Bustillo, C. (2000). *De lo real, lo imaginario y lo ficcional*. (Revista Apuntes Filosóficos. N° 17). p.153.

²⁰ Álvarez Garriga, C. (2013). *Julio Cortázar. Clases de literatura*. Berkeley, 1980., p. 285.

El mismo Eduardo Liendo afirma que los escritores se nutren de todo lo que la vida les ofrece: «De ese aljibe de experiencias surgirán transfigurados por el prisma de la imaginación situaciones y personajes que poblarán sus ficciones».²¹ Cortázar, a su vez, señala que dentro de la relación existente entre la realidad y la literatura, «de lo que se trata en el fondo es de llegar a la verdad por las vías de la imaginación, de la intuición, de esa capacidad de establecer relaciones mentales».²²

La imaginación creativa del individuo es producto de un contexto social dentro del cual el sujeto-autor se desenvuelve. Muchas veces, los escritores de ficción persisten en la construcción de universos alternos como respuesta a la frustración originada por la censura de los gobiernos totalitarios, o debido a la insatisfacción producida por las escasas réplicas sociales que ofrece la Historia oficial.

Visto de este modo, los libros –en este caso los de ficción– también pueden ser considerados como un medio de comunicación que permite representar los imaginarios sociales que se forman en una nación. Por tal motivo, el estudio de la narrativa –y, por lo tanto, de los imaginarios– es imprescindible para los comunicadores y su formación como profesionales.

Es por eso que el presente trabajo de investigación busca ser útil tanto para estudiantes y profesores de la ECS – UCV, como para cualquier persona de la comunidad universitaria que sienta interés hacia la literatura venezolana y su importancia dentro de la nación, como forma de expresión de nuestra cultura.

Nivel de la investigación

Esta investigación, según el grado de profundidad del tema a estudiar, es de nivel descriptivo porque se caracterizan la representación estética de los medios de comunicación y de los imaginarios sociales dentro de la obra narrativa de Eduardo Liendo, partiendo del pensamiento de Cornelius Castoriadis. De acuerdo con Arias, «la investigación descriptiva consiste en la caracterización de un hecho, fenómeno, individuo o grupo, con el fin de establecer su estructura o comportamiento».²³

²¹ Liendo, E (2017). *En torno al oficio del escritor.*, p.42.

²² Álvarez Garriga, C. (2013). *Julio Cortázar. Clases de literatura. Berkeley, 1980.*, p. 291.

²³ *Ibíd.*, p.24

Asimismo, como señala Padua, «los estudios descriptivos son más específicos y organizados que los estudios exploratorios, ya que las preguntas aparecen guiadas por taxonomías, esquemas descriptivos o tipologías; en estos estudios el interés está enfocado en las propiedades del objeto o de la situación a ser clasificadas al interior de estos esquemas»²⁴.

De igual manera, debido a que se utiliza la teoría de los imaginarios sociales, interrelacionada con el proceso comunicativo y de creación literaria, esta investigación se enmarca en lo que Padua define como nivel de teorización proposicional «donde se incluye tanto al problema de las definiciones conceptuales cuanto a la interrelación de proposiciones con el propósito de explicar».²⁵

Diseño metodológico

El tipo y diseño de esta investigación es documental. Según Arias, es documental porque responde a un «proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas».²⁶

De igual manera, Arias señala que, aunque las fuentes documentales aporten datos secundarios, «...estas a su vez se clasifican en fuentes documentales primarias: obras originales; y fuentes documentales secundarias: trabajos en los que se hace referencia a la obra de un autor».²⁷

Por consiguiente, en el presente trabajo de investigación, se analizan fuentes documentales primarias y secundarias con la finalidad de contrastar informaciones y obtener, de ese modo, un mayor abordaje del tema a tratar.

Técnicas de recolección de datos

Las técnicas tienen que ver, de acuerdo con Jacqueline Hurtado, «con los procedimientos utilizados para la recolección de los datos, es decir, el cómo. Estas pueden ser de revisión documental, observación, encuesta y técnicas sociométricas».²⁸ Dentro de las técnicas que

²⁴ Padua, J. (2000). *Técnicas de investigación aplicadas a las Ciencias Sociales*. México, Fondo de Cultura Económica, pp.31-32.

²⁵ Ibídem, p 34

²⁶ Arias, F. (2012). *El proyecto de Investigación*. 6ª ed. Caracas, Episteme, p. 27.

²⁷ Ibíd., p.28.

²⁸ Hurtado, J. (2012). *El proyecto de Investigación*. Caracas, Quirón, p.161.

se emplean para la realización de este proyecto, se encuentran la recolección documental, la lectura exhaustiva y el análisis riguroso de la información recopilada. En este caso, el método del subrayado y el fichaje son de gran ayuda y facilitan el tratamiento de los datos obtenidos.

A su vez, las etapas de esta investigación documental se basan en las sugerencias de Arias: búsqueda de fuentes impresas y electrónicas, lectura inicial de los documentos disponibles, elaboración del esquema preliminar o tentativo, recolección de datos mediante lectura evaluativa y elaboración de resúmenes, análisis e interpretación de la información recolectada en función del esquema preliminar, formulación del esquema definitivo y desarrollo de los capítulos, redacción de la introducción y conclusiones, revisión y presentación del informe final.²⁹

²⁹ Arias, F. (2012). *El proyecto de Investigación*. 6ª ed. Caracas, Episteme, p.31

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS: PRELUDIO PARA LA FORMACIÓN DE IMAGINARIOS SOCIALES

1.1 Breve historia de los medios de comunicación

El ser humano tiene necesidades, y una de ellas es la comunicación. Por eso la humanidad se ha caracterizado por hallar la manera de intercambiar información para satisfacer esa necesidad. Y a medida que el hombre evoluciona, los recursos que utiliza para interactuar socialmente también avanzan.

De acuerdo con Manuel Vázquez Montalbán, desde sus inicios los medios de comunicación han sido instrumentos del Poder –político, económico o religioso– para ejercer dominio sobre la población³⁰. Fue con la alfabetización que las diferencias entre dominantes y dominados se incrementaron, pues los analfabetos estaban a merced de quienes sabían leer y escribir. La información, en este sentido, era un privilegio de pocos.

Con las marcadas diferencias sociales de poder y sumisión, vino la censura. El Imperio romano fue el que más destacó con respecto a este asunto. En Roma, «en el siglo I a.C. ya se podía condenar a pena de muerte al autor o al cantante de canciones difamatorias o injuriosas»³¹. Y dicha norma se sustentaba, incluso, con leyes escritas. Tiempo después, cuando el Imperio adoptó el cristianismo como religión, las represiones crecieron aún más. Se crearon edictos para que los ciudadanos se mantuvieran en la ortodoxia cristiana, se alejaran de la herejía y cumplieran las decisiones del Papa.

No obstante, aunque la caída del Imperio romano abrió paso a la Edad Media y, con ella, una nueva organización económica, política y social, la población siguió bajo el dominio de la Iglesia y los reyes católicos. Predominaba la Fe sobre la Razón y el sacerdote tenía omnipotencia. En materia comunicacional, las informaciones continuaron transmitiéndose vía oral, pues «la lengua escrita apenas cumplía una función social comunicativa porque el analfabetismo era general»³².

Además, la Iglesia favoreció al latín como idioma oficial, manejado por muy pocos eclesiásticos, cosa que también perjudicó a las clases laicas dominantes. Asimismo, las

³⁰ Vázquez Montalbán, M. (1997). *Historia y comunicación social*. Bogotá, Colombia. Gráficas Modernas.

³¹ *Ibíd.*, p.27

³² *Ibíd.*, p.31

muestras más altas de represión e intolerancia a la herejía fueron las prácticas inquisitoriales que, aparte de haber formado un sistema opresivo, se trataban de procedimientos persuasivos.

La imprenta³³ también fue una pieza clave, sobre todo durante la Reforma y la Contrarreforma. Con la publicación de las 95 tesis de Lutero en 1517, se demostró la debilidad de la Iglesia. La polémica que estalló entre luteranos y partidarios del Papa se trató esencialmente de una pugna propagandística, en la que cada bando se veía en la necesidad de masificar la divulgación de sus argumentos.

Los protestantes se las ingeniaron para hacer llegar sus ideas a la población analfabeta mediante el uso de caricaturas religiosas y políticas, junto con campañas de alfabetización. De esta manera, la Iglesia también se vio «obligada a culturizar las masas y se sumaba desde entonces a una política de extensión de la alfabetización sin precedentes»³⁴. Es así como, con una masa alfabetizada —no del todo, por supuesto—, la imprenta comenzó a prosperar en el campo de los contenidos informativos; cosa que, a su vez, dio comienzo a la industria informativa. Y aunque «los periódicos sólo iban a parar a compradores letrados, su información circulaba a continuación de boca en boca e inconteniblemente» (*id*: 79).³⁵

Con la industrialización de la imprenta, los productos impresos encontraron un público más numeroso fuera de los monasterios, entre ellos, los estudiantes y los pensadores. Para Piñuel y Lozano, los «mercaderes de noticias» surgieron como consecuencia del auge de la navegación comercial por el Mediterráneo, las Cruzadas y la necesidad que tenían los comerciantes de estar al tanto de todo lo que ocurría antes de lanzar sus mercancías al mar³⁶. Vemos aquí, entonces, un interés hacia «el medio» no únicamente religioso (con respecto a la iglesia), sino comercial (con respecto a los dueños de negocios).

Posteriormente, «con la aparición y extensión de la imprenta, los productos elaborados a mano y difundidos para hacer conocer acontecimientos comenzaron a ser publicados por los gobiernos, que los utilizaron como medio de propaganda».³⁷ Y con la aparición de los

³³ Inventada por el alemán Johannes Gutenberg en el año 1456. Cabe destacar que, previamente a la aparición de la Biblia impresa por Gutenberg en 1456 en Maguncia, ya se conocían muestras de impresión basada en la utilización de tipos móviles. Sin embargo, el inventor alemán mejoró notablemente la técnica: flexibilidad para la impresión y rudeza para resistir la presión de la prensa. *Ibíd.*, p.51-52

³⁴ *Ibíd.*, p.77

³⁵ *Ibíd.*, p.79

³⁶ Piñuel, J., y Lozano, C. (2006). *Ensayo general sobre la comunicación*. Barcelona, España. Editorial Paidós., p. 159

³⁷ *Ibíd.*, p.160

primeros periódicos impresos de regularidad semanal, surgió un mercado que benefició la actividad económica de los impresores y del periodismo escrito.

Del mismo modo, la imprenta que sirvió como instrumento de propaganda para la Iglesia y la Monarquía, también significó el punto débil de quienes ostentaban el poder:

En unas ciudades donde cada vez más gente, con la expansión de los oficios artesanales y técnicos, sabía leer y escribir, y constituía un segmento creciente de consumidores de productos impresos, no sólo hicieron surgir los nuevos oficios pujantes del impresor y del «mercader de noticias» (periodistas), sino también incentivaron el debate público cuestionando la legitimidad del poder social a partir de los conflictos que reflejaban las noticias impresas sobre los poderosos, y la fiabilidad de los saberes propios de las ciencias y de las técnicas progresivamente divulgados.³⁸

A partir de entonces, los monarcas vieron peligrar seriamente su poder simbólico y recurrieron a la censura. No obstante, eso no impidió que se sentaran las bases del movimiento de la Ilustración y del debate político que llevaría como consecuencia a la Revolución francesa, y a partir de ella «la cultura impresa se instala históricamente en occidente como motor de los procesos de enseñanza de los nuevos ciudadanos (...), pero también como escenario de los procesos sociales de la lucha política, del debate ideológico, del progreso científico y del renacer literario».³⁹

En palabras de Vázquez Montalbán, la Revolución francesa –1789– pasa por ser «la Revolución» por antonomasia, como expresión de asalto al poder y desguace de los aparatos del antiguo Estado⁴⁰. Para llegar hasta ese punto hubo un largo periodo de «maduración» de conciencias en el que la comunicación social jugó un papel muy importante. Dicho esto, la degeneración del feudalismo y la monarquía absoluta fue consecuencia de una «continuada lucha ideológica por todos los medios de comunicación posibles (...), la *Enciclopedia*, la divulgación científica, (...), la agitación y la propaganda por vías clandestinas (...) y la vulgarización de las tesis filosóficas»⁴¹.

Todo ello bastó para extender la conciencia de cambio necesario que llevaría al estallido de la Revolución. Y aunque la mayor parte de la población era analfabeta, eso no impidió

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ *Ibíd.*, p.162

⁴⁰ Vázquez Montalbán, M. *Óp. Cit.*, p.115

⁴¹ *Ibíd.*

que la prensa se situara como instrumento base en la orientación revolucionaria, pues las informaciones se leían y se explicaban en voz alta. La *Enciclopedia* también fue una vía propagandística bastante potencial que contribuyó a la propagación de saberes filosóficos y científicos. Y a pesar de que los enciclopedistas veían por encima del hombro a la prensa, fue a través de ella que se facilitó la llegada de estos conocimientos al público⁴². Incluso se crearon centros de lectura en respuesta a la creciente curiosidad del público por la prensa.

A su vez, esta revolución apuró la descomposición del feudalismo y dio pie al desarrollo del modo de producción capitalista. En consecuencia, es a partir de este movimiento que comienza a gestarse la idea de «masa», considerada como un cuerpo invertebrado que condiciona el devenir histórico y que posee un gran potencial para destruir hegemonías⁴³.

Una vez que el Antiguo Régimen cayó en manos de la masa, cuya acción se desencadenó gracias a los efectos de la opinión pública, no tardó mucho tiempo para que la «necesidad de orden» abriera las puertas al bonapartismo en 1799, hecho que puede considerarse como una involución política y social después de todo lo que la Revolución había logrado. De hecho, «la situación de la prensa francesa bajo Napoleón, y sobre todo en su etapa de declive, fue mucho peor que bajo el Antiguo Régimen»⁴⁴.

Incluso después del fracaso del autoproclamado emperador francés, todavía había mucha represión. Pero con todo y opresión política, en el marco económico ya era hora de que el capitalismo se expandiera, y para ello necesitó los avances tecnológicos que ofrecía la Revolución Industrial. Algo que, al mismo tiempo, sirvió para el desarrollo de los medios de comunicación social:

Una serie de inventos y descubrimientos permitieron dotar de mejores instrumentos, para luchar contra las limitaciones de tiempo y distancia, al servicio de la expansión industrial. Las conquistas en contra de estas limitaciones serían aprovechadas por los medios de comunicación social, ya desde el primer cuarto del siglo XIX en condiciones de abastecer realmente a un «público urbano» perfectamente configurado y lo suficientemente culturizado como para estar en condiciones de recibir mensajes producidos en serie⁴⁵.

⁴² *Ibíd.*, p.119.

⁴³ *Ibíd.*, p.167

⁴⁴ *Ibíd.*, p.131

⁴⁵ *Ibíd.*, p.135

En consecuencia, surgió la necesidad de culturizar a las masas para que más gente comprara periódicos y, de esta manera, hacer crecer la industria de la información que estaba naciendo como un gran negocio. Por eso las masas se convirtieron en un punto importante para el crecimiento de los medios de comunicación, y comenzaron a interesar como «claves de la opinión pública, como consumidores susceptibles de persuasión: consumidores de ideas, de productos y proyectos nacionales de los grandes líderes»⁴⁶. Ya para 1880, la comunicación de carácter capitalista estaba consolidada, «el público es el gran protagonista pasivo de toda la relación: produce y consume, actúa y cree»⁴⁷.

En vista de la importancia que tomó la información en el ámbito social y político, su consumo se hizo veloz y la industria de la comunicación no tardó en hallar nuevos medios que permitieran sacarle un mayor provecho económico. El papel cumplió su función y lo siguió haciendo, pero nuevos desarrollos tecnológicos se robaron la atención. Gracias a inventos notables como el teléfono, el fonógrafo, el gramófono, el rollo de película fotográfica y las cámaras de uso sencillo, apareció el cine (hermanos Lumière, 1895), la radio dio sus primeros balbuceos (G. Marconi, 1895) y, posteriormente, la televisión hizo su gran entrada con las transmisiones regulares de la BBC en 1936. De esta progresión industrial, al servicio de la comunicación, deriva la sociedad de masas.

Durante la Primera Guerra Mundial (1914 - 1918) hasta los años 30, la prensa estuvo en su cénit. De hecho, uno de sus grandes aportes al periodismo fue el surgimiento de los corresponsales de guerra. Sin embargo, a partir de la tercera década del siglo XX, «la radio se consolida como *mass media* informativa y el cine alcanza sus primeras seguridades como *mass media* fijador de usos y valores»⁴⁸.

La radio y el cine crecieron de forma paralela. En los años 20 ambos comienzan a tener cierta madurez y audiencias populares masivas (hasta consolidarse definitivamente en los 30). Sin embargo, en sus inicios, el cine no tuvo un rol estrictamente informativo, pues su papel fundamental «radicó precisamente en su omnipotencia para visualizar y transmitir códigos de conducta»⁴⁹.

⁴⁶ Ibíd.

⁴⁷ Ibíd., p.139

⁴⁸ Ibíd., p.151

⁴⁹ Ibíd., p.179

A través del cine se reproducía la realidad y se creaban modelos de comportamiento, estereotipos y mitos. Estados Unidos supo sacarle provecho a este asunto:

El hecho de que la industria europea se paralizara con motivo de la Primera Guerra Mundial y que, en cambio, la industria cinematográfica norteamericana prosiguiera su crecimiento, ayudó a la hegemonía de una cinematografía que tanto contribuiría a imponer la imagen del país rector del sistema capitalista. (...) Una industria informativo-cultural como el cine ayudaba a monopolizar la imagen de Occidente en la imagen de los mismísimos Estados Unidos⁵⁰.

De esta manera, la masa ya no solo consumía productos informativos, también consumía productos culturales —motivada por los rostros de las celebridades que representaban un estilo de vida deseable—, cosa que al mismo tiempo alimentaba el momento de ocio y servía para ayudar al crecimiento del gran negocio de los medios de comunicación.

La organización de la comunicación social durante el periodo entreguerras tuvo tres puntos importantes para su desarrollo: la conversión de la comunicación social en persuasión social; la configuración del cine, la radio y la televisión como medios uniformadores de conciencia social; y el inicio de la teorización sobre los *mass media*, área donde los norteamericanos dieron un mayor aporte⁵¹.

Asimismo, con respecto al desarrollo teórico de los medios de comunicación, las investigaciones fueron resultado de la «necesidad de algunos intelectuales disgustados o sorprendidos por el protagonismo espontáneo que las masas alcanzaban en la organización de la comunicación social».⁵²

1.2 Estudios sobre los *mass media*

Esa masa subestimada por unos y sobrevalorada por otros mereció que varios intelectuales se concentraran en ella para analizarla a fondo y conocer sus códigos de conducta, su naturaleza social y su naturaleza psicológica. Después de la Primera Guerra Mundial, la noción de masa se convirtió en el centro de atención de muchos académicos.

De acuerdo con las investigaciones de Mauro Wolf, los estudios acerca de los medios de comunicación de masas pueden dividirse en dos corrientes: la americana —cuyo análisis

⁵⁰ *Ibíd.*, p.180

⁵¹ *Ibíd.*, p.186

⁵² *Ibíd.*

empírico se concentra en los efectos que tienen los medios sobre la audiencia— y la europea —mucho más crítica y con miras a conocer la estructura política y económica que hay detrás de los medios—. En cualquier caso, las teorías —sea cual sea su corriente de investigación— se nutren de manera recíproca⁵³.

Dentro de las investigaciones norteamericanas destacan la teoría de la aguja hipodérmica, los estudios empírico-experimentales, las investigaciones empíricas de campo y la teoría funcionalista. Por otro lado, en la corriente europea predominan la teoría crítica y la teoría culturológica.

Cabe destacar que «los descodificadores de *mass media* del periodo de entreguerras analizaban a partir de unos efectos sociales evidentes y los errores de diagnóstico no invalidaban los aciertos en la delimitación de los síntomas»⁵⁴. Por eso es común encontrarse con hipótesis cuyos argumentos ya están desfasados o carecen de fuerza, pero no por ello deben ser ignoradas. Esto responde a las tres determinaciones expuestas por Wolf para el análisis de las teorías, a saber: contexto sociohistórico y socioeconómico en el que se formula la teoría, tipo de teoría implícita o explícita que sostiene, y el modelo del proceso comunicativo que presenta y defiende⁵⁵.

1.2.1 Teoría de la aguja hipodérmica o bala mágica

Esta teoría dio inicio a la primera ola de análisis acerca de los *mass media*, su tema principal es la propaganda, y contextualmente se ubica en el periodo entreguerras. De acuerdo con ella, cada miembro del público es personal y directamente atacado por el mensaje. Esto ocurre porque para la fecha en la que se desarrolló esta teoría, la masa era vista como una «agregación homogénea de individuos que —en cuanto miembros— son sustancialmente iguales, no diferenciables, aunque procedan de ambientes distintos, heterogéneos y de todos los grupos sociales»⁵⁶.

Así es como los individuos aislados hacen una masa pasiva, indefensa, psicológicamente desnuda, frente al mensaje del emisor activo que es el medio o el dueño del medio. En este sentido, la audiencia es un títere y cualquier propaganda o publicidad puede manipularla. Por

⁵³ Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.

⁵⁴ Vázquez Montalbán, M. Óp. Cit., p.205

⁵⁵ Wolf, M. Óp. Cit., p.21

⁵⁶ *Ibíd.*, p.25

supuesto, esta teoría es la más simple y débil en cuanto a argumentos, pero respondió a un determinado contexto histórico en el que se estaban analizando situaciones muy nuevas.

A partir del estudio de la aguja hipodérmica, Laswell elaboró un modelo en el que se analizan el emisor y el contenido (¿quién dice qué?), el medio (¿a través de qué canal?), la audiencia y las consecuencias (¿a quién y con qué efecto?). Esta fórmula corrobora «el postulado de que la iniciativa sea exclusivamente del comunicador y de que los efectos sean exclusivamente sobre el público»⁵⁷.

Para Lasswell, las premisas de dicha fórmula son tres: a) los procesos de comunicación de masas son asimétricos (emisor activo, audiencia pasiva); b) la comunicación es intencional y busca un efecto observable y mensurable; c) tanto el comunicador como el destinatario son individuos aislados⁵⁸.

El esquema laswelliano, según Wolf, puede utilizarse para explicar la teoría hipodérmica y las teorías opuestas –en las que los destinatarios no son manipulados y responden de manera distinta al mensaje–. Además inspiró lo que hoy conocemos como las 5WH, elementos muy utilizados en periodismo para redactar noticias. En palabras de Moraima Guanipa:

La noticia, en el sentido moderno que la conocemos, intenta responder y destacar los aspectos resaltantes de un hecho, a partir de responder a esas interrogantes básicas: ¿quién?, ¿qué?, ¿cómo?, ¿dónde?, ¿cuándo? y a ellas se sumaron ¿por qué? y ¿para qué?, las dos últimas interrogantes fundamentales para el periodismo interpretativo. Son las denominadas 5 WH, por su raíz anglosajona, pero en esencia corresponden con el carácter lógico de nuestra manera de aproximarnos a hechos o acontecimientos novedosos o intempestivos: son las preguntas del sentido común.⁵⁹

Entonces, resulta curioso que, a pesar de tratarse en esencia de una teoría que muchos consideran obsoleta, hoy en día su fórmula –con algunas variaciones– funciona para organizar y jerarquizar la información. Esto nos dice que, en efecto, a pesar de descartarla con respecto a su fondo (manipulación), esta teoría se recicla en cuanto a su forma (el esquema cuyos elementos son utilizados en el periodismo).

⁵⁷ *Ibíd.*, p.31

⁵⁸ *Ibíd.*, p.31-32

⁵⁹ Guanipa, M. (2013). Las preguntas del sentido común: las 5WH y el relato noticioso. Caracas, Venezuela: Oficio de periodista. Recuperado de <http://oficiodeperiodista.blogspot.com/2013/05/las-preguntas-del-sentido-comun-las-5wh.html>

1.2.2 Estudios empírico-experimentales

Una de las investigaciones que llevaron al abandono de la teoría hipodérmica fue la de los estudios empírico-experimentales —o de la persuasión— que por primera vez puso en evidencia cuán compleja es la relación entre el emisor y el destinatario. Contrario a lo que sucedía con la bala mágica, estos estudios sostenían que las audiencias no estaban constituidas por individuos psicológicamente desnudos e indefensos, sino que el estímulo del mensaje tenía respuestas distintas de acuerdo con la personalidad de cada miembro del público. Sin embargo, el esquema de análisis es muy parecido al modelo hipodérmico: causa (estímulo), procesos psicológicos que intervienen y efecto (respuesta).

Los estudios experimentales realizaron dos tipos de investigaciones, una para evaluar las características psicológicas del destinatario, y la otra para determinar la forma de organización de los mensajes persuasivos, ya sean de propaganda o de publicidad. Con respecto a los experimentos psicológicos, hay cuatro factores que definen el grado de exposición del público al material de los media: el interés por adquirir la información (cuanto mayor es la exposición al tema, mayor es el interés); exposición selectiva (la audiencia tiende a exponerse a la información más acorde con sus actitudes y evita las que les resultan discordantes); percepción selectiva (la interpretación del mensaje se transforma de acuerdo con los valores del destinatario); y memorización selectiva (a lo largo del tiempo, la memoria retiene del mensaje los elementos que le resulten más significativos)⁶⁰.

En cuanto a la organización de los mensajes, también hay cuatro determinantes: la credibilidad de la fuente (si no hay credibilidad, el mensaje persuasivo pierde efectividad); el orden de las argumentaciones (hay un efecto *primacy* si los argumentos iniciales son más eficaces, y un efecto *recency* si los argumentos finales —a favor de la posición contraria— son más influyentes); la exhaustividad de las argumentaciones (el mensaje es más efectivo si se presentan los aspectos positivos y negativos de un mismo tema); y la explicación de las conclusiones (cuanto mayor es el conocimiento del público sobre el tema, menos necesarias son las explicaciones)⁶¹.

⁶⁰ Wolf, M. Óp. Cit., p.38-44

⁶¹ Ibíd., p.45-49

1.2.3 Estudios empíricos sobre el terreno

Paralelo a los estudios experimentales se desarrolló la teoría de los estudios sobre el terreno, también conocida como la teoría de los efectos limitados. De hecho, ambas investigaciones se sustentaron entre sí, pues buscaron demostrar el alcance de los efectos de los medios, pero llegando a resultados diferentes. Mientras los estudios experimentales concluyen que la manera de persuadir al público es enviarle mensajes estructurados de acuerdo con las características psicológicas de cada miembro de la audiencia, los estudios de campo subrayan que, en realidad, los medios tienen escasa importancia cuando se refiere a los procesos de interacción social.

Los trabajos de campo estudian la comunicación de masas tomando como base, y dando mayor importancia, al contexto social en el que se produce el proceso comunicativo. En este sentido, destacan dos factores en la teoría: «el primero atañe al estudio de la composición diferenciada de los públicos y de sus modelos de consumo de comunicaciones de masas; el segundo –y más significativo– comprende las investigaciones sobre la mediación social que caracteriza dicho consumo»⁶².

De acuerdo con esta teoría, la audiencia está integrada sociodemográficamente de acuerdo con su orientación política, creencias religiosas, origen étnico, sexo y orientación sexual, nivel socioeconómico, nivel educativo y costumbres culturales. La audiencia tiende a escoger determinado medio y a exponerse a determinados mensajes que sean afines a sus preferencias.

Esta misma teoría estudia la figura del líder de opinión como mediador entre el medio y el público. Los líderes de opinión (influyentes) ayudan a que el público se incline por uno u otro medio, gracias a que conocen mucha gente y tienen relaciones interpersonales con la audiencia. De esta manera, «la capacidad de influencia de la comunicación de masas se limita sobre todo a reforzar valores, actitudes, posturas, sin poseer una capacidad real de modificarlos o manipularlos»⁶³.

⁶² Ibíd., p.51

⁶³ Klapper, J.T. (1960). *Efectos de las comunicaciones de masas*. Citado en Wolf, M. Óp. Cit., p.62

1.2.4 Teoría funcionalista

Tanto la teoría hipodérmica como la de los estudios psicológicos experimentales y los trabajos de campo sobre los efectos limitados son investigaciones empíricas; la primera habla de manipulación, la segunda de persuasión y la tercera de influencia. Otra teoría que se suma a esta línea de investigación es la funcionalista que, en vez de estudiar los efectos de los *mass media* en las campañas electorales, se concentra en sus funciones y en su presencia en la vida cotidiana del público.

En esta teoría, «el sistema social en su globalidad es concebido como un organismo cuyas distintas partes desempeñan funciones de integración y de mantenimiento del sistema. Su equilibrio y su estabilidad se realizan a través de las relaciones funcionales que los individuos y los subsistemas activan en su conjunto»⁶⁴. De acuerdo con esto, «la comunicación de masas representa un subsistema cuya tarea es la de corroborar y reforzar los modelos de comportamiento existentes en el sistema social»⁶⁵.

En este sentido, las funciones de los medios son informar (recopilar, almacenar y difundir noticias); socializar (favorecer la cohesión a la conciencia social); motivar (promover metas y objetivos individuales o colectivos); discutir (alentar el interés de los problemas locales, nacionales y sociales); educar (promover el desarrollo intelectual y la formación del carácter); y entretener (uso del tiempo libre y momentos de ocio para atenuar el estrés).

Pero así como los *mass media* tienen funciones, también tienen disfunciones. Por ejemplo, en ocasiones difunden mensajes destructivos o deformados, difunden noticias alarmantes (de eventos naturales, tensiones sociales) que pueden provocar cierto miedo en el público; saturan al usuario de información, lo cual produce un efecto narcotizante en el que se confunde información con acción social y/o política⁶⁶.

Para la teoría funcionalista, la audiencia es activa y la elección de un determinado medio de comunicación depende de las preferencias e intereses del usuario. De este modo, «la fuente de las gratificaciones que el destinatario (eventualmente) obtiene de los medios puede ser efectivamente tanto del contenido específico del mensaje como la exposición al medio

⁶⁴ Wolf, M. Óp. Cit., p.70

⁶⁵ Ibíd., p.72

⁶⁶ Ibíd., p.75

en sí misma, o la particular situación comunicativa ligada a un medio determinado»⁶⁷. Se trata, entonces, de la «elección del mejor medio para satisfacer una necesidad»⁶⁸.

1.2.5 Teoría crítica

Por otro lado, y en otra corriente de investigación, se encuentra la teoría crítica de Max Horkheimer y Theodor Adorno, la cual rompe con los lineamientos de las investigaciones administrativas norteamericanas y se centra en el análisis de lo que sus representantes llaman Industria Cultural. Pues bien, la teoría crítica se identifica con el grupo de la escuela de Frankfurt, dirigido por Horkheimer, y es la más aceptada por las personas de pensamientos de izquierda.

La identidad central de esta teoría «se configura por un lado como construcción analítica de los fenómenos que investiga, por otro lado, simultáneamente, como la capacidad de referir dichos fenómenos a las fuerzas sociales que los determinan»⁶⁹. La teoría crítica habla de una sociedad alienada donde los *mass media* y los sectores industriales están cointerésados económicamente. En este sentido, los ciudadanos son reducidos a consumidores y a material estadístico, los medios son negocios y lo único que les interesa es la ganancia de sus producciones.

Para la teoría crítica, la Industria Cultural convierte todo lo que está a su alcance en mercancía. De este modo, «el mercado de masas impone estandarización y organización: los gustos del público y sus necesidades imponen estereotipos y baja calidad»⁷⁰. Es así como la Industria Cultural degrada la felicidad social y la transforma en risa irracional; el humor superficial sustituye la comedia, la tragedia y el drama; sustituye la dialéctica y la política por retórica y publicidad. La diversión es la máxima de la Industria Cultural: no hay que pensar, no hay que disentir, hay que divertirse.

El individuo alienado ya no piensa de manera autónoma. La sociedad de masas manipula al hombre hasta el punto de que, según Theodor Adorno, el consumidor no es soberano como la industria cultural desearía hacer creer, no es su sujeto sino su objeto. Asimismo, los

⁶⁷ *Ibíd.*, p.85

⁶⁸ *Ibíd.*, p.86

⁶⁹ *Ibíd.*, p.91

⁷⁰ *Ibíd.*, p.94

productos que la sociedad de masas vende son clichés, son copias que se realizan para uso distraído.

La teoría crítica, de hecho, tiene rasgos de la aguja hipodérmica, pues habla de mensajes subliminales presentes en los medios, que buscan manipular al público. «El espectador, a través del material que observa, se halla constantemente en situación, sin darse cuenta, de asimilar órdenes, prescripciones, procripciones»⁷¹.

Entonces, la estrategia de la industria cultural para mantener el dominio del negocio es la estereotipación. Esto hace que se creen patrones de conducta de los espectadores y se produzcan contenidos que correspondan a cada tipo de audiencia. En este sentido, la industria cultural es vista como un monopolio que se vale de distintos aspectos de la vida para obtener una ganancia.

1.2.6 Teoría culturológica

En este mismo orden de ideas se encuentra la teoría culturológica propuesta por Edgar Morin, cuyas dilucidaciones sobre el tema quedaron plasmadas en su libro *El espíritu del tiempo*. El objeto de estudio del autor es la Industria Cultural, más específicamente la cultura de masas:

La cultura de masas es verdaderamente una cultura: está constituida por un cuerpo de símbolos, mitos e imágenes que se refieren a la vida práctica y a la vida imaginaria, un sistema específico de proyecciones e identificaciones. Es una cultura añadida a la cultura nacional, a la cultura humanista y a la cultura religiosa, y al ser añadida a dichas culturas entra en competencia con ellas mismas⁷².

Para Morin, la cultura es objeto de consumo cotidiano, pero el objetivo de este autor no es debatir sus cualidades o carencias, sino estudiar la forma en que ésta se vincula con las demás culturas (nacional, religiosa y humanista). La dinámica de la cultura de masas se resume como un proceso de producción y consumo, para lo cual se vale de técnicas como la estandarización (estereotipación, arquetipación, mitificación) de sus productos con la finalidad de alcanzar más consumidores y masificar sus contenidos. Con respecto a este tema ahondaremos más adelante.

⁷¹ Ibíd., p.101

⁷² Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo*. Madrid, España. Ediciones Taurus., p.22

De igual manera, lo que sucede con este estudio y con la teoría crítica es que «cuando deben describir el tipo de proceso comunicativo que sostiene o que se instaura en dicha dinámica cultural, se remiten siempre, implícitamente, a la teoría hipodérmica»⁷³. Pero eso no quiere decir que el análisis de Morin –o el de Adorno y Horkheimer– sea falaz o pobre de argumentos. Recordemos que toda representación teórica no capta el fenómeno en su totalidad, sino que es parcial y hace énfasis en algunos aspectos.

Entonces, hemos visto cómo las diferentes teorías que estudian los medios de comunicación de masas se enfocan en un determinado aspecto, ya sea de forma –como las teorías comunicativas– o de fondo –como los estudios administrativos, críticos y culturoológicos–. Cada una de ellas, a pesar de sus diferencias notables, ha contribuido para comprender la dinámica de los *mass media*; con todo y sus variaciones, se alimentan entre sí.

⁷³ Wolf, M. Óp. Cit., p.116

CAPÍTULO II

LA CULTURA DE MASAS COMO PRODUCTORA DE IMAGINARIOS SOCIALES

2.1 Imaginarios sociales según Cornelius Castoriadis

Antes de entrar en materia con la cultura de masas, conviene analizar lo que se entiende por imaginario social. Dicho concepto fue inaugurado por el filósofo francés Cornelius Castoriadis en su obra *La institución imaginaria de la sociedad*. Para este autor, lo imaginario existe como un hacer/representar de lo histórico-social⁷⁴. Es decir, «lo imaginario es siempre simbólico y se refiere a la capacidad de inventar-imaginar significaciones, constituyéndose en el modo de ser de lo histórico-social»⁷⁵.

Dichas significaciones están construidas por el lenguaje, los valores, las necesidades y los deseos de cada sociedad en un momento determinado⁷⁶. En este sentido, las significaciones imaginarias juegan un papel importante en el modo según el cual «la sociedad se refiere a sí misma, a su propio pasado, a su presente y a su porvenir»⁷⁷.

Para una mayor comprensión del asunto, Castoriadis utiliza los términos *legein* y *teukhein*. El primero hace referencia al distinguir-elegir-poner-reunir-contar-decir⁷⁸, a saber: al lenguaje, a la comunicación. El *legein* también es designación, es atribuirle un nombre a lo que nos rodea y dotarlo de significado. El segundo, el *teukhein*, se refiere al reunir-adaptar-fabricar-construir⁷⁹, es el hacer social, y opera en las actitudes, gestos, prácticas y comportamientos de la sociedad⁸⁰. Tanto el *legein* como el *teukhein* trabajan en conjunto y dan existencia a las significaciones imaginarias sociales. De esta manera, la comunicación, el compartir, el quehacer y el dinamismo diario de una sociedad producen significaciones y, por lo tanto, imaginarios.

⁷⁴ Castoriadis, C. (1993). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol.2. (2 ed.). Buenos Aires, Argentina. Editorial Tusquets., p. 140

⁷⁵ Fernández, A.M. (2008). *Las lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Biblos., p.40

⁷⁶ Castoriadis, C. Óp. Cit., p.330

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ *Ibíd.*, p.99

⁷⁹ *Ibíd.*, p.122

⁸⁰ *Ibíd.*, p.160

De acuerdo con estas ideas, y en palabras de Bronislaw Baczko, el imaginario es una especie de herramienta que sirve a las sociedades para reconocer el mundo que perciben y nombrarlo bajo ciertos códigos comunes que permiten la comunicación y el entendimiento⁸¹.

Por otro lado, además del *legein* y el *teukhein*, Castoriadis también explica los imaginarios con base en las instituciones, las cuales, entendidas como un complejo total de «normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer las cosas»⁸², tienen un rol importante en la creación y perdurabilidad de los imaginarios sociales. Para este autor, la propia sociedad es una institución cuyos procesos conducen a la encarnación de significaciones. Esto puede verse como un conjunto en el que, dentro de la gran institución (la sociedad), se encierran otras instituciones que le dan forma: el matrimonio, la familia, la religión, las ideologías políticas, etc.

Asimismo, las instituciones existen gracias a los símbolos, elementos importantes que los imaginarios utilizan para poder mantenerse en la sociedad. Entonces, «lo imaginario social es, primordialmente, creación de imágenes o figuras que son su soporte»⁸³. De manera que la relación entre el soporte y su significación es el sentido que se le atribuye a lo “simbólico”. Y aunque las instituciones no se reducen únicamente a la formación de símbolos, ellos son los que le dan base para funcionar dentro de la sociedad⁸⁴.

Con respecto a la creación de símbolos, es importante señalar que éstos no salen de la nada, de hecho se forman sobre lo que ya está ahí, «todo simbolismo se edifica sobre las ruinas de los edificios simbólicos precedentes»⁸⁵. Para ejemplificar el asunto, Castoriadis hace referencia al simbolismo del lenguaje y lo que Trotsky señala en su autobiografía con respecto a los bolcheviques, quienes, al momento de tomar el poder, se vieron en la necesidad de darle un nombre a su gobierno:

La designación «ministros» y «Consejo de ministros» no le gustaba nada a Lenin porque le recordaba a los ministros burgueses y su papel. Trotsky propuso los términos «comisarios del pueblo» y, para el gobierno en conjunto, «Soviet de los comisarios del pueblo». Lenin quedó encantado (...). Pero

⁸¹ Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Nueva Visión., p.28

⁸² Castoriadis, C. (1998). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona, España. Editorial Gedisa., p.67

⁸³ Castoriadis, C. (1993). Óp. Cit., p.122

⁸⁴ Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad. Vol. 1.* (1 ed., en colección Ensayo). Buenos Aires, Argentina. Editorial Tusquets., p.201.

⁸⁵ Ibíd., p.209

¿hasta qué punto todo esto era nuevo? (...) Lenin, cuando se encontró ante el vacío creado por la revolución, y a pesar de la presencia de nuevas instituciones, no supo hacer otra cosa que recurrir a la forma institucional que ya estaba ahí. No quería el nombre de «Consejo de ministros», pero es en efecto un Consejo de ministros lo que quería⁸⁶.

De esta manera, la revolución bolchevique «creaba un nuevo lenguaje, y tenía cosas nuevas que decir, pero los dirigentes querían decir, con palabras nuevas, cosas antiguas»⁸⁷.

Retomando el tema de las instituciones, Castoriadis distingue dos tipos de imaginarios: el instituido (imaginario social efectivo) y el instituyente (imaginario social radical). El primero se refiere a lo ya establecido en la sociedad, y el segundo busca romper o transformar eso que ya está impuesto. Es decir, el imaginario instituido es un universo de «significaciones que operan como organizadores de sentido de los actos humanos, estableciendo líneas de demarcación de lo lícito y lo ilícito, lo permitido y lo prohibido, lo bello y lo feo, etc.»⁸⁸. Las religiones son un ejemplo del imaginario instituido.

El imaginario instituyente, en cambio, «permite la irrupción de nuevos organizadores de sentido»⁸⁹. Es decir, transforma las significaciones imaginarias de una sociedad. En este caso, las revoluciones políticas y/o sociales son ejemplo de este tipo de imaginario.

De esta manera la institución es, ante todo, «un proceso: el movimiento de fuerzas históricas que hacen y deshacen las formas»⁹⁰. Así, las instituciones se van construyendo y transformando a través de distintos momentos históricos, ellas se encuentran en constante movimiento, y es gracias a ese dinamismo (entre lo instituido y lo instituyente) que se crean imaginarios dentro de una sociedad. En este sentido, lo que Castoriadis llama histórico-social es «la unión y la tensión de la sociedad instituyente y la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace»⁹¹.

Por otro lado, si tomamos en consideración los conceptos que tienen otros autores acerca del imaginario social, Charles Taylor lo explica como el modo en que las personas «imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que

⁸⁶ *Ibíd.*, p.210

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ Fernández, A.M. *Óp. Cit.*, p.40

⁸⁹ *Ibíd.*, p.41

⁹⁰ Lourau, R. (1980). *El Estado y el inconsciente. Ensayo de sociología política*. Barcelona, España. Editorial Kairós., p.78

⁹¹ Castoriadis, C. (2007). *Óp. Cit.*, p.11

ocurren entre ellas, las expectativas que se cumplen habitualmente y las imágenes (símbolos) e ideas normativas más profundas que subyacen a esas expectativas»⁹².

Para Taylor, las personas «imaginan» su existencia social, en el sentido de que dicho entorno se manifiesta a través de imágenes, historias y leyendas; el imaginario social, a su vez, «es la concepción colectiva que hace posibles las prácticas comunes y un sentimiento ampliamente compartido de legitimidad»⁹³.

Según Paul Ricoeur, el imaginario social es «la manera en que nos situamos en la historia para relacionar nuestras expectativas del pasado e iniciativas del presente»⁹⁴. De acuerdo con este autor, el imaginario responde a la «necesidad de un grupo de darse una imagen de sí mismo, de representarse, en el sentido teatral de la palabra, de ponerse en juego y en escena»⁹⁵.

Ahora bien, a partir de las posturas de todos estos autores, se entenderá el imaginario como una toma de conciencia por parte de la sociedad para pensarse, referirse y representarse a sí misma. Dicha toma de conciencia se da gracias a las significaciones, a esas producciones de sentido de todo aquello que se encuentra dentro de la sociedad y de su contexto histórico. Esta idea es la que mediará el posterior análisis de las obras en este trabajo de investigación.

Esto recuerda a lo dicho por Jorge Luis Borges: «Soy todos los autores que he leído, toda la gente que he conocido, todas las mujeres que he amado, todas las ciudades que he visitado, todos mis antepasados».⁹⁶ Asimismo podría decirse, entonces, que el imaginario de una sociedad son todos los hitos que han marcado su historia, los gobiernos que ha tenido, su universo simbólico, su economía, su educación, sus supersticiones, sus rituales, su cultura, sus estereotipos, sus ideologías, sus mitos, su memoria colectiva, sus revoluciones: es decir, lo establecido (lo instituido) y lo que se hace y está por hacerse (lo instituyente).

⁹² Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona, España. Editorial Paidós., p.37

⁹³ *Ibíd.*

⁹⁴ Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. (2 ed.). México, D.F. Editorial Fondo de Cultura Económica., p.349

⁹⁵ *Ibíd.*, p.212

⁹⁶ Ferosel, J. (1981, septiembre 26). Jorge Luis Borges: "No estoy seguro de que yo exista en realidad". Edición impresa de El País, Argentina.

2.2 Los imaginarios sociales dentro de la cultura de masas

El filósofo francés Edgar Morin define la cultura como «un grupo complejo de normas, símbolos, mitos e imágenes que penetra dentro de la intimidad del individuo, estructuran sus instintos y orientan sus emociones»⁹⁷. Para este autor, la cultura alimenta el alma y la personalidad del individuo mediante una serie de «procesos mentales de proyección e identificación polarizados sobre los símbolos, mitos e imágenes de la cultura, así como sobre las personalidades míticas o reales que encarnan sus valores (los antepasados, los héroes, los dioses)»⁹⁸.

De acuerdo con Morin, hay cuatro clases de cultura dentro de una sociedad, a saber: la cultura nacional (representada por las vivencias de los héroes de la patria y el sentimiento nacionalista), la cultura religiosa (que se refiere a la creencia de un dios salvador), la cultura humanista (encarnada en la valoración a la Academia, al conocimiento, a lo intelectual) y, por último, la cultura de masas⁹⁹.

Según este autor, la cultura de masas es verdaderamente una cultura porque también «está constituida por un cuerpo de símbolos, mitos e imágenes que se refieren a la vida práctica y a la vida imaginaria, un sistema específico de proyecciones e identificaciones»¹⁰⁰. A su vez, está añadida a las demás culturas (nacional, religiosa y humanista), entra en competencia con ellas, se impregna de ellas y, a su vez, las impregna a ellas.

De entrada, todo esto nos recuerda al concepto de imaginario que hemos descrito anteriormente y, de hecho, la cultura –sea nacional, religiosa, humanista o de masas– es, en sí misma, un imaginario social.

Esta nueva cultura «está encuadrada en el complejo sociológico constituido por la economía capitalista, la democratización del consumo, la formación y desarrollo del nuevo campo salarial y la progresión de ciertos valores»¹⁰¹. Por tanto, la cultura de masas es una dialéctica entre producción y consumo que responde a la ley del mercado: la oferta y la demanda¹⁰².

⁹⁷ Morin, E. Óp. Cit., p.21

⁹⁸ Ibíd.

⁹⁹ Ibíd., p.22

¹⁰⁰ Ibíd.

¹⁰¹ Ibíd., p.54

¹⁰² Ibíd., p.58

En este caso, la particularidad de la cultura de masas es su carácter mercantil, ella es producción y reproducción, es negocio, y es consumida durante todo el día mediante los medios de comunicación (cine, televisión, radio, prensa e internet), es decir, mediante la industria cultural. Esta industria, de acuerdo con Morin, se desarrolla en todos los regímenes, tanto en el cuadro del Estado como en el de la empresa privada. La diferencia es que «el sistema privado busca gustar al consumidor, divertirlo, hacerlo reír; mientras que el sistema de Estado quiere convencer, educar»¹⁰³.

Asimismo, el consumo reclama siempre un contenido nuevo, pero no tan nuevo, razón por la que los productos de la industria cultural (películas, programas de tv, canciones, novelas) tienden a estandarizarse. Pero lo estándar implica el riesgo de cansar, y lo nuevo de no gustar. Por eso siempre la producción se encuentra en un punto medio entre elementos conocidos y elementos desconocidos. En este caso vemos que dentro de los mismos productos de la industria cultural hay un imaginario instituido (lo ya conocido) e instituyente (lo «nuevo») que busca hacer la diferencia.

Por ejemplo, el cuento de la cenicienta se ha convertido en un imaginario instituido en la cultura de masas, que la gente consume en diferentes variantes y con diferentes ingredientes. Hay muchas películas y novelas con el argumento de la mujer pobre, sumisa, apocada, que luego se convierte en una *femme fatale*, poderosa, dominante, que cumple sus sueños, etc. Los ingredientes nuevos varían, puede que esa mujer se enamore de un hombre rico que la ayude a cumplir sus sueños, o puede que esos mismos sueños se hagan realidad justamente por abandonar a un hombre que la oprimía. Sin ir muy lejos, el ingrediente «nuevo» incluso puede ser sustituir a la mujer «cenicienta» por un hombre, un «don nadie» que de repente se convierte en el presidente de una empresa, en un superhéroe, etc.

Esa pizca de originalidad depende de la creatividad del autor de la novela, película o programa que se vaya a producir. Y para que el producto pueda tener el máximo consumo, una misma obra debe tener de todo, debe ser sincrética, homogénea. Ese sincretismo «tiende a unificar en una cierta medida los sectores de la cultura industrial: el sector de la información y el sector de lo imaginario y lo fabuloso»¹⁰⁴. Es decir, las obras deben tener su pizca de romance, comedia, acción e información; dependiendo de qué ingrediente se le agregue más

¹⁰³ Ibíd., p.31

¹⁰⁴ Ibíd., p.47

al guiso, la obra será romántica, cómica, violenta, documental, etc. En este caso, para universalizar el producto y que sea consumido por más personas, «importa más la fórmula que la forma»¹⁰⁵.

Con esta homogeneización, las barreras de edades se ven alteradas. Desde muy temprana edad, los niños consumen productos que están dentro del dominio del sector adulto, hasta que llega un momento donde el adulto permanece estacionario y se encuentra a la altura del niño¹⁰⁶. A su vez, las fronteras de las clases sociales también se ven abolidas por el mercado común de los *mass media*, pobres y ricos consumen cultura de masas, aunque se puedan diferenciar por los gustos y los programas, novelas y/o películas que escojan¹⁰⁷.

La cultura de masas es un producto cosmopolita. «Este cosmopolitismo se irradia a partir de un polo de desarrollo que domina a todos los demás: los Estados Unidos. Allí es donde ha nacido la cultura de masas, y allí es donde se encuentra concentrado el máximo de su potencia y de su energía mundializante»¹⁰⁸. Este es el origen del llamado «sueño americano», y la fábrica de ese sueño —y de muchos otros sueños— es, por excelencia, el cine. Estos «sueños» son imaginarios, productos de la industria cultural, y los *mass media* se encargan de alimentarlos y reproducirlos bajo un denominador común: la felicidad. Es así como la cultura de masas «se dirige por una parte a las necesidades de la vida de ocio y de la vida privada, al consumo y al bienestar y, por otra, al amor y a la felicidad. El ocio es el huerto en el que se cultivan los nuevos alimentos terrestres»¹⁰⁹.

Con la cultura de masas —señala Morin—, la diversión se convierte en un fin, se mata el tiempo, se huye de la angustia y la soledad. «A través de la transparencia de una pantalla o la impalpabilidad de una imagen, una participación ocular nos abre el infinito de un cosmos real y unas galaxias imaginarias»¹¹⁰. Los personajes de películas o novelas (sean escritas o audiovisuales), «se convierten en los alter egos idealizados del lector o el espectador»¹¹¹. Es decir, estos personajes estimulan un deseo de imitación, donde el imaginario de autorrealización del individuo es ser como ese personaje que admira, o al menos vivir

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p.40

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p.50

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p.52

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p.56

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p.85

¹¹⁰ *Ibíd.*, p.86

¹¹¹ *Ibíd.*, p.102

experiencias parecidas. De hecho, los actores que representan a esos personajes de películas o telenovelas se convierten, en sí mismos, en modelos a seguir, cuyo estilo de vida es fascinante –o al menos eso parece– debido a su fama y al éxito que supone –según este imaginario– aparecer en este tipo de producciones.

«El final feliz» constituye «una verdadera revolución en el campo de lo imaginario. La idea de la felicidad se convierte en el núcleo esencia de las nuevas formas de imaginación».¹¹² De esta manera, el final feliz se instituye y se esfuerza en expulsar la tragedia, lo cual, al final, es lo mismo que el individuo desea para su propia vida: eliminar las experiencias que no le resultan satisfactorias. Asimismo, la cultura de masas «tiende a proponer mitos de autorrealización, héroes modelo y recetas prácticas aplicables a la vida privada».¹¹³

Vemos, entonces, cómo el imaginario social producido por los *mass media* se convierte en un sistema proyectivo, «da forma a nuestros deseos, aspiraciones, necesidades, angustias y temores».¹¹⁴ Esto no solo sucede en el cine y la tv, actualmente las redes sociales también constituyen un universo imaginario, en el que todos configuran una imagen de sí mismos, donde comparten solo lo agradable, la mayoría de las veces con la finalidad de obtener la mayor cantidad de *likes* posibles; a través de las redes sociales, cualquier persona puede tener potencial para ganar fama y convertirse en lo que hoy llamamos «*influencer*», una variante virtual de estrella de cine o televisión cuyo objetivo es promover ciertos estilos de vida.

Al igual que el cine y la tv, los libros de ficción también son un medio rico en imaginarios, solo cambia el formato en el que se reproduce. A fin de cuentas, hay novelas escritas que son adaptadas para llevar al cine o a la tv, y viceversa. A su vez, los lectores de novelas o espectadores de telenovelas o películas «al mismo tiempo que expulsan fuera de sí virtualidades físicas y las fijan sobre los héroes, se identifican con personajes que, sin embargo, les son extraños y viven experiencias que no pueden realizar».¹¹⁵

De esta manera, los *mass media* también representan una senda para hacer catarsis, «la cultura de masas orienta presiones interiores hacia vías de escapes imaginarias. (...) Por ejemplo, las agresiones cinematográficas alivian parcialmente necesidades agresivas que no se pueden saciar en la vida» (id: 100). Esto lo vemos cuando en una película o en una novela

¹¹² *Ibíd.*, p.115

¹¹³ *Ibíd.*, p.110

¹¹⁴ *Ibíd.*, p.99

¹¹⁵ *Ibíd.*, p.101

sentimos satisfacción por la tortura hacia el villano, lo cual simboliza una especie de «justicia divina», de que los malos paguen por sus actos, lo mismo que deseamos que ocurra en la vida real.

Además, en la cultura de masas todo es un espectáculo, hasta las campañas electorales «adoptan formas de competición televisada (...) e integra a los grandes hombres políticos, no tanto para exaltar sus cualidades supremas de jefe (cosa más propia de la propaganda política) como para revelar sus cualidades humanas de padre o esposo, gustos, intimidad»¹¹⁶. La misma prensa también «segrega sustancia novelesca (...), mientras más espectacular el suceso, más privilegiado dentro de los *mass media*»¹¹⁷. El suceso se consume en la mesa, en el metro, con café con leche, y aunque se trata de la realidad, queda lejos del lector, porque es como si leyera ficción, hay una cierta distancia¹¹⁸.

Finalmente, la cultura de masas es una dialéctica incesante entre lo real y lo ficcional, donde los intercambios afectivos reales muchas veces se «efectúan en conversaciones sobre películas, *stars*, emisiones o sucesos»¹¹⁹, lo cual nos recuerda al *legein* del que hablaba Castoriadis. Asimismo, los mitos y modelos a seguir que propone la cultura de masas sirven a la sociedad para que establezca aspiraciones dentro de su propio imaginario, con estilos de vida que los individuos desean alcanzar, lo cual es una manera más que la sociedad posee para pensarse y representarse a sí misma.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p.123

¹¹⁷ *Ibíd.*, p.124

¹¹⁸ *Ibíd.*, p.112

¹¹⁹ *Ibíd.*, p.88

CAPÍTULO III

LITERATURA NARRATIVA: HERRAMIENTA REPRESENTACIONAL DE IMAGINARIOS SOCIALES

¿Qué sería del mundo sin narraciones? Para Elinor Ochs, tal panorama significaría «un mundo sin historia, sin mitos, sin dramas y vidas sin reminiscencias y sin revisiones interpretativas»¹²⁰. Es más, un mundo sin narraciones no tendría identidad, no sabría reconocerse ni interpretarse. Es gracias a las narraciones orales, y luego escritas, que conocemos la dinámica humana en las civilizaciones antiguas, pues, como vimos en apartados anteriores, el hombre es un ser gregario por naturaleza que necesita comunicarse; antes lo hacía de forma oral, pero luego con la escritura vio la oportunidad de dejar constancia o testimonio de todos sus avances en la Tierra. En este sentido, «la narrativa cumple la importante función de llevar el pasado a la conciencia del tiempo presente»¹²¹.

Asimismo, lo que pensamos de los demás y de nosotros mismos –dice Ochs– está influido por el contenido del mensaje de los relatos narrados en conjunto y por la experiencia de trabajar juntos para construir una narración coherente¹²². Es decir, la actividad narrativa (oral o escrita) nos permite conocer nuestros imaginarios, porque «constituye un instrumento para instanciar identidades sociales y personales»¹²³. En este campo, las narraciones ficcionales también entran en juego, porque ellas forman parte de un universo estético donde la realidad circundante se erige como el marco referencial al servicio de los escritores que, de ahí, extraen la materia prima para producir sus textos literarios.

Por consiguiente, antes de estudiar la manera en que la literatura –específicamente la narrativa– funciona como herramienta representacional de imaginarios sociales, conviene primero revisar algunos aspectos sobre la teoría literaria para poder comprender aún más el asunto.

¹²⁰ Ochs, E. (1997). *Narrativa*. En Dijk, Teun van. (Comp.). (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, España. Editorial Gedisa., p.271

¹²¹ *Ibíd.*, p.280

¹²² *Ibíd.*, p.272

¹²³ Mumby, D. (1993). Citado en Ochs, E. *Óp. Cit.*, p.297

3.1 Ficcionalización de la realidad

Terry Eagleton dijo en su momento que la literatura puede definirse como «obra de imaginación, en el sentido de ficción, de escribir sobre algo que no es literalmente real»¹²⁴. Pues bien, toda obra literaria es ficción, invención, y el poder de esa ficción, en palabras de Paul Ricoeur, es el de redescubrir la realidad¹²⁵. Pero esta redescubrición no es una reproducción estricta, sino más bien una recreación que el autor elabora y transforma de acuerdo con sus intereses. En este caso, según Ricoeur, la ficción es el camino privilegiado para la redescubrición o recreación de la realidad¹²⁶. Por tanto, de acuerdo con Armando Navarro, queda claro que «cualquier producto resultante de la actividad literaria (...) constituye un reflejo de aquello que en la realidad ha ocurrido. Lo literario es una imitación, no una copia exacta»¹²⁷.

Toda obra literaria, sea realista o fantástica, halla sus referentes en la realidad. Por esa razón, los lectores pueden conmoverse con un texto literario incluso más que con el propio mundo real, pero conociendo de antemano que es ficción. Claro, para que el lector acepte esa creación y entre en el juego del pacto ficcional, es necesario que haya verosimilitud: que los hechos causales sean coherentes y creíbles según la lógica interna de la ficción. De esta manera, la verosimilitud se trata de una mentira bien contada que parece real.

Es decir, mientras más coherencia haya dentro de la ficción, más real parece dentro de su mundo interno. No se trata de que la verosimilitud narre estrictamente acontecimientos que sí ocurrieron en la realidad —que en ese caso estaríamos hablando de veracidad— sino que, dentro de su universo ficticio, haya lógica —así se trate de una obra fantástica—. O como diría Navarro, la verosimilitud «está determinada por parámetros que se encuentran en el espacio textual mismo y no en un universo extraliterario»¹²⁸.

Según Ricoeur, las ficciones son como un modelo de la realidad, y lo que ellas redescubren es precisamente la acción humana¹²⁹. Por eso es fácil identificar una narración realista,

¹²⁴ Eagleton, T. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México, D.F. Editorial Fondo de Cultura Económica.

¹²⁵ Ricoeur, P. Óp. Cit., p.204

¹²⁶ *Ibíd.*, p.108

¹²⁷ Navarro, A. (1992). *Incursiones en lo ficticio-fantástico*. En *Teoría y praxis del cuento en Venezuela (VVAA)*. Caracas, Venezuela. Editorial Monte Ávila., p.108

¹²⁸ *Ibíd.*, p.111

¹²⁹ Ricoeur, P. Óp. Cit., p.205

porque narran hechos ordinarios. De acuerdo con Enrique Anderson Imbert, estos relatos son «el resultado de la voluntad de reproducir, lo más exactamente posible, las percepciones del No-Yo (naturaleza - sociedad) y del Yo (sentimientos, pensamientos). Su fórmula estética podría ser: el mundo tal como es»¹³⁰.

Aun así, en el instante de la acción literaria –dice Anderson Imbert– «la realidad pierde el imperio sobre nosotros», y añade:

Enriquecemos el mundo añadiendo un valor estético a lo existente. Nos despegamos de los hechos y nos apegamos a las metáforas (...). Y cuando no recurrimos a la invención para emanciparnos de la realidad sino que, en el nombre del realismo más extremo, resolvemos reproducir las cosas tal como son, nuestro criterio no es absoluto: seguimos seleccionando con criterio estético. En el fondo la intención es fantasear, imaginar, crear. Fingimos. Los sucesos que evocamos son ficticios. La literatura, pues, es ficción¹³¹.

Entonces sí, las narraciones realistas buscan describir la realidad tal como es y, por ejemplo, un texto puede incluso tener al mismísimo Simón Bolívar como personaje, pero en el relato, Bolívar es eso, solo un personaje que nace, vive y muere en ese texto. Víctor Bravo señala que, a veces, el relato de ficción, en su necesidad de atender a la verosimilitud, se alimenta del acontecer histórico:

Lejano de todo compromiso con la condición de verdad, el relato de ficción puede asumir la referencialidad histórica en cumplimiento de la «datación», o puede, en virtud de esa libertad con la condición de verdad, partir de la referencialidad histórica para transfigurarla en juegos de anacronismos, variaciones hiperbólicas, etc¹³².

Por lo tanto, por más que se narren las hazañas (que, efectivamente, hayan ocurrido en la realidad) de un personaje histórico, solo por el hecho de estar narradas con criterio estético ya es ficción: la realidad se ficcionaliza.

¹³⁰ Anderson Imbert, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Marymar., p.240

¹³¹ *Ibíd.*, p.11-12

¹³² Bravo, V. (1993). *Ironía de la literatura*. Maracaibo, Venezuela. Dirección de cultura de la Universidad del Zulia., p.42

3.2 Lo extraño y lo maravilloso en la literatura fantástica

Para Navarro, entre ficción y realidad existe un hilo conductor que puede revelarse explícitamente en cualquier momento, pues esa contribución entre lo ficticio y lo real es como una gradación que se ajusta de manera más o menos exacta, cuestión de que, si se acerca más a la realidad, estaríamos hablando de literatura realista¹³³. Por otro lado, Bravo señala que lo fantástico se produce cuando la fantasía invade la realidad para negarla, perturbarla, tacharla o aniquilarla¹³⁴.

Tzvetan Todorov define lo fantástico como una «vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural»¹³⁵ y sitúa este «género» evanescente en el límite de dos «géneros»: lo extraño y lo maravilloso¹³⁶. Esas dos posibilidades de lo fantástico dependen de las dudas o vacilaciones que el texto despierte en el lector —o en los propios personajes del relato— y de las «explicaciones» que el mismo texto le provea al lector con respecto a esas dudas.

Una vez que el lector se halla inmerso en una historia repleta de hechos sobrenaturales que no coinciden con las leyes del universo real, entonces tiene dos opciones o soluciones para escoger: «o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos»¹³⁷. Es decir, las dos soluciones son lo extraño o lo maravilloso, respectivamente.

Todorov se refiere a lo extraño como los «acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón»¹³⁸. Por ejemplo, las alucinaciones de un personaje debido al uso de psicotrópicos o por causa de alguna enfermedad como la esquizofrenia o simplemente por una experiencia onírica, etc. Es esta extrañeza lo que le da el carácter evanescente a lo fantástico, porque la fantasía tiende a desaparecer una vez que se hallan las explicaciones lógicas a todo lo que está ocurriendo dentro del texto. Por ejemplo, en *Las*

¹³³ Navarro, A. Óp. Cit., p.12

¹³⁴ Bravo, V. Óp. Cit., p.36

¹³⁵ Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. (2 ed.). México, D.F. Editorial Premia., p.19

¹³⁶ *Ibíd.*, p.31

¹³⁷ *Ibíd.*, p.18

¹³⁸ *Ibíd.*, p.35

aventuras de Alicia en el país de las maravillas, de Lewis Carroll, al final queda claro que todas las experiencias vividas por la niña fueron producto de un sueño. Se trata, pues, de un relato fantástico de naturaleza extraña, cuya fantasía queda «anulada» una vez que el lector descubre que, en realidad, la niña estuvo dormida durante toda la historia.

Por otro lado, en los relatos maravillosos «es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza –desconocidas por el hombre– mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado»¹³⁹. Un ejemplo de ello es el universo creado por George R.R. Martin: *Canción de hielo y fuego*¹⁴⁰. El lector, mediante el pacto de ficción, reconoce que está frente a un mundo donde la aparición de dragones, zombis o humanos gigantes tienen explicación porque suceden en un lugar y un tiempo regidos por otras leyes físicas. Lo mismo ocurre con el universo de *Harry Potter*, de J.K. Rowling, donde es posible que algunas personas posean magia y tengan su propio espacio para convivir ocultos de las personas no-magas.

Con respecto a la verosimilitud en este tipo de relato, Todorov deja claro que «lo verosímil no se opone en lo absoluto a lo fantástico: el primero es una categoría que apunta a la coherencia interna, a la sumisión al género, el segundo se refiere a la percepción ambigua del lector y del personaje»¹⁴¹.

Asimismo, hay que tomar en cuenta que, por más imaginativo y fantástico que sea el relato, sigue teniendo un ancla con la realidad, con las referencias del mundo real. Con respecto a eso, Anderson Imbert explica que «apoyados en un mínimo de realidad, operamos con un máximo de fantasía. Con elementos reales inventamos un mundo irreal y, al revés, con elementos fantásticos inventamos un mundo verosímil»¹⁴².

Muchas veces, los enlaces con la realidad en los relatos fantásticos se dan gracias a las representaciones simbólicas. Si tomamos como ejemplo a *Rebelión en la granja*, de George Orwell, las referencias políticas a la Revolución Soviética son muy marcadas. En esta novela, los líderes soviéticos y sus seguidores son representados por animales: Lenin, Stalin y Trotsky se encuentran simbolizados por cerdos (Cerdo Mayor, Napoleón y Snowball, respectivamente), y sus ideas toman el nombre de «Animalismo», haciendo referencia al

¹³⁹ *Ibíd.*, p.31

¹⁴⁰ Es una serie de cinco novelas, conocida mediáticamente como *Juego de Tronos* (nombre que recibe el primer libro de la serie), cuyas adaptaciones de televisión (8 temporadas), por parte de la empresa productora HBO, catapultaron esta historia a la fama.

¹⁴¹ *Ibíd.*, p.34-35

¹⁴² Anderson Imbert, E. *Óp. Cit.*, p.11-12

«Socialismo». La fábula muestra cómo la dictadura de Napoleón envuelve a todos los demás animales de la granja en un estado de sumisión y miedo constante hacia las figuras de autoridad. La obra completa es una demostración exquisita de cómo el poder corrompe a aquellos que lo ostentan, y de cómo los poderosos manipulan y engañan para mantener su dominio sobre los demás.

Vemos, pues, cómo los relatos fantásticos también están anclados al mundo real y cómo la Literatura, a pesar de ser una fuente de placer estético, es una herramienta que nos permite situarnos ante la realidad.

3.3 El universo interno del texto narrativo

Las obras literarias se estructuran como un acto comunicación verbal donde el escritor asume las funciones del emisor, utilizando a un portavoz imaginario (narrador) para hacer llegar un mensaje (el contenido de la obra) que sus receptores (lectores) son capaces de descifrar. Pero hay que saber diferenciar al escritor de su portavoz, porque no son lo mismo, y el conocimiento de ese detalle marca la diferencia entre un lector inocente y un lector experimentado. Estas diferencias las aclararemos a continuación.

3.3.1 La metamorfosis del hombre en escritor

Anderson Imbert, en *Teoría y práctica del cuento*, hace una excelente diferenciación entre el hombre (o mujer), el escritor y el narrador. Este autor nos explica que quien narra en cualquier obra literaria es un hombre de carne y hueso, cuya vida privada es inescrutable y desconocida, que ni siquiera con una autobiografía nos revelaría el secreto de su personalidad. Ahora, una vez que ese hombre coge una pluma y comienza a verter palabras en un papel, está ejerciendo el rol de escritor, es otro, y sus obras reflejan su cultura, sus técnicas, estilo e intenciones. Y añade:

El escritor es un hombre que a fuerza de especializarse en escribir ha adquirido una segunda naturaleza (...). El hombre vive en el mundo; cuando hace literatura, ese hombre es un escritor y vive, no ya en el mundo real, común a todos los hombres, sino en una comarca ideal que él mismo delimita. El hombre, al escribir usa sus informaciones sobre la vida y la literatura: en ese sentido es correcto igualar los términos «hombre-escritor». Sólo que mientras

el hombre parece siempre el mismo a los prójimos con quienes convive, el escritor muestra una personalidad cambiante en cada uno de sus cuentos¹⁴³.

Asimismo, el escritor puede ser exhibicionista cuando saca de sí mismo un narrador que comparte su misma figura, su mismo nombre y nos hace sentir que son la misma persona; o puede ser absentista y fingir que no tiene nada que ver con el relato, para ello inventa un narrador que atraiga la mirada del lector, es decir, «las funciones del escritor y el narrador son semejantes: ambos cuentan, si bien el primero cuenta simulando que quien cuenta es el segundo»¹⁴⁴. En pocas palabras, hay un desdoblamiento: el escritor es real pero el narrador es ficticio. También podríamos decir, entonces, que el escritor es «manipulado» o «guiado» por un duende que dicta, ese que Antonieta Madrid describe como un narrador oculto, que no se ve, pero se escucha, y que es responsable de todo lo que el escritor plasma en la hoja.¹⁴⁵

3.3.2 Narradores: las diferentes miradas que puede tener un texto narrativo

Cuando el lector sabe identificar los diferentes narradores que puede haber en un texto, su comprensión de todo lo que acontece dentro del universo de la obra es mucho más rica y su lectura mucho más lúdica. Pues bien, Anderson Imbert clasifica los narradores en cuatro puntos de vista, dependiendo si son personajes o no del texto: cuando el narrador es personaje del relato, observa de primera mano la acción desde dentro de la acción misma y narra en primera persona, entonces puede ser de dos tipos, protagonista o testigo; por otro lado, cuando el narrador no es personaje del relato, observa la acción desde afuera y narra en tercera persona, también puede ser de dos tipos, omnisciente o cuasi-omnisciente¹⁴⁶.

Las narraciones en primera persona suponen un punto de vista subjetivo y limitado, pues los narradores no pueden saber lo que piensan los otros personajes, no pueden ver más allá de su campo de visión. El *narrador protagonista* habla de lo que le ha ocurrido a él, de lo que siente, piensa, hace, recuerda y observa; pero es un narrador no confiable, pues tiene sus propios prejuicios con respecto a lo que ve, suele exaltar o empequeñecer sus hazañas de acuerdo con lo que él cree de sí mismo¹⁴⁷.

¹⁴³ Ibíd., p.56

¹⁴⁴ Ibíd., p.58

¹⁴⁵ Madrid, A. (1998). *El duende que dicta*. Caracas, Venezuela. Editorial Caja Redonda., p.77

¹⁴⁶ Anderson Imbert, E. Óp. Cit., p.77

¹⁴⁷ Ibíd., p.78

Por su parte, el *narrador testigo* es un personaje con menor grado de participación dentro de la obra, porque su función es contar la historia del protagonista y observar las acciones externas de otros personajes menores con los que el protagonista está relacionado. El narrador testigo solo sabe lo que un hombre normal podría saber en una situación normal, no puede conocer los sentimientos o pensamientos del protagonista, a menos que se entere por otros medios, con cartas, testimonios, diarios íntimos, documentos, gestos, etc.¹⁴⁸ El «yo» del narrador testigo cuenta lo que le pasa a otro:

El doctor Watson, por ejemplo, nos cuenta las aventuras de Sherlock Holmes, en las que él está mezclado. Está mezclado en los acontecimientos, sí, pero lo que nos cuenta son las aventuras de un personaje más importante que él. Aun en el caso de que en la sociedad real el narrador testigo ocupe una posición más importante del personaje del que habla, dentro del cuento su importancia es menor. Un rey es más importante que su vasallo, pero si el rey, en actitud de testigo, contara lo que hace su vasallo, aunque a los ojos de su vasallo el rey siga siendo el soberano, a los ojos del lector, el protagonista sería el vasallo, no el rey¹⁴⁹.

Por otro lado, las narraciones en tercera persona suponen un punto de vista mucho más amplio. El *narrador omnisciente* es como un dios que sabe todo de todos y está en todos lados, puede narrar acontecimientos que ningún personaje presencié, y si lo desea va comentando con reflexiones propias lo que cuenta. Es más, sabe cosas de los personajes que ni ellos saben de sí mismos. En pocas palabras, es un todopoderoso, sabelotodo y metomentodo¹⁵⁰.

En cambio, el *narrador cuasi-omnisciente* renuncia a su sabiduría divina, y sus capacidades como observador se ven limitadas: no puede entrar en las mentes de los personajes, pero sí puede seguirlos hasta los lugares más recónditos y espiarlos. El narrador cuasi-omnisciente «tiene libertad de movimientos para observar su personaje en situaciones privadas a las que un hombre ordinario no podría tener acceso»¹⁵¹. Añade Anderson Imbert:

Claro que el narrador es quien elige lo que debe verse y oírse, y él sabrá por qué elige la posición de conciencia reprimida. En realidad podría ser omnisciente pero ha optado por la casi omnisciencia. El lector, no él, es quien

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p.80

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p.79-80

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p.81-82

¹⁵¹ *Ibíd.*, p.83

interpreta las emociones de los personajes gracias a la información de primera mano que el narrador cuasi-omnisciente le suministra¹⁵².

Es decir, el narrador cuasi-omnisciente es como una cámara cuyo lente puede acercarse o alejarse, a conveniencia de los personajes y los acontecimientos de la trama.

3.3.3 Tipos de personajes que viven dentro del relato

Todo relato narra acciones, ya sea de agentes humanos o no humanos —como animales, objetos, monstruos, fuerzas, ideas abstractas o criaturas sobrenaturales—¹⁵³. Estos agentes de acción son los personajes, y sin ellos no hay relato. Estos personajes siempre son ficticios, no importa si uno de ellos existe o existió en la vida real, recordemos el ejemplo de Simón Bolívar: si el escritor lo utiliza como un personaje de su historia, entonces él es igual de ficticio, así que el escritor puede hacer y deshacer con su Bolívar lo que le plazca:

En un cuento (o en una novela) el narrador puede tratar a una persona histórica con la misma libertad con la que trata a un personaje inventado. Que respete los hechos verídicos al modo de un historiador es una decisión personal, no una ley del arte. Algunos cuentistas son cuidadosos de la verdad y entonces comprendemos sus cuentos con los mismos supuestos lógicos y las mismas generalizaciones empíricas con que la ciencia histórica evoca el pasado. Otros cuentistas pueden renunciar a ese modo de razonar y en fantasías y alegorías arrancan a sus personajes de sus respectivos nichos históricos para hacerlos dialogar fuera de la historia¹⁵⁴.

Pues bien, según Anderson Imbert, hay varias clasificaciones de los personajes, pero todas ellas se relacionan entre sí y en algunas ocasiones pueden resultar semejantes. Están los *personajes principales y secundarios*. Los principales dominan la trama y sus acciones son decisivas para el desenvolvimiento del relato, sus estados de ánimo y su personalidad cambian conforme a los acontecimientos que lo vayan marcando. Los secundarios, por su parte, son personajes subordinados, cambian movidos por las circunstancias y se prestan para servir como tipos, caricaturas, antagonistas y promotores mecánicos de un episodio suelto¹⁵⁵.

Otra clasificación es la de *personajes característicos y típicos*, donde el carácter es individual y el tipo es social. Se diferencian porque los característicos manifiestan sus

¹⁵² Ibíd.

¹⁵³ Ibíd., p.339

¹⁵⁴ Ibíd., p.346

¹⁵⁵ Ibíd., p.352

cambios psicológicos mientras actúan, pero los típicos se muestran a cara o cruz según la conveniencia de la trama. Sin embargo hay relatos donde los personajes pueden ser característicos y típicos a la vez, porque el narrador los caracteriza y al mismo tiempo los estereotipa. Para darles forma a sus personajes, el cuentista (o novelista) abstrae rasgos de la muchedumbre para luego concebirlos en una figura. Si la función del cuentista es describir las costumbres de una sociedad, sus personajes se colectivizan; hay pues, personajes de tipos sociales, religiosos, psicológicos, intelectuales, morales, geográficos y fisiológicos.

También están los *personajes estáticos y dinámicos*. De los estáticos solo conocemos su aspecto físico, únicamente lo que el narrador nos informa. En cambio, los personajes dinámicos nos demuestran su personalidad mediante sus acciones, vemos su desenvolvimiento, los indicios de su vida interior, incluso los móviles de su conducta: la lucha por la vida, sus deseos, sus voluntades de poder, sus ideales morales y religiosos, cómo les hacen frente a la vida, etc¹⁵⁶. De hecho, podríamos decir que los personajes dinámicos son protagonistas y los estáticos son secundarios, aunque, claro, puede haber excepciones.

Otra clasificación corresponde a los *personajes simples y complejos*. El personaje simple tiene un rasgo dominante de carácter que no cambia a lo largo del cuento; pero el personaje complejo ofrece varios rasgos contradictorios de carácter, conflictivos y de igual fuerza, está tironeado por impulsos que se dirigen en sentido opuesto. Contrario a lo que podría parecer, «un personaje mayor, principal o dominante no es necesariamente complejo: puede ser simple. Y un personaje que por sus funciones en el desarrollo de la trama consideramos menor, secundario o subordinado, puede tener una compleja personalidad»¹⁵⁷.

Finalmente, están los *personajes chatos y rotundos*. El personaje chato no cambia a lo largo de la acción del cuento, siempre es bueno o malo, sin matices. Por su parte, el personaje rotundo entra en un curso de acción y cuando sale ya no es el mismo, se presta a un papel protagónico¹⁵⁸. Si nos fijamos más en el asunto, los personajes chatos son equivalentes a los personajes simples, y lo mismo ocurre entre los rotundos y complejos. La diferenciación se encuentra, sobre todo, entre estos dos últimos, pues los complejos, como vimos, tienen dos fuerzas internas que lo presionan, es un ser ambivalente, como si se tratara de dos maneras

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p.356-357

¹⁵⁷ *Ibíd.*, p.358

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p.358-359

de pensar muy distintas. Ahora, el personaje rotundo cambia su carácter por alguna acción que haya sido muy significativa para él.

Conocer las clases de personajes y lo que hacen dentro del relato nos ayuda a identificar los imaginarios sociales presentes en un texto narrativo, sobre todo cuando los personajes son característicos o típicos de una sociedad y nos proveen las imágenes necesarias para comprenderla y para estudiar ese contexto donde se desenvuelve. Muchas veces los autores se valen de los personajes con el objetivo de retratar la cultura, los valores y las dinámicas de un país o una comunidad, por eso son tan importantes en un relato, y por eso la literatura es un medio que comunica, con un lenguaje estético y voluntad creativa, sí, pero con la finalidad de mostrar las peculiaridades de una sociedad en un momento determinado.

3.4 El texto literario, un medio de comunicación

Toda lectura implica un proceso de comunicación, y todo proceso de comunicación requiere de un emisor, un canal (o un medio) y un receptor; de tal manera, en la lectura nos encontramos al emisor que es el escritor, el medio o el canal que es el texto, y el receptor que es el lector. Eso queda claro, pero todavía debemos ahondar en el asunto de que el texto literario (el narrativo, para ser más específicos), es un medio de comunicación al igual que la radio, el cine y la televisión.

Con respecto a este tema, Martín Algarra en su propuesta para una teoría de la comunicación señala que dentro de todo el desarrollo teórico acerca de esta materia, hay dos perspectivas: la relacional –que considera a la comunicación como cualquier tipo de contacto– y la simbólica –donde la comunicación es una relación en la que se comparten contenidos cognoscitivos–. La literatura, entonces, pertenece a la segunda perspectiva. Además, este autor también establece cinco características que hacen que una comunicación sea simbólica: es humana, es social, es referencial, es compleja y se da en el presente vivido¹⁵⁹. Y sí, la literatura cumple con todas ellas, como veremos a continuación.

Pues bien, la comunicación simbólica, en la que se comparten productos dotados de significado, es *exclusivamente humana*. Ni los animales ni las máquinas entran en este juego

¹⁵⁹ Algarra, M.M. (2005). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid, España. Editorial Tecnos., p.54

(pues su comunicación es más de carácter relacional). En este caso, la literatura solo puede producirse e interpretarse por humanos, por lo tanto es humana¹⁶⁰.

Asimismo, la comunicación *es social*, está orientada al otro, busca afectar a alguien distinto del yo, supone una dualidad, por lo que exige al menos dos sujetos: un emisor y un receptor¹⁶¹. En la comunicación literaria, esa dualidad se encuentra entre el escritor y el lector, por lo tanto es social.

La comunicación *es referencial*, «es un peculiar modo de compartir. La peculiaridad consiste en que se trata de un compartir sin pérdida: lo que se comparte en la comunicación se sigue poseyendo, no se pierde»¹⁶². Este compartir implica la capacidad de producir símbolos y transformar el mundo en conocimiento. Este conocimiento, a su vez, implica la existencia de una realidad, de un mundo común¹⁶³, he ahí su carácter referencial, donde es necesario un contexto compartido para que el contenido sea correctamente interpretado; además puede realizarse por medio de un elemento físico que también es compartido. En palabras de Algarra, «compartir el modo de comprender el mundo es importante para que se dé verdadera comunicación»¹⁶⁴. Ya hemos hablado de la referencialidad en la literatura que, a pesar de ser ficción, siempre se apoya en la realidad: es una manera de comprender el mundo compartido a través de un texto, es una manera de comprender(nos) como sociedad.

La comunicación también *es compleja*, pues en ella se manejan mensajes y significados, lo cual requiere de dos acciones comunicativas: expresión e interpretación. En este caso, «la expresión comunicativa no se agota en la producción de un objeto con significado. La finalidad de la expresión de la comunicación trasciende el producto simbólico y hace de él un instrumento para el conocimiento del otro»¹⁶⁵. En este sentido, el texto literario es un producto expresivo simbólico condicionado por la interpretación y el significado que le dé el receptor. Además, este tipo de textos trasciende porque estimula el intelecto y libera las emociones del lector. Vemos, pues, que la comunicación literaria es compleja.

Finalmente, la comunicación *se da en el presente vivido*, en el ahora, no necesariamente es simultáneo: «en la comunicación, ambos presentes –el de la expresión y el de la

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p.60

¹⁶¹ *Ibíd.*, p.63

¹⁶² *Ibíd.*, p.59

¹⁶³ *Ibíd.*, p.64

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p.66

interpretación— no tienen por qué coincidir en el tiempo estándar u objetivo»¹⁶⁶. Es decir, quienes participan en la comunicación pueden estar separados por el tiempo, cosa que ocurre frecuentemente con la literatura. Por ejemplo, Shakespeare escribió sus obras de teatro en su presente vivido (época renacentista), esas obras representan contenidos de conciencia que se interpretan en el presente vivido de quienes la leen (siglo XXI). Por lo tanto, hay comunicación a pesar de los cinco siglos de diferencia.

Para Kibedi, comunicar supone la intención de transmitir un saber (apelar al logos), de suscitar una emoción (apelar al pathos) o provocar una acción (apelar al ethos)¹⁶⁷. El texto literario se ubica en el pathos, y aunque no siempre se puede saber la intención particular de un escritor cuando produce sus obras, no se debe pasar por alto el hecho de que la literatura tiene un carácter referencial, y en esa referencialidad hay una intención: describir la realidad (literatura realista) o perturbarla (literatura fantástica).

Con respecto a lo antes mencionado, David R. Olson, en *El mundo sobre el papel*, destaca el aspecto alegórico de la ficción, «en el sentido de que el lector termina pensando que ha aprendido algo acerca de la realidad pero sabiendo que, contrariamente a su apariencia, no se trata de un informe narrativo real»¹⁶⁸. Por tal motivo, en el compartir de la literatura nada se pierde, tal como dice Algarra, pues a pesar de tratarse de ficción, se producen contenidos cognoscitivos, lo cual implica un conocimiento expresable e interpretable. El mismo Olson señala que los textos, sean científicos, literarios o de cualquier otro género, ponen a la vista propiedades diferentes del mundo, y eso, de por sí, se traduce en un compartir de conocimiento¹⁶⁹.

3.5 Literatura, herramienta privilegiada para retratar imaginarios sociales

Así como el cine es una fábrica de sueños, la literatura también lo es, lo único que los diferencia es el medio y el formato. De hecho, la literatura —en especial la narrativa— le lleva una ventaja, pues quien lee mantiene una imaginación activa de los personajes y los acontecimientos narrados, se los imagina, hace su propia película mental, vive con ellos; en cambio, con las historias que se muestran en el cine, debido a su carácter audiovisual, el

¹⁶⁶ Ibíd., p.67

¹⁶⁷ Kibedi. (1989). Citado en Algarra, M.M. Óp. Cit., p.70

¹⁶⁸ Olson, D.R. (1998). *El mundo sobre el papel*. Barcelona, España. Editorial Gedisa., p.256

¹⁶⁹ Ibíd., 259

espectador debe conformarse con las imágenes que le muestra la pantalla, con la escenificación de los acontecimientos y con los personajes que adoptan los rostros de los actores que los interpretan.

La literatura también produce y describe imaginarios sociales, entendidos estos como una toma de conciencia que tiene la sociedad para pensarse, referirse y representarse a sí misma. En palabras de Olson, cualquier sociedad está organizada por un corpus de creencias, a veces expresadas en formas textuales como la literatura que, en ese sentido, constituye un modo de mirar y pensar al mundo¹⁷⁰.

Asimismo, los textos literarios también son medios masivos pues, como explica Morin, en el momento que empezaron a aparecer los libros baratos, de bolsillo, junto con los discos y las reproducciones pictóricas, la cultura «cultivada» se «democratizó»¹⁷¹. Es decir, ya no era un privilegio de los ricos poder leer a los escritores clásicos, escuchar orquestas o gozar del atractivo visual de una pintura, pues comenzaron a masificarse (multiplicarse) a precios accesibles para las sociedades populares.

Según Morin, el poder de la literatura para expresar imaginarios sociales es que ella integra lo imaginario en lo real y lo real en lo imaginario, en el sentido de que, al momento de leer, hay un proceso de identificación que liga al lector o a la lectora con el héroe o la heroína de la novela¹⁷². Y no solo se trata de un proceso de identificación del lector con los personajes, también hay identificación de la sociedad real con la sociedad descrita en el relato: el lector también siente que está leyendo a su sociedad. Solo que a los personajes dentro del texto se les pinta una vida llena de movimiento o de aventuras, que a veces no coincide con la cotidianidad monótona que pueda llevar algún lector.

Morin también explica que con la democratización de los textos la literatura comenzó a producir historias de personajes populares, de la vida cotidiana, y los sumergía en aventuras exageradas, extraordinarias. Ya no solo se trataba de la corriente burguesa donde los protagonistas eran personajes pertenecientes a la realeza o la nobleza, sino que ambas corrientes (la burguesa y la popular) comenzaron a mezclarse: la huérfana que es hija del rey, la opulencia que puede llegar hasta la miseria o la miseria que puede llegar hasta la

¹⁷⁰ *Ibíd.*, 302

¹⁷¹ Morin, E. *Óp. Cit.*, p.67

¹⁷² *Ibíd.*, p.72-73

opulencia¹⁷³. Es en este sentido que la literatura también es una fábrica de sueños, de imaginarios.

3.6 Breve paseo por la literatura venezolana

Hacer un recorrido por la literatura venezolana implica hablar, principalmente, acerca de las crónicas de indias, no porque sean antecedentes –que no lo son–, sino porque significaron una fuente de información para nuestros escritores, desde los primeros hasta los actuales.

Durante el proceso de colonización que se inició en el siglo XVI, la corona española ordenó que se escribiera la historia de las Indias. Por eso las crónicas constituyen un testimonio histórico importante acerca del «Nuevo Mundo» y de la visión que los españoles tenían sobre los nativos americanos. Sin las crónicas de indias poco sabríamos –por no decir nada– acerca de ese hito histórico que marcó el imaginario social del latinoamericano en general, y del venezolano en particular, ya veremos por qué.

De acuerdo con Pilar Almoína de Carrera, estos textos históricos tienen un vínculo con la literatura de América Latina, pero un vínculo muy limitado, «no en las condiciones de antecedentes estilísticos o creativos en el sentido estético, ni tampoco a través de un nexo inmediato. Esta relación se daría por la condición de la crónica de precursora en la visión de la naturaleza americana y del enfrentamiento de ésta con el hombre»¹⁷⁴.

De esta manera, las crónicas de indias constituyeron documentos importantes de información que a largo plazo sirvieron de materia prima para las obras literarias de los futuros escritores en su tiempo. «Podría decirse que es indudable que una base informativa como la crónica, (...) le corresponde un importante valor en la formación de nuestra cultura, pues es el fundamento para el autoconocimiento, justamente con referencia a un periodo de gestación de un ser propio, diferenciado del español de España»¹⁷⁵.

Pues bien, nos concentraremos en lo que en su momento fue la Provincia de Venezuela, porque ampliar el campo de estudio a América Latina requeriría un análisis aparte que no compete a los objetivos de este trabajo de investigación.

¹⁷³ *Ibíd.*, p.74

¹⁷⁴ Almoína de Carrera, P. (2001). *Cronistas e historiadores: ¿Antecedentes de nuestra literatura?* En Pacheco, C. et al. (Coord.). (2006). *Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas, Venezuela. Editorial Equinoccio., p.48

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p.35

«Tierra de Gracia», así fue bautizada Venezuela por Colón, en su tercera expedición, maravillado por las «tierras y árboles muy verdes y tan hermosos como en abril en las huertas de Valencia». De la misma manera se refirió a los indígenas como «gente de muy linda estatura, y blancos más que otros que haya visto en las Indias, e los cabellos muy largos e llanos, e gente más astuta e de mayor ingenio, e no cobarde».

Sin embargo, de acuerdo con las investigaciones de Almoína de Carrera, esa Tierra de Gracia era vista por otros cronistas de manera ambivalente. En su estudio, la autora toma como muestra las siguientes crónicas: *Historia del descubrimiento y de la fundación de la Gobernación y Provincia de Venezuela*, de fray Pedro de Aguado; *Elegía de varones ilustres de Indias*, de Juan de Castellanos; *Relaciones históricas de Venezuela*, de José Oviedo y Baños, y *Jornadas náuticas o relación del descubrimiento del río Apure*, de fray Jacinto de Carvajal.

En todas las crónicas mencionadas, la manera en la que los cronistas veían la tierra, al indio y al español, era semejante. Y de esas visiones se gestaron los arquetipos culturales de la tierra rica pero agresiva, el indio bárbaro, y el español héroe-civilizado: «el hombre se enfrenta a una naturaleza que le es hostil, pero puede armonizarse con ella, dado que es hermosa, fértil y seductora»; «el forastero debe vencer la resistencia que le hacen la naturaleza y sus pobladores»; «los indios son bárbaros, (...), viciosos, traidores, haraganes, lujuriosos, borrachos, indecentes, idólatras –no cristianos– (...), pero valientes»; y los españoles son héroes a los que se les justifican «las situaciones extremas y los excesos contenidos» para dominar y civilizar a la tierra y a sus nativos¹⁷⁶.

La crónica será, pues, un punto de partida y de información para los escritores venezolanos, y a partir de ellas, el vínculo entre la Historia y la literatura venezolana marcará una buena parte de las obras narrativas del país. Asimismo, estas crónicas son la génesis del imaginario instituido de Venezuela, incluso hasta nuestros días, como la del indio salvaje y la del español civilizado, que se ha transformado en una subestimación hacia lo autóctono y en un pensamiento de que todo lo que viene de afuera es mejor. Algunas obras literarias buscan, justamente, cambiar esa concepción, y en ese caso trabajan como imaginario instituyente.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p.48

Ahora bien, según Alexis Márquez Rodríguez, «en Venezuela esa presencia de lo histórico en el contexto literario ha sido invariablemente muy fuerte»¹⁷⁷. En la narrativa del siglo XIX, la historia universal y la propia están muy presentes. Márquez toma como ejemplo a la novela *Peonía* (1890), de Manuel Vicente Romero García, «que refleja muy bien la situación histórica de la Venezuela de su tiempo, signada principalmente por el caudillismo y la guerra civil, fenómenos histórico-sociales predominantes en nuestro país durante todo el siglo XIX»¹⁷⁸.

Márquez también menciona a *Los mártires* (1842) de Fermín Toro, «considerada como la primera novela escrita en Venezuela y por un venezolano», la cual muestra «los dramas de la sociedad inglesa, especialmente entre sus clases pobres, en los inicios de la Revolución Industrial, mejor que muchos libros de historia»¹⁷⁹. Y aunque la trama no está situada en Venezuela, su significación se encuentra en «las dicotomías medulares opresión y felicidad: virtudes públicas y vicios privados; opulencia de los pudientes y miseria de los desposeídos. En fin, los contrastes propios de un sistema que, endeble, se sostiene sobre la purulencia de una sociedad esquilada desde el poder»¹⁸⁰.

Otra novela venezolana que se encuentra impregnada de historia es *Todo un pueblo* (1899) de Miguel Eduardo Pardo, que describe la sociedad venezolana durante el gobierno de Guzmán Blanco, y que, en palabras de Ana Arenas Saavedra, se trataba de «una sociedad en plena decadencia, donde la corrupción, el servilismo, el nepotismo, el oportunismo, el vicio y el libertinaje, median con toda libertad a la sombra de la dictadura»¹⁸¹.

La novela *Zárate* (1882) de Eduardo Blanco también entra en el terreno de lo histórico, pues uno de sus personajes es el general José Antonio Páez y, en palabras de Márquez, está «basada en la vida de un famoso asaltante de caminos, especie de «Robin Hood criollo» que durante años merodeó por los valles de Aragua, haciendo sus víctimas entre los desprevenidos viajeros que se aventuraban por esos parajes»¹⁸².

¹⁷⁷ Márquez Rodríguez, A. (2006). *La historia como tema y como referencia en la literatura*. En Pacheco, C. et al. (Coord.). Óp. Cit., p.351

¹⁷⁸ *Ibíd.*, p.353

¹⁷⁹ *Ibíd.*

¹⁸⁰ Liendo Mayora, E. (16 de septiembre de 2018). *Las espinas de todo un pueblo*. El Nacional. Recuperado de: http://www.el-nacional.com/noticias/papel-literario/las-espinas-todo-pueblo_251732

¹⁸¹ Arenas Saavedra, A. (1997). Citado en Liendo Mayora, E. 2018. Loc. Cit.

¹⁸² Márquez Rodríguez, A. (2006). *La historia como tema y como referencia en la literatura*. En Pacheco, C. et al. (Coord.). Óp. Cit., p.353

Esta tendencia a lo histórico es una de las características del romanticismo –movimiento que llegó a América en los años treinta del siglo XIX–, caracterizado por una visión pesimista y disconforme con respecto a los problemas sociopolíticos, y el enaltecimiento del sentimentalismo, el patriotismo, el heroísmo y el exotismo. «El escritor romántico se erige, por consecuencia, en pedagogo a la vez que en promotor de la identidad nacional»¹⁸³. Paralelo a ello, durante esa transición de la Colonia a la República (a la que muchas naciones apenas estaban acostumbrándose) hubo también un movimiento literario que buscaba reflejar lo cotidiano de una nacionalidad y sus costumbres: el costumbrismo. De acuerdo con Alba Lía Barrios, este movimiento constó de dos etapas: un primer costumbrismo de actitud aristocratizante, y un segundo costumbrismo que se baja del pedestal y dialoga con lo popular; coincidió históricamente con la Oligarquía Conservadora, la Oligarquía Liberal, La Guerra Federal y la mayor parte del periodo guzmancista.

En la primera etapa del costumbrismo hay una ambigüedad entre nostalgia y repudio al pasado, y entre temor y deseo por lo nuevo: «hijo del español, nuestro primer costumbrismo suma a las vacilaciones heredadas nuestras propias indefiniciones y titubeos entre el pasado colonial y la nueva imagen republicana»¹⁸⁴. Los primeros costumbristas fueron conservadores cuando se trataba de defender la religiosidad y el orden, pero liberales cuando se disponían a ironizar costumbres o personajes vernáculos, o exigir edificaciones y construcciones en el país¹⁸⁵.

Estos costumbristas adoptaban una actitud de superioridad y miraban la cotidianidad «desde el progreso y la civilidad a la barbarie»¹⁸⁶. Con ironía y humor amargo contemplaban y señalaban las deficiencias en el entorno, como «escombros, grietas, caminos en mal estado, habitantes caricaturescos, toros desparramados por las calles, ranchos en la Plaza Bolívar»¹⁸⁷. Sus actitudes eran propias de los civilizados que juzgaban el atraso, se quejaban y añoraban el orden colonial, pero al mismo tiempo deseaban construcciones urbanas que sacaran al país de la tosquedad.

¹⁸³ Liendo Mayora, E. (16 de septiembre de 2018). Loc. Cit.

¹⁸⁴ Barrios, A.L. (1993). El primer costumbrismo venezolano: ¿Liberal? ¿Conservador? Caracas, Venezuela. Editorial Estudios., p.5-17

¹⁸⁵ *Ibíd.*

¹⁸⁶ Barrios, A.L. (1994). El primer costumbrismo venezolano: Callejero y aristocratizante. Caracas, Venezuela. Revista Bigott. (1994)., p.21-29

¹⁸⁷ *Ibíd.*

Un relato representativo de este primer costumbrismo es *Contratiempos de un viajero* (1839), de Juan Manuel Cagigal, relato en el que, con ironía, se muestran las quejas hacia una ciudad sumida en el letargo después de haber declarado valientemente su independencia: «¡Salve, pueblo ameno, pueblo activo, pueblo industrial, que has logrado reparar en parte los estragos del terremoto de 1812, sin tomarte para ello más de veintisiete años de tiempo!». De este estilo son las narraciones que, con humor irónico, hacen denuncias sociales. Otros escritores que también incursionaron en esta primera ola costumbrista fueron Rafael María Baralt, Fermín Toro y Luis D Correa.

El segundo costumbrismo, por su parte, abandona esa mirada aristocratizante y agria para adoptar una actitud más cercana al vulgo, más amigable, se reproduce una «revalorización de lo popular, campesino y tradicional. Ya no hay amargura sino humor liviano y jocoso»¹⁸⁸. Además, uno de los más grandes aportes de esta etapa del costumbrismo es que se comienzan a realizar transcripciones fonéticas que reflejan el lenguaje del campesino, se irrespeta la ortografía con la finalidad de destacar esa peculiaridad del habla popular. Es en el segundo costumbrismo, a partir de esa innovación en la prosa, «al que le corresponde abrir la puerta a los distintos dialectos y jergas venezolanos»¹⁸⁹.

Ejemplo de esta segunda etapa es *Un llanero en la capital* (1849) de Daniel Mendoza, relato en el que se puede apreciar esa transcripción fonética de la que estamos hablando: «-Dios le yebe al sielo, mi Dotor, aunque creo que ayá no dentran los papeleros». Otros escritores destacados del segundo costumbrismo son Bolet Peraza, Pedro Emilio Coll, Francisco de Sales Pérez, Miguel Mármol, Francisco Tosta García y Tulio Febres Cordero. Claro, este segundo costumbrismo –dice Alba Lía Barrios– no desplaza al otro completamente, pero sí tiene mayores cultores. Además, ambos costumbrismos, a su manera, mostraron la idiosincrasia nacional de su tiempo, y para ello recurrieron al uso del humor y la ironía, recursos que adoptarían futuros escritores como herramientas desacralizadoras de órdenes establecidos (tema que trataremos más adelante).

Otro movimiento estético es el modernismo, de finales del siglo XIX, del cual también podrían diferenciarse dos vertientes: una en la que destaca el preciosismo en el lenguaje, el cosmopolitismo y un estilo afrancesado (por ejemplo, *Oponax*, de Pedro Emilio Coll). Los

¹⁸⁸ Ibíd.

¹⁸⁹ Ibíd.

relatos modernistas eran mucho más individualistas y se concentraban en las expresiones de los sentimientos e ideas del protagonista. En este sentido, son narraciones más psicológicas que sociales porque destacan los proyectos y realizaciones que hacen al individuo. Los personajes de estos relatos son seres incomprensidos con personalidades solitarias, rechazan la sociedad, se sienten consumidos por la realidad cotidiana y quieren escapar de ella.

Paralela a esta corriente modernista se desarrolló el criollismo –y en algunos casos se fusionaron– con una mirada más autóctona y regional. El criollismo se oponía al cosmopolitismo del modernismo, pero de esa corriente tomó la adopción de un lenguaje formal; sin embargo, también reflejaba el lenguaje popular –herencia del costumbrismo– con transcripciones fonéticas del habla campesina. En palabras de Orlando Araujo, «del relato costumbrista, la novela criolla hereda la descripción del cuadro local, el sabor aldeano y el fonetismo de un lenguaje popular transcrito desde afuera y con inconsecuencias fonográficas»¹⁹⁰.

El criollismo también tomó rasgos del romanticismo, como «el melodrama, un pesimismo de cementerio, una metafísica estereotipada y una estilización del llanto y del suspiro», y del positivismo tomó «la ideología progresista en política, en economía y en educación, (...), así como los corolarios de civilización y barbarie, bien y mal, atraso y cultura»¹⁹¹.

Araujo señala a *Peonía* como «la novela que echa andar el criollismo en Venezuela»¹⁹². Si bien, en algunos párrafos anteriores ubicamos esta novela como ejemplo de la corriente romancista, se debe aclarar que el desarrollo de estas corrientes no debe verse con un orden cronológico estricto, de hecho, todos estos movimientos se dieron casi en paralelo, y los escritores, en mayor o menor grado, tuvieron influencias de cada una de esas corrientes.

De manera que *Peonía* dio inicio al criollismo, pero quien concluyó y universalizó esta corriente, de acuerdo con Araujo, fue *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos. Araujo describe a Gallegos como un escritor que «se afirma en una fe democrática sustentada sobre el idealismo de una educación a largo plazo, de un predominio de las tendencias al bien sobre las tendencias al mal, mediante un equilibrio de razas que produzca un hombre nuevo»¹⁹³.

¹⁹⁰ Araujo, O. (1998) *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas, Venezuela. Editorial Monte Ávila., p.165

¹⁹¹ *Ibíd.*

¹⁹² *Ibíd.*

¹⁹³ *Ibíd.*, p.170

Doña Bárbara es una obra que narra el imaginario de civilización y barbarie que, hasta el sol de hoy, sigue estando presente en la manera de pensarnos como sociedad. El modelo criollista quedó agotado con esta novela, su autor lo exprimió hasta dejarlo exhausto. Según Araujo, con las escrituras de Gallegos –en las que también destacan Reinaldo Solar (1920), La trepadora (1925) Cantaclaro (1934), Canaima (1935)– termina el siglo XIX y comienza el siglo XX en cuanto a la literatura, es decir, «con él concluye una novelística y comienza otra»¹⁹⁴.

Se abren las puertas, entonces, a la vanguardia. «A partir del vanguardismo, y concretamente a partir de 1930, se comprueba la exploración de nuevas técnicas y de nuevas estructuras narrativas»¹⁹⁵. La característica más resaltante de la narrativa vanguardista es innovar, romper con los valores tradicionales. En esa innovación hay, sobre todo, rupturas espacio-temporales donde se mezcla el presente con el pasado, y el orden deja de ser cronológico. Ejemplo representativo por excelencia es *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez: «*Cubagua* encarna el poderoso modelo contemporáneo de la ruptura del tiempo lineal o cronológico, del recurso del paralelismo, de la simbología de la reencarnación y del proceso cíclico de la eternidad»¹⁹⁶.

En *Cubagua* también hay un excelente manejo de los referentes históricos donde incluso las crónicas de indias son citadas textualmente. Desde esa referencialidad histórica, de acuerdo con Margoth Carrillo Pimentel, emergen «la conquista, vista como un hecho terrible y sangriento, la esclavitud del aborigen, la pesca de perlas, la trata de esclavo, la construcción de una ciudad artificiosa, sin agua ni alimento, los momentos de apogeo y miseria (...), son acontecimientos registrados por la Historia y que en *Cubagua* adquieren rasgos eminentemente ficcionales»¹⁹⁷. Esos referentes del pasado se mezclan con los del «presente» de la novela, en el que se ven reflejados los excesos de la modernidad petrolera. Hay, pues, una relación entre los dos extremos temporales, como si cada uno se contemplara en el espejo del otro.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p.176

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p.174

¹⁹⁶ Carrera, G.L. (1966). *Cubagua y la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea*. En Anuario 7- 8. Caracas, Venezuela. Instituto de investigaciones literarias Universidad Central de Venezuela., p.84

¹⁹⁷ Carrillo Pimentel, M. (1995). *Cubagua: entre la historia y lo imaginario*. Caracas, Venezuela. Revista Nacional de Cultura. N° 298., p.200

En Cubagua –como dice Carrillo– estamos frente a un texto donde «la historia no es solo materia novelizable, sino también objeto de reflexión y cuestionamiento a la oficialidad de la historia, a aquellos principios de interpretación asumidos como única verdad o como norma»¹⁹⁸.

Por lo tanto, con el vanguardismo se rompe la tradición literaria de las corrientes del siglo XIX y se comienza a experimentar con nuevos «ingredientes» como la intertextualidad, la metaliteratura y las variantes de los realismos (grotesco, fantástico) que no solo fueron utilizados en las novelas, sino también en los cuentos como los de José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia y Salvador Garmendia. La vanguardia llegó para quedarse, y dentro del experimentalismo que esta corriente supone, puede haber mezclas de los movimientos anteriores, pues, como dice Alba Lía Barrios, un estilo jamás desplaza a otro de forma abrupta, sino que va imponiéndose en el gusto de creadores y público, y justamente es ese estilo «híbrido» lo que va a caracterizar la narrativa contemporánea en la que los escritores, valiéndose de los aportes de las corrientes anteriores, plasmarán sus historias con completa libertad creativa.

3.7 Ironía y humor, las armas subversivas de un escritor

Ya vimos que el costumbrismo dejó una riqueza incalculable para la literatura venezolana en cuanto a la ironía y el humor como herramientas de denuncia social y de representación de la cotidianidad de un pueblo. Por eso vale la pena dedicar algunos párrafos acerca de estos dos recursos tan importantes dentro de un texto literario, sobre todo cuando se trata de mostrar los imaginarios de una manera jocosa, pero al mismo tiempo muy inteligente.

La ironía es un recurso estilístico donde el hablante irónico «no miente ni finge mentir, sino que hace dos afirmaciones a la vez, la literal y la que ha de sobreentenderse»¹⁹⁹. Además, solo se percibe en contexto «y depende de las intenciones del locutor –escritor– y de las capacidades interpretativas del interlocutor –lector–»²⁰⁰. Es decir, tanto el que emite como el que recibe el mensaje deben compartir las mismas imágenes y conceptos del mundo –el mismo imaginario social– para que la ironía tenga éxito y sea comprendida.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p.199

¹⁹⁹ Reyes, G. (1984). *Polifonía textual*. Madrid, España. Editorial Gredos., p.155

²⁰⁰ *Ibíd.*, p.154

Víctor Bravo explica que en la ironía se encuentra la experiencia de la alteridad, donde se manifiestan las formas silenciadas por la realidad, lo cual produce cierta desconfianza hacia esa realidad²⁰¹. De acuerdo con Wayne Booth, la ironía se contempla «como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma, o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación»²⁰². De esta manera, la ironía busca desenmascarar aquello que se da por hecho pero que oculta una cara áspera, desagradable; quiere romper el velo y mostrar, como quien no quiere la cosa, la otra cara de la moneda.

Además, la ironía funciona de la mano con el humor, pues sus enunciados serios tienen contenido burlesco. Según Vladimir Jankelevitch, la ironía «hace reír, pero ella misma no tiene ganas de reír, bromea fríamente, sin divertirse; es burlona, pero sombría»²⁰³. De todos modos, no importa si la ironía busca hacer reír o no, lo cierto es que cuando el lector la interpreta correctamente, ella cumple su función, y el humor entra en escena.

Una de las herramientas más poderosas de desacralización que posee la literatura, y la vida misma, es el humor. De acuerdo con Julio Cortázar, la intención del humor es «echar hacia abajo una cierta importancia que algo puede tener, cierto prestigio, cierto pedestal», se encarga de pasar por debajo de la pedantería para golpear sus pilares y desestabilizarla²⁰⁴. Cortázar habla de una desacralización en sentido profano, donde «esos valores que se dan como aceptados y que suelen merecer un tal respeto de la gente, el humorista suele destruirlos con un juego de palabras o con un chiste»²⁰⁵.

Hablar de humor es hablar de inteligencia, y no debe confundirse con la simple comicidad cuya función es producir únicamente la risa. El humor no solo hace reír, sino que hace pensar, reflexionar, trasciende las risas, cala en los huesos y nos abre los ojos. El humor hace temblar nuestras creencias y prejuicios. Lo cómico –dice Cortázar– es un sistema de circuito cerrado, muy breve, «busca simplemente crear situaciones en las que va a hacer reír un momento pero que no tienen ninguna proyección posterior».²⁰⁶ En cambio, el humor contiene una crítica,

²⁰¹ *Ibíd.*, p.68

²⁰² Booth, W. (1986). Citado en Bravo, V. *Óp. Cit.*, p.70

²⁰³ Jankelevitch, V. (1983). *La ironía*. Madrid, España. Editorial Taurus., p.113

²⁰⁴ Álvarez Garriga, C. (Ed.). (2013). *Julio Cortázar: Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Caracas, Venezuela. Editorial Alfaguara., p.159

²⁰⁵ *Ibíd.*

²⁰⁶ *Ibíd.*, p.158

busca «disminuir cosas que parecían importantes, mostrar al mismo tiempo dónde está la verdadera importancia de las cosas que esa estatua, ese figurón, esa máscara cubría, tapaba y disimulaba»²⁰⁷.

Laureano Márquez describe el humor como un «descubrimiento sorpresivo de que las cosas no son como se pensaban que eran, porque de alguna manera corre el velo y muestra lo que hay detrás»²⁰⁸. Y en palabras de Aquiles Nazoa, «el humor es una manera de hacer pensar sin que el que piensa se dé cuenta de que está pensando»²⁰⁹. Por tal razón, el humor es subversivo, porque así como hace reír, su función primordial es, de acuerdo con Roberto Echeto, «analizar la realidad que nos rodea y, a la vez, defendernos, con una muralla espiritual, de las imposturas de los poderosos y los poderositos que también existen y que son legión»²¹⁰.

El humor también puede ser incómodo para muchas personas, sobre todo para los que insisten en tapar el sol con un dedo, el humor «escuece porque en sus predios siempre hay alguien diciendo a viva voz lo que muchos saben, pero callan por un exceso de recato o miedo».²¹¹ Por eso el humorista es valiente y atrevido.

Además, el humor produce instantes de iluminación y sabiduría²¹², y no siempre es cómico, a veces, simplemente logra sacar una sonrisa agria, porque ese agitar de pedestales fastidia a los poderosos, y a los que no son poderosos pero se creen sus mentiras. Por eso el humor resulta tan molesto para cualquier autoritarismo.

Asimismo, para que el humor pueda desnudar las verdades mal vestidas -como dice Echeto-, necesita compartir las referencias con su público o sus lectores, de lo contrario, la gracia dejaría de existir, sería un sinsentido. De manera que el humorista toma las costumbres, ideologías y creencias de su sociedad como materia prima de sus chistes ingeniosos, lo cual le da una base para «comentar y enjuiciar al mundo que nos rodea».²¹³

²⁰⁷ *Ibíd.*, p.159

²⁰⁸ Márquez, L. (2010). El humor según Aquiles. En Dahbar, S. (Ed.). (2014) 70 años de humor en Venezuela. Caracas, Venezuela. Fondo Editorial Banesco., p.199

²⁰⁹ *Ibíd.*

²¹⁰ Echeto, R. (2014). Breve y modesta teoría del humor. En Dahbar, S. (Ed.). *Óp. Cit.*, p.22

²¹¹ *Ibíd.*

²¹² *Ibíd.*, p.23

²¹³ *Ibíd.*, p.22

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

EL MAGO DE LA CARA DE VIDRIO, LA FICCIÓN QUE NO PIERDE VIGENCIA

“La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, y no una invitación a la hipnosis”.

Umberto Eco.

El mago de la cara de vidrio es la *ópera prima* de Eduardo Liendo, cuya primera edición fue publicada en 1973 por Monte Ávila Editores.²¹⁴ Es una novela de corta extensión que retrata el poder alienante de la televisión en las masas, específicamente en la sociedad venezolana de los años sesenta cuando la pantalla chica todavía representaba una novedad. Relata la historia de cómo el hogar de la familia Rodríguez Fernández se vio quebrantado desde que Mr. TV (la caja mágica con cara de vidrio) entró a sus vidas.

Ceferino Rodríguez, cabeza de familia y profesor de secundaria, es el protagonista y el narrador de esta historia –irónica y paródica de principio a fin–, cuyos desmanes mentales son producto de la batalla que lleva a cabo contra su eterno enemigo: el mago de la cara de vidrio.

1.1 Una carta de presentación

El mago de la cara de vidrio condensa en una sola obra todas las características de la carrera narrativa de Eduardo Liendo. Esta novela es la matriarca, por así decirlo, de todo el universo ficcional formado por cada uno de los textos del autor. En ella encontramos los recursos y temas de la narrativa liendista: humor, ironía, metaficción, intertextualidad, dualidad o alteridad, y cuestionamiento del poder.

Pues bien, en primera instancia nos ocuparemos de estudiar los recursos que conforman la parte estética de la obra –el humor y la ironía ya lo estudiamos en la primera parte de esta investigación–, para luego analizar los temas que nos conectan con los referentes de la realidad extraliteraria, que hacen de sus novelas un espejo de la sociedad venezolana, y que

²¹⁴ En este análisis utilizaremos la edición de Seix Barral, 2016.

al mismo tiempo nos introducen en los imaginarios sociales. Este mismo esquema se utilizará en los posteriores análisis de las demás obras.

1.1.1 Metaficción, la ficción que se estudia a sí misma

Una novela metaficcional es una novela que se escribe ante el lector. De esta manera, el lector forma parte activa de la obra y se establece una complicidad entre él y el narrador. La metaficción, pues, en palabras de Antonio Gil, es la obra de arte que da vuelta sobre sí misma «en el acto de exhibir su estructura, su significante, su maquinaria»²¹⁵. Las novelas con rasgos metaficcionales buscan justamente eso, atraer la atención del lector sobre la artificiosidad del texto.

Linda Hutcheon «calificaba la metaficción como una paradoja, refiriéndose a que el lector se ve simultáneamente distanciado del relato por la autoconsciencia de éste, e incorporado al mismo como una instancia creadora y necesaria para la construcción de la significación del texto».²¹⁶ En este sentido, la metaficción tiene dos efectos, distanciar de la obra al lector y crear, a su vez, una complicidad con éste, complicidad que se mantiene hasta la culminación del relato.

De los síntomas de la metaficción nos encontramos con «la omnisciencia de un autor que se confiesa tal, la transferencia al mundo de los personajes del tema de la creación de ficciones; la tematización abierta del acto de escribir novelas, hasta la velada autorreferencialidad enmascarada en la narración, o incluso en el lenguaje»²¹⁷.

Gil también desarrolla las características de la metaficción, a saber: se trata de una ficción autorreferencial y autorreflexiva, en el sentido de que tematiza el propio quehacer literario, y puede tomar dos formas: metaliteraria –por autoconsciencia literaria o por autorreferencialidad desde la perspectiva del discurso– o metanarrativa –por autoconsciencia del narrador o de los personajes, o por autorreferencialidad del narrador o de los personajes en el interior del relato—²¹⁸.

²¹⁵ Gil, A. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca, España. Ediciones Universidad de Salamanca., p.16

²¹⁶ Citada en Gil, A. (2001). Óp. Cit., p.46

²¹⁷ *Ibíd.*, p.54

²¹⁸ *Ibíd.*, p.53

De acuerdo con Gil, la metaliteratura se refiere a las «novelas que dedican amplios espacios de su textualidad a la reflexión sobre la ficción, el acto de narrar o de escribir, o sobre la creación literaria en suma». La metanarrativa, por su parte, es «la novela que, obviando el imposible lógico, representa, ficcionalizado, el proceso de su propia escritura. La novela de la novela, en cuya historia alguien escribe una novela que, en última instancia, intenta parecer identificable con la novela misma»²¹⁹. A partir de ahí, Gil divide la metaliteratura y la metanarrativa, cada una en tres tipos: extradiegética, diegética e hipodiegética. Entiéndase la diégesis, de acuerdo con Jean-Michel Adam, como el mundo representado en el texto, es decir, el «mundo posible» que se construye en el relato²²⁰.

Gil expone que la metaliteratura extradiegética se da en la omnisciencia y se refiere a la voz del autor implícito que se dirige al lector implícito para comentar, explicar o juzgar la narración²²¹. A su vez, la metaliteratura diegética ocurre cuando el narrador es un personaje del relato que él mismo está creando; un ejemplo serían las autobiografías o las novelas donde un personaje está escribiendo su propia biografía, sus vivencias o sus memorias²²². Y la metaliteratura hipodiegética es cuando un narrador omnisciente utiliza a un personaje para que, a través de él, se reflexione sobre la literatura²²³.

Por otro lado, la metanarrativa extradiegética se identifica cuando el autor se metamorfosea en personaje del relato que está escribiendo y quiere dotar su narración de cierta justificación, de por qué lo hace de un modo u otro, de por qué escoge a ciertos personajes, etc.²²⁴. Asimismo, la metanarrativa diegética se manifiesta cuando el narrador es un personaje que está escribiendo una novela y que, dentro de la novela marco, la analiza y la comenta, hasta terminar identificándose, en algún momento, con esa novela marco²²⁵. Finalmente, la metanarrativa hipodiegética se da cuando los personajes «perciben que están siendo narrados por algún autor que desconocen y en cuyas manos son meros juguetes en el juego de la ficción»²²⁶.

²¹⁹ *Ibíd.*, p.57

²²⁰ Adam, J.M., y Lorda, C.U. (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona, España. Editorial Ariel., p.21

²²¹ Gil, A. *Óp. Cit.*, p.72

²²² *Ibíd.*, p.74

²²³ *Ibíd.*, p.75

²²⁴ *Ibíd.*, p.76

²²⁵ *Ibíd.*, p.77

²²⁶ *Ibíd.*, p.78

Pues bien, Eduardo Liendo pareciera estar obsesionado con la metaficcionalidad, pues todos estos tipos de manifestaciones metaliterarias o metanarrativas aparecen en la mayoría de sus novelas. Por ejemplo, en *El mago de la cara de vidrio*, la metaficción se manifiesta como metaliteratura diegética: Ceferino Rodríguez es un narrador protagonista, personaje del relato que él mismo está contando y que se dedica a hacer comentarios donde reflexiona sobre el arte de hacer literatura. Por ejemplo:

Me eximiré de toda pretensión literaria porque, aun siendo gran apasionado de las bellas letras, no ignoro que es respetable criterio estético de mi época el considerar la oscuridad como suprema virtud de todo arte y, aunque me consta, que mientras más entelarañada es una obra, más extasiados quedan los lectores, renuncio a cualquier posibilidad de éxito efímero con el fin de dejar las cosas completamente claras²²⁷.

Si estudiamos el fragmento con lupa, se pueden identificar rasgos de metanarrativa extradiegética, por cuanto hay una cierta justificación de la manera en que Ceferino va a narrar su historia. Además, si somos más atrevidos en el análisis, pudiéramos encontrar a un Liendo metamorfoseado en Ceferino –solo en ese pasaje–, pues pareciera estar dando una advertencia del estilo narrativo que prefiere: sencillo, que no caiga en pretensiones demasiado preciosistas que hagan inentendible la obra. Y esto es, justamente, la maravilla de la narrativa de Liendo: todas sus novelas están escritas con un lenguaje muy claro con el que el lector se puede sentir a gusto.

Aunque, ojo, esa sencillez no está desprovista de agudeza estética. En palabras de Luis Barrera Linares, «los artificios, las metáforas, la recreación del lenguaje, las reflexiones y muchos otros recursos de la escritura literaria de nuestro tiempo en efecto están allí –en sus obras–, pero dosificados de tal manera que son capaces de hacernos sentir, frente a sus textos, que estamos leyendo a alguien que ha pensado en nosotros como sus destinatarios».²²⁸ No en vano se dice que *El mago de la cara de vidrio* es la carta de presentación de Liendo, una obra maestra que muestra, en unas pocas páginas, la identidad de toda su narrativa.

²²⁷ Liendo, E. (2016). *El mago de la cara de vidrio*. Caracas, Venezuela. Editorial Seix Barral., p.20

²²⁸ Barrera Linares, L. (2011). *Las máscaras de Liendo*, prólogo de *El cocodrilo rojo*. *Mascarada*. (2011). Caracas, Venezuela. Editorial Alfaguara., p.8

1.1.2 Intertextualidad, el texto dentro del texto

Julia Kristeva propuso un concepto de intertextualidad al decir que «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto»²²⁹. Se trata, pues, de un diálogo entre textos. Esta construcción puede ser externa –intertextual– o interna –intratextual–, es decir, los textos de un mismo autor no solo se entrecruzan con otros sino que también hablan entre sí²³⁰. En este sentido, la intertextualidad da cuenta de la erudición del autor como lector, de su relación con el contexto y de su sabiduría cultural. La *intratextualidad*, por su parte, es «dar vueltas y más vueltas a los mismos temas, a las mismas formas, a los mismos fantasmas»²³¹, y también tiene que ver con que el autor enlace todos sus textos mediante personajes o temas que se repiten en sus obras.

De igual manera, Gérard Genette, en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, se refiere a la intertextualidad como *transtextualidad* y la clasifica en varios tipos: paratextualidad (la relación de un texto con su paratexto, formado por los títulos, epígrafes, etc.); architextualidad (la pertenencia del texto como parte de uno o varios géneros); metatextualidad (comentario implícito o explícito de un texto sobre otro texto); y la hipotextualidad (un texto que, basado en otro, lo modifica o lo parodia)²³².

También hay una intertextualidad exoliteraria que, de acuerdo con José Martínez Fernández, se refiere a una «integración al texto literario de fórmulas de la tradición oral, ya sean refranes, frases hechas, frases proverbiales o canciones»²³³. Esta intertextualidad es muy propia del costumbrismo como corriente estética literaria.

Pues bien, con base en todo lo expuesto, podemos decir que en *El mago de la cara de vidrio* hay varios tipos de intertextualidad. Por ejemplo, los «boletines informativos» que Ceferino escribe en el manicomio para hacer manifiestos con respecto a lo que está viviendo dentro de ese lugar junto con otros maniáticos. Además, dichos boletines rompen con el hilo

²²⁹ Kristeva, J. (1997). Citada en Candia-Ariza, R. (2006). *Intertextualidad exoliteraria en el humor de Sabine Ulibarri*. Revista Cefiro: Enlace hispano cultural y literario. Vol. 6. Nº. 1-2., p.14

²³⁰ Muñoz, J.R. (2015). *Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega*. Revista Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, XXI., p.47

²³¹ *Ibíd.*, p.49

²³² Genette, G. (1997). Citado en Candia-Ariza. (2006). *Óp. Cit.*, p.15

²³³ Citado en Iglesias, R. (2015). *Intertextualidad exoliteraria: los refranes en la novela El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez*. Madrid, España. Revista Paremia. Nº.24., p.63

narrativo, pues no tienen nada que ver con el tema central de la obra. Se trata, pues, de textos intercalados. Entiéndase la intercalación, de acuerdo con Alba Lía Barrios, como una interrupción momentánea de la historia principal, por otras secundarias que se insertan en ella o se subordinan a ella²³⁴.

A su vez, esos boletines y manifiestos son metatextuales, porque están siendo comentados por el mismo Ceferino mientras los escribe. De igual manera, en esta novela hay intertextualidad exoliteraria en frases tipo «mantenerse mosca», palabras como «papear», «despuretizar», refranes como «al que Dios se lo dé, San Pedro se lo bendiga», que aparecen en varios pasajes de la obra. Finalmente, no hay que pasar por alto la intertextualidad que se da con relación a *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, manifestada en la batalla «quijotesca» que inicia Ceferino contra Mr. TV, el «culpable» de sus desgracias (como cuando el Quijote se enfrentaba contra los molinos, pensando que eran gigantes); y ni hablar de que, varias veces, Ceferino se refiere a sí mismo como el «caballero de la cara común» (que se relaciona al Quijote, el caballero de la triste figura).

1.1.3 El doble: Yo y el otro

La manifestación del doble ya ha sido estudiada por la teoría del psicoanálisis. Según Sigmund Freud, la psique humana está compuesta por tres instancias: el ello (el inconsciente donde se encuentran las pulsiones y deseos más profundos, generalmente reprimidos), el superyó (un yo ideal que consta de conductas aprobadas y que sigue las normas y prohibiciones aprendidas de sus padres), y el yo (el mediador entre el ello y el superyó, el que busca satisfacer sus necesidades dentro de los límites establecidos por la sociedad).

En este sentido, y de acuerdo con Víctor Bravo, «el Doble, como expresión de lo siniestro, aparece como interno y externo al sujeto y como una forma de destrucción del yo»²³⁵. Bravo lo expresa como la puesta en escena de la alteridad, y lo ejemplifica con la famosa novela *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de R.L. Stevenson, obra en la que se representa al hombre como un ser dual, compuesto tanto por el Bien como por el Mal²³⁶. Para poner un ejemplo gráfico, podemos verlo como los conceptos taoístas del *yin* y el *yang*.

²³⁴ Barrios, A.L. (1994). *Aproximación al suspenso*. Caracas, Venezuela. Editorial Fundarte.

²³⁵ Bravo, V. (1993). Óp. Cit., p.100

²³⁶ Ibíd., p.101

En la literatura –comenta Bravo– el Doble puede manifestarse a través de la proyección del yo (el otro es exterior y, al mismo tiempo, interior al yo), como un áter ego, y puede tener varias manifestaciones: «la creación (por medios mágicos o científicos) de otro que penetra y aniquila al yo (...); la metamorfosis del yo a través de procesos teratológicos, etc.²³⁷.

El Doble es otro de los temas favoritos de Liendo. El conocedor de sus obras sabrá que en todas ellas se encuentra el juego de la alteridad, del desdoblamiento, donde los protagonistas se ven identificados-proyectados o enfrentados con un «otro» al que quieren destruir o al que quieren imitar.

En *El mago de la cara de vidrio* hallamos la alteridad entre Ceferino y Mr. Tv (la televisión aparece humanizada por la misma paranoia de Ceferino). Dependiendo del lector, Ceferino puede ser visto como la representación de la cultura que se niega a banalizarse o como un hombre anticuado que se rehúsa a entrar en la modernidad. Por su parte, Mr. Tv puede verse como la representación de esa modernidad y la democratización de la cultura o como un aparato alienante que mantiene hipnotizada e idiotizada a las masas.

Mr. Tv es el «otro» que quiere penetrar y aniquilar al yo de Ceferino, destruye su convivencia familiar y lo persuade para que forme parte de las modas, para que se compre un pantalón que no va con su personalidad, para que adquiera un automóvil que no puede pagar sino con cuotas infinitas, etc. A Ceferino le desespera esa insistencia de Mr. Tv en recordarle su apariencia desabrida y anticuada, tanto que lo ve como una humillación hacia su persona. Pero a pesar de resistirse, Ceferino siempre termina cediendo, y eso es lo que lo conduce a destruir al «otro» como acto de defensa.

1.2 *El mago de la cara de vidrio*, un texto pasqualiano

En *El mago de la cara de vidrio* vemos retratado el poder subyugante que puede tener la televisión en las masas. El personaje de Ceferino representa, irónicamente –aun con todo y su locura–, la razón: aquellos pocos que se atreven a cuestionar la función de los medios. Quien lea esta obra puede considerarla un texto pasqualiano (por cuanto muestra la degradación de la sociedad venezolana convertida en masa alienada e hipnotizada, como

²³⁷ Ibíd., p.102-103

consecuencia de su exposición a la televisión) o un texto maclujaniano (por representar la idea de que el medio es el mensaje y describir a la tv como un producto de la globalización y la modernidad).

Sabemos, pues, que las ideas sobre la cultura de masas de Antonio Pasquali y Marshall McLuhan son completamente opuestas. El primero pertenece al grupo de los apocalípticos, y el segundo pertenece al grupo de los integrados. Ambos conceptos fueron estudiados por Umberto Eco para referirse a los teóricos de corrientes aristocratizantes, como los de la teoría crítica, que ven en los *mass media* la perdición de la sociedad (apocalípticos), y para referirse a aquellos que tienen una opinión más benévola acerca de los medios porque los consideran una vía de globalización y democratización de la cultura (integrados).

Para Pasquali, en su texto *Comunicación y cultura de masas*, el hombre masa es un hombre mudo, fácil de manipular por la vía mediática. Según él, las sociedades de tipo masa son producto del subdesarrollo cultural, el cual, a su vez, es consecuencia directa de la atrofia comunicacional y la hipertrofia informativa ocasionadas por los medios²³⁸. La razón de que el venezolano sea un hombre-masa –dice Pasquali– es que «las élites del poder (...) favorecieron el que una élite económica tomase todas las riendas de la masificante información»²³⁹.

La televisión llegó a Venezuela durante la dictadura de Pérez Jiménez, «las primeras imágenes fueron lanzadas al aire el 22 de noviembre de 1952 (dos años después que en los Estados Unidos)»²⁴⁰. Pues bien, desde siempre los medios han estado en manos del poder, no resulta extraño que, siendo un dictador el que haya traído la televisión al país, ésta haya tomado los caminos que él designó en su momento. Lo que Pasquali critica es el hecho de que una élite de derecha haya tomado la dirección de los medios y haya hecho de la televisión un lugar de simple y llana publicidad que, según él, incita a la gente al mero consumo y la mantiene ociosa y alienada. Y aun después del dictador, la situación se mantuvo igual²⁴¹.

²³⁸ Pasquali, A. (1990). *Comunicación y cultura de masas*. (6ª ed.). Caracas, Venezuela. Editorial Monte Ávila., p.105

²³⁹ *Ibíd.*, p.106

²⁴⁰ *Ibíd.*, p.273

²⁴¹ *Ibíd.*

Asimismo, Pasquali culpa a la publicidad y a los programas de televisión (generalmente importados de Estados Unidos y México) como causantes de la alienación y el envilecimiento de la sociedad venezolana:

Cuando se habla de televisión, en Venezuela, se hace referencia a un fenómeno de naturaleza esencial y exclusivamente comercial (...). Televisión significa negocio; su función vital es la de difundir mensajes comerciales, más otros mensajes de relleno (...), como música, novelas, noticias, destinados a hacer más digerible el pesado bolo publicitario y a fingir la función de servicio público²⁴².

A su vez, Pasquali señala que, entre 1959 y 1962, los gastos del venezolano en libros, periódicos y revistas cayeron de 183 a 171 millones anuales. Y, según él, ese descenso no se debió justamente a la recesión de la época, sino al hecho de que los venezolanos abandonaron la lectura por estar más tiempo frente al televisor: «los venezolanos pasan más horas al día ante la pantalla electrónica; de ella reciben más diversión y mensajes que de cualquiera otra fuente»²⁴³.

Pues bien, al leer *El mago de la cara de vidrio*, en cada capítulo se recrean varias características pasqualianas del medio, a saber: Ceferino fue bombardeado muchas veces de publicidad cuando Mr. TV le invitaba a comprar ciertos productos que mejorarían su imagen: calzoncillos Herculino, el desodorante Anticarroñoso, afeitadoras Levantón Plus, automóviles Súper Demonios, ropa de los Chéveres In., etc. Todas con eslóganes muy persuasivos y a pesar de que Ceferino se resistía a caer en la tentación, al final terminaba comprando estos productos.

La ropa establecida como tendencia en la tv (los pantalones pegados, el uso exagerado de accesorios), hizo que el protagonista cambiara incluso su forma de vestir, y con esto se sintió mucho más humillado, pues, para él, Mr. TV siempre terminaba ganando. Ceferino sintió que, con todo eso, su identidad era «violada» (el efecto del otro en el yo): «Al verme en el espejo comprobé con tristeza que ése podía ser algún pariente de Ceferino Rodríguez Quiñónez, quizás primo hermano, pero no era YO»²⁴⁴.

En el libro también se muestran otros efectos que puede tener la publicidad en estratos sociales que no tienen la capacidad económica de adquirir ciertos productos, pero aun así lo

²⁴² Ibíd., p.289-290

²⁴³ Ibíd., p.283

²⁴⁴ Liendo, E. (2016). Óp. Cit., p.45

hacen: el endeudamiento. En algún momento, Ceferino reflexionó sobre el presupuesto de su familia y lo mucho que hacían sobreviviendo con tan poco dinero: «La catástrofe económica era inminente; los Rodríguez Fernández ya habíamos penetrado bien dentro el negro túnel de la recesión»²⁴⁵. Dicho panorama fue consecuencia de la deuda de Ceferino por la compra del Súper Demonio: «Fue así como entré con el sencillo y exclusivo propósito de echar un vistazo y salí “dueño” de un esplendoroso aparato, pagadero en mil novecientos noventa y nueve (1.999) giros, vivo o muerto»²⁴⁶. Pero con la adquisición del automóvil ganó cierta popularidad y reconocimiento entre sus amistades, alumnos y familia –aunque detrás de esa fachada había un pobre endeudado más–, por una máquina que hasta lo hacía ver sensual a los ojos de su esposa.

Con esto se retrata el *imaginario social del éxito* como resultado de los logros materiales: mientras más tienes, más te admiran y mejor te sientes. Muchas personas se imaginan el éxito de esta manera y hacen todo lo posible (no importa si se endeudan hasta la muerte) por tener los productos de última moda para poder sentirse realizadas, satisfechas y, de cierta forma, conseguir la aprobación de los demás.

Esto nos recuerda al mundo distópico que Aldous Huxley construye en *Un mundo feliz* (1932): la idea del consumo como sinónimo de felicidad y sustituto de la libertad de pensamiento y de acción, lo cual da lugar al enajenamiento y a la pasividad. El *soma*, la droga que los personajes ingerían para curar sus penas y mantenerse siempre en un estado de felicidad, de distracción, es equivalente al poder de alienamiento que Pasquali (y todos los teóricos apocalípticos) le confiere a la televisión. Lo cual nos lleva a suponer, justamente, que la televisión podría ser el soma de la sociedad de masas.

En *El mago de la cara de vidrio* también se muestran los efectos de los programas de televisión en las masas, otro rasgo pasqualiano. Por ejemplo, las novelas hacían que Guillermina (adolescente auxiliar de las labores domésticas de Carmelina) aprendiera las artes de seducción y las practicara con el hijo adolescente de Ceferino; los programas de recetas hacían que Carmelina preparara platillos que, de acuerdo con Ceferino, estaban desprovistos de valor proteínico; los programas musicales transmitían conciertos de rock,

²⁴⁵ *Ibíd.*, p.67

²⁴⁶ *Ibíd.*, p.55

música de moda en la época (demasiado ruidosa para Ceferino), y hacían que su hija y su hijo adolescentes adoptaran el estilo rockero en su indumentaria.

Pero quien se vio más marcadamente influenciado con los contenidos mediáticos fue su hijo menor, Carlitos, un niño que con la llegada de la TV a la familia comenzó a fastidiarse de los cuentos que su papá le narraba en las noches, por preferir los dibujos animados y las películas, hasta adoptar un carácter violento y rebelde aprendido por la exposición a ese tipo de programas. Además Carmelina vio en la TV una vía perfecta para mantener a Carlitos entretenido mientras ella realizaba los quehaceres del hogar.

Ceferino también muestra a Mr. Tv como un «separatista» que había perturbado la dinámica familiar hasta tal punto de que ya ni hablaban entre sí, ni comían juntos en la mesa, por estar embelesados y concentrados viendo la televisión. Este es otro rasgo pasqualiano, el de la televisión como obstáculo para la comunicación interpersonal, producto de su poder alienante.

Otra característica negativa de la televisión, que también se muestra en la novela, es la cosificación de la mujer como objeto sexual. La actriz Rosana Buenaestá, famosa por su belleza, exhibía su cuerpo semidesnudo en revistas y películas. Con esto también se muestra a la masa que idolatra celebridades, cuyas vidas se convierten en temas de conversación y especulación.

Pasquali también criticaba el hecho de que los venezolanos ya no compraban el periódico porque la televisión los actualizaba con las noticias nacionales y mundiales en un abrir y cerrar de ojos. Este rasgo pasqualiano se manifiesta en la novela: «el prodigioso mago logró traspapelar el tiempo de tal forma que pude superar en minutos el susodicho atraso de siete días con respecto a la lectura del periódico»²⁴⁷.

Ahora, con respecto a los rasgos macluhanianos presentes en la obra, destacan dos, a saber: la televisión vista como una extensión del hombre y la televisión vista como un medio cuyo carácter audiovisual es justamente su mayor atractivo (ergo, el medio es el mensaje).

Para McLuhan, «todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana psíquica o física»²⁴⁸. Así como la rueda (automóvil, bicicleta, motocicleta) es una prolongación del pie, y la ropa una prolongación de la piel, la televisión (y en realidad cualquier aparato

²⁴⁷ Ibíd., p.28

²⁴⁸ McLuhan, M., y Fiore, Q. (1969). *El medio es el mensaje: Un inventario de efectos*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós., p.26

moderno con pantalla) es una prolongación de la vista y el oído. Pues bien, la televisión tiene la ventaja de romper con las limitaciones de tiempo y espacio, para conferirles a los televidentes la posibilidad de conocer otras culturas y otros lugares geográficos desde la comodidad del sillón en su casa. Eso se logra, justamente, gracias al carácter audiovisual que le permite al público ver y escuchar lo que le están mostrando, haciendo el contenido más dinámico.

Según este autor, la razón de ser del medio es meramente instrumental, no importan tanto los efectos de su contenido. La televisión forma parte, pues, de la aldea global, y gracias a ella se ha logrado una democratización del contenido cultural, por cuanto lo que antes estaba únicamente al alcance de la alta sociedad, con la televisión es reproducida en masa para que otros estratos puedan disfrutar de dicho contenido.

En *El mago de la cara de vidrio*, Ceferino pudo observar el interior de un volcán y «presenciar» una exploración a la luna y una pelea de boxeo (pasajes que están narrados, además, de una manera muy gráfica, tanto que el lector puede sentir que está viendo la televisión). Aun así, dichas aventuras al final se veían interrumpidas por la intrusiva publicidad que a Ceferino le desagradaba. En este sentido, los rasgos pasqualianos predominan en la obra.

Ahora bien, si repasamos las teorías de la comunicación (ya estudiadas en el marco teórico) podríamos observar que la interpretación de la televisión en esta novela es la de atribuirle a la TV un poder de manipulación muy parecido al de la aguja hipodérmica y el poder alienante del que se habla en la teoría crítica. Es decir, se acusa a Mr. TV de «incitar» a Ceferino a gastar el dinero que no tiene para comprar productos costosos, todo esto ocasionado por la fuerza publicitaria. La aguja hipodérmica también parece estar influenciando al hijo menor de Ceferino, puesto que el niño imita todo lo que ve en la TV. Lo mismo ocurre con Guillermina y las novelas, los hijos adolescentes y el rock, etc.

Como ya sabemos, ninguna teoría es aceptable ni descartable del todo, todas en alguna medida tienen su cuota de «razón»; ciertamente la más obsoleta es la aguja hipodérmica, pero eso no quiere decir que sea completamente desechable. De hecho podemos darnos cuenta de que las teorías son posturas con alguna carga ideológica. No es de extrañar que los apocalípticos se identifiquen con ideas de izquierda y los integrados con ideas de derecha. Tomar partido por una postura significa negar aspectos válidos de la otra. Por ejemplo,

apostar únicamente a los apocalípticos –como Pasquali– sería subestimar a los individuos, verlos como seres sin capacidad de discernimiento, y endiosar al medio; pero si apostamos únicamente a los integrados –como McLuhan– sería tomar una posición ingenua que niega el uso controlador de los medios por parte de las élites en el poder. Vemos, pues, que tomar partido por una u otra postura no debe hacerse a la ligera.

1.3 El sueño americano en el imaginario social venezolano

Si para los foráneos en la época de la conquista era en Venezuela donde se encontraban la riqueza y el éxito, para el venezolano de fines del siglo XX y el venezolano actual, la riqueza y el éxito están afuera. Este imaginario (que llamaremos *sueño americano*) ha tomado más fuerza, vale decir, a raíz de las diversas crisis económicas que ha estado viviendo el país desde los años 80 y que ha empeorado con la gestión del gobierno actual.

El sueño americano es un ejemplo de cómo los medios de comunicación de masas producen y reproducen imaginarios que poco a poco se van introduciendo en la sociedad a través de los contenidos que transmiten. En Venezuela, la inserción del sueño americano es consecuencia de que, en los primeros años de TV en el país, los programas que se transmitían eran, mayormente, traídos del exterior. Ya lo decía Pasquali, «la industria venezolana es hoy la simple ensambladora de programas prefabricados e importados»²⁴⁹.

¿Pero por qué americano? Pues bien, de acuerdo con Manuel Vázquez Montalbán, la cultura de Estados Unidos logró imponerse en los medios como consecuencia de la parálisis europea durante, y aun después, de la primera guerra mundial. En el periodo entreguerras, mientras los europeos intentaban recuperarse de los estragos producidos por la guerra, Estados Unidos estaba innovando y mejorando las tecnologías de la comunicación, y a su vez estaba produciendo material cinematográfico que retrataba el estilo de vida americano como sinónimo de alegría, desenfado, belleza y derroche, estilo encarnado en las estrellas de Hollywood que conquistaban a la audiencia por sus figuras atractivas.

Con la llegada de la televisión, las películas que antes se veían en el cine comenzaron a transmitirse en pantalla chica, dando origen al *telecine*. La gente ya no tenía que salir de sus casas para poder ver a las estrellas de Hollywood. En Venezuela, el telecine estaba

²⁴⁹ Pasquali, A. Óp. Cit., p.349

representado justamente por películas, en su mayoría, estadounidenses. En palabras de Pasquali:

El telecine entendido como género, ofrece la ventaja de incluir bajo un mismo renglón el bloque entero de programas importados, puesto que, en Venezuela, el telecine es totalmente importado, siendo los EE.UU el abastecedor casi exclusivo del género. (...) El telecine no solo convierte al teledifusor, sino que le ofrece la más brillante solución de comodidad con el anunciante: es bien recibido por el público y no suscita –por su mismo origen y selección– el menor problema ideológico o mercantil capaz de afectar los intereses del anunciante.²⁵⁰

No es de extrañar que, a partir de esos contenidos importados de Estados Unidos, hasta algunas palabras de su idioma y su cultura culinaria fuesen adoptadas por los venezolanos. En *El mago de la cara de vidrio* hay ejemplos, como cuando Ceferino actualizó su estilo en la vestimenta y sus hijos lo felicitaron con un «¡Okey, mi pana!», o el hecho de que sus hijos preferían comer perro calientes en vez del respectivo pabellón criollo al que estaban acostumbrados antes de la llegada de Mr. TV a su hogar. Sin ir muy lejos, las mismas «Modas In» a las que Ceferino sucumbió, también forman parte de esta «adopción» cultural.

Esta es solo una pequeña parte de la influencia del *sueño americano*, pues el mayor impacto de este imaginario ha sido el hecho de que la sociedad venezolana –no toda, por supuesto– crea que lo importado es mucho mejor que lo que se hace en casa. Situación que se hace evidente con la misma televisión, pues quienes pueden pagar televisión por cable, olvidan casi por completo los canales nacionales, además la mayoría de los canales de suscripción por cable transmiten contenido estadounidense o europeo.

Claro que el sueño americano ha ampliado su espacio geográfico: ya no es solamente EE.UU el paraíso terrenal, ahora también se ve en Europa el mejor camino para lograr el éxito, hasta algunos países de Latinoamérica –según la mentalidad de algunos venezolanos– pueden ser una buena opción. Es decir, en cualquier lugar se pueden lograr los sueños, menos en Venezuela. En este sentido el *sueño americano* abarca tanto la adopción del estilo de vida extranjero como la preferencia de contenido mediático foráneo.

²⁵⁰ Ibíd., p.297-298

1.4 *El mago de la cara de vidrio, el inmortal*

«Volveré transformado en trillones a todo color y con súper pilas puestas», esta frase de Mr. TV es la que cierra la novela. Y es aquí donde decimos que esta obra no pierde vigencia, porque el Mago no solo volvió a todo color, sino que llegó transformado en computadoras, teléfonos inteligentes y tabletas. Donde hay una pantalla, hay un mago con cara de vidrio y también hay poder alienante. Es más, su potencial es tal que ahora su característica compacta permite que las personas lo lleven a todos lados. Antes, el mago se quedaba en casa, ahora hasta puede cargarse en el bolsillo.

Así como la familia de Ceferino cayó en amargura, llantos y pataletas la primera vez que Mr. TV se descompuso, lo mismo ocurre cuando, en la actualidad, un teléfono deja de servir o no tiene conexión a Internet. Porque, dicho sea de paso, los teléfonos inteligentes son más buscados por la facilidad que representan para mantener conectados a sus usuarios en cualquier lugar (no se puede llevar una computadora a todos lados, a menos que sea una laptop, y aun así las dimensiones de un celular le ganan en comodidad), que por sus funciones básicas de llamada y envío de mensajes de texto.

De manera que el Mago llegó repotenciado y con un aliado: la Internet; sin acceso a la web, no es más que un aparato aburrido –para la generación actual– que solo hace llamadas y envía mensajes. Es con la Internet que la pantalla trabaja en equipo para, entre ambos, ejercer la fuerza alienante. Porque, cabe destacar, si Internet no encuentra un aparato digital con el cual pueda funcionar, también sería inservible. Gracias a Internet y los aparatos electrónicos con pantalla (magos inteligentes), el mundo se ha globalizado aún más. Lo que antes se podía ver solo por televisión o en el cine, ahora puede conseguirse en línea, lo cual significa una ventaja porque la gente ve lo que desea a la hora que desea y donde lo desea.

Pero a pesar de ese poder de elección, la publicidad sigue estando presente, y la alienación no se da tanto porque se siga incitando a la gente al consumo, sino porque las personas no pueden despegarse de sus aparatos electrónicos, sobre todo del celular; ya sea porque lo utilizan en momentos de ocio, porque no pueden dejar de hablar con sus amistades, porque necesitan revisar sus redes o porque lo utilizan para fines académicos o laborales, etc.

Sea cual sea la razón (la influencia de las redes e Internet son temas muy amplios que requieren de una investigación aparte), hay quienes no sueltan el celular ni en la mesa, ni siquiera cuando están hablando frente a frente con otra persona (otra muestra de que la

comunicación interpersonal se ha visto afectada). Por lo tanto, el carácter separatista de Mr. TV sigue estando presente incluso en sus mutaciones como computadora, tableta y teléfono inteligente.

1.5 Tiemblan los pedestales del poder

Dijimos que *El mago de la cara de vidrio* es una carta de presentación de la narrativa de Eduardo Liendo. En ese caso no debemos pasar por alto el capítulo de esta novela que está dedicado especialmente a la política: *De los grandes peligros que implica la confusión del socialismo utópico con los melosos cantos de sirena*.

Es en este capítulo donde el cuestionamiento del poder político se ve más marcado, y donde se muestra el rechazo a cualquier tipo de autoritarismo: «En cuanto a la idea pilar que sirve de soporte al conjunto de mi pensamiento político, puede resumirse el rechazo absoluto de todo Papa Upa en cualquiera de sus numerosas variantes (emperador, rey, primer ministro, cacique, piache, presidente, generalísimo, etcétera)»²⁵¹.

Se hace crítica, al mismo tiempo, de la popularidad de los líderes-héroes salidos de la nada, «que mientras más arruinado es el tipo y destartalada su condición, su lengua se torna mucho más aguda, desenvuelta, explosiva, temible y larga»²⁵². De igual manera, se pasa la escoba por la mugre de los engaños políticos y las promesas que nunca se cumplen, además de la falsa imagen de padres protectores y angelicales que quieren vender y transmitir durante sus campañas electores (mediante propaganda, a través de los medios de comunicación). En palabras de Ceferino: «Ni por un instante olvidé que mucho más angelical se veía Nerón tocando su lira y, sin embargo, no se le aguó un ojo cuando quemó a Roma»²⁵³.

Así se nos presenta, pues, el cuestionamiento al poder en la narrativa de Liendo. Los fragmentos hablan por sí solos. Es importante tocar este tema porque, justamente, aquí hay enlaces con sus posteriores novelas, no solo por su carácter desacralizador, sino también por la figura del Papa Upa que nos conecta con *Diario del enano* (1995) y *El último fantasma*.

²⁵¹ Liendo, E. (2016). Óp. Cit., p.96

²⁵² Ibíd., p.97

²⁵³ Ibíd.

CAPÍTULO II

DIARIO DEL ENANO, UNA FICCIÓN DISTÓPICA

*Todo el delirio de un opiómano no vale lo
que un segundo de verdadero poder.*

Diario del enano

Diario del enano, la séptima novela de Eduardo Liendo, fue publicada en su primera edición por Monte Ávila Editores en 1995.²⁵⁴ Se trata de una ficción de carácter político que, en clave de ironía y humor, muestra una realidad turbulenta que no es ajena para ninguna sociedad que haya experimentado las consecuencias de apoyar líderes populistas y mesiánicos, cuyas actividades corruptas suelen hundir a la población en la miseria y el miedo.

Su protagonista, José Niebla, es un megalómano paternalista, tirano y opresor, que se hizo con el poder para destruir la paz y la libertad del pueblo de Tacalma por el puro goce de saberse por encima de los «pánfilos» alienados que confiaron ciegamente en él, sin sospechar que, bajo sus riendas, caerían en un estado de penuria y sometimiento.

2.1 Tres narradores dan vida a la obra

Diario del enano es, como su nombre lo indica, el diario que escribía un enano llamado Matatías, confidente del tirano José Niebla, donde narra las hazañas y la vida del dictador. Matatías también es un personaje dentro de la novela, un narrador testigo (como el doctor Watson de Sherlock Holmes). Al mismo tiempo, hay un narrador cuasi-omnisciente que va contando la historia de acuerdo con la información que cita textualmente del diario del enano; es este narrador el que va hilvanando la historia con fragmentos del diario.

Por último, también hay una voz en primera persona, la del propio tirano que, siendo tan autoritario, se toma la licencia de interrumpir la narración para hacer aclaratorias o narrar su propio testimonio. Por ejemplo:

Yo, José Niebla, denuncio que hay una voz interesada que intenta interferir en mi discurso. Es la voz neutra, de un narrador insidioso y endiosado que

²⁵⁴ En este análisis utilizaremos la edición de Alfaguara, 2009.

pretende sustituirme. No es mi memoria, solo mi propia confesión será la palabra verdadera.²⁵⁵

Este es un recurso utilizado por Liendo para acentuar más las características del personaje típico del tirano, que al mismo tiempo es un personaje característico. Hay, pues, una mezcla de narradores que enriquecen el proceso de la lectura, para hacerla mucho más lúdica y permitirle al lector una participación mucho más activa.

2.2 Intertextualidad, intratextualidad, y metaficción

Las citas textuales del diario de Matatías son una muestra del rasgo intertextual presente dentro de la obra. También hay intratextualidad, entendida como la relación o conexión que tienen los textos de un mismo autor, como si se tratara de un universo compuesto por varios elementos que se vinculan entre sí. Una demostración de ello es que, en *Diario del enano*, aparece el mago de la cara de vidrio con el nombre Pantalla Mágica. El televisor –o telenieblisor– se muestra como un artefacto que le permite a José Niebla perpetuar su imagen y su voz.

Con respecto a la metaficcionalidad, se trata de una metanarratividad hipodiegética, y la encontramos en los pasajes donde José Niebla interrumpe la narración para recordarle al lector que otro narrador quiere acallar su voz –el personaje sabe que está siendo narrado por otro–. Asimismo, en la obra nos encontramos con ficción dentro de la ficción: la obra de teatro *Fatalidad* que se lleva a cabo dentro de la novela.

José Niebla es un metapersonaje ideado por Demetrio Dumas, el autor de *Fatalidad*, quien, a su vez, trabaja en la compañía teatral donde Julián Calamares tuvo el golpe de suerte de interpretar al tirano (luego de que el verdadero actor, Rolando Alcázar, sufriera un terrible accidente). Julián Calamares se obsesionó tanto con el papel que decidió convertirse en el dictador que interpretaba, tomar su nombre –José Niebla–, autoproclamarse dirigente de Tacalma (lugar donde la compañía de teatro se encontraba de gira) y hacer de la realidad de esa península su eterno escenario. La obra de teatro dejó de serlo para convertirse en la historia principal y el corazón de *Diario del enano*.

²⁵⁵ *Diario del enano*., p.109

2.3 La alteridad entre el fracasado Julián Calamares y el poderoso José Niebla

Al momento en que Julián Calamares (un fracasado que experimentó muchos rechazos) tuvo la oportunidad de representar un papel completamente opuesto a él, se embriagó del poder que sentía con una vida ajena inventada por un dramaturgo. El tirano se convirtió en su *álter ego*, en ese otro que siempre quiso ser.

La actuación ofrece la oportunidad de vivir otras vidas, por eso no resulta extraño que, en el mundo real, a muchos actores les cueste desligarse de los personajes que interpretan. De acuerdo con Philip Weisman, «existe en el actor una búsqueda de equilibrio al representar un personaje, pues este le da la oportunidad de buscar una autoimagen (...). Al terminar la función hay un regreso a un *self vacío*»²⁵⁶. Por eso si el actor está insatisfecho consigo mismo, no es de extrañar que quiera «convertirse» en el personaje que encarna.

En *Diario del enano* se demuestra que, llegado a un punto, Julián comenzó a tener una crisis de identidad, hasta llegar a envidiar al propio personaje al que daba vida:

Por una burlesca contradicción se trataba de un hombre tímido, fracasado y poseído por taras sexuales; a pesar de su inusitado triunfo como actor, su persona era tan deslucida fuera del escenario que podía opacarlo con facilidad cualquier sujeto menos inspirado, pero mejor dotado para el desempeño en la vida corriente. Fui testigo (...) de cómo en su alma fue creciendo una asfixiante vida hacia su doble. Comprendía, con rencor, que era el otro y no él quien cautivaba al público. Las mismas bellas mujeres que aplaudían con fervor y lanzaban flores al tirano en escena, ignoraban después su insignificancia como persona.²⁵⁷

Por esa razón, Julián Calamares, insatisfecho de sí mismo, decidió enterrar su pasado lleno de frustraciones para tomar la identidad de su personaje.

2.4 *Diario del enano*, un cuestionamiento del poder

En esta novela se concentran los sabores completos que caracterizan al poder, lo dulce de la tiranía (para el tirano), lo amargo de la opresión (para los desafortunados que se encuentran bajo su yugo), lo salado que resulta para un pueblo comprender que caer bajo muchas veces es consecuencia de sus propias decisiones, lo ácido de saberse con una libertad mermada, el

²⁵⁶ Weisman, P. (1991). Citado en Torres, N. (2004). *Los procesos de identificación del actor*. Universidad de Lima, Perú., p.58-59.

²⁵⁷ *Diario del enano*, p.99-100

picante ardor de leer un mundo ficticio que no se distancia de la realidad, y lo agrisulce del humor –siempre tan oportuno para mostrar esas realidades que escuecen–.

Diario del enano es la parábola del hombre que llega al poder gracias a un golpe de suerte. El personaje protagonista, Julián, el de muchas identidades pasadas (distintas cada una por los diferentes apellidos que va tomando en la obra), es el típico perdedor cuyas experiencias de fracaso lo llenaron de ese resentimiento que todo buen dictador necesita para ejercer su rol de tirano y actuar fuera de las costumbres morales y éticas.

Nos encontramos, pues, frente a Julián Camacho (ratero y luego lazarillo), a Julián Moraña (aprendiz de pintor), a Julián Franco (sirviente de burdel), a Julián Palomino (tejedor de tapices y miembro de un sindicato), a Julián Corona (coime de billar), a Julián Fuchone (soldado mercenario) –todos ellos representan las vidas pasadas de un mismo Julián– y, finalmente, a Julián Calamares, el aprendiz de carpintero que, de suerte, tuvo la oportunidad de interpretar al tirano en la obra de la compañía teatral donde trabajaba.

Esta multiplicidad de identidades representa los muchos yoes que puede tener una persona, producto de diversas experiencias que va acumulando durante toda su vida y que le servirán para forjar su comportamiento, actitudes y opiniones acerca del mundo. Por ejemplo, siendo sirviente de burdel, Julián aprendió «la idea del poder como la administración de un prostíbulo, donde hay que ofrecerle a cada uno, aunque no se cumpla, su placer preferido»²⁵⁸. Asimismo, como tejedor de tapices y miembro de un sindicato, aprendió que es más gratificante poseer el poder y aplastar a los demás que ser triturado por él²⁵⁹.

Luego, en la compañía de teatro, tuvo la oportunidad de conocer un «lugar donde las máscaras son más verdaderas que los rostros y las mentiras mucho más sinceras que las supuestas verdades de la realidad»²⁶⁰. Por eso, cuando Julián interpretó a José Niebla y probó el sabor embriagador del reconocimiento y la adulación, no dudó en tomar para siempre su personalidad y subyugar indefinidamente al público de Tacalma, que de público pasó a ser pueblo dominado y maltratado por el dictador.

El tablado sería, entonces, su trampolín entre una vida insignificante y una vida en la que encarnaría a un tirano, la cual figuraría como la venganza de los rechazos y la miseria que, otrora, formaron parte de sus demás yoes fracasados.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p.50

²⁵⁹ *Ibíd.*, p.54

²⁶⁰ *Ibíd.*, p.77

2.4.1 Lo que se necesita para tomar el poder

¿Años de capacitación académica para asumir el gobierno de un pueblo? Eso no es estrictamente necesario, al menos no en una sociedad que no ha madurado lo suficiente. Para llegar al poder es menester ser astuto. Pero el requerimiento más importante es la abulia de un pueblo y su sed insistente de un padre salvador que se encargue de «solucionar» todos sus problemas.

Un hombre resentido y con mucha astucia es el perfil ideal para ser un tirano. José Niebla es la representación de cualquier dictador, incluso de aquellos que se ponen la máscara de demócratas y realmente no lo son. De hecho, en la actualidad, hay que ver más allá de los conceptos restringidos que existen sobre la dictadura y la democracia: uno como régimen autoritario y totalitario, y el otro como sistema que se caracteriza por la soberanía del pueblo y su derecho al voto. No debemos olvidar que, para el que ostenta el poder, ese poder tiene prioridad sobre los principios políticos. La propia idea del voto no es suficiente para definir una democracia, porque «los dirigentes pueden limitar quien tiene derecho a votar y estar inscrito para ello y quién no»²⁶¹.

Además, los políticos –incluso esos que se hacen llamar demócratas– siempre encuentran un lugar para las trampas. «Los líderes nunca titubean en falsear el recuento o en destruir votos. Llegar al cargo y mantenerse en él son las cosas más importantes en política»²⁶². Éstas y otras prácticas corruptas definen a cualquier gobierno que desee aferrarse al poder, y cuando ese gobierno o régimen tiene seguidores fieles en la sociedad, su estancia en el poder se prolonga. Esos seguidores están formados tanto por la coalición del gobernante –que de igual manera están enfermos de poder–, como por el pueblo, la gente de a pie que se cree las mentiras.

Normalmente, este tipo de dirigentes suelen guardar rencores de experiencias pasadas y, cuando tienen la oportunidad de vengar sus miserias, se llevan por delante a cualquiera. Algunos llegan al poder gracias a sus cualidades carismáticas, y con eso se ganan a los demás; a otros con menos encanto, simplemente, la suerte les toca la puerta. Pero no se trata solo de carisma y suerte, las malas intenciones y la sangre fría también son importantes: «los líderes que triunfan son muy capaces de oprimir, reprimir, suprimir e incluso matar a sus

²⁶¹Bueno de Mesquita, B., y Smith, A. (2013). El manual del dictador. Madrid, España. Editorial Siruela., p.101

²⁶² Ibíd., p.102

rivales, reales o imaginarios. Todo aquel que no esté dispuesto a acometer el trabajo sucio que se invita a hacer a tantos líderes, debe abstenerse de intentar convertirse en líder»²⁶³.

Julián Calamares es un personaje cuya vida carece de sentido y rebosa de tropiezos, pero cuando interpreta a José Niebla se siente dueño y señor del mundo. Por eso no le bastó el tablado para vivir la piel de otro, sino que quiso llevar esa embriaguez de éxito hacia su realidad, y traspasar las tablas para, más que adueñarse del papel, convertirse en él. Y es que todos los gobernantes también son actores, fingen, la nación a su mando es su escenario y el pueblo es su público (donde algunos miran el espectáculo con escepticismo y otros son más crédulos).

2.5 Tacalma, tierra de gracia y desgracia

La dictadura llegó a Tacalma gracias a su mismo pueblo. La compañía teatral ambulante, La Casona, se instaló en esa península para hacer números de actuación y entretener a la gente que se encontraba aburrida de la cotidianidad:

Tacalma, ciudad donde la gente derrochaba hospitalidad, aun siendo en su mayoría más taciturnos que entusiastas y más laboriosos que libertinos. En sus gestos se reflejaba cierto hastío ocasionado por la rutina, el peso de los días saturados de melancolía, y la espera de acontecimientos extraordinarios que motivaran a sus vidas tibias.²⁶⁴

Así como a veces se requiere que un hombre esté lleno de rencor para que la sed de poder le atormente la garganta, también basta con que una sociedad se sienta aburrida, cansada o decepcionada para abrir sus puertas a cualquiera que le prometa algún cambio memorable.

Tacalma, antes de caer en manos del tirano, contaba con tres poderes ciudadanos: la Iglesia, el Cabildo y el Palacio de Gobierno. Pero «existía mucho descontento con las corruptelas del alcalde, los desmanes y negligencias del gobernador y los deslices, no muy encubiertos, del cura. A pesar de lo cual, los tacalmenses amaban su ciudad y la vida pacífica»²⁶⁵. Así que los miembros de la compañía teatral se sintieron a gusto en Tacalma y le dieron la diversión anhelada a sus habitantes. La primera actuación de Julián Calamares,

²⁶³ *Ibíd.*, p.174

²⁶⁴ *Diario del enano.*, p.93

²⁶⁵ *Ibíd.*

representando a José Niebla en el escenario, resultó un éxito: «Al concluir cada función, el público reclamaba con frenesí su presencia en el tablado»²⁶⁶.

A mucha gente le gusta idolatrar, y las figuras públicas, ya sean celebridades o actores políticos, suelen ser objetos de idolatría, son parte del espectáculo. Además, no debemos olvidar que la política también es una puesta en escena, un show más. Los discursos políticos son como libretos teatrales que también se entonan con drama y se ovacionan. José Niebla, con sus discursos autoritarios y paternalistas, se ganó la idolatría de su audiencia, hasta el punto en el que el pueblo-público no titubeó cuando el personaje traspasó la ficción teatral para tomar como escenario la misma realidad de los tacalmenses.

La abulia sumada al descontento hacia sus gobernantes, y las ganas de cambio, hicieron de Tacalma una sociedad carente de visión a futuro y apresurada por la satisfacción del presente. Por eso sus habitantes apoyaron la entrada del tirano, con la fe de que todos sus males se acabarían, sin tener la más mínima idea de que esos mismos males empeorarían y tomarían incluso un cariz más sombrío.

Pues bien, Tacalma podría ser cualquier país donde la dictadura o la democracia fraudulenta hagan de las suyas. En ese sentido, es una sociedad ficticia de carácter universal.

2.6 El imaginario del gendarme necesario

La figura del gendarme necesario fue utilizada por Laureano Vallenilla Lanz en su obra *Cesarismo democrático*, concebida entre los años 1910 y 1918, durante la dictadura de Juan Vicente Gómez. De acuerdo con este intelectual venezolano, las sociedades tienen la necesidad fatal del «gendarme electivo o hereditario de ojo avizor, de mano dura, que por las vías de hecho inspira temor y que por el temor mantiene la paz».²⁶⁷ Sin embargo, esa elección y esa herencia –continúa Vallenilla Lanz– son un proceso posterior a la integración de la sociedad, pues durante esa integración los jefes se imponen, no se eligen. El problema de Tacalma es que, además de que el jefe se impone, el pueblo también lo apoya, lo cual es como estar en el abismo de una supuesta integración.

José Niebla se impuso como un gendarme necesario, pero también fue «elegido» o, mejor dicho, apoyado –que es casi lo mismo– por los tacalmenses. En palabras del tirano:

²⁶⁶ *Ibíd.*, p.98

²⁶⁷ Vallenilla, L. (2000). *Cesarismo democrático*. Caracas, Venezuela. Editorial Eduven., p.137

Yo prometí la felicidad dentro del orden para todos los tacalmenses. Sabía bien que mi misión es la del poderoso padre protector que siempre han esperado. Debía alejarlos para siempre de los días de hastío que precedieron a mi aparición. Yo comprendí que sus vidas eran vacías, rastreras, opacas, carentes de toda importancia. Me siguieron sin titubear, porque significo la gracia encumbrada, el resplandor después de la tormenta. La locura victoriosa. A cambio de la felicidad prometida, les exijo obediencia absoluta.²⁶⁸

Los discursos paternalistas llaman a las masas porque a la gente le gusta sentirse protegida. El dirigente toma la figura de un padre al que hay que obedecerle a cambio de muchas recompensas. *Diario del enano* se asemeja a la dinámica política venezolana: el gendarme necesario –que en teoría debería ser «necesario» para mantener la paz, pero al final termina burlándola de cualquier modo– y paternalista, se ha convertido en un imaginario instituido, porque la sociedad se imagina libre y pacífica siempre que haya un gobernante con mano dura y con ínfulas de padre protector, lo cual no es más que una máscara que le da licencia para llevar a cabo sus prácticas corruptas con completa libertad.

2.7 Del imaginario utópico al imaginario distópico

La ideología y la utopía son, de acuerdo con Paul Ricoeur, dos expresiones del imaginario social.²⁶⁹ La ideología –señala Ricoeur– funciona de enlace para la memoria colectiva, pues gracias a ella la sociedad cree en su propia identidad, se integra, y eso le funciona para interpretar su vida real.²⁷⁰ Por su parte, la utopía «es un ejercicio de la imaginación para pensar en otro modo de ser de lo social».²⁷¹ En este sentido, de acuerdo con este autor, la ideología preserva la realidad y la utopía la cuestiona, porque esta última «es la expresión de todas las potencialidades de un grupo que se encuentran ocultas».²⁷² Viéndolo así, esto nos recuerda a lo ya estudiado por Castoriadis, de manera que la ideología podría verse como un imaginario instituido, y la utopía es una forma de imaginario instituyente.

La utopía, como imaginario instituyente, es un deseo de realización, un deseo de acabar con lo establecido, y casi siempre apunta a lo satisfactorio y pacífico, donde todos puedan vivir cómodamente en una sociedad casi perfecta que le dé a cada quien lo que se merece.

²⁶⁸ *Diario del enano.*, p.106

²⁶⁹ Ricoeur, P. (2002). *Óp. Cit.*, p.349

²⁷⁰ *Ibíd.*, p.356-357

²⁷¹ *Ibíd.*, p.357

²⁷² *Ibíd.*

Por supuesto, hay tantas utopías como personas en el mundo: lo que es utópico para algunos podría no ser utópico para otros. Y como no se puede mantener a todos contentos, la utopía –como sistema social– es un proyecto irrealizable. Por ende, las utopías son mundos ideales que se proyectan a futuro. Y aunque con las revoluciones la utopía se podría alcanzar, tarde o temprano la burbuja se revienta. El problema de los movimientos revolucionarios es que no todos quedan felices, siempre hay alguien insatisfecho y, nuevamente, por esa misma razón, los resultados de una revolución no pueden considerarse una instauración de la gran utopía como sistema social.

Pues bien, lo opuesto a la utopía es la distopía, y Javier Barrycoa la define como «un imaginario de algo que se contiene potencialmente en la realidad pero que se manifiesta en sus últimas consecuencias en cuanto que un futuro»²⁷³. Las distopías noveladas –dice Barrycoa– oscilan entre un mundo caotizado, hiperregularizado o controlado: «los extremos se nos presentan como las consecuencias que se tomaron en un determinado presente».²⁷⁴ Novelas de carácter distópico, muy reconocidas, son *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, y *1984* (1949) de George Orwell; un ejemplo más actual es la trilogía de *Los juegos del hambre* (2008) de Suzanne Collins. Todas ellas tienen algo en común, y ese algo es una de las características de la literatura distópica: tratan de un futuro que puede hacerse realidad en el presente; pero no es un futuro deseable, como la utopía, sino un futuro caótico que se teme y se debe evitar.

La función de ese terror distópico –según Barrycoa– es promover la cohesión social, a pesar de generar pánico hacia el futuro, pues ese miedo es, justamente, el que integra a los individuos para hacerle frente a ese futuro tan temido²⁷⁵. Dicho futuro es de tiempo relativo (el caos podría ocurrir mañana, en treinta años o en un siglo). La distopía nos presenta un mundo fruto de la irracionalidad política –como en *1984*– o una aplicación inhumana de los resortes de la civilización –como en *Un mundo feliz* y *Los juegos del hambre*–²⁷⁶. Por consiguiente, la distopía puede ser resultado de políticas de izquierda o derecha, pues ambas son expresiones de lo que podría ocurrir como consecuencia de los extremismos políticos.

²⁷³ Barrycoa, J. (2012). *El imaginario social del control mediático y tecnológico: la distópica Black Mirror*. Revista Latina. Actas - IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social., p.10

²⁷⁴ *Ibíd.*

²⁷⁵ *Ibíd.*, p.11

²⁷⁶ *Ibíd.* (Las acotaciones son nuestras).

Finalmente, la distopía representa una «advertencia imaginaria del peligro de la desviación de algunos parámetros en un sistema complejo –la propia sociedad– que podría desembocar en una desestabilización o catástrofe»²⁷⁷.

2.7.1 *Diario del enano: una ficción distópica*

El personaje de José Niebla es el arquetipo perfecto para describir gobernantes dictadores de cualquier ideología, ya sea de derecha o de izquierda: en José Niebla podemos ver a un Benito Mussolini, un Francisco Franco, un Adolf Hitler, un Lenin, un Iósif Stalin, un Mao Zedong, un Fidel Castro, un Juan Vicente Gómez, un Marcos Pérez Jiménez, y todos los dictadores habidos y por haber.

Diario del enano significa una distopía, una realidad a la que no se debería llegar. Si bien, se trata de una distopía que para algunos lectores podría pasar desapercibida debido a que está narrada en clave de humor (cosa que no pasa en *Un mundo feliz* ni en *1984*, cuyos estilos son más sombríos en ese caso), aun así no deja de ser cruda y de causar miedo ante lo que puede hacer un hombre sediento de poder.

La distopía en esta novela comienza en el momento que José Niebla hace de la realidad de Tacalma su escenario permanente y se adueña del poder: «desde este momento, el Senado, la Corte, el Foro, la Guardia y cualquier otra cosa que se parezca al poder se concentran en mí»²⁷⁸. Los gritos de júbilo y la repetición a vítores del nombre de José Niebla, fueron la respuesta de los tacalmenses. Junto a ello, las promesas de felicidad del autócrata:

Yo sé que la necesidad de grandes cambios motiva el anhelo de vuestros corazones. Desde ahora el propio corazón del cambio soy yo, yo soy el viento del cambio. Yo sé que el hambre acosa en las humildes casas de Tacalma, prometo que algún día los panes volarán sobre vuestras mesas, porque yo también soy el viento que traerá el pan. Yo sé que el terror ladra en cada esquina oscura de Tacalma, he recorrido sus calles arriesgando mi pecho desnudo, ahora yo seré el poderoso viento que barrerá las sombras criminales emboscadas en sus pobres barrios. Yo castigaré a vuestros enemigos con el viento implacable de mi palabra y con mi espada vengadora. (...) Mi palabra es sedante y látigo²⁷⁹.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p.12

²⁷⁸ *Diario del enano*, p.102

²⁷⁹ *Ibíd.*, p.103

La distopía, como ya mencionamos más arriba, es producto de algunas decisiones que se tomaron en un determinado presente. Pues bien, José Niebla, no llegó al poder solo, los tacalmenses lo apoyaron, ellos tomaron esa «decisión» de respaldar al tirano:

Aquellos tacalmenses aburridos y hartos de su cotidianidad desabrida y rutinaria, vieron en José Niebla a una arrolladora forma de excitación revolucionaria, casi sensual. (...) Nunca imaginaron que la misma bota vengadora poco después los aplastaría a todos ellos, humildes tacalmenses ilusionados.²⁸⁰

La distopía, pues, la vive el pueblo; pero quienes tienen el poder viven su utopía, para ellos los sueños sí se cumplen, a expensas de la miseria de otros. José Niebla, también mentado El Carroña, se dio los gustos que en otras vidas no pudo tener. Eso hacen los que llegan al poder con resentimientos acumulados en el pasado: si fueron ignorados o rechazados, quieren toda la atención; si tuvieron carencias materiales, desean poseer y manejar todo el capital a su antojo. Habrá excepciones, pero al final, el poder es adictivo y siempre hay ganas de más.

Otro aspecto importante que se muestra en esta novela es la fuerza que tiene la demagogia cuando los líderes quieren mantenerse en el poder. En Tacalma, los seguidores del Carroña se reunían en la plaza frente al Balcón para escuchar sus discursos populistas. En palabras del propio José Niebla: «Quiero mucha paja en las proclamas, no hay nada que le agrade más a mis pánfilos que esa cháchara pomposa»²⁸¹. El éxito de ese tipo de discursos en las masas se logra gracias al añadido paternalista:

Yo les ahorré la creencia de que pensar que podían pensar con su propia cabeza. Yo pensé por todos los comunes, decidí por ellos, les quité esa exigente carga de ser pensantes. Los dejé estar en su inercia, alimenté la secular desidia de sus huesos. (...) he sido un buen padre protector, su baquiano, su conciencia, su espanto, su serpiente, sus cojones, su cielo y su infierno. Yo bendigo a mis amados pánfilos.²⁸²

Las charlas populistas funcionan como un cebo para atraer incautos, son una buena estrategia política que no busca atraer a las personas sensatas que analizan su entorno y lo cuestionan, sino a los que se dejan engañar fácilmente. El mismo José Niebla lo expresa así:

²⁸⁰ *Ibíd.*, p.132

²⁸¹ *Ibíd.*, p.134

²⁸² *Ibíd.*, p.113-114

«No quiero convencer a los pocos inteligentes, si los hay, sino subyugar a millones de necios. Ese es mi secreto. Son los necios los que me sustentan. Los necios los que me idolatran. Los necios quienes ruegan por mi protección. (...) tan enajenados»²⁸³. Las chácharas pomposas funcionan como las melodías del flautista de Hamelín, seducen e hipnotizan a los incautos. Gracias a personas así, cualquiera que tenga la habilidad de la oratoria, sepa convencer y logre influir en los demás, puede estar en el poder: «Son como las reses amaestradas dentro de un corral, sumisas y resignadas. Yo marco su alma con el hierro de mis palabras o el mordisco de mis silencios. (...) Los castigo o les ofrezco un terrón de azúcar en mi mano: es la táctica del domador»²⁸⁴.

El nieblinismo no solo contaba con sus inocentes y cegados seguidores, también tenía un séquito importante alrededor del líder para mantenerlo en el poder, a saber: una guardia armada encabezada por el teniente Ruperto Bilioso que también fue designado Ministro de Guerra y Paz Muda, un Canciller –el enano Matatías– y Renzo Pompilio, que fue nombrado Jefe de la Policía (todos ellos fueron miembros de la compañía teatral, la cual quedó aniquilada por órdenes del tirano). La Guardia Armada Nieblinista era la preferida por el líder y la mejor atendida. Dice el Carroña:

La Guardia Armada Nieblinista ha sido mi consentida desde siempre. Estoy pendiente de sus necesidades y caprichos. Sus botas deben ser nuevas y brillosas. Si quieren escopetas con su almohadilla incorporada para cubrir el hombro yo los complazco. (..) Quiero una Guardia Nieblinista contenta.²⁸⁵

Comprar la lealtad de la guardia es otra de las importantes estrategias políticas de un verdadero megalómano, así evita levantamientos armados que puedan costarle su estancia en el poder. Y no solo a la Guardia, también a los demás que formen parte de su coalición debe mantenerlos satisfechos. De acuerdo con Bruno Bueno de Mesquita y Alastair Smith, esa coalición forma parte de los esenciales que todo dirigente debe tener para no perder las riendas:

Como Maquiavelo dio a entender, les resulta más eficiente gobernar gastando una parte de las rentas públicas para comprar la lealtad de su coalición (...). La elección entre aumentar el bienestar social o enriquecer a unos pocos

²⁸³ *Ibíd.*, p.123

²⁸⁴ *Ibíd.*, 123-124

²⁸⁵ *Ibíd.*, p.134

privilegiados no es cuestión de lo benévolo que sea un dirigente. Puede que los motivos honorables parezcan importantes, pero son aplastados por la necesidad de tener contentos a los partidarios.²⁸⁶

Por ende, para conservar el poder se deben poner los intereses de la coalición (y los propios, por supuesto) por encima de los intereses del pueblo.

2.8 Los medios de comunicación en gobiernos totalitarios

Los medios de comunicación pueden ser la maldición o la bendición de los gobiernos totalitarios. Cuando lo que se difunde no les favorece, la táctica es la censura o el cese de concesiones y, por lo tanto, su clausura. Ahora, si se usan en beneficio propio del gobierno, los medios funcionan como herramientas perfectas de propaganda para maquillar realidades y hacerse mucho más presente en la sociedad.

La propaganda es una estrategia de acondicionamiento, busca sugestionar y crear fuerzas colectivas que apoyen ciertas ideas políticas o religiosas, persiguen únicamente un fin ideológico, a veces mediante distorsiones, medias verdades e incluso mentiras. El poder propagandístico se encuentra, muchas veces, en las falsas promesas y manipulaciones emocionales.

Tirano que no tenga un buen armamento propagandístico, tirano al que la masa alienada se le despierta y se le escapa de las manos. Para un político no hay vía más eficaz de exhibicionismo que la propaganda. Hasta José Niebla tenía a su propio Jefe de Propaganda, Lobatón Goebelino, quien hizo que en cada rincón de Tacalma estuviera grabado para siempre el nombre del tirano y del Gran Partido de la Revolución Nieblinista (PRN).

Todo medio que no difunda propaganda a favor del líder o que no cumpla cualquiera de sus caprichos, puede sufrir graves consecuencias. Por ejemplo:

El mensuario El tacalmense fue clausurado cuando su antiguo propietario y redactor Leo Pimientoso se negó rotundamente a rebautizarlo como El Nieblinista. El susodicho ingresó en un calabocito a la Mazmorra, otros croniqueros más afortunados han tenido que buscar su cuota de felicidad en menesteres menos palabreros y más sudorosos²⁸⁷.

²⁸⁶ Bueno de Mesquita, B., y Smith, A. Óp. Cit., p.39

²⁸⁷ *Diario del enano*, p.154-155

Situaciones como estas ocurren en cualquier régimen totalitario, donde la censura es el pan de cada día de los medios de comunicación. Periodistas y comunicadores se ven limitados en el ejercicio de su carrera profesional, por lo que tienen que recurrir a vías alternativas –como Internet– para poder mostrar la cara oscura del país que a los gobernantes no les conviene que se difundan.

Asimismo, todo dirigente procura que el Estado bajo su dominio tenga medios oficiales que le favorezcan. En dichos medios se suele tergiversar la realidad (cifras, declaraciones, noticias, etc.), de manera que en todo momento el gobierno quede bien parado y se les haga más fácil manipular a los seguidores que se mantienen fieles.

Ahora bien, la prensa y los murales en las calles no son suficiente para magnificar la figura de un líder. Por tal motivo, el juguete favorito de un dirigente es la televisión. En *Diario del enano*, el mago de la cara de vidrio hace su aparición como la Pantalla Mágica, un instrumento que le ofrece al tirano el don de la ubicuidad:

El primer telenieblisor estaría en el Palacio y así yo mismo podría ver actuando a la imagen de mí mismo. Pero luego se fabricarían muchos telenieblisores. De esta manera prodigiosa el monólogo presentado en el Balcón del Poder podría ser visto y escuchado en el mercado, en la plaza de toros, en la fábrica de sombreros para los policías mudos, y en la Catedral de Tacalma...²⁸⁸

La televisión le ofrece al megalómano narcisista la posibilidad de sentirse en su propia película, de sentirse celebridad, pues inmediatamente pasa de ser un actor político a figura del espectáculo, por eso la puesta en escena nunca acaba. La imagen y la voz del líder pueden estar en cualquier lugar donde se encuentren sus seguidores, a tal punto de hacer infinita su omnipresencia:

Puedo imaginarme representando los grandes papeles que alguna vez ambicioné en el tablado y que de tal modo mágico podría actuar en el telenieblisor. (...) Cada madrugada les narraría mis hazañas a mis amados pánfilos, sé que a todos les encantaría, y por nada se separarían del telenieblisor. Yo, para distraerlos, de vez en cuando podría cantarles alguna ópera de Puccini. (...) Para cada hora del día o de la noche les reservaría una nueva sorpresa: Yo de guerrero Samurái. Yo de hombre murciélago. Yo de

²⁸⁸ *Ibíd.*, p.158

pitcher estrella de los tiburones de Tacalma. Yo de Zaratustra. Yo de Hipócrates. Yo, El Único.²⁸⁹

Gracias a la televisión, como diría José Niebla, los líderes pueden continuar dando órdenes aún después de la muerte porque su figura mediática queda estampada en la memoria de sus seguidores²⁹⁰. He ahí la importancia de los medios de comunicación, particularmente de la televisión, cuando se busca magnificar al líder y estamparlo definitivamente en la memoria colectiva de la sociedad.

2.9 No hay mal que dure mil años

Un país se puede estar cayendo a pedazos, pero el líder habrá logrado el objetivo si, a pesar de toda la miseria, sus seguidores le siguen creyendo y alabando. Así es como se perpetúa la distopía; muy parecido a *1984*, de George Orwell, donde la sociedad de Oceanía, aún y en sus carencias de libertades de todo tipo, confiaba y amaba a la figura del Gran Hermano (algunos por miedo, otros por admiración genuina, y otros más por lavados de cerebros, pero esa es otra historia).

Sin embargo, no hay mal que dure mil años, y todo lo que sube por las malas, tiene que bajar, necesariamente, por las malas. En una sociedad sumida por las penurias y la corrupción de los que están arriba, siempre hay quienes conservan la facultad de juicio y se oponen a dichas gestiones: los más osados que se exponen al público y se atreven a hacer algo son fuertemente censurados, reprimidos o, en el peor de los casos, asesinados; y los que sienten miedo (lo cual es válido y respetable, porque cualquier paso en falso les puede costar la vida), se mantienen bajo perfil, padecen el maltrato, pero de una forma u otra tratan de sembrar conciencia en los demás.

En *Diario del enano*, la oposición de José Niebla estaba integrada por los antiguos miembros de la compañía teatral que lograron escapar de la caza del tirano luego de que éste se autoproclamara dirigente de Tacalma. Las oportunidades que tuvieron para derrocarlo fueron reprimidas. Esto ocurre en todos los gobiernos autoritarios del mundo. Pues claro, si toda la guardia armada está en manos del tirano, poco pueden hacer los otros que no cuentan con un respaldo de ese tipo.

²⁸⁹ Ibid., p.159

²⁹⁰ Ibid., p.125

Pero dentro del mismo rebaño de seguidores de un megalómano paternalista, tarde o temprano aparece una oveja negra –o varias– que se dan cuenta de los engaños. Por ejemplo, en la novela, algunos tacalmenses comenzaron a cuestionarse por qué la felicidad no les llegaba a pesar de su adoración a El Único. Sin ir muy lejos, el mismo día que José Niebla tomó el poder, «surgieron en la península dos tipos de arrogados desertores: los escaladores suicidas y los acuamártires posesos por el espejismo de la otra orilla, tratando de escapar de la obligatoria felicidad»²⁹¹. Esto último nos recuerda a los balseros que, en pobres embarcaciones, intentaron escapar de Cuba para huir de la dictadura de Castro y alcanzar las costas de los Estados Unidos.

De todas maneras, por más que los oponentes de José Niebla trataron de derrocarlo, hasta con intentos de magnicidio, nada funcionó. Pero todo hombre de esa calaña tiene su talón de Aquiles, y el de él eran las mujeres y la promiscuidad. Bastó con que, por ideas de su mismo confidente –el enano Matatías– lo acusaran de haber violado –que, de hecho, no lo hizo– a una niña que apenas había iniciado su menarquía, para que el pueblo de Tacalma se decepcionara, superara el miedo al tirano y se alzara contra él con ganas de venganza. El mismo dictador, al verse sin salida, mandó a prender fuego al Palacio –mejor morir por propia elección que rendirse y entregarse– y pereció calcinado, no sin antes expulsar su última gota de veneno:

En otro tiempo, mi alma inmortal volverá a erguirse. En otro punto vulnerable del planeta, mis amados pánfilos esperan mi llegada, claman por una nueva representación de Fatalidad. Yo, José Niebla, resurgiré desde el fondo del oscuro sueño del poder, en su eterna metamorfosis.²⁹²

Ciertamente, la figura de José Niebla no morirá mientras el imaginario instituido del gendarme necesario siga estando presente en la sociedad, y tampoco morirá mientras existan personas que acepten (ya sea mediante engaños o no) como líder a cualquier mañoso con ínfulas de padre protector. Los dirigentes deben temer a su pueblo, porque «quienes pueden llevar a un líder al poder, también pueden derrocarlo»²⁹³. No debemos olvidar que lo que ocurre en una sociedad, tanto lo bueno como lo malo, muchas veces es consecuencia de las decisiones que ésta toma.

²⁹¹ *Ibíd.*, p.108-109

²⁹² *Ibíd.*, p.228

²⁹³ Bueno de Mesquita, B., y Smith, A. *Óp. Cit.*, p.94

CAPÍTULO III

EL ROUND DEL OLVIDO, LA ESCRITURA COMO PRESERVACIÓN DEL RECUERDO

*Es extraño como tantos hechos son
devorados por el olvido, mientras que
otros pocos se aferran tercamente a las
neuronas, como moluscos irreductibles,
para no perecer.*

El round del olvido

El round del olvido es la octava obra de Eduardo Liendo, publicada en el año 2002 por Monte Ávila Editores.²⁹⁴ Se trata de una novela mucho más extensa que las anteriores –el autor nos tenía acostumbrados a libros que no superaban las 230 páginas–, y a pesar de eso se lee rápido, gracias a que los capítulos son cortos –a veces no llegan ni a cinco páginas–, lo cual hace que la lectura sea bastante digerible, sin perder el don característico de la narrativa liendista: es entretenida y hace reflexionar al lector acerca de la realidad circundante.

Esta novela narra la historia de un triángulo amoroso entre tres amigos de la infancia que, por causas del destino, sus caminos tomaron rumbos muy distintos para luego reencontrarse en la adultez. Tenemos a Noelia (periodista, narradora y personaje a la vez), a Teo (boxeador que alcanza la fama gracias al deporte) y Olivier (guerrillero, poeta y músico); los tres encarnan las ciudadanías que nacieron a partir de la segunda mitad del siglo XX en Venezuela: el ideal feminista (comienza a sustituirse el rol de la mujer sumisa por el de la mujer profesional y autosuficiente), el deporte como vía de ascenso social y el surgimiento de las guerrillas en la década de los sesenta.

3.1 Metaficcionalidad, juego de narradores e intertextualidad

El round del olvido es una novela de metadiscursividad diegética porque, justamente, la está «escribiendo» Noelia. Ella narra, en el presente, un pasado que la inmiscuye; y desde el comienzo de su narración hace reflexiones no solo sobre la escritura literaria, también sobre

²⁹⁴ En este análisis utilizaremos la edición de Alfaguara, 2009.

el quehacer periodístico. Asimismo, hay metanarratividad hipodiegética, pues los personajes –en especial Teo– saben que están siendo narrados por Noelia: «Por supuesto que no voy a decir en este momento cómo lo hice y dónde lo hice y qué hice con Noelia, porque eso no le cuadra a un varón que respete a su novia, y creo que lo mejor será que ella, si así lo dispone, lo cuente a su manera en alguna otra parte de la novela».²⁹⁵

Esta novela mezcla los 4 narradores descritos por Anderson Imbert: la voz de Noelia y la voz de Teo como primera persona protagonista, un narrador omnisciente para contar la historia de Olivier, y un narrador testigo que aparece en el reportaje *Los olvidados*, de la misma Noelia. Cabe destacar que la única narradora es ella, y a pesar de que hay una voz en primera persona protagonista de Teo, y una voz omnisciente para Olivier, quien le está dando poder a esas voces es Noelia (recordemos que ella es la que está «escribiendo» la novela). Ella tiene la licencia de tomarse esas libertades porque posee la ventaja de haber sido esposa de ambos, razón por la que conoce sus mañas, sus formas de ser y sus memorias (como esposa, también fue confidente), y por eso puede hacerse pasar por ellos. Además, ellos son sus personajes, ella los ficcionaliza a su modo; y tampoco debemos olvidar que se trata de una narradora no confiable, no solo por su voz en primera persona, sino porque está rememorando sus recuerdos, los cuales pudieran estar alterados después de tanto tiempo de haberlos vivido.

Con la narración de Noelia también estamos frente a un *yo reminisciente*, cuyo concepto fue estudiado por el mismo Anderson Imbert. El *yo reminisciente* es un *yo* que se desdobra en una especie de autobiografía a distancia. El narrador –en este caso, Noelia– cuenta lo que le ocurrió en la niñez, pero con una visión más madura, más reflexiva. Al recordar sus experiencias, es como si el *yo* hablara de otro *yo*.²⁹⁶ Asimismo, en el texto encontramos –en algunos pocos capítulos– la narración en segunda persona que, de acuerdo con Anderson Imbert, va dirigida a un destinatario interno; su intención es hacer que el lector se sienta identificado emocionalmente, o suscitar un sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista. En esta novela se nos presenta como un narrador ante el espejo: el monólogo interior se hace diálogo interior. El narrador se dirige a un destinatario, pero el emisor y el

²⁹⁵ *El round del olvido.*, p.204

²⁹⁶ Anderson Imbert, E. *Óp. Cit.*, p.92

receptor son una misma persona.²⁹⁷ Esto lo vemos reflejado en los pasajes donde Noelia se dirige a ella misma como un tú, por ejemplo:

Amas mucho a tu país, a pesar de que los más importantes acontecimientos del mundo ocurren siempre en algún otro lejano lugar. Piensas que cuando viajes podrás experimentar esas emociones que, por ahora, parecen remotas. Porque desde siempre sueñas con viajar por muy distintos escenarios del planeta, y quizás, es algo que te diferencia de otras chicas que anhelan sobre todo al muchacho soñado.²⁹⁸

Con respecto a la intertextualidad, la encontramos en varias oportunidades, con un verso de Walt Whitman: «Aquel que camina una sola legua sin amor/ camina amortajado hacia su propio funeral»²⁹⁹, y una frase de Stendhal en *Rojo y Negro*: «la política es como una pesada piedra amarrada al cuello de la literatura»³⁰⁰; también tenemos intertextualidad exoliteraria con frases hechas y refranes como: «meterse a brujos sin conocer la yerba»³⁰¹, «la prueba del pastel es comérselo»³⁰², «el que quiere besar busca la boca»³⁰³. Finalmente, tenemos intertextualidad y metatextualidad con el gran reportaje *Los olvidados*, de Noelia.

3.2 El round del olvido y las nuevas ciudadanías caraqueñas del siglo XX

En esta novela vemos cómo se desarrollan las tres ciudadanías caraqueñas antes mencionadas: el movimiento feminista, el deporte como vía de ascenso social y el surgimiento de las guerrillas, cada una representada por los tres personajes determinantes de la obra, a saber: Noelia, Teo y Olivier, respectivamente. Estas nuevas ciudadanías, en palabras de María Elena D'Alessandro, fueron «producto del impacto de la tecnología y los medios de comunicación con el espacio urbano»³⁰⁴. En este caso, los medios tuvieron un importante protagonismo que ayudó a romper con ciertos estigmas sociales para dar paso a la modernidad.

²⁹⁷297 Ibid., p.94

²⁹⁸298 *El round del olvido.*, p.51

²⁹⁹299 Ibid., p.171

³⁰⁰300 Ibid., p.275

³⁰¹301 Ibid., p.63

³⁰²302 Ibid.

³⁰³303 Ibid., p.232

³⁰⁴304 D'Alessandro, M.E. (2008). *Inventario de recuerdos. La ciudad y la memoria en la narrativa venezolana de siglo XX* (tesis doctoral). Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela., p.125

3.2.1 Movimiento feminista: recodificación del rol de la mujer en la sociedad

Pues bien, con el personaje de Noelia vemos rasgos de influencia de la segunda ola del feminismo –que se sitúa entre mediados de los años 60 e inicio de los años 80–, tiempo que enmarca, a su vez, parte del contexto de la obra. De acuerdo con Artemisa Flores, durante esta segunda ola del movimiento feminista –en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica– las mujeres comenzaron a reflexionar sobre su rol en la sociedad y en la familia. «Además el tema de la sexualidad fue muy debatido. El movimiento hippie que con su lema «haz el amor en vez de la guerra» planteaba también una transformación de las relaciones sexuales»³⁰⁵. A esto también se le suma la aparición de la píldora y demás métodos anticonceptivos que hicieron del sexo una práctica libre y placentera, para acabar con la idea –impuesta por la iglesia católica– de que las relaciones sexuales deben darse únicamente con fines reproductivos.

Asimismo, siguiendo a Flores, la segunda ola feminista tiene sus antecedentes en las obras de la antropóloga estadounidense Margaret Mead y la filósofa francesa Simone de Beauvoir: *Sexo y Temperamento* (1947) y *El segundo sexo* (1949), respectivamente. La primera, Mead, llegó a la conclusión de que las actitudes no se deben relacionar con el sexo; es decir, la pasividad, la sensibilidad y el cariño no deben estar únicamente asociados con la mujer, tampoco la rudeza y una supuesta falta de sentimientos deben estar asociados con el hombre. Beauvoir, a su vez, concluyó en pocas palabras que las características femeninas y masculinas son determinadas por la sociedad patriarcal, por lo tanto son clichés que se deben desmitificar; de igual manera, reflexionó acerca del papel de la mujer como esposa y madre, ésta no tiene por qué ser sumisa y no debería tener hijos únicamente por la presión social³⁰⁶.

En *El round del olvido*, hay varios pasajes en los que Noelia medita, justamente, acerca de estas cuestiones. Por ejemplo:

Fueron estos años, al final de la adolescencia, los que te permitieron cierto aprendizaje de la libertad personal. No era bien visto que una jovencita tomara sus propias decisiones, y no fue nada fácil romper con el cerco que imponían una abuela severa, una mamá sobreprotectora y un hermano celoso (...). Sospecho que, quizás, algo tiene que ver con el conflicto de las mujeres jóvenes de una generación que pugnaba por un espacio en libertad, pero no

³⁰⁵ Flores, A. (2004). *La segunda ola del movimiento feminista: el surgimiento de la Teoría de Género Feminista*. Revista de humanidades Mneme. Vol.5., p.565

³⁰⁶ *Ibíd.*, p.566-572

sólo de los factores políticos de la sociedad, sino también de las taras mentales del papá, la abuela y el novio. De esa dulce condena a convertirse inevitablemente en el adornito de la torta social, en la muñequita complaciente.³⁰⁷

Además, en el texto vemos que Noelia era admiradora de grandes escritoras que rompieron con el paradigma de la mujer al servicio del hombre y cuyo único oficio es atender a las tareas del hogar, a saber: Sor Juana Inés de la Cruz, Virginia Woolf, Teresa de la Parra, y la misma Simone de Beauvoir: «En ellas descubrí cuánto cuesta ser mujer y mantener esa condición con altivez».³⁰⁸ Se abandona, pues, la idea de que el lugar de la mujer es en la casa y su función es obedecer las reglas del hombre y complacer las exigencias de la sociedad. Noelia también reflexiona sobre este tema:

Mucho había cambiado el mundo, y el rol de la mujer en la sociedad, desde los días en que *Una habitación propia* fue escrita. Las mujeres no solamente habían creado notables obras literarias y artísticas, sino que habían invadido con entusiasmo y resolución las universidades, las empresas, los medios de comunicación, hasta acceder (aunque en menor medida) a las diferentes instancias del poder político. (...) Quizás había dejado de ser completamente válido seguir considerando a la mujer como El segundo sexo, aunque en muchos escenarios ajenos a la modernidad continuaba siendo invariablemente la otra, la que está fuera de la libertad de creación.³⁰⁹

No en vano la narración de esta novela tiene voz de mujer, lo cual dice mucho, considerando que es la primera vez que Liendo utiliza, como líder, a una narradora. Noelia representa justamente a la mujer con voluntad creadora, además de ser una profesional formada en la universidad, que se rehusó a seguir los pasos de una madre, una abuela y un hermano con ideas arcaicas acerca del papel de la mujer en el hogar y en la sociedad. En este caso nos encontramos con el imaginario instituido de la mujer pasiva en contraposición con el imaginario instituyente de la mujer capaz y autosuficiente liderado por el movimiento feminista.

En esta novela, no solo Noelia forma parte de ese imaginario instituyente, también Dinora –la guerrillera, compañera de Olivier– es ejemplo de la mujer que toma las armas para defender sus ideales; lo mismo ocurre con Dalia, colega de Noelia, profesional, quien vive

³⁰⁷ *El round del olvido.*, p.53-54

³⁰⁸ *Ibíd.*, p.268

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 524-525

libremente su sexualidad con el hombre que desee; y Florencia Fuego, ejemplo de la mujer irreverente que obtiene lo que quiere.

Para Noelia, esta liberación de la mujer es producto de la misma modernidad, y las ideas anticuadas –de primera mitad del siglo– tenían que ver con una época «pretelevisión, preminifalda, preBeatles, prepastillas anticonceptivas, preprotesta; en fin, (...), pre cualquier cosa que oliera a libertad femenina»³¹⁰. Con eso ifrntificamos el contexto de la obra y nos queda claro que los medios de comunicación tuvieron un gran protagonismo en la propagación de estas ideas –surgidas en Europa y EE.UU– por Latinoamérica. Este es otro ejemplo de cómo los imaginarios se producen y/o reproducen a través de los medios, y en este sentido, las ideas del movimiento feminista no se quedaron atrás en el mundo mediático: a la mujer guerrera y rebelde la vemos en la princesa Leia, de *Star Wars* (1977); a la mujer profesional la vemos en Lois Lane, la periodista ejemplar en las películas de *Superman* (1978); a la mujer que vive libremente su sexualidad la vemos en Rizzo, de *Grease* (1978); y a la mujer dulce e ingenua que gana confianza en sí misma y se desinhibe, la vemos en Sandy, también de *Grease*. Estas son películas que, en su momento, fueron transmitidas por la televisión y empezaron a instalar el imaginario instituyente de la mujer que toma las riendas de su propia vida.

3.2.2 El deporte como vía de ascenso social

De acuerdo con Joyce Oates, «la vida es una metáfora del boxeo (...), esa especie de infernal metáfora literaria. La vida es como el boxeo en muchos e incómodos sentidos»³¹¹. Pues bien, a Teo Camacho la vida le propinó golpes desde que nació: la pobreza sería la marca indeleble que pesaría por siempre en su conciencia, objeto de sus pesadillas, la enemiga de la que huiría por el resto de su vida. Vivía en un túnel desprovisto de cualquier comodidad, era «más pobre que la pobreza» como se describía él mismo. Siempre se avergonzó de la miseria:

...me deprimía el túnel. Mientras más crecía más detestaba aquella cueva, ya no parecía el lugar para esperar el tren que nunca llegaba sino un sitio tétrico donde los olores se concentraban a pesar del esfuerzo de Modesta, olor a perro viejo, a refrito, a humedad y musgo: ese maldito olor a pobreza que tanto

³¹⁰ Ibíd., p.113

³¹¹ Oates, J. (2012). *Del boxeo*. Madrid, España. Editorial Alfaguara., p. 8

apesta. Eso me producía una rabia que yo cargaba puesta encima a todas partes, como una franela. La verdad es que siempre me destacaba en los ejercicios físicos (...). Ahí era el mejor, y, sobre todo, a los puños. No era que fuera más fuerte, sino que mi rabia era más grande.³¹²

Justamente esa rabia sería su impulso para salir del hoyo negro que la miseria significaba para él. En sus puños canalizó el odio, y siempre iban dirigidos no tanto al rostro del contrincante de turno, sino a la pobreza. Creció en un ambiente de peligro donde tenía que defenderse, cuestión de supervivencia; y lo que significó una afición en la niñez, y un sistema de defensa en la temprana adolescencia, posteriormente se convirtió en su vía al éxito.

Según Oates, el boxeo tiene mucho que ver con la rabia, «De hecho, es el único deporte en el que la rabia es aceptada, ennoblecida. Es la única actividad humana en la que la rabia puede ser traspuesta inequívocamente en arte»³¹³. Pero ¿por qué la rabia? La respuesta es sencilla: por lo general, este deporte se asocia con las clases bajas, con los estratos más pobres. En su mayoría, los que practican el boxeo —dice Oates— constituyen la parte marginada de la sociedad: «La gente empobrecida se prostituye de la manera que puede, y el boxeo, en sus niveles más bajos, ofrece a los hombres una oportunidad de ganarse de algún modo la vida»³¹⁴.

Asimismo, el boxeo es un deporte que mueve mucho dinero, millones de dólares, ya sea porque se haga de manera clandestina o de manera pública y mediática. El talentoso que sepa luchar tiene muchas posibilidades de ganar una buena cantidad de dinero, y más cuando se hace famoso. Por eso algunos jóvenes que crecen en los barrios, en la miseria, en la carencia total, ven en el boxeo «la manera más inmediata de trascender el propio destino»³¹⁵. Algunos incluso logran superarse a sí mismos gracias a ese talento deportivo.

Esto pudiera verse como un ejemplo de imaginario instituyente (de obtener éxito y fama gracias a las habilidades físicas) en contraste con el imaginario instituido del triunfo que se alcanza por la vía del intelecto, como los estudios universitarios, por ejemplo. Es decir, el imaginario instituyente del deporte como vía de ascenso social pone al talento deportivo por encima de los méritos académicos, pues el entrenamiento a tiempo completo es primordial

³¹² *El round del olvido.*, p.20

³¹³ Oates, J. Óp. Cit., p.60

³¹⁴ *Ibíd.*, p.37

³¹⁵ *Ibíd.*, p.61

para este tipo de actividades. El deporte, entonces, se convierte en una profesión, en una manera de ganarse la vida.

Todo esto nos conduce a la fuerza que tienen los medios de comunicación de masas con respecto a la mediatización de los deportes. En este sentido, en palabras de Manuel Vázquez Montalbán, la política deportiva –al igual que el cine– secunda el esfuerzo de compensar a las masas de sus frustraciones³¹⁶. Además, para los medios, la transmisión de los juegos deportivos significa un gran negocio porque alcanzan un buen *rating* y los anuncios publicitarios generan buenas ganancias. Lo que ocurre con el boxeo es que, según Oates, la violencia entretiene a las masas, por eso los *mass media* no desaprovechan la oportunidad de cubrir los campeonatos mundiales. Lo mismo ocurre con la ficción, el boxeo también ha sido tema de varias películas de Hollywood, como *Rocky* (1976) o *Toro Salvaje* (1980), que incluso son ficciones basadas en hechos reales, en las que se narran las historias de boxeadores famosos como Rocky Marciano y Jake LaMotta, respectivamente. Historias como esas resultan inspiradoras para los jóvenes de los bajos estratos.

En *El round del olvido*, «el cine también establece una correlación con el personaje –Teo– quien reconoce haber construido su identidad personal y su elección vital a partir de un imaginario cinematográfico»³¹⁷. Como la película *Quo Vadis* (1951), en la que Teo se inspiró: «... me gustó pensar que tenía algo de gladiador, no me había olvidado de las clases de historia, ni de la película *Quo Vadis* que vi en la galería del cine Miraflores cuando era chamo. El hombre que se juega la vida en la arena de un circo»³¹⁸. Los medios de comunicación también fueron el puente del éxito para Teo, porque comenzaron a hacerle entrevistas de prensa y su nombre empezó a aparecer en los rankings de las revistas deportivas.

En esta novela, las tecnologías al servicio de los medios de comunicación también se ven representadas como herramientas de gran utilidad cuando se trata de estudiar las estrategias de algún deporte. Por ejemplo, Teo estudiaba el estilo y los movimientos de sus contrincantes con cintas de video donde se grababan los combates que se transmitían por televisión. De igual manera, la publicidad se presenta como la vía en la que un boxeador –o cualquier deportista– vende su imagen y se hace celebridad; por ejemplo, gracias a la fama, Teo se

³¹⁶ Vázquez Montalbán, M. Óp. Cit., p. 181

³¹⁷ D'Alessandro, M.E. Óp. Cit., p.125

³¹⁸ *El round del olvido*, p.124

convirtió en la imagen de unos zapatos deportivos. Pero también vemos que la publicidad es celosa y que las empresas invierten en los deportistas siempre que sigan siendo los mejores, de lo contrario, el contrato se pierde: la vez que el africano Kabula lo venció en la pelea, el comercial de los zapatos deportivos que Teo promocionaba fue retirado de la televisión³¹⁹.

Teo, con mucho esfuerzo y entrenamiento, logró escapar de la pobreza –pudo escapar del túnel, aunque éste lo persiguiera en sus pesadillas–, y alcanzó el éxito material que, en su niñez, le había sido negado. Con todo el dinero que entraba a su bolsillo después de titularse campeón quiso compensar lo que, otrora, no pudo tener. «Pasó a practicar una compulsión consumista. (...) No era difícil advertir que se trataba de una compensación psicológica por las muchas privaciones soportadas durante su vida precaria»³²⁰. Sin embargo, no perdió la humildad que lo caracterizaba y se supo ganar el cariño de la gente: «tenía gestos generosos como el regalo de un equipo completo de béisbol, sin que mediara publicidad alguna, a los muchachos de su antiguo barrio»³²¹. De esta manera logró mediatizarse y convertirse en un personaje público reconocido por las masas, tanto que, al fallecer –hacia el final de la novela, y no por una pelea en el cuadrilátero, sino por defender a una mujer maltratada– «el traslado de sus restos al cementerio fue una manifestación de duelo popular»³²². Se convirtió, pues, en la representación mediática del muchacho pobre que logra el éxito gracias a sus fortalezas físicas.

3.2.3 La guerra de guerrillas de los años 60

El round del olvido también es una obra rica en referencias históricas y políticas que marcaron el curso de la segunda mitad del siglo XX. En la narración se ven representados varios acontecimientos de la lucha armada en Venezuela, como en otras regiones del mundo, en especial Europa y Nicaragua.

A diferencia de Teo, Olivier creció en mejores condiciones. Pero el recuerdo de su tío Gerardo –quien realizaba actividades políticas contra la dictadura militar de Pérez Jiménez–, sería el detonante de su admiración por los ideales socialistas que, luego, lo llevarían a la lucha armada. En esta oportunidad se muestra la cara oscura de los medios de comunicación,

³¹⁹ *El round del olvido.*, p.369

³²⁰ *Ibíd.*, p.267

³²¹ *Ibíd.*

³²² *Ibíd.*, p.250

cuyas versiones oficiales de los hechos, por lo general, suelen estar alteradas o falseadas en función de los intereses del poder, incluso en democracia. Por ejemplo, el tío Gerardo, alias Rolando, se había convertido en un líder comunista, y después del derrocamiento del dictador, la misma democracia lo persiguió –a él y a sus compañeros– porque formó parte de los organizadores de luchas que querían establecer el socialismo en el país. Luego de ser asesinado, los medios dieron versiones «oficiales» de su muerte muy distinta a lo que realmente le había ocurrido:

En la prensa y en la emisora radial propagaron la noticia: Gerardo Campos un joven universitario, conocido en la organización subversiva FALN como el comandante Rolando; según algunos testigos no identificados, se hallaba prisionero en un campo guerrillero ubicado en el oriente del país. (...) Una semana más tarde, otra noticia fue difundida por algunos medios: «Muerto en combate con el ejército el mentado comandante Rolando». (...) Más tarde, se supo que había sido sistemáticamente torturado, antes de ser lanzado desde un helicóptero en vuelo.³²³

Cuando algunos grupos tienen la capacidad de vulnerar el poder del gobierno, quienes están al mando tienden a acabar con esos conspiradores. Por ese tipo de injusticias, Olivier decide seguir los pasos de su tío y adoptar, en su honor, el nombre Gerardo en sus posteriores actividades clandestinas. Sin embargo, una parte de él siempre estuvo escéptica con respecto al propósito de dichas actividades –como el secuestro de un beisbolista–, pues se trataban de «medios tan inclementes y perversos como los empleados por el poder establecido para reprimir a sus opositores»³²⁴.

Estos acontecimientos tienen referencia en la misma historia venezolana. Luego del derrocamiento de Pérez Jiménez, se firmó el Pacto de Puntofijo (31 de octubre de 1958), un compromiso –entre AD, Copei y URD– de respeto a la soberanía del pueblo, por las elecciones que se llevarían a cabo ese mismo año. Rómulo Betancourt, de AD, resultó ganador. Pero aquel pacto se rompió y comenzaron los conflictos entre partidos. Esa inestabilidad política dio lugar al surgimiento de un nuevo bando, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el cual defendía la idea de que la única manera de obtener el poder es por medio de la guerrilla.

³²³ *Ibíd.*, p.56-57

³²⁴ *Ibíd.*, p.121

En esta novela también hay referencias del socialismo en Europa y del desprestigio que estaba ganando la Unión Soviética. Por ejemplo, Olivier, dentro de todos los viajes clandestinos que realizaba, tuvo la oportunidad de visitar Praga bajo el seudónimo de Santiago. Ahí fue testigo de los resultados políticos y sociales de la Primavera de Praga: «los días de la llamada Primavera de Praga, un renacimiento político, aún no se extinguían. Se mantenía una desacostumbrada agitación social en las fábricas y en la prensa se traslucían inusitadas manifestaciones críticas al sistema»³²⁵. También fue testigo de la represión que los generales soviéticos ejercían sobre las calles de esa ciudad:

...la serena belleza de la ciudad había sido estremecida por el paso de los tanques rusos, que fueron a ocultarse luego, amenazantes, en los bosques cercanos. En una salida para apreciar por sí mismo algo de los acontecimientos políticos, se topó con una concentración humana que rendía honor al joven Jean Palas, quien se inmoló transformándose en antorcha humana, como máxima muestra de rechazo a la intervención militar soviética de su patria. Obreros, soldados, estudiantes, intelectuales, marchaban con sus brazos unidos en jarra desde la plaza Wenceslao, en imponente silencio que, no obstante, parecía tronar como un airado clamor nacional.³²⁶

Asimismo, luego de regresar a su país, y de haber sido capturado y apresado –para luego, con ayuda de Noelia y Dalia, poder escapar de prisión–, visitó Nicaragua para formar parte del movimiento revolucionario –sandinistas contra la dictadura somocista–. En ese país sufrió un atentado por parte de los soldados del ejército opositor, quienes le extirparon los ojos y lo dejaron ciego.

Con la historia de vida de Olivier podemos ver cómo los ideales se corrompen, y cómo las revoluciones terminan convirtiéndose en lo que, en un principio, estaban enfrentando. Este personaje siempre estuvo dubitativo con respecto a las formas en las que el socialismo quería instaurarse; se mantuvo fiel al ideal, sí, pero no a la práctica violenta con la que se quería ejecutar; y a pesar de eso, muchas veces cedió ante la presión de sus compañeros, aprendió a usar las armas y se convirtió en un líder entre ellos.

Toda esta carga de referencias históricas funciona, simplemente, como una manera de contextualizar el relato valiéndose de un personaje representativo. De acuerdo con Barrera Linares, en esta novela, «el narrador se vale de acontecimientos históricos particulares

³²⁵ *Ibíd.*, p.271

³²⁶ *Ibíd.*, p.317

(nacionales y de otros países), bien conocidos, y los lleva al espacio de la ficción, sin que para nada se perciba un interés documental, político o proselitista»³²⁷. Por eso esta obra es «el ejemplo más palpable de cómo aprovecharse de la narración literaria para permitir a otros versionar el acontecer histórico de un país»³²⁸.

3.3 Alteridades: la zorra, el toro y el cuervo

Con esta novela, Liendo nos ofrece un festín de alteridades y desdoblamientos. Los tres protagonistas están tan bien contruidos que identificarse con ellos en algún punto de la historia es inevitable. Estos personajes son como tres monedas con dos caras, una que muestran al mundo, y otra que ocultan y que está representada por un animal. Para Noelia, la zorra; para Teo, el tigre; y para Olivier, el cuervo. Estos animales son *el otro* yo de los personajes, en ellos «se esconden pasiones, impulsos, miedos que los colocan en el centro mismo de las contradicciones de su época: feminismo y cultura patriarcal, revolución y democracia, pobreza y ascenso social, voluntad individual y determinaciones sociales y familiares»³²⁹.

En Noelia, la zorra es justamente su yo que se reconoce como una mujer libre, irreverente, con derecho absoluto sobre su cuerpo, insumisa, indócil, la que deja atrás la idea –impuesta por su madre y su abuela– de que la mujer siempre debe ser la señorita de la casa, obediente y sin derecho a opinar, a la espera de que un hombre se haga cargo de ella y decida por ella. Por su parte, el tigre de Teo es la rabia que lo impulsa a trabajar duro por sus metas, el que le da la fuerza para golpear al contrincante, el que le suministra la voluntad inagotable de escapar de la pobreza. De igual manera, en Olivier vemos al cuervo irónico, el burlón, el que satiriza sus ingenuidades idealistas, el escéptico que todo lo cuestiona y que pone en tela de juicio los movimientos revolucionarios que se corrompen.

Entre el mismo Teo y Olivier hay una alteridad, hay cierto complemento entre ellos, uno tiene lo que al otro le falta. Son muy distintos entre sí, pero muy parecidos al mismo tiempo. Teo es un hombre de acción, Olivier es un hombre de pensamiento. Ambos libran una batalla,

³²⁷ Barrera Linares, L. (2005). *La ficción como discurso histórico indirecto: Tres novelas de Eduardo Liendo*. Revista de Literatura Hispanoamericana. N° 50., p.68-69.

³²⁸ *Ibíd.*

³²⁹ Kozak, G. (2005). *Memoria, subjetividad y nación en El round del olvido de Eduardo Liendo*. Revista de crítica literaria latinoamericana. N° 62., p.30

la de Teo es individual, pero la de Olivier es colectiva. Teo quiere salir de su propia pobreza con el esfuerzo de su desenvolvimiento en el cuadrilátero, de su talento en el boxeo; Olivier quiere acabar con la pobreza de otros mediante actividades clandestinas. Ambos ponen en riesgo sus vidas, ambos ejercen la violencia, uno con los puños y el otro con las armas.

Teo se presenta como un personaje que, a pesar de ser boxeador, no es violento, sus peleas las deja en el cuadrilátero. Es un personaje simpático que se da a querer por el lector. Está enfocado en su meta, y por ella da la pelea, literalmente. Es el típico hombre rudo que por dentro está lleno de humildad, buenos sentimientos, inseguridades y miedos.

En Olivier hay un contraste entre su personalidad y sus acciones. Es un muchacho tímido pero sin miedo a morir en un enfrentamiento. Todo sea por un ideal. Además, en él también hay un choque de personalidades: es un músico que termina en una lucha armada. Lo que ocurre con Olivier es que, durante sus actividades como militante, cambiaba de identidades: era muchos y a la vez no era nadie. Se encontró a sí mismo estando en prisión, en los libros que leía. También se encontró a sí mismo cuando le arrebataron la vista y decidió dedicarse por completo a la música hasta ganar fama en los medios como cantante.

En palabras de Gisela Kozak, estos personajes resultan atractivos porque sus «vidas son contadas desde la intrahistoria, es decir, desde una mirada alternativa que privilegia la vida cotidiana e íntima en su entretenerse con la historia nacional»³³⁰. La intrahistoria representa otro foco con el que se puede observar la historia de una nación, se concentra justamente en las vivencias particulares de personas comunes en un determinado contexto histórico, vivencias compartidas entre los ciudadanos que conviven en un mismo país, vivencias que complementan las narraciones sesgadas de los textos historiográficos.

Por esa razón, el lector de *El round del olvido* puede sentirse identificado con los personajes, o puede ver en esos personajes a algún pariente o amigo que haya vivido en la Venezuela de los años sesenta, setenta y ochenta. En pocas palabras, hay muchas Noelias, muchos Teos y muchos Oliviers en el país. En cada uno de nosotros tenemos algo de ellos.

3.4 Los olvidados, crónicas de los condenados al silencio

En *El round del olvido*, la narradora también reflexiona acerca del oficio del periodista. La idea de ella, en un principio, era hacer un reportaje acerca de Teo y Olivier, pero no pudo

³³⁰ Ibíd., p.28

por estar tan unida a ellos; al narrar sus historias inevitablemente también estaba narrando la suya propia, así que no pudo tomar distancia en el relato y terminó haciendo una novela: «Todavía creo que el camino para referir esta historia pudo ser el reportaje, pero pienso que, en ese caso, mi escritura se hubiera tornado más distante, sin comprender las emociones que la novela permite»³³¹.

Esta situación es muy parecida a esa norma que tienen los doctores de no practicarles intervenciones quirúrgicas a sus familiares; bueno, también el periodista se ve en una limitante si quiere narrar la historia de alguno de sus allegados, sobre todo cuando es muy cercano, pues su trabajo se vería condicionado por los sentimientos que medien entre ellos. Capaz un periodista pueda tener la fuerza para silenciar dichos sentimientos y narrar la vida de su hermano, por ejemplo, pero la narración perdería la cuota de «objetividad» que exigen los textos periodísticos. Noelia lo sabía muy bien, y por eso terminó haciendo una novela de ellos, de los tres, pues dicho género sí le otorga esas libertades creativas: «En la ficción era posible ser uno y múltiple, uno y el otro, al mismo tiempo»³³².

Sin embargo, Noelia logra hacer un grupo de «crónicas de la nostalgia (nostalgia ajena y agraviada)»³³³, inspirada luego de haber conocido a un pintor entrado en años que había gozado de fama en su juventud pero ya no lo tomaban en cuenta: «Pensé en esas trágicas figuras que, habiéndose considerado resguardadas por la fama, se desintegraron penosamente con el paso de los días, gastadas en su orgullo de falso mármol»³³⁴. De ahí surgió la idea de escribir reportajes en forma de crónicas, bajo el título *Los Olvidados*, como la película de Luis Buñuel, solo que esta vez, «a diferencia de los seres mostrados por el cineasta, no se trataba en este caso de marginados sociales sino, en cierto modo, de lo contrario: algunos supuestos preferidos de la fortuna, finalmente condenados a un penoso silencio»³³⁵.

La ventaja de la crónica es que, por ser un género híbrido, un *ornitorrinco* como lo describe Juan Villoro, el periodista puede ejercitar su pluma literaria debido a que se encuentra, en palabras de Walter Mignolo, a medio camino entre la ficción y lo real. Es un

³³¹ *El round del olvido.*, p.165

³³² *Ibíd.*, p.296

³³³ *Ibíd.*, p.75

³³⁴ *Ibíd.*, p.78

³³⁵ *Ibíd.*, p.79

género que le permite al periodista ser un Doctor Watson y narrar la historia de alguien más, al tiempo que también describe su experiencia como observador.

Noelia, desde que decidió hacer sus crónicas, nos muestra en todo momento su labor periodística y los gajes del oficio, esas actividades que también califican al periodista como un investigador que busca y coteja, cual detective, las evidencias que encuentra en bibliotecas, hemerotecas, fotografías, cintas de video y cualquier otra fuente que exista:

La ruta hacia el descubrimiento de los olvidados pasaba por una sobria sala de lectura de la Hemeroteca Nacional. En los archivos de esta conservadora Institución reposaban las evidencias del pasado que yo perseguía. Durante muchos días, en mis horas libres, estuve pesquisando entre viejas revistas y periódicos rancios. Haciendo una selección de personajes, algo intuitiva, evitando que no fuesen «cadáveres definitivos», para aspirar al privilegio de poder entrevistarlos. Trazar su perfil de olvido después de varios años de voluntario u obligado silencio. Indagar lo que había sido de sus vidas, otrora notorias. ¿Se sentirían gloriosos o fracasados para siempre? ¿Amaban o despreciaban a ese inconstante público, que alguna vez les había consentido, para luego abandonarlos en la sombra más recóndita?³³⁶

Pues bien, gracias a sus pesquisas halló a cuatro personas que protagonizarían sus crónicas: María Celeste (una balletista), Orlando Silveira (un escritor), Renato Pumarrosa (un actor) y Adelino Pantoja (un político). Para poder entrevistar a la balletista, tuvo que ver previamente muchos documentales de sus presentaciones. Se trataba de una bailarina que había iniciado su carrera desde muy joven, era tan talentosa que la contrataban prestigiosas compañías en Europa y otros países de Latinoamérica; pero por un accidente —mientras hacía una presentación— se lesionó el tobillo, no se recuperó, y abandonó el escenario a los dieciocho años. La fama le duró poco, se abandonó a sí misma y se descuidó, ella se sepultó en el olvido y se convirtió en otra, ajena a la María Celeste que había sido: «Ahí, sentada sobre el sofá de cuero marrón, estaba una enorme mujer de ciento treinta kilos de peso. (...) Me fue imposible reconocer en ella a María Celeste Lira»³³⁷. «Comía sin elegancia y eso hacía ver más grotesca su gula. Era imposible relacionar a ese ser ordinario con la refinada María Celeste Lira»³³⁸. Noelia grabó los testimonios de la entrevistada en un pequeño

³³⁶ *Ibíd.*, p.114

³³⁷ *Ibíd.*, p.127

³³⁸ *Ibíd.*, p.131

grabador y tomó fotografías al cuarto donde se encontraba el pasado de María Celeste: sus vestidos, sus zapatillas, etc.

Por otro lado, con Orlando Silveira –hombre de unos 60 o 65 años por lo que pudo deducir Noelia– tuvo que guardar la grabadora porque al escritor le incomodaba: «si quiere usted tomar algún apunte no tengo inconveniente, pero el grabador perturba mi sentido de la intimidad»³³⁹. Noelia se vio en la obligación de tomar notas, una imagen bastante romántica del periodismo, una manera de hacer que el periodista le preste fiel atención a su entrevistado y no se relaje por pensar que la grabadora lo tiene todo –sin tomar en cuenta que, si el artefacto se daña, los datos se pierden–. Noelia aprendió de Silveira que la fama «no es más que un risueño espejismo»³⁴⁰. Se trataba de un escritor resignado al olvido, que destruía en el día lo que escribía en la noche porque, según él, antes de los cuarenta años «es muy lógico que se escriba para el recuerdo, tenemos la pretensión de quedar, pero después de los sesenta somos más realistas o, menos pretenciosos, y empezamos a escribir para el olvido»³⁴¹.

Con Renato Pumarrosa, el actor que había gozado de mucho reconocimiento mediático durante su juventud, Noelia retrató la imagen del típico narcisista que, a pesar de su vejez, sigue anclado a la fama del pasado y busca desesperadamente una manera de renacer de las cenizas:

Conservaba el pequeño bigote, pero ahora de un gris amarillento por efecto del cigarrillo, su cabello estaba recién teñido de un intenso negro azulado, el mismo color que llevaba en sus últimas apariciones en televisión. Luego pude apreciar que también se había maquillado el rostro para la entrevista, tratando, infructuosamente, de desdibujar los signos indeseables del tiempo. Era, ciertamente una máscara.³⁴²

En Noelia, el actor vio la oportunidad de que su nombre resucitara en los medios. Su carrera culminó cuando lo llamaron de la oficina de producciones para notificarle que «el personaje de galán joven no era para él, aunque se le daría otro importante y ganaría la mitad de lo acostumbrado en su próximo contrato»³⁴³. Interpretó papeles menores hasta que finalmente su carrera cayó hasta el fondo del hoyo del olvido.

³³⁹ Ibid., p.182

³⁴⁰ Ibid., p.183

³⁴¹ Ibid., p.182

³⁴² Ibid., p.213

³⁴³ Ibid., p.216

El otro personaje, Adelino Pantoja, fue un ex senador y fundador del Partido de la Revolución Populista (PRP) que perdió toda su popularidad por una enfermedad que le devoró la memoria: «Un monigote azotado por la silenciosa y devastadora lepra de la memoria. Adelino Pantoja había sido atrapado sin piedad por esa invisible red que lentamente secuestró todo su pensamiento»³⁴⁴, esa situación le costó la pérdida del apoyo de sus partidarios.

Si evaluamos cada historia, podemos notar que la fama que gozaron los personajes dependía en gran medida de los medios de comunicación. La bailarina se hizo famosa gracias a que los medios cubrían sus presentaciones; el escritor se hizo famoso gracias a que sus libros de la juventud fueron editados, publicitados y publicados; el actor es el más representativo en este caso, porque él dependía directamente de la televisión, lo mismo con Adelino Pantoja y lo que significa para un político el hecho de que su imagen se encuentre en todos lados y ser reconocido por las masas. En sus momentos de gloria eran los favoritos de la prensa. Todo esto «evidencia lo efímero de la fama y una propuesta cultural que necesita ser reforzada por un medio»³⁴⁵.

Lo que le ocurrió a Celeste le puede pasar a todos los deportistas, porque sus cuerpos son el instrumento de su trabajo, y si éste se agravia, la carrera se ve afectada. Lo que le pasó a Silveira fue producto de su decepción con los mismos medios de comunicación que le dan difusión a cualquier cosa sin importar si se trata de algo bien hecho o no, como él mismo lo dijo: «He visto lectores embelesados por libros sumamente mediocres y, a veces, me he tropezado con páginas extraordinarias de escritores completamente ignorados y hasta despreciados. Sobre todo en esta época mediática donde se rinde culto a la apariencia en desmedro del ser»³⁴⁶. Escritores –y hasta lectores– decepcionados como Silveira hay muchos, basta con ir a cualquier librería del país y tomar un libro que se encuentre en las vitrinas para notar que hay muchos textos –incluso con errores de edición– que gozan de cierto privilegio y se convierten en *bestsellers*, ¿por qué?, por publicidad.

Asimismo, Renatos Pumarrosas abundan por ahí. Muchos actores de televisión que siempre tuvieron los protagónicos, con el pasar de los años terminaron ignorados y olvidados. En este medio audiovisual, el tiempo no perdona, y menos en las telenovelas donde lo que

³⁴⁴ *Ibíd.*, p.246

³⁴⁵ D'Alessandro, M.E. *Óp. Cit.*, p.117

³⁴⁶ *El round del olvido.*, p.183

vende es la figura de los actores. Con Adelino Pantoja, además, pudiéramos encontrar cierto parecido con la figura de Diógenes Escalante, un político venezolano que luego de una sólida carrera política perdió la cordura.³⁴⁷ Poco se sabe de este diplomático que pudo haber sido, incluso, presidente de Venezuela: definitivamente quedó en el olvido. Se demuestra, pues, que hasta la popularidad de un político pende de un hilo, y si su figura no se mediatiza, la gente no lo recuerda.

Con estas crónicas vemos cómo la fama que propician los medios tiene un carácter más cuantitativo que cualitativo: llega a muchas personas, sí, pero tarde o temprano se agota. En palabras de D'Alessandro, «los medios de comunicación poseen una difusión más expansiva que profunda, haciendo efímera la fama lograda por estos y por la carencia de un sustento más fuerte y sostenido en el tiempo». Sin embargo, con la labor de Noelia como periodista, y también como novelista, pudiéramos concluir que la escritura es la vía para ganarle la carrera al olvido.

³⁴⁷ Diógenes Escalante se desempeñó como Ministro Plenipotenciario en Londres, durante la dictadura de Gómez; Secretario durante el mandato de Eleazar López Contreras, y Embajador en Washington durante el gobierno de Isaías Medina Angarita; también figuró como candidato a la presidencia, propuesto por el mismo Medina Angarita, para las elecciones que se efectuarían en 1946, pero que no se llevaron a cabo por el golpe de Estado del 18 de octubre de 1945, liderado por Rómulo Betancourt y Marcos Pérez Jiménez. Se considera que la inesperada locura de Escalante propició el golpe. (Consultado en: Juan José Peralta. 30 de octubre de 2018. El impulso: *La demencia inesperada de Diógenes Escalante aceleró el golpe a Medina*

CAPÍTULO IV

EL ÚLTIMO FANTASMA, LA CATARSIS DE FELISBERTO

*La política es como una pesada
piedra amarrada al cuello de la
literatura.*

Stendhal
Rojo y Negro

El último fantasma, publicada en el 2008 por Alfaguara, es una novela de carácter político en la que Liendo retrata el fracaso del ideario socialista y su inevitable mutación en totalitarismo y corrupción. Se trata de un contrapunto entre Felisberto –narrador protagonista– y el fantasma de Vladimir Lenin; una especie de ajuste de cuentas en la que Felisberto, decepcionado, se aparta de la ideología que alguna vez defendió, acusa a Lenin de la farsa y los descabros del proyecto socialista, y le muestra los avances del capitalismo en materia de tecnología. La novela está tan cargada de humor e ironía en todas sus páginas, que pareciera, de hecho, que la ironía es la verdadera protagonista de la historia.

4.1 Entre la fantasía y la realidad

En esta obra la realidad se ve perturbada, pues la novela avanza con el diálogo entre Felisberto y un espectro. En este sentido –tomando lo ya estudiado por Todorov–, estamos ante la presencia de lo extraño, pues se nos dice explícitamente que el protagonista es esquizofrénico y que ha tenido alucinaciones previas a su «encuentro» con el fantasma de Lenin. De hecho, Felisberto lleva un tratamiento médico para controlar ese trastorno, pero a raíz del viaje de Fabiola –su esposa– a Europa, dejó de tomarse las pastillas. De manera que la fantasía se desvanece una vez que sabemos la razón lógica del acontecimiento.

Además, es Felisberto quien está contando la historia en primera persona, él sabe que tiene un problema de salud, y a veces lo niega, lo cual nos indica que es un narrador no confiable: «Mi salud mental está garantizada»³⁴⁸; «Anoche hablé un rato por teléfono con Fabiola, no sé por qué se preocupa tanto por mi salud. Que si no me vaya a olvidar de tomar las cápsulas para el control de las alucinaciones. (...) Que ya sabemos que se trata de un

³⁴⁸ *El último fantasma.*, p.116

problema crónico»³⁴⁹. Además, hay un momento de la narración donde Felisberto nos lanza definitivamente la espina de la duda: «Este punto del controversial diálogo del fantasma creo haberlo utilizado antes como mi propio argumento. ¿Significa acaso que, por momentos, lo suplanto y me transformo en su voz?»³⁵⁰.

El lector tiene, entonces, dos opciones: creer que la conversación con el fantasma sí ocurre —en el límite de lo fantástico—, o creer que Felisberto habla para sí mismo durante toda la novela y que su conversación con el fantasma es, en realidad, como hablarle a una pared. En cualquiera de los dos casos, no hay que olvidar que es esquizofrénico. Aun así, podemos optar por lo que el mismo Felisberto dice en algún momento de su narración: «doy por vivido todo lo soñado»³⁵¹.

4.2 Metaliteratura, intertextualidad y desdoblamiento

Felisberto es un bibliotecario jubilado, y además es un escritor que ha abandonado el oficio, por eso suele reflexionar, en algunos pasajes, acerca del arte de contar. Además, el propósito del fantasma de Lenin es, justamente, que Felisberto escriba sobre él, pero éste se niega y es la razón por la que la presencia del espectro le molesta sobremanera. Por ejemplo, los rasgos metaliterarios (que se presentan como comentarios sueltos) los encontramos en fragmentos como: «No me aventuraré de nuevo en ese caudaloso río lleno de meandros, a veces lento, otras turbulento, nunca apacible, en el que las palabras ágiles y escurridizas nadan como peces multicolores o sombras indóciles»³⁵²; «La literatura es un maravilloso espejismo, y cuando se pierde esa fascinación, lo mejor es dejarla»³⁵³. También encontramos un pequeño guiño de metanarratividad diegética en este fragmento: «¿Qué podría ganar yo con la novela *El último fantasma*? Nada, absolutamente nada. Como no sea provocar la ira de algún comisario político fanático y del pelotón de los ilusos incorregibles...»³⁵⁴.

La novela también está cargada de intertextos. Primero encontramos intertextualidad exoliteraria con la transliteración de algunas palabras en ruso que Felisberto y Lenin suelen intercambiar, a saber: «*Dobry vecher, tavarich*», «*jarasó*», «*prekrasni*», «*pravda*»,

³⁴⁹ *Ibíd.*, p.159

³⁵⁰ *Ibíd.*, p.118

³⁵¹ *Ibíd.*, p.13

³⁵² *Ibíd.*, p.18

³⁵³ *Ibíd.*, p.97

³⁵⁴ *Ibíd.*, p.160

«*spasiba*»³⁵⁵. Cabe decir que estas palabras no invaden para nada el texto, no resultan pesadas (como podría ocurrir con algunos pasajes en *Rayuela*, de Cortázar) y funcionan para caracterizar mejor al personaje de Lenin; además, son palabras cuyo significado se intuyen –a pesar de no conocer la lengua–, pues Liendo se encarga de añadirlas en ocasiones muy específicas, en contextos bastante claros.

También encontramos intertextualidad en la cita de un fragmento de *La madre*, de Máximo Gorki. Y, por supuesto, en la gran lista de *Libros para jubilados* –publicados luego de la muerte de Lenin, después de 1924– que Felisberto le recomienda al fantasma. Todos esos textos se relacionan entre sí, porque en alguna u otra medida hacen crítica al socialismo (como *1984* y *Rebelión en la granja* de George Orwell) y además dan muestra de la erudición del autor como lector.

Y no debemos pasar por alto la intratextualidad presente en la obra. Esta novela se conecta mucho con *El round del olvido*. De hecho, la vida de Felisberto tiene un cierto parecido a la de Olivier, ambos fueron guerrilleros, ambos estuvieron en Europa y presenciaron de cerca las contradicciones e irregularidades soviéticas. Aparece el personaje de Yuri –que también está presente en *El round del olvido*, y en ambos libros se desempeña como militante y guía turístico de la URSS–. Aunque no es correcto decir que Felisberto y Olivier son la misma persona –porque no lo son–, al menos se podría especular que pudieron haber sido «camaradas» o compañeros del mismo grupo guerrillero; igual es una impresión producida por la intratextualidad tan marcada. Asimismo, el mago de la cara de vidrio también tiene una participación importante en esta novela, porque el televisor se convierte en una de las muchas adicciones del fantasma de Lenin.

Por otro lado, vemos una vez más el tema del doble, y ya definitivamente podemos asegurar, en palabras del mismo Liendo, que el desdoblamiento es una fijación característica en toda su obra narrativa donde «se puede constatar el itinerario de una obsesión por la otredad, la sombra del alter ego»³⁵⁶. Pues bien, para Felisberto, Lenin es *eso otro* que no lo deja en paz, quizá representa un cierto cargo de conciencia por haber apoyado un ideal que lo decepcionó; por eso no resulta curioso que se trate de un fantasma, pues da pie a que el

³⁵⁵ Buenas noches, camarada; bien; hermoso; verdad; gracias.

³⁵⁶ Liendo, E. (2017). *En torno al oficio de escritor*. Caracas, Venezuela. Editorial Bruguera., p.94

lector piense que todo es producto de su imaginación y que en realidad está hablando consigo mismo como si se desahogara y soltara aquello que tanto lo inquieta.

Felisberto conoce toda la vida de Lenin por los libros biográficos que ha leído, así que no es de extrañar que la personificación del fantasma –lo que dice y hace– sea él mismo quien la represente, como si se dirigiera a un espejo. Todo calza en el rompecabezas, ¿las prendas de ropa que usaba Lenin? Felisberto estuvo exiliado en Moscú y muy probablemente tenía esas mismas prendas; ¿el idioma ruso? Lo mismo, Felisberto manejaba algo de esa lengua. Muchas cosas indican que el narrador alucinaba. Sin embargo, depende del pacto de ficción que haya hecho el lector, porque como dijimos anteriormente, es válido optar por alguna de las dos opciones, pues incluso hay un hecho que siembra la duda con respecto a la «existencia» del fantasma: la letra de Lenin en perfecto alfabeto ruso que Felisberto no manejaba del todo.

4.3 Nadando en aguas biográficas

El último fantasma es un ejemplo de lo que hablaba Anderson Imbert acerca de sacar a los personajes de sus nichos históricos y hacerlos dialogar dentro de la historia de la trama. Esta novela no es una biografía de Lenin ni un texto histórico. Es ficción, y eso está claro. Sin embargo, no se puede negar que en la obra hay datos importantes de la vida del líder soviético que responden a una investigación acuciosa por parte del autor. Según el mismo Eduardo Liendo, «aun tratándose de ficciones, muchas veces resulta indispensable que los textos más imaginativos tengan un sustento en la investigación de la realidad; tal conocimiento puede ser primordial para lograr, por ejemplo, la verosimilitud de un personaje o de una circunstancia»³⁵⁷. Sin duda el autor tuvo que recurrir a la revisión de la biografía de Lenin –además de sus conocimientos previos sobre esta figura importante del siglo XX– para poder construir un personaje bien logrado, para definir su rostro.

«El escritor puede prescindir de muchos datos reales –dice Liendo–, pero conocerlos y desecharlos forma parte de su libertad de creación. Mientras que ignorarlos puede significar una seria limitación»³⁵⁸. Pues bien, en *El último fantasma* el autor prescinde de muchos acontecimientos que pudieron marcar la vida de Lenin, pero toma los datos más importantes

³⁵⁷ *Ibíd.*, p.35

³⁵⁸ *Ibíd.*, p.37

que nos retrata, justamente, su figura como líder: sus deseos, sus motivos revolucionarios, sus mañas, etc. De Lenin sabemos –gracias al autor– que era un lector empedernido, hombre vengativo, conspirador, idealista, megalómano, que apreciaba mucho a su familia, pero que tenía la sangre fría necesaria para asesinar en nombre de la revolución.

Por ejemplo, en la novela nombran a Alexandro Ulianov, hermano mayor de Lenin, quien fue ahorcado por intentar asesinar al zar Alejandro III, y eso hizo que Lenin sintiera un profundo odio hacia el imperialismo:

Sé bien que usted conoce nuestra historia, Felisberto, y estará bien informado de que Alexandro y otros camaradas universitarios fueron acusados de participar en un atentado para asesinar al zar Alejandro. No hubo clemencia para ninguno de ellos. El joven más hermoso y dotado murió en la horca, y nuestra familia fue socialmente execrada de los sectores favorecidos.³⁵⁹

Ese y varios datos más con respecto a la vida de Lenin, como sus relaciones amorosas, son narradas en esta obra como temas de conversación entre el fantasma y Felisberto. Es a partir del diálogo que se dibuja a los personajes, más allá de las descripciones.

4.4 La vida después de Lenin

Con Felisberto también notamos la presencia de un *yo reminiscente*, pues rememora los días en los que fue fiel seguidor del ideal socialista, nos habla del pasado y, después de tantos años, su *yo* ya no es el mismo. Felisberto narra desde la sabiduría que le otorga la edad y nos cuenta que, en su juventud, apostó por el socialismo, militó por sus ideas y estuvo exiliado en la Unión Soviética, hecho que le permitió ver de cerca los vicios y las contradicciones entre la ideología y su práctica.

Con la aparición del fantasma, Felisberto descarga toda su decepción en una especie de catarsis que le permite desahogarse y decirle a Lenin lo que éste no pudo ver luego de su muerte en 1924, la manera en cómo el ideal socialista se desvirtuó y se convirtió en un sistema totalitario, burocrático, corrupto, opresivo e intolerante. Lo que se supone sería un ideal que acabaría con los privilegios en nombre de la igualdad social para todos, se convirtió en un sistema partidista que le da prioridad a quienes militan por la causa socialista; todo esto era un asunto que Felisberto le reprochaba:

³⁵⁹ *El último fantasma.*, p.46

Uno de los compañeros del grupo me cedió su entrada para presenciar el ballet Espartaco en el Palacio de los Congresos de Moscú. De manera que así pude invitar a Valia, que nunca había pisado el lugar y quedó completamente deslumbrada. El ciudadano soviético común no tenía fácil acceso a esos sitios copados por un sector social y partidista privilegiado. Por lo tanto, ella lo conoció en aquel momento de la mano de un joven extranjero.³⁶⁰

Felisberto también acusó al fantasma de ser el culpable de los resultados de la Unión Soviética, de figurar como el defensor de la sociedad para luego desvirtuar todo el ideal: «Usted representaba entonces valores de justicia e igualdad social y, por supuesto, la firme voluntad de la lucha para alcanzarlos»³⁶¹; «Usted cambió la libertad de opinión y de conciencia por el partido único, el centralismo y el puño cerrado del autoritarismo»³⁶².

Los engaños socialistas no solo llegan ahí, también se narran los crímenes cometidos por los soviéticos para preservar la revolución, muy al estilo *el fin justifica los medios*: «usted escribió páginas contundentes contra el terrorismo como forma de lucha; más tarde, argumentando la defensa de la revolución, se convirtió en el verdadero padre del terror rojo»³⁶³; «usted segregaba y trituraba para controlar el poder, usted, alternativamente, hizo de Stalin y Trotsky sus mejores aliados de acuerdo con su conveniencia, usted no es ese hombre justo y de espíritu generosos que nos hicieron ver»³⁶⁴.

Y a pesar de que Lenin murió mucho antes de que todo empeorara, Felisberto le recuerda –con ironía– que Stalin fue moldeado por él mismo: «...hubo un doctor, Lenin Frankenstein que inventó al monstruo llamado Stalin: “el maravilloso georgiano”. El doctor Frankilenin no es inocente»³⁶⁵. Stalin también supo engañar al pueblo soviético y se ganó el respeto de muchos cuando defendió a la URSS contra la invasión Hitleriana en la Gran Guerra Patria. «Solo que también la perversión stalinista se camufló tras la victoria, y se aprovechó de ella para camuflar su propia malvada dominación»³⁶⁶.

³⁶⁰ Ibid., p.49

³⁶¹ Ibid., p.62

³⁶² Ibid., p.64-65

³⁶³ Ibid., p.79

³⁶⁴ Ibid., p.80

³⁶⁵ Ibid.

³⁶⁶ Ibid., p.181

4.4.1 La modernidad capitalista y los medios de comunicación

El arma más contundente que utilizó Felisberto para desquitarse con el fantasma fue mostrarle los avances –en materia de comercio, comunicación y tecnología– del capitalismo: «¿Entonces imperialismo continuar?, dijo sin que sus pequeños ojos parpadearan. / Sí, señor Lenin, le aseguré, en efecto, continuar y continuar y continuar, al parecer fase superior del capitalismo no terminar nunca»³⁶⁷. Felisberto le dio a probar la *Coca-Cola*, le enseñó la televisión, el celular y la Internet. En fin, el fantasma de Lenin probó el dulce sabor del capitalismo y se maravilló, otro ejemplo más de la ironía presente en la novela.

«Donde hay una *Coca-Cola* están los Estados Unidos», le dijo Felisberto con sorna al fantasma. La frase hace alusión al eslogan «Donde hay una Coca-Cola hay hospitalidad». Con esta bebida, Felisberto le demuestra a Lenin la gran influencia que tiene la publicidad cuando se trata de hacer imborrable el nombre de una marca en la sociedad, hasta el punto de convertirla en un símbolo; por ejemplo, *Coca-Cola* es el sello de la felicidad dentro del imaginario del sueño americano. Pues bien, el abreboca que Felisberto le dio al fantasma fue, justamente, «la bebida imperialista»; su adicción fue tal, que se bebió todas las latas que Felisberto guardaba en la nevera y siempre le pedía más, incluso para beberla con vodka, pues inventó su propio coctel: el vodkacola, lo cual resulta irónico considerando que el vodka es la bebida rusa por excelencia.

Asimismo, podemos notar que, en esta oportunidad, la representación de la televisión no tiene un cariz tan «apocalíptico» como en *El mago de la cara de vidrio*, sino más «integrado», se destacan sus características tecnológicas y sus ventajas, se hace más *maclujaniano* en ese sentido, se muestra más como un medio de distracción, información y publicidad, y no tanto como una fuerza invasiva que induce a las personas a hacer ciertas cosas:

Le dije que el televisor había sido quizás el más extraordinario invento del siglo XX, que se hizo efectivo casi tres décadas después de su conversión en momia, y que a mi juicio podía expresarse como una gran metáfora de la modernidad capitalista en la que se combinan perfectamente ciencia y tecnología, magia, información y mercancía.³⁶⁸

³⁶⁷ *Ibíd.*, p.26

³⁶⁸ *Ibíd.*, p.73

Por ejemplo, en *El mago de la cara de vidrio*, Ceferino respondía a cualquier publicidad y compraba el producto de inmediato –se sentía manipulado por el medio–; en cambio, en *El último fantasma* apareció una publicidad de condones cuando Lenin estaba viendo por primera vez la televisión, pero él simplemente se desconcertó y lo ignoró, debido, además, a que se trata de un hombre que murió en 1924 y tiene cierta mentalidad conservadora acorde con su tiempo.

Vemos entonces que la televisión en esta novela ya no se muestra como una aguja hipodérmica o como un resultado de la teoría crítica –como en *El mago de la cara de vidrio*–, sino que se adapta más a la teoría de los estudios empírico-experimentales o los estudios empíricos sobre el terreno, donde los individuos escogen determinado medio y eligen exponerse a los contenidos de su preferencia. De hecho, el fantasma de Lenin, luego de que Felisberto le mostrara la televisión para mantenerlo distraído, veía lo que le resultaba interesante –programas informativos– entre los numerosos canales de televisión por cable, lo cual representa mayor variedad de programación y un abanico más amplio para elegir.

El televisor no fue el único aparato tecnológico con el que Felisberto se lució, el celular también captó la atención y admiración del fantasma: «Como usted podrá advertir muy pronto, la gente que carga este aparatico no puede estar tranquila en ninguna parte, y así resulta casi imposible concentrar las energías necesarias para acabar por fin con el sistema»³⁶⁹. «Me parece muy bueno para conspirar», decía Lenin³⁷⁰. Felisberto aprovechó para notificarle que los celulares ahora vienen bien equipados, con cámara, grabadora, calculadora, agendas y demás, que «los usaban niños y hasta semianalfabetos, lo cual podría asegurarse como otra aberración capitalista para crear falsa conciencia de clase desde la edad más tierna»³⁷¹.

Pero el invento que más sorprendió y atrapó al fantasma fue Internet. Felisberto le mostró la computadora –otro instrumento que grita modernidad–, y Lenin se maravilló con la magia que elimina los límites de espacio y tiempo, rastreó los antecedentes de su propia familia en la web, consultó enciclopedias y creó su propio correo electrónico: fantalenin@moska.com. Internet aparece, pues, como una gran red con la que se puede acceder a muchísima información, sinónimo de la democratización del conocimiento. Navegando en Internet,

³⁶⁹ *Ibíd.*, p.143

³⁷⁰ *Ibíd.*, p.144

³⁷¹ *Ibíd.*

Lenin se enteró que, tras su muerte, los científicos le extirparon el cerebro y lo cortaron en varios pedazos para demostrar que tuvo una mente privilegiada: «¡Qué vergüenza! ¡Qué vergüenza!, repetía el fantasma de Lenin. Someterme a esta cómica post mórtem»³⁷².

Con todo esto Felisberto le demostró a Lenin que, después de su muerte, el capitalismo se repotenció y se encuentra presente en la cotidianidad del mundo, en la *Coca-Cola* —y muchas otras marcas—, en los televisores, en los celulares, e incluso más en Internet.

4.5 Caracas invadida de rojo

En *El último fantasma*, la ciudad está muy presente. Felisberto vive en Palo Alegre —que pudiera asociarse con Los Palos Grandes— y hace vida en sus cines, sus cafés, sus bibliotecas y sus bares. También tiene la rutina de pasear por el Parque del Este y leer el periódico mientras disfruta del paisaje. De hecho, se advierten algunos rasgos del romanticismo cuando describe a la ciudad:

Estuve caminando por el Parque del Este, el parque de estos años de mi madurez. Le di una vuelta a buen paso, no estoy tan oxidado. Me senté un rato en uno de los bancos de madera que se encuentran frente a una pequeña laguna artificial. Lo he hecho muchas veces con Fabiola a mi lado. El paisaje tiene allí a la Gran Montaña como fondo, y en la laguna pueden verse lotos, bambúes y otras plantas, entre las cuales pasean su elegancia algunas garzas blancas...³⁷³

En algunos momentos Felisberto camina por el Parque y rememora los días en los que fue guerrillero, cuando estuvo exiliado en Moscú, ciudad que también suele recordar y describir con cierta tristeza: «Camino y pienso, pienso y camino. Estoy en situación de clandestinidad. Debo regresar a mi país. Hace apenas dos días llegué a Praga desde Moscú. Ya antes estuve aquí, pero florecía la esperanza y se apreciaba cierto entusiasmo en la ciudad por la posibilidad de efectuar las anheladas reformas democráticas»³⁷⁴.

Con pasajes como esos podemos ver la ciudad —o las ciudades— a través de las emociones de Felisberto, de cómo se siente cuando la describe; se nota que lo hace con nostalgia, sumada a una cierta melancolía que le produce no estar con su esposa porque la extraña, y a pesar de que habla casi todos los días con ella, le gustaría estar a su lado y disfrutar de su compañía.

³⁷² *Ibíd.*, p.161

³⁷³ *Ibíd.*, p.51

³⁷⁴ *Ibíd.*, p.86

Aquí también notamos rasgos de la novela romántica, pues el amor es uno de los temas fundamentales desarrollados por esta corriente: «Extraño a Fabiola, las horas son más largas sin ella, no es que me aburra, no, sino que interrumpo las cosas que hago para recordarla, una y otra vez. Es una dulce fijación»³⁷⁵.

Asimismo, y retomando el tema de la ciudad, el contexto de esta novela es la Venezuela socialista, y no es necesario que el autor diga nombres para darnos una idea de a quién se refiere cuando habla del «locato Papa Upa» y de las calles rojas rojitas. Felisberto siente a la ciudad invadida por las marchas de las personas con sus camisas rojas, por las pancartas del Papa Upa en las calles, por sus gritos a favor de su líder: «En estos días Caracas se encuentra agitada porque los camisas rojas vuelven a gritar iracundos viejas consignas revolucionarias que más bien parecieran un eco del túnel del tiempo»³⁷⁶; «Yo llegué de la calle bastante molesto porque me había topado con una cuadrilla de camisas rojas adoradores del locato Papa Upa»³⁷⁷. Todo esto le ocasiona mucho malestar a Felisberto, y con eso también podemos ver la diferencia entre la ciudad apacible que le ofrece el Parque del Este, la Gran Montaña (que pudiera asociarse con El Ávila), los cafés, los cines y los bares, en contraste con las calles cubiertas de rojo y llenas de ruidos y pancartas por causa del Papa Upa y sus seguidores:

Salí en la mañana para efectuar varias diligencias por la ciudad y regresé con un sentimiento mezclado de preocupación y rabia. El locato Papa Upa ha organizado varios batallones de franelas rojas que tienen una remembranza fascistoide. Por todas partes se halla su retrato y consignas con un tufo a socialismo mortuorio. Parece que estuviéramos en la víspera de octubre de 1917. ¿Setenta y un años de experimentos fracasados no bastan? Repetido, además, en múltiples variantes también fracasadas.³⁷⁸

Y esto nos lleva a otra de las ironías que Felisberto le muestra al fantasma de Lenin: el hecho de que se puede, con toda confianza, ser marxista sin haber comprendido —o tan siquiera leído— a Marx. Pues bien, una de las tantas situaciones que alimentan el descontento de Felisberto es que, en nombre de los antiguos socialistas europeos y chinos, los líderes latinoamericanos hagan y deshagan a su antojo mientras engañan a mucha gente que sigue

³⁷⁵ *Ibíd.*, p.103

³⁷⁶ *Ibíd.*, p.83

³⁷⁷ *Ibíd.*, p.124

³⁷⁸ *Ibíd.*, p.149

creyendo en una fantasía. El fantasma le pregunta, con curiosidad, si acaso se puede ser marxista sin leer a Marx:

En mi país eso es perfectamente posible, señor Lenin. No solo se puede ser marxista sin leer a Marx, leninista sin leer a Lenin, maoísta sin leer a Mao, sino que usted puede ser casi cualquier cosa sin haber leído nunca sobre el asunto en cuestión. Viene con nuestra idiosincrasia. Con decirle que hasta se puede ser presidente del país sin tener ni puta idea de lo que se trata³⁷⁹.

Esto pudiera verse como una variante del imaginario del gendarme necesario. Poco importa si el dirigente sabe o no de ciertas cosas, al final lo que más le interesa a las masas es el carisma, el poder de convencimiento y la actitud paternalista del líder.

Ya luego de tanto reclamo de Felisberto durante toda la novela, sobre todo por las locuras del Papa Upa en Caracas, el fantasma de Lenin dijo basta: «... supongo que andas indignado con ese que llamas el lunático Papa Upa de la chaqueta roja y la pagas conmigo. Porque sus huestes andan gritando: ¡Uh, ah, el Gran Papa Upa nunca se irá! ¡Soy pues el paga peo!»;³⁸⁰ «Yo acepto toda mi responsabilidad como el jefe revolucionario que fui. Pero no puedo cargar con la estupidez infinita de los grupos de izquierdas y hasta de derechas políticas que se parapetan tras de mi nombre».³⁸¹

Digamos que fueron las respuestas más sensatas con las que estuvimos de acuerdo y le estrechamos la mano al fantasma. Sabemos que los ideales de izquierda en Latinoamérica siempre han querido seguir los mismos pasos de la URSS. A estas alturas, parece que *El último fantasma* es ese Papa Upa, en cuyo caso podemos adoptar lo mismo que Lenin le dijo a Felisberto en algún momento de la historia: «No es bueno remover tanto a los muertos, *tavarich*. Lo mejor es dejarlos en paz. Conoces la sentencia bíblica: Dejad que los muertos entierren a sus muertos».³⁸²

³⁷⁹ Ibid., p.136

³⁸⁰ Ibid., p.192

³⁸¹ Ibid., p.193

³⁸² Ibid., p.188

CONCLUSIÓN

ENTRE MÁSCARAS Y ESPEJISMOS

*El hombre es una mera sociedad de múltiples habitantes
incongruentes e independientes entre sí.*

Robert Louis Stevenson
Dr. Jeckyll y Mr. Hyde

«La vida es un juego de máscaras». Esa es la frase que resume la trama de *Mascarada*, la segunda novela de Eduardo Liendo, quizás la menos nombrada, pero sí la más rica en observaciones de tipo filosófico. Se trata de una narración, en apariencia, sencilla (la historia de un hombre sin identidad) pero prodigiosa, profunda e incómoda en su contenido, pues nos hace reflexionar acerca de la osada aventura de ser humano a partir del hecho de tener nombre. Paul Ricoeur lo dijo una vez, «por débil, impotente, inconstante y ridículo que sea, el hombre nunca deja de llevar consigo la carga de conocerse»³⁸³. Y Liendo nos demuestra que, en ese afán de conocernos o de buscarle sentido a la vida, todo se trata, simplemente, de un festín de caretas. En no pocos casos, lo medular termina siendo lo aparente y la apariencia se vuelve esencial. La vida, al final del día, se reduce a eso: a una danza de disfraces en la que no es necesario usar antifaces porque nuestros propios rostros son máscaras que se adaptan a nuestras situaciones, a nuestras cuitas diarias.

Esas máscaras son espejismos, pues no nos definen por completo. Un día podemos ser cínicos y al otro sentirnos agradecidos por lo que nos ha tocado vivir. Tal vez se vea más claro con esta sentencia que Prudencio, el protagonista de la novela en cuestión, nos deja al final de la obra: «No soy ángel ni demonio. Ni villano ni héroe. Ni sabio ni necio. Pero todos ellos e innumerables más, ocupan un lugar en mí. Pudiendo ser todos, no temo ser uno. Soy un prisionero insumiso de la contradicción». El ser humano es, pues, un ser contradictorio que en esa carga de conocerse, como diría Ricoeur, se da cuenta de que tiene muchos yoes en su repertorio que confluyen entre sí, muchas máscaras o imposturas que le permiten hacer frente a los distintos avatares de la vida. Y justo eso es, irónicamente, lo que conforma su esencia, su magia.

³⁸³ Ricoeur, P. (2011). *Finitud y culpabilidad*. Madrid, España. Editorial Trotta. Pág. 28.

A pesar de que *Mascarada* no forma parte del corpus de análisis de esta investigación, nos sirve como pilar para llegar a la conclusión de que tanto los medios de comunicación como los imaginarios sociales y la ostentación de poder son solo máscaras que representan un rol en este gran escenario que llaman vida. Todos somos actores de la misma obra, y además de actuar también somos ávidos espectadores. Shakespeare nos lo advirtió con Hamlet, un personaje que buscaba abrirse paso entre la apariencia para poder ser, pero descubrió que al otro lado de la apariencia no hay nada salvo la muerte. El acertijo está resuelto, la apariencia está formada por muchas máscaras, y esas máscaras son, justamente, la representación más auténtica del ser.

Con respecto a los resultados de esta investigación, la breve revisión histórica de los medios de comunicación nos abrió paso al estudio de las teorías comunicativas que analizan la masa y los medios. Dichas teorías pueden verse, de hecho, como aproximaciones que buscan describir las distintas máscaras que adopta —y adapta— la masa (que puede ser ingenua o activa, dependiendo de la lupa con que se la mire) y los medios (que pueden ser instrumentos de control social por parte del poder —político o económico— o simples vías de distracción y entretenimiento para las masas). Ninguna máscara es menos verdadera que la otra.

Seguidamente, la noción de imaginario social cobró centralidad en el desarrollo de esta investigación. A partir de los estudios de Cornelius Castoriadis, pudimos conocer que el imaginario es un conjunto de significaciones sociales que crea la sociedad, valga la redundancia, para pensarse y representarse a sí misma. Además, hay dos tipos de imaginarios, el instituido y el instituyente. Uno es lo que ya está establecido en la sociedad (religión, historia, cultura) y el otro es lo que irrumpe para generar cambios (revoluciones, movimientos disruptivos), respectivamente. Viéndolo así, los imaginarios también son las distintas máscaras que se pone la sociedad para referirse y reconocerse a sí misma.

El rumbo de todo este tránsito nos llevó hasta un nuevo puerto: la cultura de masas. Con Edgar Morin, vimos que la filosofía y las teorías de la comunicación no son para nada excluyentes. La cultura de masas es producto de la Industria Cultural: la masa consume lo que los medios le venden, ya sean películas, programas de televisión, canciones, libros o novelas. A ese punto, todos los individuos están expuestos al mismo contenido. Dentro de la cultura de masas, se forman imaginarios sociales. Estos imaginarios son proyectivos,

permiten que las personas, en cierta medida, fantaseen con los estilos de vida que les venden los medios.

El sueño americano es un ejemplo de imaginario social instituido producido por la industria cultural. La masa tiene el imaginario de éxito y felicidad que el cine y la televisión le muestra: amor romántico, un trabajo estable, matrimonio, casa e hijos. El imaginario instituyente también tiene protagonismo en la cultura de masas. Movimientos como el feminismo se han visto muy bien representados en la pantalla grande, por ejemplo, en películas como *Thelma and Louis*, que rompe con la idea de la mujer al servicio del hombre. Incluso hoy en día hay producciones que muestran abiertamente temáticas que antes eran tabú, como la homosexualidad. Todo ello forma parte de movimientos sociales disruptivos que los medios saben aprovechar para ganar audiencia.

Más adelante, entramos en el terreno de la Literatura para demostrar que es una herramienta privilegiada cuando se trata de retratar los imaginarios de una sociedad. Vimos, con el respaldo de Martín Algarra, que los textos literarios son auténticos medios de comunicación, porque el contacto que tiene el escritor con el lector —mediante el texto— es humano, social, referencial, complejo y se da en el presente vivido. Estas características hacen que la literatura, específicamente la narrativa, sea una vía ideal para describir la sociedad. En este sentido, la literatura es equiparable al cine, solo que ambos transmiten el mensaje de una manera distinta; el texto le exige al lector una imaginación activa y una lectura cómplice que le permita recrear todo el universo ficcional en su mente —partiendo de una construcción interna que incluye género, corrientes estéticas, narradores y personajes—, mientras que el cine le ofrece a la audiencia la puesta en escena, las imágenes y el sonido.

Todo este abordaje teórico nos condujo a dar un paseo muy breve por la literatura venezolana. Durante el recorrido notamos una constante, y es que, desde sus inicios, la literatura venezolana ha tenido cierto afán en representar la realidad circundante de la nación. Los autores, cada uno en su tiempo, han mostrado la intencionalidad, más allá de la expresión artística, de dar registro de su contexto, de reflejar en sus obras ciertas situaciones del acontecer histórico del país, de las máscaras de la sociedad. José Rafael Pocaterra, Julio Garmendia, Guillermo Meneses, Pedro Emilio Coll, Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, Rómulo Gallegos y Enrique Bernardo Núñez son algunos ejemplos de ello.

Las crónicas de indias les otorgaron a los futuros escritores la información necesaria para conocer el proceso de colonización y la visión de los españoles acerca de los nativos americanos. A partir de estas crónicas se comenzó a gestar un imaginario de las Indias en general y de la sociedad venezolana en particular. Los conceptos —máscaras— de la naturaleza rica e indómita, del indio salvaje y valiente, del español usurpador pero civilizador, vienen de esas crónicas. De ahí, las novelas venezolanas han tenido una presencia muy marcada de lo histórico, algunas lo usan como el tema principal, y otras como referencias que ambientan su contexto.

Fue con el Costumbrismo —corriente estética que llegó a América en los años 30 del siglo XIX y se desarrolló en paralelo con el Romanticismo— que la literatura venezolana comenzó a tener un tono irónico y jocoso mucho más marcado para hacer denuncias sociales o para mostrar las costumbres de lo popular, lo campesino. El Costumbrismo dejó la herencia del humor y la ironía como recursos estilísticos de desacralización que servirían a los escritores para desenmascarar engaños y desestabilizar los pedestales que sostienen al poder político y económico del país. Otros movimientos como el Modernismo y el Criollismo también se desarrollaron en paralelo a finales del siglo XIX. El primero con una visión cosmopolita del mundo y un estilo afrancesado se concentraba en narraciones con un enfoque más individualista del hombre donde destacaban los sentimientos y las ideas del protagonista; el otro, con una mirada mucho más autóctona y regional, mezclaba el tono formal modernista y las descripciones de cuadros locales del Costumbrismo. Ejemplo por excelencia de la novela criollista —aunque sincrética en su formulación estética— es *Doña Bárbara*. Una muestra perfecta de cómo la literatura puede reflejar a un mismo tiempo imaginarios contradictorios. En este caso, el de la civilización y la barbarie, dos máscaras de una misma sociedad, sin mencionar las otras lecturas que propone esta obra de Gallegos en el plano psicológico, por ejemplo.

Luego el Vanguardismo hizo su entrada en los años 30 del siglo XX. Su atractivo principal es la narración con rupturas espacio-temporales en la que el orden del tiempo deja de ser cronológico, y básicamente se trata de experimentar, de romper con lo tradicional. La novela venezolana más representativa de esta corriente es *Cubagua* en la que el pasado colonial se mezcla con el presente neocolonial de la Venezuela petrolera de la década de los 30.

Desde siempre, los escritores venezolanos han visto en la literatura una vía para interpretar y ficcionalizar al país. Incluso no es arriesgado decir que se aprende mucho más de la sociedad venezolana a través de los textos literarios que de lo que se puede vislumbrar en los textos históricos. Esto sucede por el carácter mimético, representacional, de la narrativa venezolana. No solo vivimos el país, también lo leemos. Es como si al querer despejar nuestra mente de tanta realidad, nos sumergiéramos en las páginas de una novela con sello venezolano, y en vez de despejar nuestra mente por completo, más bien siguiéramos atiborrándonos de una venezolanidad tremendamente compleja y conflictiva. Sólo que esta vez con una mirada de complicidad, con una mirada que se identifica, que comprende y que sublima. El autor hace catarsis al escribir, el lector hace catarsis al leer.

Después de este conciso paseo por la historia de la literatura venezolana, llegamos al corazón de esta investigación: las novelas de Eduardo Liendo, y los imaginarios sociales que están representados en ellas. De todas las obras de este autor, escogimos cuatro textos como muestras para nuestro corpus: *El mago de la cara de vidrio*, *Diario del enano*, *El round del olvido* y *El último fantasma*. En todas ellas, los medios de comunicación tienen un papel importante para el desarrollo de la trama. En *El mago de la cara de vidrio* la televisión cumple un rol protagónico, y en los demás textos vemos, más bien, cómo los medios están al servicio del poder.

La narrativa liendista es irónica, desacralizadora, llena de humor y de agudeza estética; tiene el poder de entretener, de hacer pasar un rato agradable al mismo tiempo que nos hace pensar y analizar nuestra realidad como sociedad. Tanto, que produce una sensación de que nos estamos riendo de nuestras propias tragedias. La narrativa liendista quita el velo y despierta reflexiones, su rasgo característico es el cuestionamiento del poder, y los personajes de sus historias están tan bien contruidos que es inevitable sentir que los conocemos de toda la vida, no porque sean repetitivos —que no lo son— sino porque sus cuitas se identifican con las nuestras. De algún modo, esas cuitas que padece el hombre mosca son las cuitas de cada venezolano sensible a su entorno.

En *el mago de la cara de vidrio* vimos las distintas máscaras que usan los medios, específicamente la televisión, en la sociedad. Esta novela es ideal para analizar la mayoría de las teorías comunicativas. En ella podemos ver rasgos de aguja hipodérmica y mucho de la Industria Cultural (teorías en las que se enmarca la perspectiva pasqualiana). También hay

vestigios de la teoría funcionalista y la de los efectos limitados (que van de la mano con la visión maclujaniana). Sin embargo, la mirada pasqualiana tiene mayor peso en la obra. Con este texto no solo vimos la representación de la televisión en la sociedad venezolana de los años sesenta, también apreciamos los imaginarios que se formaron a partir de los contenidos transmitidos por la televisión, por ejemplo, el imaginario del éxito como sinónimo de posesión de bienes materiales (consecuencia directa de la publicidad), y la demostración de que detrás de esa máscara de éxito hay muchas deudas y angustias.

Diario del enano es la novela que tiene mayor talante político en la muestra de nuestro corpus. En ella se refleja de principio a fin el imaginario del gendarme necesario, de cómo las máscaras del poder (que se manifiesta opresor y paternalista a la vez) pueden destruir una sociedad, y cómo los medios de comunicación funcionan como herramientas de manipulación social. Cuando se trata de poder, el medio adopta la máscara de quien lo apadrine. La historia de esta novela es universal, cualquier sociedad que haya tenido y apoyado regímenes totalitarios puede sentirse identificada, sobre todo Venezuela, donde el imaginario del gendarme necesario sigue instituido como si fuera un mal del pasado que estamos condenados a repetir en el presente como un ciclo —o un círculo vicioso— que no termina de cerrarse.

En *El round del olvido* sufrimos las desventuras y celebramos los éxitos de sus protagonistas. Noelia, Teo y Olivier representan los imaginarios de feminismo, del deporte como vía de ascenso social y de la revolución que se logra mediante las armas, respectivamente. Vimos cómo la fama que se alcanza a través de los medios no es más que un espejismo, que detrás de esa máscara de fama no hay más que olvido, y que la manera más auténtica de preservar el recuerdo es mediante la palabra escrita.

Finalmente, en *El último fantasma* presenciamos una especie de contrapunto entre el espectro de Lenin y Felisberto, un hombre de edad madura que en su juventud creyó fielmente en el ideario socialista y que, después de haber visto de cerca las contradicciones de esta ideología, se desencantó y se convirtió en un adversario. En este texto apreciamos nuevamente un juego de máscaras, vemos que la defensa de la igualdad social no es más que una apariencia que tiene el socialismo para esconder su verdadero rostro: totalitarismo, represión, favoritismo, violencia y corrupción. En cuanto a los medios de comunicación, la televisión está representada en esta obra con una cara más maclujaniana que en *El mago de*

la cara de vidrio, se abandona o se omite la visión alienante y se adopta la mirada del medio como una herramienta de entretenimiento e información.

El momento final de esta travesía nos lleva a decir que, así como una persona tiene muchos roles en su repertorio, la sociedad —y todo lo que se desarrolla dentro de ella, como los medios de comunicación— también encierra muchas máscaras (imaginarios) para representarse a sí misma y, como lo hemos dicho anteriormente, ninguna de esas máscaras es menos verdadera que las otras. Quizá el mejor ejemplo para ver esta idea es la misma Venezuela. Para algunos se trata de un territorio con muchas riquezas, lleno de personas alegres y trabajadoras que siempre ven una oportunidad de superarse ante cualquier situación; para otros se trata de una sociedad que vive con un pie anclado en el pasado, llena de carencias de todo tipo, con políticas retrógradas y personas que se aprovechan de la miseria de sus coetáneos.

Todas esas inquietudes influyen en el discurso literario del país. Discurso que ha estado siempre cargado de contenidos históricos, políticos y sociales, cuya intencionalidad pareciera ser la de dejar registro de cada momento significativo que ha hecho mella en la manera de imaginarnos como sociedad, como para que no olvidemos de dónde vinimos y hacia dónde vamos.

Finalmente, queda por reconocer que la investigación logró cumplir con cada uno de los objetivos planteados, aunque dichos propósitos, en principio, tan solo fuesen presentados como una excusa metodológica en medio del interés por estudiar la manera en que la literatura retrata los imaginarios sociales de un país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Jean-Michell. (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona, España. Editorial Ariel.
- ALGARRA, Martín. (2005). *Teoría de la comunicación: una propuesta*. Madrid, España. Editorial Tecnos.
- ALMOINA DE CARRERA, Pilar. (2001). *Cronistas e historiadores: ¿Antecedentes de nuestra literatura?* En Pacheco, Carlos; Barrera Linares, Luis y González Stephan, Beatriz. (Coord.). (2006). *Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas, Venezuela. Editorial Equinoccio.
- ÁLVAREZ GARRIGA, Carles (Ed.). (2013). Julio Cortázar: Clases de literatura. Berkeley, 1980. Caracas, Venezuela. Editorial Alfaguara.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Marymar.
- ARAUJO, Orlando. (1998) *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas, Venezuela. Editorial Monte Ávila.
- ARIAS, Fidias. (2012). *El proyecto de Investigación*. 6ª ed. Caracas, Venezuela. Editorial Episteme.
- BACZKO, Bronislaw. (1991). *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Nueva Visión.
- BARRERA LINARES, Luis. (2005). *La ficción como discurso histórico indirecto: Tres novelas de Eduardo Liendo*. Revista de Literatura Hispanoamericana. Nº 50.
- (2011). *Las máscaras de Liendo*, prólogo de *El cocodrilo rojo. Mascarada*. (2011). Caracas, Venezuela. Editorial Alfaguara.

BARRIOS, Alba Lía. (1992). Aproximación al suspenso. Colección Cuadernos de Difusión, N° 215. Caracas, Venezuela. Editorial Fundarte (Alcaldía de Caracas).

BRAVO, Víctor. (1993). *Ironía de la literatura*. Maracaibo, Venezuela. Dirección de cultura de la Universidad del Zulia.

BUENO DE MESQUITA, Bruno., y SMITH, Alastair. (2013). *El manual del dictador*. Madrid, España. Editorial Siruela.

CARRERA, Gustavo Luis. (1966). *Cubagua y la fundación de la novela venezolana estéticamente contemporánea*. En Anuario 7- 8. Caracas, Venezuela. Instituto de investigaciones literarias Universidad Central de Venezuela.

CARRILLO PIMENTEL, Margoth. (1995). *Cubagua: entre la historia y lo imaginario*. Caracas, Venezuela. Revista Nacional de Cultura. N° 298.

CASTORIADIS, Cornelius. (1993). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol.2. (2 ed.). Buenos Aires, Argentina. Editorial Tusquets.

----- (1998). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.

----- (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Vol. 1. (1 ed., en colección Ensayo). Buenos Aires, Argentina. Editorial Tusquets.

D'ALESSANDRO, María Elena. (2008). *Inventario de recuerdos. La ciudad y la memoria en la narrativa venezolana de siglo XX* (tesis doctoral). Universidad Simón Bolívar, Caracas, Venezuela.

DIJK, Teun van. (Comp.). (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.

EAGLETON, Terry. (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. México, D.F. Editorial Fondo de Cultura Económica.

ECHETO, Roberto. (2014). *Breve y modesta teoría del humor*. En Dahbar, Sergio. (Ed.). (2014). *70 años de humor en Venezuela*. Caracas, Venezuela. Fondo Editorial Banesco.

- FERNÁNDEZ, Ana María. (2008). *Las lógicas colectivas: imaginarios, cuerpos y multiplicidades*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Biblos.
- HURTADO, Jacqueline. (2012) *El proyecto de Investigación*. Caracas, Venezuela. Editorial Quirón.
- JANKELEVITCH, Vladimir. (1983). *La ironía*. Madrid, España. Editorial Taurus.
- LIENDO, Eduardo. (2017). *En torno al oficio de escritor*. Caracas, Venezuela. Editorial Bruguera.
- LOURAU, Rene. (1980). *El Estado y el inconsciente. Ensayo de sociología política*. Barcelona, España. Editorial Kairós.
- MADRID, Antonieta. (1998). *El duende que dicta*. Caracas, Venezuela. Editorial Caja Redonda.
- MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. (2006). *La historia como tema y como referencia en la literatura*. En Pacheco, Carlos; Barrera Linares, Luis y González Stephan, Beatriz. (Coord.). (2006). *Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas, Venezuela. Editorial Equinoccio.
- MÁRQUEZ, Laureano. (2010). *El humor según Aquiles*. En Dahbar, Sergio. (Ed.). (2014) *70 años de humor en Venezuela*. Caracas, Venezuela. Fondo Editorial Banesco.
- MCLUHAN, Marshall. (1969). *El medio es el mensaje: Un inventario de efectos*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- MORIN, Edgar. (1966). *El espíritu del tiempo*. Madrid, España. Ediciones Taurus.
- NAVARRO, Armando. (1992). *Incursiones en lo ficticio-fantástico*. En *Teoría y praxis del cuento en Venezuela* (Varios autores). Caracas, Venezuela. Editorial Monte Ávila.
- OCHS, Elinor. (1997). *Narrativa*. En Dijk, Teun van. (Comp.). (2000). *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.

- OLSON, David R. (1998). *El mundo sobre el papel*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.
- PACHECO, Carlos; Barrera Linares, Luis y González Stephan, Beatriz. (Coord.). (2006). *Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas, Venezuela. Editorial Equinoccio.
- PADUA, Jorge. (2000). *Técnicas de investigación aplicadas a las Ciencias Sociales*. México, Fondo de Cultura Económica.
- PASQUALI, Antonio. (1990). *Comunicación y cultura de masas*. (6ª ed.). Caracas, Venezuela. Editorial Monte Ávila.
- PAVÁN, C., Gil, W., Llanes, M., Cisneros, M., Heymann, E., Raydán, P.,... Borges, G. (2000). *Apuntes Filosóficos*. Revista N° 17.
- PIÑUEL, José Luis, y LOZANO, Carlos. (2006). *Ensayo general sobre la comunicación*. Barcelona, España. Editorial Paidós.
- REYES, Graciela. (1984). *Polifonía textual*. Madrid, España. Editorial Gredos.
- RICOEUR, Paul. (2002). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. (2 ed.). México, D.F. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- (2011). *Finitud y culpabilidad*. Madrid, España. Editorial Trotta.
- TAYLOR, Charles. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona, España. Editorial Paidós.
- TODOROV, Tzvetan. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. (2 ed.). México, D.F. Editorial Premia.
- VALLENILLA, Laureano. (2000). *Cesarismo democrático*. Caracas, Venezuela. Editorial Eduven., p.137
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. (1997). *Historia y comunicación social*. Bogotá, Colombia. Gráficas Modernas.

WOLF, Mauro. (1987). *La investigación de la comunicación de masas*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.

Fuentes electrónicas:

AGUDELO, Pedro Antonio. (2011). Deshilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. Uni-pluri/versidad Vol.11. N°3. Universidad de Antioquía. Medellín. Disponible en: <https://estudiosliterariosgel.files.wordpress.com/2015/10/los-imaginarios-sociales-y-la-produccion-de-sentido-social.pdf>

BARRAYCOA, Javier. (2012). *El imaginario social del control mediático y tecnológico: la distópica Black Mirror*. Revista Latina. Actas - IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social.

Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4225736>

CANDIA-ARIZA, Rubén. (2006). *Intertextualidad exoliteraria en el humor de Sabine Ulibarri*. Revista Cefiro: Enlace hispano cultural y literario. Vol. 6. N°. 1-2. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2554923>

DITTUS, Rubén. (2006). *El imaginario social y su aporte a la teoría de la comunicación: Seis argumentos para debatir*. Cinta de Moebio: Revista de Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales. N° 26.

Disponible en: <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/mobile/26/dittus.html>

DOLEZEL, Lubomir (1988). *Mímesis y mundos posibles*. En Garrido Domínguez, Antonio. (Comp.). (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, España. Editorial Arco. Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/84015794/Lubomir-Dolezel-Mimesis-y-mundos-posibles>

ESCANDELL, María Victoria. (1996). *Introducción a la pragmática*. Barcelona, España. Editorial Ariel. Disponible en:

https://www.academia.edu/9487016/Escandell_Vidal_Introduccion_a_la_pragmatica_1996_Libro_completo_1

FERMOSEL, José Luis. (1981, septiembre 26). Jorge Luis Borges: “No estoy seguro de que yo exista en realidad”. Edición impresa de El País, Argentina. Consultado el 29 de noviembre de 2018 en: https://elpais.com/diario/1981/09/26/ultima/370303206_850215.html

FIGUEROA, Cristo. (2005). *Necesidad y vigencia de la teoría literaria. Debates y reformulaciones contemporáneas en Hispanoamérica y Colombia*. En: Estudios de literatura colombiana, N° 17, Medellín.

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498357119010>

FLORES, Artemisa. (2004). *La segunda ola del movimiento feminista: el surgimiento de la Teoría de Género Feminista*. Revista de humanidades Mneme. Vol.5. Recuperado de: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/download/245/225/0>

GIL, Antonio. (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca, España. Ediciones Universidad de Salamanca. Disponible en: <https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22455/1/978-84-7800-935-0.pdf>

GUANIPA, Moraima. (2011). *A beneficio de inventario: Legados y dilemas en la enseñanza e investigación de la comunicación en la UCV*. Publicado en: Revista Comunicación N° 155. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6021896>

GUANIPA, Moraima. (2013). *Las preguntas del sentido común: las 5WH y el relato noticioso*. Caracas, Venezuela: Oficio de periodista.

Recuperado de: <http://oficiodeperiodista.blogspot.com/2013/05/las-preguntas-del-sentido-comun-las-5wh.html>

IGLESIAS, Raquel. (2015). *Intertextualidad exoliteraria: los refranes en la novela El circo que se perdió en el desierto de Sonora, de Miguel Méndez*. Madrid, España. Revista Paremia. N°24. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/lengua/paremia/pdf/024/006_iglesias.pdf

KOPP, Rudinei. (2014). *Los medios de comunicación y la transformación del hombre en la literatura distópica*. Revista Comunicación y Sociedad. N°22. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2014000200007

KOZAK, Gisela. (2005). *Memoria, subjetividad y nación en El round del olvido de Eduardo Liendo*. Revista de crítica literaria latinoamericana. N°. 62. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2030503>

LIENDO MAYORA, Eritza. (16 de septiembre de 2018). *Las espinas de todo un pueblo*. El Nacional. Recuperado de: http://www.el-nacional.com/noticias/papel-literario/las-espinas-todo-pueblo_251732

MUÑOZ, Juan Ramón. (2015). *Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega*. Revista Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura, XXI. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/4961210.pdf>

OATES, Joyce. (2012). *Del boxeo*. Madrid, España. Editorial Alfaguara. Recuperado de: <https://ebiblioteca.org/?/ver/81142>

TORRES, Natalia. (2004). *Los procesos de identificación del actor*. Universidad de Lima, Perú.

Disponible en: <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Persona/article/viewFile/888/838>

Obras del corpus:

LIENDO, Eduardo. (2008). *El último fantasma*. Caracas, Venezuela. Editorial Alfaguara.

----- (2009). *El round del olvido* (2002). Caracas, Venezuela. Editorial Alfaguara.

----- (2009). *Diario del enano* (1995). Caracas, Venezuela. Editorial Alfaguara.

----- (2016). *El mago de la cara de vidrio* (1973). Caracas, Venezuela. Editorial Seix Barral.