

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



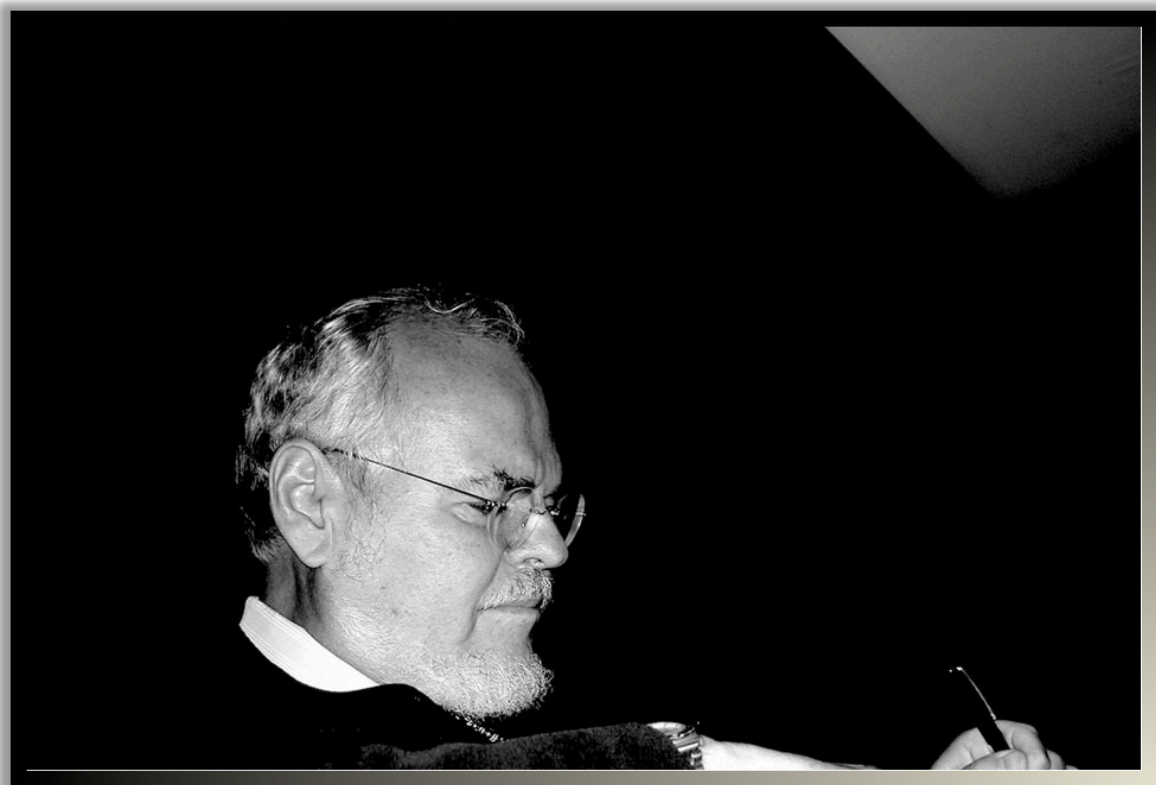
LA NARRATIVA BREVE DE LUIS BRITTO GARCÍA DE
LA MODERNIDAD A LA POSTMODERNIDAD

AUTOR: Michel Ángel Campins Suárez
DIRECTORA: D^a Carmen Ruiz Barrionuevo

TESIS DOCTORAL presentada ante la Universidad de Salamanca
como requisito para optar al título de DOCTOR

SALAMANCA FEBRERO 2018

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



PROFESOR LUIS BRITTO GARCÍA

TESIS DOCTORAL presentada ante la Universidad de Salamanca
como requisito para optar al título de DOCTOR

SALAMANCA FEBRERO 2018

A mi madre Elizabeth Suárez y mi padre Miguel José Campins, a los que debo la luz de cada uno de los días de mi vida. A mi familia y la familia de mi hermana, mis sobrinos, así como a mis amigos de la Universidad Central de Venezuela por su ayuda incondicional y solidaria, gracias a todos ellos, en quienes pienso todos los días. Al profesor Luis Britto García por su colaboración, pero sobre todo por el legado de una obra literaria que seguirá trascendiendo.

Y muy especialmente, un agradecimiento eterno a mi tutora, la Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, por su labor siempre esmerada, diligente y comprensiva sin la cual no habría podido alcanzar este importante logro.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN / 7

II. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD: CONSIDERACIONES INDISPENSABLES HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UN PARADIGMA ESTÉTICO / 19

II.1. La modernidad literaria venezolana dentro de la modernidad como proceso cultural en Latinoamérica / 55

II.2. La postmodernidad literaria venezolana dentro de la postmodernidad como proceso cultural en Latinoamérica / 70

III. LA NARRATIVA BREVE DE LUIS BRITTO GARCÍA EN TORNO A LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN / 89

III.1. Consideraciones fundamentales de la estética de la recepción y del horizonte de expectativas / 93

III.2. Breve recorrido cronológico de la narrativa breve de Luis Britto García dentro de su proceso estético-literario / 97

III.3. Análisis de una episteme social a través de la Recepción Literaria: De “Usted puede mejorar su memoria” de *Rajatabla* (1970) a “Performance” de *Andanada* (2004) / 106

IV. LA NARRATIVA DE LUIS BRITTO GARCÍA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO, LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN LITERARIA Y EL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS / 129

IV.1. Recepción y modernidad en la narrativa breve de Luis Britto García / 142

IV.1.1. Del lenguaje a la composición semántica como vía de transición de la modernidad a la postmodernidad / 167

IV.1.2. La modernidad presente en *Los fugitivos y otros cuentos* (1964) / 185

IV.1.3. El relato “Dios” para el ‘metarrelato del cristianismo’ / 192

- IV.1.4. El relato “El fuego fatuo” para el ‘metarrelato de la ilustración’ / 211
- IV.1.5. El relato “La herencia” para el ‘metarrelato del capitalismo’ / 249
- IV.1.6. El relato “Fugitivos” para el ‘metarrelato del socialismo’ / 277
- IV.2. Una interpretación de la postmodernidad en la narrativa breve de Luis Britto García / 299
 - IV.2.1. La postmodernidad presente en *Rajatabla* (1970) / 322
 - IV.2.2. El lenguaje experimental de “Ser” como vía de acceso de la modernidad a la condición postmoderna lyotardiana / 328
 - IV.2.3. Claves filosóficas de ‘*El pensamiento débil*’ de Gianni Vattimo en función de una interpretación postmoderna de “Muerte de un rebelde” / 339
 - IV.2.4. Un diálogo postmoderno entre literatura y ciencia, del ‘orden al caos’ en el relato “Entropía”, al ‘orden del caos’ de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers / 355

V. CONCLUSIONES / 375

VI. BIBLIOGRAFÍA / 399

VII. ANEXOS / 409

I. INTRODUCCIÓN

En 1964, tras realizar una detenida selección de doce cuentos, de los centenares que ha venido recopilando y corrigiendo desde 1957, Luis Britto García decide dar a conocer, a través de Pensamiento Vivo C.A., una pequeña casa editorial caraqueña, su primera obra narrativa titulada *Fugitivos y otros cuentos*¹ en el ámbito literario y cultural de una convulsa Venezuela. Desde la perspicuidad de criterio que le permite la distancia de más de dos décadas Oscar Rodríguez² opina que, con la publicación de esta obra, se sentaría un precedente en la literatura venezolana contemporánea, en lo que será una de las tendencias de la narrativa más representativa de finales de los años sesenta y todo el setenta. Se trata de la narrativa de la 'guerrilla urbana' que, en sus más de diez años, instituirá una tendencia que combina el tratamiento de una temática y un discurso proclive a la imperante demanda de evaluación de una sociedad que, se ha visto, en gran medida, influida por dramáticos cambios políticos, económicos y sociales.

Sin embargo, para esos años sesenta, la fortuna de aquella obra sería muy distinta. Pasados algunos años, Roberto Lovera De Sola haría referencia a la poca repercusión de la obra en un artículo que escribió para "El Papel Literario" de *El Nacional*: "*Los fugitivos*, su primer libro, pasó casi desapercibido para la crítica de aquel momento"³. La relevancia vendría después, con la consolidación de una nueva generación de escritores en quienes domina la urgente necesidad de representar un cosmos inaprehensible, donde toda función teleológica de la literatura comienza a desaparecer en función del registro epistémico directo que mana del conjunto social, entre los más reconocidos destacan: Iliana Gómez Berbesí (1951), José Balza (1939),

¹ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Pensamiento Vivo C.A., 1964.

² Oscar Rodríguez: "Joven Literatura venezolana 1970-80", en *Zona Franca* 30-31 (julio-octubre de 1982), pp. 22-23.

³ Roberto J. Lovera de Sola: "Literatura: *Rajatabla*", en *El Nacional, Papel literario*, 2 agosto 1971. En un reportaje, el propio Luis Britto García confesaría con algo de ironía que, después de haber publicado *Los fugitivos*..., la editorial le dijo que siguiera dedicándose al ensayo.

Fuente: http://www.corneta.org/no_137/luis_britto_garcia_el_autor_y_libros_para_descargar.html

Adriano González León (1931), Gabriel Jiménez Emán (1949), Ednodio Quintero (1947) y, por supuesto, Luis Britto García (1940)⁴. Todos ellos van a decantarse por una tendencia literaria que, antes que plantear horizontes de grandes proyectos emancipadores, responden al llamado de la sociedad de una época que necesita primero entenderse, a través de su propia representación desde un lenguaje reconocible y cotidiano, pero que a su vez requiere de una perspectiva más abarcadora que subyace en la naturaleza del propio quehacer literario. Se trata de una generación de intelectuales que, desde su propia realidad social, intuye la exigencia de un ir más allá del llano reflejo, de la crítica obvia, características de una ya menguada modernidad y, de esta manera, trasladarse del conocimiento formal, hacia nuevas formas de interpretación latentes en el acervo cultural más vital y pertinente de las preocupaciones y transformaciones de aquella sociedad venezolana. De esta relación más estrecha del intelectual con la sociedad van surgiendo en sus narraciones nuevos temas, situaciones, personajes atípicos, discursos unas veces periféricos, otras veces absurdos; la voz se traslada a seres desdibujados, se describen mundos inverosímiles, difusos, sin sentidos claros en los que el paradigma de la razón empieza a mostrar cierta falibilidad y cada vez más recurrentes contradicciones. El propio Luis Britto definiría este momento como de 'Cultura

⁴ La notoriedad de los citados escritores, dentro de esta generación, ha venido siendo reconocida a posteriori por importantes figuras de la literatura nacional e internacional, así como por el mérito de importantes galardones que van del Premio literario del periódico *El Nacional*, hasta el Premio Nacional de Literatura y Casa de Las Américas. Resulta bastante ilustrativa la referencia que hace Ángel Rama al inscribir a Iliana Gómez Berbesí dentro de las más destacadas escritoras de la Generación del 78. De este mismo modo, con ánimo reivindicativo, Julio Cortázar califica a José Balza como uno de los grandes olvidados del boom latinoamericano, quien dijo que su prosa era una experiencia a la vez profunda y fascinante. Por su trayectoria de trabajo literario y político, Adriano González León, escritor y guerrillero contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, alcanzó merecido renombre, siendo una de las figuras centrales en los grupos literarios y revistas homónimas más importantes de su tiempo, como *Sardio* y *El Techo de la Ballena* entre otros. Heredero de las ideas de esos grupos literarios políticamente comprometidos, Gabriel Jiménez Emán siente una mayor inclinación hacia la vertiente artística, con una inmensa versatilidad en diversas disciplinas literarias, centra su interés creativo en una narrativa lúdica y social demostrando gran maestría. Para Ednodio Quintero, narrador y ensayista primordial de nuestras letras contemporáneas, la literatura se convierte en un ejercicio de autorreflexión, de la búsqueda de lo más esencial a través de la escritura como objetivo en sí misma. Terminamos la panoplia de esta selección haciendo referencia a Luis Britto García que, unido a una incansable actividad política (que llega incluso hasta la actualidad), desarrolla una labor literaria tan fecunda como variada que va desde la poesía y el teatro, pasando por la narrativa y la novela histórica, hasta la ensayística y la escritura de guiones cinematográficos.

fracturada'⁵, concepto con el que pretende describir el quiebre y colapso de los paradigmas cognoscitivos vigentes para la época y su influencia en el arte.

Este resulta un momento clave, tanto en lo que respecta al contenido como en lo formal, de lo que será una tendencia en la escritura venezolana, donde surge un espíritu iconoclasta y de eclecticismo estético que aún hoy se presentan como notorias influencias en la narrativa contemporánea nacional. De este tránsito paradigmático complejo y tumultuoso, que incide violentamente sobre el panorama literario, se nutrirá la particular perspectiva y hacer poético de Luis Britto García. Del proceso derivativo del pensamiento de la modernidad hacia otro de la postmodernidad, y de la influencia que este proceso produjo sobre la literatura venezolana, y más específicamente, sobre la narrativa del mencionado escritor versará, en gran medida, el desarrollo de la presente investigación y análisis.

La coyuntura histórica de la década de los 60 llevará a Luis Britto a formar parte de un proceso literario marcado por la violencia, y que precisamente recibirá el nombre de "literatura de la violencia", que se constituye como una reacción artística frente a un contexto político complicado⁶, que muy pronto forja en el joven escritor un espíritu contestatario que no lo abandonará nunca. Britto ha venido afinando su oficio desde muy temprana edad, tan solo contaba con 14 años cuando, en el Liceo Aplicación, participa de la publicación de un semanario humorístico llamado *Molécula*.

⁵ En los simposios celebrados en 1996 en la Universidad Católica de Eichstätt bajo el categórico título de *Literatura venezolana hoy*, Luis Britto García expondría una interesante reflexión sobre el momento histórico y cultural por el que estaría atravesando el país hacia los años 60, se trata de la idea de una 'cultura fracturada' que repercutirá en múltiples ámbitos de aquella realidad social, y contundentemente en el ámbito de las artes, desde donde expresa que: "no se trata sólo de la aparente caída del paradigma revolucionario: el ideario populista se fractura entre la corrupción y el colapso fiscal, y el neoliberal colapsa entre la insurrección popular y la crisis bancaria [...] Correlativamente empieza a dominar en el arte y en la narrativa venezolana la representación de un cosmos que ya no es aprehensible por la razón". (Véase Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Frankfurt, Vervuert, 1999, p. 38-39).

⁶ "Derrocada la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en 1958, se constituye una democracia representativa caracterizada por un estado que emite un discurso populista y que, definiéndose como pluriclasista, defiende los intereses de la clase dominante –consolidada como burguesía unos treinta años atrás– la cual ejerce el poder a través de los partidos legitimados por el voto. Poco después de haberse iniciado la presidencia de Rómulo Betancourt, se produjo la irrupción de una vanguardia político-militar de contenido marxista que intentó la toma del poder mediante la lucha armada, la cual contó con el apoyo de gran parte del movimiento intelectual y artístico. La producción literaria de este momento, calificado como la 'década violenta' recibió la designación de 'literatura de la violencia'". (Ana Teresa Torres: "Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones" en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy... op. cit.* p. 55).

Pasados algunos meses ya estaría incorporado en actividades y manifestaciones en contra de la dictadura perezjimenista. Todo como antesala de lo que serán sus comienzos en los periódicos murales de la Facultad de Derecho de la Universidad Central de Venezuela donde, como dice en un ensayo Ana María Romero, “combinaba textos humorísticos con dibujos propios”⁷. Desde entonces no ha dejado de publicar como escritor profesional, no sólo obras de creación, sino también trabajos de investigación en diversas disciplinas de las ciencias sociales, ensayos, artículos literarios y periodísticos en los cuales hay siempre dos signos comunes: la permanente preocupación por el devenir de la sociedad venezolana, y la avidez de retroalimentación que demanda de esa misma sociedad para el desarrollo de su quehacer creativo.

Luis Britto García puede ser descrito como un autor muy atento a su propia situación como sujeto histórico, en donde la realidad sociocultural, así como el tema y estilo literarios son siempre detenidamente reflexionados, al modo de una meta-literatura que se hace constantes cuestionamientos sobre su propia fuente epistémica. Tanto su primera obra *Los fugitivos y otros cuentos* (1964), como *Vela de armas* (1970, aunque escrita algunos años antes) se podrían situar, atendiendo a ciertas características literarias, dentro de una línea transicional de la modernidad venezolana. Mientras que su primera obra *Los fugitivos...* se presenta como el prototipo de la obra crítica del *statu quo*, con clara vocación emancipadora, *Vela de armas* ya se ubica en un espacio de transformación, sobre todo en lo que respecta al empleo de un inusitado lenguaje experimental, en este sentido, el propio Luis Britto la recuerda como “una novela escrita sobre la marcha en la que ya se asomaban los ejercicios experimentales que postularían las recientes técnicas para narrar la desubicación del subdesarrollo”⁸. Ambas obras señalan el rumbo de una literatura

⁷ Ana María Romero: “El lenguaje como forma y fondo en los relatos de *Rajatabla*”, en publicaciones de Ciencias Sociales Online Universidad de Viña del Mar-Chile (2007) IV, N°3, p. 78.

⁸ Amarilis Hidalgo de Jesús: *Reinterpretación de la ficción testimonial en Venezuela: La obra de Luis Britto García*. Bloomsburg University of PA. Página web: <http://svs.osu.edu/jornadas/Hidalgo%20de%20Jeszs.pdf> [15-06-2014]

marcada por el tema político que atraviesa las capas culturales hasta la médula idiosincrática de una sociedad, que se asimilará como motivo argumental de buena parte de su producción literaria y especialmente de su narrativa. De modo que en las siguientes producciones creativas se sumerge en el ámbito de lo social como problemática para desarrollar un tema, para aquel entonces, tan actual como peligroso, se trata de la anteriormente mencionada cuestión de la 'guerrilla urbana', que luego se consolidará en una vertiente literaria más amplia que será conocida como la 'literatura de la violencia'. Dentro de esta tendencia desarrolla su segunda obra literaria, que va a introducirse por la puerta grande que le concedió el prestigioso reconocimiento del "Premio Casa de las Américas", irrumpiendo como una de sus obras maestras, que no es otra que su conocida obra *Rajatabla* (1970). Este nuevo libro de relatos breves ya comienza a establecer correspondencias más cercanas con el paradigma de la postmodernidad, caracterizadas por la constante revaloración y crítica a la modernidad, por la experimentación formal hacia la búsqueda de un lenguaje novedoso, iconoclasta y sugerente, el uso de un discurso incisivo, irónico y mordaz, sobre todo en el abordaje de contenidos críticos de tipo político y social, y en el que principalmente introduce un nuevo componente, que tiene que ver con una mirada más autorreflexiva, en la cual el mensaje parece liberarse de una tradicional postura maniquea, para plantear la interrogante, la afirmación inesperada, la ambigüedad, todas estas características de una nueva especie literaria incompleta, insuficiente o inacabada, de tal modo que ahora el lector se va a enfrentar a un texto que comienza a exigirle una corresponsabilidad. En este sentido su obra pasa de ser el solo registro unilateral y conductista, para introducir una nueva dinámica comunicativa en la que el documento cohabita con un período socio-histórico, a los que asisten el autor y el lector como testigos desde sus primeros momentos, como dialogantes del sentido de una obra, que coincide con un período clave para la historia venezolana. Todo esto parece describir ese interesante concepto propuesto por

Antonio Gramsci del 'intelectual orgánico'⁹, un sujeto histórico capaz de tomar, por momentos, distancia del propio contexto social, político y cultural para describirlos desde una perspectiva panorámica pero que, en el acto creativo, se debe al reconocimiento de su propia interioridad, que pertenece a una situación de clase, y que lo constituye inexorablemente, desde esta autoconciencia habrá de reflexionar los cambios paradigmáticos que experimentan los grandes conjuntos sociales que, a su vez, reconfiguran constantemente su idiosincrasia, en pocas palabras, de lo que se trata es de un proceso de comunicación literaria marcada por la retroalimentación constante y renovadora entre el emisor y los destinatarios. A lo que se está haciendo referencia entonces es a una sociedad que hacia mediados del siglo XX está sufriendo vertiginosos cambios, que en tan solo un par de décadas pasa de encontrarse sumida en 'la barbarie' de una brutal dictadura, a los inicios de un proceso democrático, entiéndase 'civilizatorio' por analogía, que tampoco estaría exento de contradicciones y de traiciones a sus propios principios. De modo que la década de los años 60 y 70, se presentan como una coyuntura en la que los principios de la modernidad confluyen vertiginosamente dentro del proceso histórico venezolano como una avalancha de propuestas emancipadoras, que tan pronto surgen traen consigo su propio desencanto. En esta vorágine, la obra de Luis Britto García se constituye en una forma de representación de una sociedad en constante estado de crisis, en la que los paradigmas de la modernidad y la postmodernidad permiten diferenciar momentos modélicos a través de los cuales se describen transformaciones de un proceso literario, al mismo tiempo que describe las transformaciones epistémicas suscitadas durante la segunda mitad del siglo XX, una etapa cargada de cambios socio-históricos de una magnitud sin precedentes, que configurarán la visión de mundo del venezolano de cara a nuevo periodo de su realidad nacional y regional latinoamericana.

Mientras que para casi todo el mundo transcurrían años convulsos, los mismos en los que Luis Britto decide comenzar a publicar su desafiante obra narrativa, al otro

⁹ Antonio Gramsci: *La formación de los intelectuales*, México, Editorial Grijalbo, 1967, p. 30.

lado del Atlántico, el alemán Hans Robert Jauss aspira, con su lección inaugural (1967), provocar a la academia, al afirmar que tanto el autor como el lector, a través de la conexión que se establece por medio del libro, han sido, son y serán copartícipes de la configuración de la historia literaria en función de una metodología revolucionaria. Sobre esta línea de procedimiento metodológico de la Estética de la Recepción, originada por la reconocida escuela de Constanza, se desarrolla el análisis de una muestra de la narrativa de Luis Britto García. Una obra que, recurriendo aquí al lenguaje teórico de Jauss, no sólo depende de la activación del 'objeto estético' (libro), como ese conjunto completo y ordenado de ideas que el receptor decodifica a través de la experiencia de la lectura, sino que puede ir más allá, al presentar una propuesta literaria de manera incompleta, caótica, en la que, en algunos casos, se presentan composiciones con tal nivel de hermetismo, que resultan casi indecodificables. En este punto, la innovadora metodología de los teóricos de la escuela de Constanza permitirá descubrir un interesante espacio, en el que resulta crucial la perspectiva del destinatario¹⁰, para quien la decodificación del 'objeto literario' ya no depende solo de dicho objeto, ahora ese hermetismo se convierte en una responsabilidad del lector quien deberá resolver, completar, ordenar y, hasta se podría decir, reelaborar la obra literaria, de alguna manera, el texto adquiere un nuevo sentido, ya no solo el del puro disfrute o entretenimiento, ahora se plantea también como reto, como prueba, posiblemente como expresión alegórica de aquellos difíciles tiempos¹¹.

¹⁰ Para Umberto Eco, el Lector Modelo "no significa solo 'esperar' que éste exista, sino también mover el texto para construirlo, en sus propias palabras: "Un texto no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla". (Umberto Eco: *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España, Editorial Lumen, 1993, p. 81).

¹¹ Catalina Gaspar, haciendo referencia a *Abrapalabra* (1979), menciona este aspecto característico 'de la obra de Britto como desafío' que aquí puede ser perfectamente extrapolable a *Rajatabla* (1970): "Escritura impura, exploratoria, subversiva se encuentra poblada de "espacios vacíos", estructurales y semánticos, que requieren al lector, y él también, como los personajes todos de la novela, como su experiencia creadora misma, ha de exceder sus propios límites, situarse en los bordes de una obra fronteriza, ejercer a cabalidad una poética de la transgresión para ser coautor de un texto que desafía las prácticas escriturarias consagradas, porque arte y universo: "constituyen totalidades desafiantes; nuestra tarea ante ambos es la de una continua rebelión; nuestra única recompensa, el perverso placer del conocimiento" (Britto García, 1984)". Catalina Gaspar: *Abrapalabra: Esa dicha del que ama o del que crea o del que se atreve*. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/8033> [27-10-2017].

Paralelamente a la metodología antes mencionada, y desde una perspectiva más integral, se ha reconocido en la crítica moderna una línea que permite llevar adelante un estudio que toma en cuenta los diversos aspectos del análisis literario desde un punto de vista holístico. Se trata de la llamada totalidad diversificada propuesta por la nueva crítica, enfoque mediante el cual se desarrolla el examen de las distintas partes que componen un determinado estudio literario en función de un todo. Este brinda la posibilidad de enlazar el conjunto de argumentos, hallazgos e ideas resultantes, con el objetivo de establecer, a partir de distintas fuentes, una visión de conjunto dentro de una perspectiva interdisciplinaria. Cuando se hace referencia a esta perspectiva integral, en lo que se piensa es en las consideraciones metodológicas esgrimidas por René Wellek y Austin Warren:

los métodos así designados no pueden utilizarse separadamente; que se implican mutuamente tan a fondo, que hacen inconcebible la teoría literaria sin la crítica o sin la historia, o la crítica sin la teoría y sin la historia, o la historia sin la teoría y sin la crítica¹².

Los elementos presentados por Wellek y Warren introducen tres importantes categorías literarias: la de la historia, la de la teoría y la de la crítica, a partir de las cuales se establece un asidero desde donde sustentar la investigación y el análisis, para identificar los distintos momentos del presente trabajo y que se distribuyen de la siguiente manera:

En lo que corresponde al factor histórico, el trabajo se circunscribe a los procesos de transformación literaria que van de la modernidad a la postmodernidad, comprendiendo el periodo que abarca desde finales de los años 50 hasta comienzos de los años 80. De la producción literaria que Luis Britto desarrolla en estos años, se hizo una selección de algunos cuentos de su obra narrativa, para su posterior análisis, se trata de un género que adquiere su relevancia en la medida en la que lo dio a conocer en el ámbito literario, el mundo académico y la sociedad en general. Aunque

¹² René Wellek y Austin Warren: *Teoría Literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1966, p. 49.

el análisis parte de este género y período específico, clave para el desarrollo de su oficio y de su reconocimiento como escritor, es importante señalar que eventualmente el desarrollo del análisis se nutrirá de los contenidos de otras producciones literarias del propio Britto, aprovechando así un prolífico trabajo de este intelectual multidisciplinario, que explora otros géneros como los del ensayo sociológico y la crítica literaria entre muchos otros. Con esto, lo que se pretende es mostrar de manera tangencial una perspectiva general de la obra narrativa de Britto, en la que se hace referencia a elementos puntuales de sus obras anteriores y posteriores, así como de sus trabajos en otros campos del conocimiento. A través de estas relaciones interdisciplinarias es posible observar un conjunto literario que evidencia un discurso genuino y consecuente, con el cual el señalamiento bibliográfico exceda la sola caracterización taxonómica, para acceder a la caracterización de un estilo literario orgánico en función de las correspondencias semánticas, simbólicas y estilísticas que operan entre ellas en algunos elementos puntuales. Con el análisis intra, inter y extra-textual, se atiende a los indispensables antecedentes que compondrán el marco histórico, el contexto directo y las transformaciones de las corrientes literarias que influyen en el quehacer intelectual del escritor. Es importante reiterar que esta actividad literaria guarda una estrecha relación con la sociedad sobre la que influye, pero sobre todo, de la que a su vez se nutre. Desde este aspecto se anuncia la importancia de la función dialógica de un proyecto literario que pretende la conjunción del escritor, la obra como material autónomo y la sociedad.

El siguiente aspecto, que tiene que ver con la teoría literaria, plantea el análisis de la obra de Luis Britto a través de las relaciones de sentido que se pueden establecer entre ciertos relatos y conceptos específicos que constituyen algunos de los principios que caracterizan y diferencian lo que en la actualidad se entiende por modernidad y postmodernidad. Esto a través de lo que Teun van Dijk define como el análisis del discurso, una forma de observación que permite distinguir diversos niveles epistémicos que van de las estructuras paradigmáticas, pasando por lo que el

Neerlandés denomina como 'comunidades epistémicas', que guarda una cierta relación con lo que se entiende por idiosincrasia, hasta las propias realizaciones discursivas que, entre sus innumerables modos de exteriorización (culturales, artísticas, políticas, comunicacionales, arquitectónicas etc.) se expresan, de una manera muy nítida y rica en lo semántico a través de la literatura, se establece así una conexión que para el holandés no traza una linealidad, sino una constante retroalimentación o intercomunicación.

Es importante señalar en este punto, que el proyecto de abarcar lo que significan los paradigmas de la modernidad y la postmodernidad representa un objetivo ciertamente desmesurado, de modo que lo que aquí se propone es más bien un recorrido panorámico que se detiene en ciertas figuras relevantes de literatos, filósofos e intelectuales que abordaron conceptos claves, y que de una u otra forma representan especies de faros, o guías, que señalan orientaciones fundamentales dentro de estos extensos y complejos paradigmas que permiten comprender, hasta cierto punto, la sociedad contemporánea. En este sentido la obra de Luis Britto, en tanto manifestación de un proceso transformativo de la modernidad a la postmodernidad, sirve como línea de anclaje de ese amplio mundo, para establecer no solo la consecución progresiva de los mencionados paradigmas, sino también para conectar los tres ámbitos discursivos a los que hace referencia Teun van Dijk: el teórico estructural, el de la constitución epistémico-social y el de la realización, en este caso, estético-literaria de la obra del autor.

Otro de los factores que servirán para sustentar el análisis del discurso anteriormente mencionado pasa por la consideración de esa importante perspectiva crítico-literaria de la Estética de la Recepción. Esta metodología, que se gesta durante la convulsa década de los años 60, y que tiene entre sus principales promotores a los investigadores alemanes Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, va a poner de relieve la importancia de los receptores dentro del proceso comunicativo que supone la literatura, sobre todo como una forma de análisis, que es también expresión de un

tiempo en el que una sociedad está exigiendo ser escuchada. Se entiende entonces como una perspectiva metodológica que surge de una necesidad, una forma de respuesta desde el ámbito académico de los estudios literarios. De modo que, siguiendo esta voluntad aperturista hacia el conjunto social, se entiende la importancia de relacionar la obra de Luis Britto con el proceso histórico y cultural en el que se produjo, y que para el presente análisis significa establecer las conexiones entre los factores paradigmáticos de una época, el producto literario bajo cuyos modelos de pensamiento se generó y las condiciones a través de las cuales fue interpretada la obra por parte de sus destinatarios.

El tercer aspecto a tomar en cuenta para el análisis es el de la Crítica Literaria que, según René Wellek y Austin Warren, se distingue de la Teoría Literaria por un elemento muy específico, el desarrollo de su aplicación práctica sobre el objeto de estudio concreto. Este interesante aspecto, que plantea el desarrollo de conocimiento a partir de un proceso dialéctico, exige “una interpretación mutua de teoría y práctica¹³”, en el señalamiento de la patente codependencia de estos campos, también se indica el componente de un llamado al riesgo, dado que el propio ejercicio de la crítica, sustentada por un acervo teórico, no tendría mucho sentido si no supusiera la posibilidad de contemplar nuevas construcciones teóricas que constituyan nuevas variaciones del registro paradigmático y que, para el caso que aquí concierne de las letras venezolanas, permitan afirmar la presencia de algunas características postmodernas en la obra de Luis Britto García. La apuesta es pues, en este sentido, la de una transición estilística y paradigmática apreciable a través de dos obras de la narrativa del venezolano, en la que es posible distinguir el traslado de una contenida prosa, que combate en una comprometida lucha, en *Los fugitivos y otros cuentos*

¹³ “Evidentemente, la teoría es imposible si no se asienta sobre la base del estudio de obras literarias concretas. No se puede llegar *in vacuo* a criterios, categorías y esquemas. Pero, a la inversa, no es posible la crítica ni la historia sin un conjunto de cuestiones, sin un sistema de conceptos, sin puntos de referencia, sin generalizaciones. Huelga decir que esto no entraña un dilema insuperable: siempre leemos con algunas concepciones previas y siempre cambiamos o modificamos estas concepciones previas con la mayor experiencia de obras literarias. El proceso es dialéctico: una interpretación mutua entre teoría y práctica”. (René Wellek y Austin Warren: *Teoría Literaria*, Editorial Gredos, Madrid, Cuarta edición, 1966, p. 49).

(1967) como expresión literaria del paradigma de la modernidad, a la extravagante escritura experimental, que revela también una lucha, pero al mismo tiempo, un descaro y un desengaño, propio del paradigma de la postmodernidad, presente en *Rajatabla* (1970).

Por último, y a modo de necesario complemento, se pretende incluir un minucioso trabajo de recopilación bibliográfica con el objetivo de enriquecer el presente estudio. En este se incluyó una bibliografía exhaustiva de la producción del escritor venezolano en las distintas disciplinas literarias en las que ha desarrollado su obra (narrativa, ensayo, crítica, teatro, cine etc.). Se trata de un compendio pormenorizado, sistemático y expuesto organizadamente, en función de actualizar un conveniente material informativo de consulta, que facilite el avance de los estudios sobre este importante escritor de las letras venezolanas de la actualidad.

II. MODERNIDAD Y POSTMODERNIDAD: CONSIDERACIONES INDISPENSABLES HACIA LA CONFIGURACIÓN DE UN PARADIGMA ESTÉTICO

La realidad no existe toda al mismo tiempo ni conocida toda por entero en un solo momento, sino que, sea mundo o conciencia, va siendo a lo largo del tiempo. La fuerza que impulsa este movimiento hacia un saber absoluto, una autoconciencia total o un Espíritu Absoluto no es otra que la de la dialéctica¹⁴.

No es fortuito que el título de esta primera parte enuncie asociativamente dos procesos histórico-culturales. En la intención de vincular estos vivos y dinámicos modelos se encuentra, implícitamente, el propósito de dar respuesta a algunas cuestiones preliminares, sin las cuales sería complicado llevar adelante la labor de definir de una manera integral estas concepciones; procurando exponerlas dentro de su complejidad como un todo, una vez que se han descifrado la suma de sus partes. Adición que entraña gran importancia al constituirse como punto cardinal del marco teórico, y que combina la transformación de los modos con los que se ha venido haciendo concebible al mundo, con su actualización dentro de los espacios historiográficos, a la vez integrados y diferenciados, del mundo europeo y latinoamericano. Espacios en los que ha sido inevitable la confluencia intercultural y la categorización en las llamadas culturas del centro y la periferia; así como el papel que estos sectores han desempeñado para definirse y redefinirse mutua y constantemente. Dentro de esta dinámica cultural prolífica y compleja la modernidad ha asumido reconfiguraciones para asimilar nuevas fronteras materiales y del conocimiento; en su sensible importancia estos bordes, que actúan como catalizadores de nuevos códigos culturales, son interpretados por Luis Britto García a través de un símil antropomórfico en el que explica que:

¹⁴ Georg W. F. Hegel: *La Fenomenología del Espíritu*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1987, p. 468.

Los márgenes –culturales, sociales, geográficos- de un sistema, son como la piel por donde este se comunica con el exterior, con lo que es contrario al centro de su cultura, usualmente conformado de manera estable [...] Todos los sentidos son modificaciones de la piel: la conciencia es un conjunto de representaciones de lo que golpea a la piel desde el mundo exterior¹⁵.

Dentro de esta sinergia se hace referencia a determinados tópicos que han sido causa de no pocas polémicas entre historiadores, sociólogos y filósofos que han intentado defender diversos modelos con los cuales analizar, organizar, definir y determinar el devenir del ser humano, a veces circunscribiendo excesivamente espacios que podrían ser mejor examinados al considerar, no solo las condiciones de un entorno que se modifica, sino que a su vez influye en el modelo propiamente con el que pretende examinarle. Así que en la perspectiva afectada por su entorno, no solo es posible descubrir el contenido como tal sino, a manera de metatextos, también la imagen de un modo de pensar, reflejo de un período histórico, de un espacio geográfico. En esta forma de antropología foucaultiana, el llamado pensamiento contemporáneo occidental se ofrece desde sus relaciones de 'similaridad o de equivalencia'¹⁶, que giran alrededor de una perentoria necesidad de ruptura y cambio paradigmático. De modo que estas premisas, desde una perspectiva general, se inscriben en la imposibilidad que supone el fraccionamiento y la exposición de una estricta linealidad histórica y sectorizada; la desatinada tarea de establecer diferencias entre modernidad y postmodernidad que, suponiéndolas divergentes, desconozca el carácter constitutivo entre ambas dentro de un mismo proceso histórico; y la viabilidad de que, aunque pertenezcan a un mismo proceso, se vean claramente distinguidas al ser el anverso y reverso del mismo.

La historia no es fragmentable ni inapelablemente lineal. En 1970 el filósofo francés Michel Foucault, al abordar los aspectos de la modernidad y la

¹⁵ Luis Britto García: *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1994, p. 19.

¹⁶ Con este término Foucault desarrolla una metodología mediante la cual procura reflexionar sobre el pensamiento clásico hasta la modernidad, en función de una historiografía que parte de la semejanza. Michel Foucault: *Las Palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1968, p. 9.

postmodernidad desde un punto de vista cronológico, y siguiendo las influencias de Nietzsche en la “Genealogía de la moral (1887)”, formula en su tratado “Nietzsche, la genealogía, la historia”¹⁷, una tesis según la cual la historia no es una serie lineal de causas y consecuencias que se suscitan de manera lógica y ordenada, sino un conglomerado de pequeños sucesos, coherentes o no, que van incesantemente incorporándose, de manera caótica, en constante contradicción y lucha¹⁸. Sin embargo, en el filósofo historiador influye una multiplicidad de factores conscientes o inconscientes, tan fluctuantes y azarosos, como la de los sentimientos e intereses personales o grupales, creencias religiosas, raciales e ideológicas; todos estos susceptibles de ser considerados corresponsables de una particular estructuración, sentido y explicación de los procesos históricos, afectando y produciendo una eventual predisposición, en mayor o menor medida, incluso en el momento de realizar la documentación, registro y selección de los eventos a referir que, además, son el resultado de una actividad que se desarrolla en un espacio-tiempo determinado y fluctuante.

De modo que Foucault, a partir de la interpretación de la genealogía nietzscheana, propone un sistema de tasación de fuentes, examen y análisis de datos tendentes a poseer una significación sustancial y constituir un aporte histórico de relevancia que, a su vez, sea capaz de producir conocimiento al incorporar una evaluación más profunda de las particularidades de los procesos históricos que, superando la sola exposición de los trascendentales tratados políticos, batallas y grandes personajes, se adentre en el saber pormenorizado de los orígenes partiendo de los materiales manuscritos, censos y testimonios que se suscitaron en el seno de las sociedades, evidencias que pueden pasar desapercibidas por no estar revestidas de la pompa y la importancia del gran hecho histórico. En el tratado que se citó

¹⁷ Michel Foucault: “Nietzsche, La Genealogie, L’Histoire”, en *Hommage a Jean Hyppolite*, París, Ed. PUF, 1971. Haciendo referencia a la obra de Friedrich Nietzsche: *La Genealogía de la moral: Tratados I y II*, València, Universitat Servei de Publicacions, 1998.

¹⁸ Aunque ciertamente esta tesis tiene una más larga trayectoria, partimos de la de Foucault por ser un escritor representativo de los periodos que conciernen a nuestro trabajo, a saber, escritor referencia de la modernidad y su crítica.

anteriormente, Foucault hace la interpretación desde una perspectiva que indaga en el sentido histórico de las singularidades de los sucesos¹⁹, en la que incluye la búsqueda de respuestas sobre ciertas omisiones de la historia propiamente. A esto se incorpora un elemento más que Foucault sabrá aprovechar de las enseñanzas de “La Genealogía de la moral”, que tiene que ver con la sustancia ética y moral desde donde asienta unas reglas de análisis que se constituyen en impulsoras de una imparcialidad, siempre y cuando se entienda que “...el filósofo tiene que solucionar el problema del valor, tiene que determinar la jerarquía de los valores”²⁰.

En este sentido no existiría en la mecánica historiográfica, o al menos así lo pretende, necesariamente un objetivo moralizante, priorizando la objetividad descriptiva de los hechos que conforman los procesos históricos y en los que, siguiendo la línea de la problematización foucaultiana²¹, toda afirmación, todo axioma, por evidente que sea, se encuentra en constante examinación y re-examinación. Se hace entonces concebible un necesario objetivo teleológico que sugiera cierto revisionismo de estos fundamentos. De modo que se estaría hablando de una propuesta historiográfica en la que, incluyendo el examen del pasado instituido e intencionado hacia el reconocimiento del presente, se produzca un redimensionamiento al invertir los factores. La metodología proyecta el presente en función de sus reflejos con el acervo pretérito, para reconfigurarlo. Lo que se pretende es entender el cómo, a partir de las pesquisas pormenorizadas de distintos sucesos del pasado, se hace posible reinterpretar el presente²². Aunado a esto, se incorpora la

¹⁹ Michel Foucault: “Nietzsche, La Genealogie, L’Histoire”, *op. cit.* p. 145.

²⁰ Friedrich Nietzsche: *La Genealogía de la moral...* *op. cit.* p. 18.

²¹ “Ya hace mucho que sabemos que la tarea de la filosofía no consiste en descubrir lo que está oculto, sino en hacer visible lo que, precisamente, es visible, es decir, hacer aparecer lo que es tan próximo, tan inmediato, lo que está tan íntimamente ligado a nosotros mismos que, por ello, no lo percibimos”. (Michel Foucault: “La filosofía analítica de la política”, en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales, Volumen III*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 117).

²² Para el filósofo francés, descifrar las claves históricas con las que pudiéramos entender la manera en la que hoy pensamos lo que somos, resulta crucial para la evaluación y evolución del pensamiento contemporáneo: “...la historia sirve para mostrar que lo-que-es no ha sido siempre así; o sea, que lo que nos parece más evidente está siempre formado por la confluencia de encuentros y posibilidades, en el trascurso de una historia precaria y frágil. Lo que la razón percibe como su necesidad, o más bien, lo que distintas formas de racionalidad ofrecen como su realidad necesaria, puede ser perfectamente demostrado que tiene una historia... lo que no significa, sin embargo, que estas formas de racionalidad eran irracionales. Significa que residen en la base de la práctica humana y la historia humana y como

configuración de un nuevo abordaje de la contemporaneidad que, en su constante construcción, hoy más que nunca, precisa de posturas necesariamente flexibles, a través de la indagadora mirada sobre una historia que, en función de explicar la realidad actual, ha resultado insuficiente.

Sin embargo, ¿cuál sería esa llamada comprensión del pasado? Para responder esta pregunta se parte de la perspectiva foucaultiana y la relación historiográfica que desarrolla en torno a tres variables: 'el sujeto' como actor crítico de su propia realidad; 'la verdad' como conjunto de principios dogmáticos, intransigentes e incuestionables que rigen la realidad; y 'el poder' como factor necesario para la legitimación de 'la verdad' que cumple una función coercitiva sobre 'el sujeto' para limitar su posibilidad de influir sobre la realidad que le impone 'la verdad'²³. El objetivo de Foucault es plantear la posibilidad de reconocer e influir sobre 'la verdad' a partir de una 'actitud crítica'. El francés considera esta 'actitud' como una característica constitutiva de la naturaleza humana, que conlleva al sujeto a revelarse ante ciertas verdades que le afectan en mayor o menor medida. Los grandes giros, cambios y revoluciones históricas son ejemplos de esa naturaleza, la toma de decisiones será el resultado de un auto-convencimiento, a este posicionamiento epistémico Foucault le llama certidumbre (se esté a favor o en contra) frente a la autoridad.

Ahora bien, ¿Se puede tener dicha certidumbre en el llamado concepto de modernidad y lo que sería la actual postmodernidad? ¿Qué son? ¿Dónde comienzan y dónde terminan? Habermas ofrece una respuesta parcial al sentido de la modernidad,

éstas han sido hechas, pueden ser deshechas, siempre que sepamos cómo fueron hechas". (Michel Foucault: "Diálogo con Raulet", en *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, La Marca, 1996, p. 122).

²³ Es bastante ilustrativo el ejemplo que Foucault utiliza para ejemplificar la verdad a través del ejercicio de gobierno de la iglesia cristiana. El elemento cohesionador de sentido que otorga la potestad de gobernar a los fieles se basa en la institución de la iglesia que, a su vez, deviene de Las Sagradas Escrituras. Partiendo de una perspectiva crítica, la verdad de estas Escrituras podría estar oculta detrás de lo escrito. Pero además, después de descifrarla, habría que someterla a la pregunta: ¿es verdadera esta verdad? Se entendería que el francés apuesta por el sentido crítico y el cuestionamiento constante como ovillo y laberinto que condiciona a la verdad de este tiempo, propio de la modernidad, cuando argumenta: "La crítica tendría esencialmente por función la des-sujeción en el juego de lo que pudiéramos llamar la política de la verdad". (Michel Foucault: "Qu'est-ce que la critique", en *Bulletin de la Société Française de Philosophie* (1990), N° 2, Avril-Juin 1990, p. 39).

en el que opera un principio que no podría restringirse a la simple definición y marco cronológico tradicional. De modo que atendiendo al principio de una naturaleza contingente, el concepto responde a una singular adecuación del pensamiento, en la que el individuo reflexiona acerca de su realidad a través de una determinada visión de mundo. Enfoque que se fundamenta en el reconocimiento de la renovación de los paradigmas en contraste con los antiguos²⁴. Y en el que su configuración no se ve constreñida por los factores deterministas de la disciplina histórica²⁵. Pero a su vez, permitiría definir espacios históricos al incorporar este principio paradigmático a espacios temporales y geográficos en los que primara el interés del investigador. De este modo se dispone del modelo para actualizarlo en edades tan remotas como las de la antigüedad en las que un Adolf Von Harnack habla de Agustín de Hipona (354-430 d.C.) como el primero en introducir el pensamiento moderno en el sistema teocrático del cristianismo; hasta periodos tan recientes como los que establece el prestigioso sociólogo polaco-israelí S.N. Eisenstadt para definir como modernos los sistemas sociales, políticos y económicos que se establecieron en la Europa Occidental y en América del Norte, desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, y en el que ya establece el traslado de ese sistema en periodos tan posteriores como los de los

²⁴ Desde este enfoque podemos considerar la configuración de unos antecedentes del concepto de modernidad, dentro de la cultura occidental, a partir de la tesis que defiende el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas que, superando el modelo cronológico tradicional, se sustenta a partir de registros que demuestran el uso por primera vez del término 'modernus' en tiempos tan remotos como el siglo V de nuestra era por parte de Cassiodoro, quien percibe la manifestación de ciertos cambios operados en el sistema de pensamiento de la sociedad del Imperio Romano, de otrora religión pagana, a la instauración de la *Tempora Christiana* (Walter Freund: *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalter*, Colonia, Ed. Graz, 1957, p. 22.); que a su vez produjo la definición enciclopédica actual del término, a saber: "Del lat. *modernus*, y éste de *modo*, poco ha, sobre el modelo *hodiernus*, de hoy, del día de hoy. Adj. Que existe desde hace poco tiempo. // Que ha sucedido recientemente. // Se dice de lo que en cualquier tiempo se ha considerado contrapuesto a lo clásico. // Pl. Los que viven en la actualidad o los que han vivido hace poco tiempo". (Director General Jorge Hernández Aliques: *Gran enciclopedia Espasa*, España, 2002, p. 9134).

²⁵ En su lugar, se procura una definición desde una determinada forma de cognición que reacciona al exponerse a específicas condiciones históricas. Un destacable ejemplo de la atemporalidad del término moderno, es presentado por el teólogo Adolf von Harnack (1851-1930), al considerar a Agustín de Hipona (354 - 430 d.C.) como el gran "reformador de la piedad cristiana" al intuir en él lo que denomina *Weltanschauung*, que se traduce como visión de mundo, perspectiva que le permite entender la necesidad de una especie de revisionismo de la fe como un elemento complementario al pensamiento positivo, conciencia que lo convierte, según el luterano alemán, en el primer hombre moderno. (Véase, Adolf von Harnack: *Historia del Dogma*, Tübingen, Verlag J.C.B, 1910, p. 59). Entre muchos otros ejemplos, piénsese en Aristarco de Samos (310-230 a.C.), Lutero (1483-1546) o Descartes (1596-1650)) se observa una aprehensión de la propia condición cultural e histórica, que propicia la admisión de nuevos factores que van configurando nuevas perspectivas. Que, finalmente, configurará la llamada, por Octavio Paz, 'tradicción de la ruptura' de la modernidad.

siglos XIX y XX a Latinoamérica y a los continentes asiáticos y africanos²⁶. Dentro de esta perspectiva existe una propensión de anteponer el modelo a la realidad, es decir, la estructura parece determinante al momento de definir los procesos históricos.

Sin embargo, este sentido hacia el que se ha venido orientando el término de la modernidad, que parece oscilar entre un determinismo histórico y un determinismo modélico, responde a ese patrón constreñido y exiguo incapaz de producir un consenso alrededor de un significado idóneo para englobar al término. Asumiendo las transformaciones interpretativas inherentes a su evolución²⁷, como lo demuestra Matei Calinescu, y que se remonta incluso a los comienzos del Medievo para converger en un origen conceptual, donde logra descubrir en el complejo concepto de modernidad, su característica más consecuente, se trata de una perspectiva o visión de mundo que él señala como del *tiempo irrepetible*. El historiador literario hace referencia a Mircea Eliade, quien en su libro *El mito del eterno retorno*, desarrolla la tesis sobre la concepción de la irreversibilidad del paso del tiempo, como el principal elemento constitutivo del pensamiento moderno. En ese estudio, a través de un enfoque antropológico, se evidencia la separación del pensamiento antiguo y el moderno desde una perspectiva ontológica. El primero, entiende el proceso propiamente existencial desde la configuración cíclica del tiempo, en el que la idea de un orden metafísico parte de la imitación de los arquetipos celestes. De este modo, continua Eliade, el hombre arcaico puede sobrellevar la crueldad de la historia, al darle muerte y provocar un renacimiento periódico. Para el segundo, ese horizonte metafísico va perdiendo su

²⁶ S. N. Eisenstadt, por mencionar a uno de los más destacados sociólogos del siglo XX, define como modernos “Los tipos de sistemas sociales, económicos y políticos que se establecieron en la Europa Occidental y en América del Norte, desde el siglo XVII hasta el siglo XIX, se extendieron después a otros países de Europa, y en los siglos XIX y XX a la América del Sur, y a los continentes asiáticos y africanos” a partir de una serie de criterios que se relacionan con la llamada tradición de ruptura, que en lo social se caracteriza por un alto grado de movilización, que se traduce en desgaste de los viejos vínculos y libertad para adsorber nuevas pautas de socialización y conducta; en lo político por la expansión territorial del poder basado en la legitimación democrática en contraposición a la tradicional; y en lo económico, por un alto grado de desarrollo tecnológico en constante renovación, especialización de los roles económicos y la ampliación del campo y la complejidad de los mercados. (Shmuel Noah Eisenstadt: *Modernización, movimientos de protesta y cambio social*, en Luis Britto García: *El imperio contracultural... op. cit.* p. 37).

²⁷ Para no extenderme en la documentación histórica y desarrollo del término moderno, véase: Matei Calinescu: “Cinco Caras de la Modernidad”; y Hans Robert Jauss: “Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética” en *Mitos del comienzo y Arte como anti-naturaleza*.

estrecha conexión con los paradigmas originados del orden de lo natural. De modo que el hombre pasa de ser un actor pasivo que debe aceptar un destino signado por leyes cósmicas, a otro activo que, de manera gradual, comienza a reconocerse como un ente responsable, que ha forjado y ha de forjar la historia. En este sentido, se pasa del esquema cíclico, que asume una necesaria re-concepción como forma de resignación de la existencia, a otro que plantea el orden de un continuum lineal, acumulativo²⁸ e irreversible. Desde esta perspectiva, el hombre no solo es capaz de definir su realidad, sino también de hacer acopio de ella, a través de la historiografía, hacia la conformación de un acervo cultural que no permita el retroceso, posibilitando un progreso constante e infinito²⁹.

Una vez demarcada la diferencia del pensamiento antiguo con respecto al moderno, y sobre este fundamento que permite una perspectiva ontológica, Matei Calinescu desarrolla una reinterpretación que admite para el término moderno, antecedentes más remotos que los tradicionalmente conocidos. De esta manera el crítico literario logra configurar un sentido mucho más amplio y rico del concepto, a través de un compendio de elementos que se han desarrollado a lo largo de una historia más extensa y compleja. De modo que su obra *Cinco Caras de la Modernidad* se instaura como un libro axial para comprender la evolución de este término desde los comienzos de la Edad Media, hasta bien entrado el siglo XX.

Entendiendo que la modernidad no se puede circunscribir a un tiempo y espacio específico, sino a la asimilación de determinados elementos del acervo histórico, que pueden diferenciarse a partir de una particular perspectiva interpretativa, se hace necesario establecer un orden que pueda totalizar tal acervo histórico-cultural.

²⁸ Cuando Calinescu hace referencia a Eliade que, a su vez, en su libro *El Mito del Eterno Retorno*, alude a la característica acumulativa de la modernidad, parece haber una relación tácita con la conocida *Querrela de los antiguos y modernos*, en el sentido de que las nuevas generaciones pueden llegar más allá en el conocimiento, porque van acumulando el de sus predecesores y que desarrollará inmediatamente bajo el subtítulo de: "Enanos Modernos a Hombros de Gigantes". (Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991, p. 23).

²⁹ Eliade hace una exposición sucinta a este respecto, que sustenta con sólidas referencias bibliográficas en el capítulo IV "El Terror a la Historia. La supervivencia del mito del 'eterno retorno'. (Mercia Eliade: *El Mito del Eterno Retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001, pp. 88-92).

En el libro *La modernidad, un proyecto inacabado* Jürgen Habermas propone un modelo desde el que se pueden distinguir, de manera general, dos etapas fundamentales: la primera³⁰ apunta a un contenido que se manifiesta, con cierta periodicidad, a través del reconocimiento de la propia condición epocal que demanda una ineluctable identificación con su pasado, en función de “considerarse a sí misma como el resultado de una transición de lo antiguo a lo nuevo”³¹; en la segunda³², distingue cierto distanciamiento de la influencia y la fascinación que provocaba ese mundo antiguo, en el que se va produciendo un paulatino declive a la entrada de las nuevas ideas del pensamiento ilustrado que, como es conocido, iría desplazando el pensamiento clásico, hasta llegar al apogeo de la ciencia como dogma. Tras el racionalismo exacerbado de la ilustración, el modelo romántico de principios del XIX, también se opone al ideal clásico estableciendo el canon de una especie de idealización de la Edad Media y, aunque desarrolla elementos fundamentales de tendencias más contemporáneas como la visión bucólica, consecuencia del rechazo al progreso ilustrado y su mecanización de una sociedad masificada y deshumanizada, no se mantuvo como un ideal constante. De modo que en esta segunda etapa, en el transcurso del siglo XIX, se va gestando la semilla de la modernidad que se conocerá en el siglo XX. Para Habermas, durante el romanticismo se produce una especie de transformación de la conciencia, que si bien contiene elementos del medievo en lo que

³⁰ Dentro de esta primera etapa se consideran, a su vez, diversos factores que mantienen la perspectiva reiterada de determinar la medida del presente a partir de la antigüedad, y en la que se puede incluir: La modernidad bautizada en el siglo V por Cassiodorus, para distinguir el pensamiento que instaura la llamada nueva *Tempora Christiana*, de los que viven bajo la influencia de una perspectiva clásica (Walter Freund: *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalter*, Colonia, Ed. Graz, 1957, p. 22); el llamado “Weltanschauung” (se traduce del alemán como visión de mundo) de San Agustín que, según el teólogo Adolf von Harnack, al considerar claros elementos de su influencia helenística, en la que se observa cierto neoplatonismo, que sugiere un relativismo dogmático, lo convierte en el “gran reformador de la piedad cristiana” y, por tanto, en el primer hombre moderno (Adolf von Harnack: *Historia del Dogma*, Tübingen, Verlag J.C.B, 1910, p. 59); del mismo modo que en las cavilaciones de Petrarca, en las que se reedita el pensamiento clásico, pero bajo una plena conciencia del tiempo histórico, con la que se inaugura la conocida Edad Moderna. Como se puede apreciar, la modernidad surge una y otra vez durante toda la Edad Media, siempre que reapareciera la conciencia del surgimiento de una nueva época.

³¹ Jürgen Habermas: “La modernidad un proyecto inacabado” en Hal Foster (Editor): *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós. 2008, p. 20.

³² Esta segunda etapa encuentra su momento axial en los conocidos acontecimientos de la *Querrelle des Anciens et les Modernes* en Francia o luego *The Battle of Books* en Inglaterra. Sin embargo, es importante destacar que las discusiones filosóficas, científicas, culturales que generan estos eventos, por parte de los que defienden la perspectiva moderna, no pretenden ir en contra del pensamiento clásico per sé, sino de su ciega veneración que promueve la esterilidad del pensamiento.

respecta al elemento del poder creador de la oscuridad, el retorno a la naturaleza, en contraposición a la luz y la ciencia, termina por decantarse de toda vinculación con cualquier tipo de modelo histórico: “Este modernismo³³ más reciente establece una oposición abstracta entre la tradición y el presente y, en cierto sentido, todavía somos contemporáneos de esa clase de modernidad³⁴”.

El proceso de la evolución histórica de la modernidad parece orientarse y descubrir su particular configuración a partir de un modelo de contraste. Proceso que se desenvuelve y adquiere sus particulares matices al establecer relaciones desde específicos factores culturales. De modo que describen una curva de replanteamientos de los modos en los que el ser humano se ha pensado, y para el que son determinantes los factores del tiempo y el espacio, estableciendo una línea que va de la perspectiva ontológica a la epistémica y de la histórica a la ideológica.

Existen ciertas pistas que permiten sustentar la idea de una separación entre la modernidad como conjunto histórico, configurador del ethos de la cultura occidental³⁵ y la modernidad como concepto estético³⁶. Matei Calinescu, como catedrático en literatura comparada y estudioso de la cultura europea desde las más distintas áreas de la política, la sociedad, el arte, y en analizar las relaciones que operan en estos campos de manera interdisciplinaria, localiza esta relación dual hacia la primera mitad del siglo XIX, época en la que comienzan a acentuarse las diferencias de los valores de una modernidad industrial excesivamente prosaica, en detrimento de una visión más humanista hacia los caminos del progreso. Lo interesante de esta separación es la interrelación que se establece entre ambas, que parece basarse en un proceso de

³³ Habermas hace referencia al concepto modernismo como la modernidad europea de mediados del siglo XIX, posiblemente por una imprecisión provocada por la traducción.

³⁴ Jürgen Habermas: “La modernidad un proyecto inacabado” en Hal Foster (Editor): *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós. 2008, p. 20.

³⁵ Esta se concentra en el aspecto de la razón más objetiva, pragmática y materialista de la modernidad: el progreso de la ciencia, la tecnología, la revolución industrial, la economía y el capitalismo.

³⁶ Esta viene a ser una reacción ante el mecanicismo y la deshumanización de la sociedad, por efecto de un exacerbado paradigma positivista, capaz de traducir la existencia humana a una operación matemática. De esta posición manan los movimientos vanguardistas anti-burgueses.

necesarios antagónicos, en el que, a la vez que procuran ser la negación del otro, se configuran, se definen por contraste e incluso, se estimulan³⁷.

La intensidad de generaciones y regeneraciones, de estas dos fuerzas de la modernidad, interactuando desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, acabó ocasionando en ellas un profundo desgaste: en el caso de la modernidad heredada de la tradición del pensamiento ilustrado, como consecuencia de una escalada de cada vez más profundos contrasentidos en los ámbitos políticos, económicos y sociales, que alcanzará su cenit con el panorama que deja, incluso, una segunda guerra mundial como reflejo paradigmático de su crisis; mientras que en el aspecto cultural, a la altura ya de las vanguardias maduras de los sesenta, como resultado de la aceptación, asimilación y consecuente banalización de una tradición acumulada de postulados críticos, reivindicaciones sociales y posiciones contestatarias ante la burguesía. Dentro de este panorama, el pensamiento latinoamericano de la modernidad adquiere un carácter angustioso, fruto de un estado de incertidumbre generalizado; que se traducirá en una corriente de marcada conciencia crítica, cuestionadora e iconoclasta, no sólo de los modelos artísticos establecidos, sino también de las estructuras y dinámicas institucionalizadas de la sociedad contemporánea. Octavio Paz entiende esta postura y lamenta que en ese desgaste no se produjera una alternativa “Pues tras el derrumbe general de la Razón y la Fe, de Dios y la Utopía, no se levantan ya nuevos o viejos sistemas intelectuales, capaces de albergar nuestra angustia y tranquilizar nuestro desconcierto”³⁸; Paz concibe en esta misma decadencia una forma de equilibrio que, más allá de las fronteras geográficas, ha arrojado un balance histórico que finalmente puso en confluencia a todos los hombres, desde el punto de vista epistémico, a los que, no sin

³⁷ Charles Baudelaire se incluiría dentro de los primeros escritores que define la modernidad en estos términos. Integrando la perspectiva estética en relación con una realidad vital a la que, a su vez, se enfrenta activamente desde su conocida posición anti-burguesa. En el prólogo de su libro *El pintor de la vida moderna*, se oponía a una cierta visión aburguesada “pueril de los partidarios del arte por el arte, falto de moral y a menudo de pasión” de modo que, en lo que él entiende como arte moderno, existe una interdependencia entre lo eterno y lo transitorio, “por lo tanto el arte es inseparable de la moral y la utilidad”. (Charles Baudelaire: *El Pintor de la vida Moderna*, Murcia, Librería Yerba, 1995, p. 92).

³⁸ Octavio Paz: *El Laberinto de la Soledad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1998, p. 8.

cierto tono irónico, les incluye en una especie de funesta trascendentalización “Allí, en la soledad abierta, nos espera también la trascendencia: las manos de otros solitarios. Somos, por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de todos los hombres”³⁹.

Detrás de esta reflexión cargada de un sentido globalizador, se reconoce un proceso que, tras una larga, compleja y paradójica historia, unifica el criterio de la alteración fundamental de la conciencia social, debido al tránsito irreconciliable entre naturaleza y civilización. Perturbación que ha devenido en la escisión de la conciencia en detrimento del desarrollo de lo humano, tal como lo deja demostrado Hans Robert Jausse en su *Dialéctica de la ilustración* quien, retomando las líneas del análisis ontológico iniciados por Adorno y Horkheimer dentro de la tradición de la Escuela de Frankfurt, afirmará que la alienación del sujeto es el sacrificio a cambio de la marcha hacia el progreso de la razón instrumental; para decirlo en palabras de Jausse “el dominio de la naturaleza extrahumana se paga con el rechazo de la naturaleza en el hombre”⁴⁰. Penetrando en este pensamiento, se pueden comenzar a considerar algunos referentes fundamentales que habrán de permitirles a grandes pensadores contemporáneos e intelectuales en las más distintas áreas de la filosofía, la sociología o el arte, prefigurar un nuevo modelo epistémico, fundamentado en la influencia de un contexto vital enajenante, que ha venido produciendo la confrontación entre la conciencia natural y civilizatoria en el hombre, y que desembocará, al llegar a su límite hacia la segunda mitad del siglo XX, en nuevas formas de interpretar la realidad, a partir del desequilibrio.

Si en la modernidad burguesa ilustrada, el hombre siente la necesidad de analizar la propia naturaleza, para proyectar un esquema de valores axiomáticos, puestos al servicio del progreso; y en la modernidad estética, se vuelve a asumir como centro modélico para analizar, positiva o negativamente, sobre el rumbo al que lo ha dirigido ese progreso; se podrán ir entendiendo, tras reconocer la decadencia de

³⁹ *Ibid.* p. 81.

⁴⁰ Hans Robert Jausse: *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Editorial A. Machado Libros S.A., 2004, p. 70.

ambos períodos marcados por el canon antropocéntrico, las razones por las cuales Jauss es capaz de esbozar una nueva etapa caracterizada por el signo de lo periférico. A fines de los años sesenta, se produce un paulatino desencanto social, que generaría un sentimiento de desarraigo de todos aquellos paradigmas racionales de emancipación que infundían un sentido a la existencia y un objetivo trascendental a la vida.

Recurriendo a ese aspecto de la tradición baudeleriana⁴¹, según el cual lo moderno es, en sí mismo, cambio continuo y vertiginoso, es posible identificar la correlación en la que tal descentramiento del sujeto pueda deberse, en parte, a esta imperiosa y reiterativa avidez por la mudanza, pero sobre todo por su imposibilidad de alcanzar, en esta vorágine de transfiguraciones, la esencia que Baudelaire llamara 'lo eterno e inmutable' en su famoso ensayo *El Pintor de la vida moderna* (1863). En esta alternancia tumultuosa de modelos ejerciendo una influencia omnipotente sobre el sujeto social, Matei Calinescu reconoce una etapa que se caracteriza por la alienación epistémica de este en tanto actor enajenado de la linealidad histórica. Con esto el sociólogo y crítico literario desprende la idea del origen de una modernidad perniciosa que es, en sí misma, cualquier cambio, aunque pueda no tener ningún significado de fondo, siempre que produzca un quiebre con su pasado. Y dentro de este círculo vicioso, cualquier vertiente, incluso la postmoderna, no sería sino una nueva derivación, igualmente perniciosa, a incluir dentro de la modernidad. Finalmente, surge una pregunta que parece tener el propósito de cuestionar el 'nuevo concepto', la genésica noción estrechamente relacionada con lo contradictorio: ¿la postmodernidad es una variante que se incluye en la propia modernidad o algo que, tal como lo refleja

⁴¹ Octavio Paz ahonda en el análisis de esta tradición de la ruptura en su conocido libro *Los hijos del limo*: "La modernidad es una tradición polémica que desaloja a la tradición imperante, cualquiera que esta sea; pero la desaloja sólo para, un instante después, ceder el sitio a otra tradición que, a su vez, es otra manifestación momentánea de la actualidad". (Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona, Ed. Seix Barral S.A., 1993, p. 18).

su prefijo, sucede después?⁴². Dentro de esta contradictoria circunstancia la postmodernidad va a comenzar un complicado camino, para unos infructuoso, hacia la configuración de un sentido propio, de una identidad original pero que, ciertamente, es inconcebible como corriente independiente del proceso de la modernidad y su transcurrir histórico⁴³.

Sobre la estabilidad de una forma de representación proyectiva, en el que se alcanzaría un futuro de redención, emancipación y felicidad, se trazó la historia del hombre moderno. Que descubrió en esos preceptos, fundamentados en una visión teleológica y lineal, una forma de legitimar su propia razón de ser y de interactuar dentro de la realidad. Es por esto que para Saúl Yurkievich:

La historia se distiende, ya no progresa a base de crisis y colapsos, se vuelve previsible sucesión. Estabilizado como sistema de consumo masivo, el orden industrial reemplaza constantemente sus productos, sustituye lo nuevo por lo nuevo como necesidad inherente a su organización sin que nada de fondo se modifique⁴⁴.

Tras descubrir que tales proyectos emancipatorios, que tal 'estabilidad' fundamentalmente alienante, resultaron discordantes, incompletos o insuficientes, se produjo una especie de retorno, esta vez con una nueva perspectiva ante esos fracasos; es decir que, a pesar del desengaño, la sensación de orfandad, la disociación de valores y la angustia existencial, parece imponerse una especie de relación entre estas consecuencias negativas incidiendo sobre el individuo, y el reflejo que en este se manifiesta, ya no en forma de rechazo, sino de derivación. Esa

⁴² Para Yurkievich lo postmoderno "...no puede sino retroceder, rescatar, reponer, recomponer. Le está vedada la invención endógena, la creación *ex nihilo*, la novedad absoluta...". (Saúl Yurkievich: *La movediza modernidad*, Madrid, Ed. Taurus, 1996, p. 12).

⁴³ Las características que definirán a la postmodernidad serán fruto del análisis de una etapa entendida como un proceso que ha venido madurando con el tiempo. A principios de los años 50, Arnold J. Toynbee acuña el término, por primera vez, para describir un fenómeno histórico y cultural caracterizado por el caos, resultado de la vulneración de los valores racionales de la modernidad. Y, aunque tuvo un largo período de rechazo, sobre todo en los ámbitos académicos más mesurados y formales, entrados los años 70 y 80, llega a convertirse en un término plausible, primeramente en el ámbito literario y artístico (aunque también es destacable su influencia ideológica y de repercusiones creativas en la arquitectura), gracias al aporte de intelectuales y críticos de arte como de Harry Levin, Irving Howe, Leslie Fieder, George Steiner e Ihab Habib Hassan; así mismo, posteriormente, en el ámbito de la sociología y la historia de la cultura, pensadores como David Reisman y Daniel Bell se convertirán en autores fundamentales para el estudio de la postmodernidad como proceso histórico, social y cultural.

⁴⁴ Saúl Yurkievich: *La movediza modernidad... op. cit.* p. 13.

derivación, que no puede suscitarse de manera desvinculada de su precedente⁴⁵, es la razón por la cual lo moderno es consustancial a lo postmoderno.

De modo que, en función a su relación, el precepto 'modernidad' condiciona al concepto 'postmodernidad'; y mientras que el primero parece gozar de un suficientemente definido significado, el segundo se ve presionado, por definición, a conseguirlo de su predecesor. Así que en el momento en el que la postmodernidad se acomete como una retoma desde la mirada de la experiencia, se va desnaturalizando de su predecesor al producir una estética diferente, y que parece descubrir su sentido a partir de una naturaleza heterogénea, que puede llegar a ser contradictoria, elementos que en buena medida le son constitutivos. De tal proceso, colmado de cuestionamientos, exámenes, críticas y autocríticas, sentidos y contrasentidos, desarrollar el análisis de conjunto hacia la configuración de un concepto general, resulta una tarea ciertamente compleja y delicada. Matei Calinescu habla de una hiperinflación semántica en la que tal asimilación de principios, tan flexibles como contingentes, cosmovisiones que se legitiman, precisamente, en virtud de operar como pluralidades conciliables, se convierte en terreno fértil para las posiciones de escepticismo y rechazo. No obstante, entre estos múltiples sentidos, existen ciertas consideraciones recurrentes en las que parece haber un consenso en buena parte de los intelectuales que han abordado el tema. Ideas que parecen evidenciar una coherencia cada vez más clara en las que, a medida que se analizan esos diversos estudios, se hilvanan conexiones y comprueban persistencias.

Calinescu plantea una estructura descriptiva en la que destacan dos áreas desde donde son frecuentes las manifestaciones de lo postmoderno, bien considerándolo como un factor constitutivo, o bien estructural. Una más centrada en el

⁴⁵ La modernidad y la postmodernidad son términos indisolubles, debido a que, si es útil el término postmoderno, lo es en tanto cumple una función de contraste frente a su predecesor, bien porque lo ratifica, lo refuta o rectifica. Sobre esta dualidad Saúl Yurkievich hace las siguientes afirmaciones categóricas: "Por el empleo del prefijo *post-*, de posposición, lo postmoderno está forzado a vivir a expensas de su genitor, a distinguirse a la vez como continuación y mudanza, es decir, como variedad de lo moderno. Sólo lo moderno parece identificable por sí mismo". (Saúl Yurkievich: *La movediza modernidad... op. cit.* p. 12).

campo filosófico, en el que se bosquejan observaciones epistemológicas, históricas y de la filosofía de la ciencia y la hermenéutica. La otra, apunta más a las nociones sistémicas de la modernidad y la vanguardia en la cultura del siglo XX y su posible agotamiento. La importancia que adquiere esta estructura dual, que aborda este profesor de literatura comparada, radica en los paralelismos que se pueden establecer entre la postmodernidad europea y la latinoamericana; y con la que se pueden establecer ciertos elementos conceptuales de análisis que, partiendo del ámbito de la ciencia, plantean una visión de naturaleza filosófica que gravita alrededor de una condición caótica esencial, pero que a su vez, desde una perspectiva más concreta, se pueden cotejar recurriendo a la realidad histórica en procura de un ordenamiento.

Como se ha manifestado, la primera línea se descubre en el marco de una perspectiva científicista, en la que nociones como crisis del determinismo, el lugar del azar, el tiempo irreversible y el orden del caos, en clara oposición al pensamiento de una ciencia moderna que aún tiene vigencia, son planteadas como principios legítimos para el desarrollo de nuevas formas discursivas de interpretación del mundo a través de la denominada “nueva ciencia”, o incluso llamada “ciencia postmoderna”⁴⁶.

Estos conceptos se ven avalados por el prestigio de destacadas personalidades del mundo científico como Jacques Monod, Werner Hiesenberg o Karl Popper⁴⁷, quienes con sus revolucionarios estudios, descubrimientos y teorías

⁴⁶ “Nuestra propia ciencia natural hoy en día ya no es la ciencia moderna. En su lugar (para tomar una frase útil de Frederick Ferré) ha aparecido repentinamente la ciencia postmoderna -la ciencia del mundo postmoderno, del postnacionalismo político y la sociedad postindustrial- El mundo que todavía no ha descubierto la forma de definirse a sí misma en los términos que le serían propios, sino solo en los términos de lo que ésta, justo ahora, ha dejado de ser”. (Stephen Toulmin: *El retorno a la cosmología. Ciencia postmoderna y la teología de la naturaleza*, California, University California Press, 1982, p. 254).

⁴⁷ Jacques Lucien Monod (1910-1976): Biólogo francés, premio Nobel de Fisiología y de Medicina en 1965, apoya la teoría según la cual el azar condiciona el comportamiento de todos los elementos existentes en el universo, unido al factor de la necesidad que se suscita de esta relación. Así mismo cuestiona la metodología científica tradicional, a la que hace una crítica sobre su lenguaje paralizado por la lógica de un supuesto orden en donde en realidad prolifera el caos. (Véase, Jacques Monod: *El azar y la necesidad*, Barcelona, Barral Editores, 1977). Werner Heisenberg (1901-1976): Físico alemán, premio Nobel de Física en 1932, formuló el conocido Principio de Incertidumbre, fundamental en el desarrollo de la teoría cuántica que postulaba el indeterminismo como parte fundamental de la ciencia. Este principio explica que no es posible una determinación completa del comportamiento de las partículas o su evolución dinámica. (Véase Werner Heisenberg: *La imagen de la naturaleza en la física actual*, Barcelona, Ariel, 1976). Karl Popper (1902-1994): Filósofo y teórico de la ciencia austriaco, propone una metodología con la cual comenzar un proceso de selección del conocimiento científico existente. La ciencia, dice Popper, no necesita establecer nuevas leyes, mejor sería ir descartando las falsas. Su objetivo es

científicas, han venido produciendo una renovación en los paradigmas del pensamiento científico actual. Estudios que, con el respaldo de la Academia, no tardarían en ejercer una influencia fundamental en otras disciplinas del conocimiento como el arte, la sociología o la filosofía en general, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Un libro que se ha constituido como fundamento programático de este movimiento es el elaborado por Ilya Prigogine e Isabelle Stengers⁴⁸ llamado *El Orden del Caos*, un adelantado trabajo que analiza de manera rigurosa, desde un punto de vista técnico y teórico, a la vez que con una marcada influencia filosófica, el incipiente modelo de la ciencia postmoderna (por ellos cautelosamente matizado con el término de 'nueva ciencia'). Este trabajo desarrolla el estudio, análisis y comprobación de paradigmas teórico-científicos como los de tiempo irreversible y noción de cambio, que se presentan radicalmente opuestas al determinismo de la ciencia moderna. El objetivo se centra en rebatir y demostrar la inviabilidad de lo que ha sido uno de los principales propósitos de la ciencia moderna: establecer las leyes eternas de la naturaleza. En este sentido, la pregunta sobre el equilibrio cosmológico, se hace necesaria e inevitable:

determinar que toda teoría científica es propensa a falseamiento, corroborables provisionalmente o rechazadas concluyentemente. (Véase, Karl Raimund Popper: *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1997).

⁴⁸ Ilya Prigogine (1917-2003): Físico y químico de origen ruso, premio Nobel de química en 1977, por sus investigaciones teóricas y experimentales que lo llevaron al descubrimiento de las estructuras disipativas. Con estas llega a demostrar la insuficiencia del determinismo de la ciencia clásica. En cambio, se trata de una causalidad más fina que reordena estados caóticos. En uno de sus libros principales expresa que "Podemos decir que buscábamos esquemas globales, simetrías, leyes generales inmutables y hemos descubierto lo mutable, lo temporal, lo complejo [...] El descubrimiento de un gran número de partículas inestables es otro ejemplo; puede que incluso todas las partículas sean inestables [...]" en sus interesantes trabajos se propone rebatir muchos de los más fundamentales principios deterministas del pensamiento moderno, y, para sorpresa de todos, a través del instrumento más inesperado, la propia ciencia. (Ilya Prigogine: *¿Tan solo una Ilusión?. Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets Editores, 1993, pp. 22-23). Isabelle Stengers (1949-): Químico, Filósofa, historiadora de la ciencia belga, premio de filosofía de la Academia Francesa en 1993, reconocida por sus trabajos sobre filosofía de la ciencia, en los que expresa la necesidad de una reconfiguración de la perspectiva de la ciencia como disciplina hegemónica, colonizadora de los espacios del conocimiento, a otra más relacionada con el aspecto de la aventura constante y en movimiento en el que cada avance es visto como un logro que abre nuevas posibilidades "...las ciencias no pueden separarse de la aventura humana. Ellas no reflejan la identidad estática de una razón a la que habría que someterse o resistir [...] Ellas no pueden decirnos lo que 'es' el hombre, la naturaleza o la sociedad de tal suerte que a partir de ese saber podamos decidir nuestra historia". (Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 212).

¿Cuál es, entonces, el efecto del no equilibrio? Crear orden a partir de los movimientos caóticos que se originan en el estado de equilibrio. Esta descripción de la naturaleza, en la que el orden se genera a partir del caos *a través de condiciones de no equilibrio* aportadas por el medio cosmológico, nos lleva a una física bastante similar en espíritu al mundo de procesos imaginado por Whitehead (*Proceso y realidad*), nos lleva a concebir la materia como algo activo, un estado continuo del devenir⁴⁹.

Así como revelaron en el comportamiento físico de la materia características como la irreversibilidad y el azar, demostrando de manera categórica la naturaleza elementalmente caótica de la existencia, así mismo Prigogine y Stengers hicieron la observación de que, en esa multiplicidad caótica, también se producen ordenamientos transitorios que caducan y vuelven a reordenarse incesantemente. Entendiendo esto, reflexiona Isabelle Stengers, los supuestos básicos de las teorías científicas no deberían seguir siendo consideradas como formas colonizadoras, haciendo alusión a esa metodología que parece tener como objetivo la apropiación y zonificación del conocimiento en espacios estancos, procedimiento que solo logra conducirla a su petrificación; en su lugar, se propone el enfoque del aventurero, en el que los espacios cambian, se renuevan, se multiplican en una constante dinámica de confrontación, crítica, discusión y reafirmación en función de la eficacia y la posibilidad de reinención de esos conocimientos.

Tras reparar en que la ciencia actual es cada vez más consciente del cambio en el modo en el que ella se ve a sí misma, se suscita un sensible interés en otros campos del conocimiento. En lo que corresponde a las cuestiones epistemológico-teóricas, se cuestiona el fundamento de la ciencia que, al perder su posición privilegiada con respecto a la verdad, es reinterpretada como una categoría del lenguaje, en el que su valor legitimatorio es tan válido o equívoco como cualquier otro. La ciencia abre así sus posibilidades, dentro del ámbito del conocimiento, al incluirse como manifestación cultural reflejo de lo humano.

⁴⁹ Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión?. Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets Editores, 1993, p. 32-33.

La consecuencia que produjo este cambio de paradigma, ocasionó importantes efectos dentro de los estudios literarios, especialmente en la crítica del lenguaje. Las distintas formas que puede adquirir el acto comunicativo, en función de una intencionalidad, se convierten en la medida y el reflejo del mundo; así que, siguiendo la dinámica estructuralista, vienen a convertirse en los ejes condicionantes de las reglas que intervienen en los llamados 'juegos del lenguaje'⁵⁰ y, en consecuencia, de la determinada manera en la que ha sido configurada y es comprendida la historia. Conforme a esto, se produce la reinterpretación de una larga tradición de filósofos y epistemólogos que han tratado, directa o indirectamente⁵¹, esas reglas que han venido definiendo y redefiniendo a la modernidad; y que ha descubierto en la hermenéutica del lenguaje, una forma de comprensión de la trayectoria que ha venido tomando el pensamiento contemporáneo.

Con el propósito de describir el estado de la cultura, se acude a la metodología que ha centrado su foco de análisis en la mecánica del lenguaje. Entre los filósofos postestructuralistas que se han preocupado por describir los intersticios de los modelos discursivos para dibujar desde éstos los principios paradigmáticos de la civilización occidental, se destaca entre sus precursores a Jean François Lyotard. Este pondrá algunas de las bases cardinales de los estudios epistemológicos que se centran en los modos en los que ha cambiado la mecánica del aparato discursivo; en función de plantear importantes hipótesis que han originado un amplio debate filosófico sobre el rumbo que ha ido tomando la sociedad actual. Hace referencia a un

⁵⁰ Jean François Lyotard, en *La condición postmoderna*, se hace del instrumento de la crítica del lenguaje para describir las transformaciones del paradigma postmoderno. Lo usa como un método que pone el acento sobre los actos del habla como mecanismo que, a partir de la determinación del empleo de sus reglas y combinaciones, es capaz de explicar las transformaciones de los paradigmas que influyen sobre la realidad. Este medio para entender el mundo resulta muy conveniente, según el filósofo francés, más que por su función de contener la realidad al traducirla en composiciones cargadas de significado, por ser, en sí misma, espejo de esa realidad al examinar cuáles son los mecanismos culturales que se activan al momento de establecer las normas que se ponen en juego y con las que ese lenguaje se desenvuelve en su particular contexto geográfico e histórico. (Jean François Lyotard: *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987).

⁵¹ Partiendo de los antecedentes de la muerte de Dios y del Hombre de Nietzsche; la crítica metafísica de la técnica deshumanizada de Heidegger; y la caída de esa Metafísica propuesta por Theodor Adorno se irá configurando una línea de estudios que ha sentido la urgente necesidad de entender este vertiginoso caleidoscopio de lenguajes que parece deberse a un orden de carácter discursivo.

nuevo camino, derivado del colapso del anterior, que es conocido como la postmodernidad y que, según palabras textuales del filósofo francés, es “Simplificando al máximo, [...] la incredulidad con respecto a los metarrelatos”⁵². Lyotard hace una descripción de las transformaciones de esas ‘normas de juego del lenguaje’, que comienzan con las llamadas ‘razones legitimatorias’ de los ‘Grandes relatos’ o ‘metarrelatos’⁵³, hasta lo que él considera una nueva mecánica del lenguaje que indaga y cuestiona esas ‘razones’. Tales transformaciones tienen como origen el fracaso de los metarrelatos, cuyas razones han ido transfigurándose de una percepción de esperanza, a otra de añoranza; se revelan así formas de un lenguaje tan melancólico y nostálgico, como irreal y anacrónico. Ante este panorama emerge un nuevo axioma que retoma esas formas, no ya para producir aquel placer nebuloso del consuelo, sino como factores que hacen más evidente la quimera⁵⁴. Esta línea de pensamiento ha venido conformando un muy numeroso y sólido grupo de pensadores que han tratado el tema desde las más variadas perspectivas, y con las que se podría elaborar un extenso trabajo compilatorio⁵⁵.

⁵² Jean François Lyotard: *La condición postmoderna... op. cit.* p. 4.

⁵³ Lyotard, en su libro *La postmodernidad (explicada a los niños)*, en el capítulo ‘Misiva sobre la historia universal’, habla de cuatro ‘grandes relatos’ o ‘metarrelatos’ que fundamentaron la legitimación de períodos, conjuntos culturales y sociales en el devenir histórico occidental de la edad moderna: el cristiano, el ilustrado, el marxista y el capitalista. Todos ellos confluyen en la idea fundamental de la ‘emancipación’. Factor principal que lo diferencia de su consecuencia, lo que él llama los ‘pequeños relatos’, estos no necesariamente deben tener propósitos emancipadores o universalizantes. (Jean François Lyotard: *La postmodernidad... op. cit.* p. 36).

⁵⁴ En el análisis filosófico que desarrolla Lyotard en el capítulo “Lo postmoderno” de su libro *postmodernidad (explicada a los niños)* establece ciertas diferencias fundamentales entre los términos modernidad y postmodernidad que, desde la perspectiva de un análisis que va de lo ontológico a la narratología como expresión del lenguaje, resulta irreductiblemente categórica: “He aquí, pues, el diferendo: la estética de lo moderno es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan solo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer. Sin embargo, estos sentimientos no forman el auténtico sentimiento sublime, que es una combinación intrínseca de placer y pena: el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto. Lo postmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolidación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable”. (Jean François Lyotard: *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987, p. 25).

⁵⁵ Como una muestra, ciertamente parcial, de este grupo, destacan un conjunto de pensadores heterogéneos, que van desde intelectuales fundamentales para comprender el pensamiento postmoderno como Ihab Hassan (1925), con su exhaustiva y lúcida caracterización de los períodos históricos del modernismo al postmodernismo; Michel Foucault (1926), que analiza importantes aspectos, como la dinámica de las relaciones de poder y el estudio de la historia a través de una perspectiva arqueológica del lenguaje; o Jacques Derrida (1930) el deconstrutor o preferiblemente, diseminador de nuevos

En este punto se deslinda una vertiente, a la que se hace referencia por sus repercusiones de índole diferencial, que defiende y reivindica los valores de la modernidad. Postura propuesta y respaldada elocuentemente por el sociólogo y filósofo Jürgen Habermas⁵⁶, considerado figura paradigmática, junto con Adorno y Horkheimer, de los últimos representantes del pensamiento ilustrado del grupo de la escuela de Franckfurt.

Según esta línea interpretativa, lo que se ha venido presentando como el pensamiento postmoderno, no es sino una especie de antimodernidad que se propone, desde una perspectiva reaccionaria⁵⁷, descartar los que serían rescatables y meritorios valores del paradigma moderno. Para Habermas, uno de los principales defensores de esta posición, la modernidad no es un modelo fracasado o extinto, sino un proyecto inconcluso. Siguiendo una línea neomarxista plantea, desde una voluntad reformadora y constructiva, reevaluar los principios de la modernidad, reconociendo la perentoria necesidad de realizar profundos cambios en esos postulados⁵⁸. De esta manera reconoce el valor de la incorporación de elementos, como la lucidez que, por la experiencia del desengaño, el modelo postmoderno adquiere pero de una manera parcial; estos elementos tomados en consideración se evidencian en algunas de sus

paradigmas: propone la deconstrucción, no como un acto destructor, sino como uno que disemina para poder inseminar; así como otros más actuales y públicos como Gilles Lipovetsky (1944) con una perspectiva desgarradoramente nihilista que se adentra en las repercusiones sociales que genera la naturaleza del hombre alienado o Gianni Vattimo (1936) que, siguiendo la línea de los Metarrelatos de Lyotard, ahonda en el análisis y la descripción de los consiguientes 'pequeños relatos' o como él prefiere denominar 'pensiero debole' (pensamiento débil), influido por precursores como Heidegger y Nietzsche que vislumbraron tempranamente la muerte de la modernidad.

⁵⁶ En esta línea que defiende el proyecto moderno encontramos al británico historiador y ensayista Perry Anderson (1938-) Véase: *Los orígenes de la postmodernidad* (1998) o el crítico y teórico literario estadounidense Frederic Jameson (1934-) especialmente en su libro *El postmodernismo revisado* (2012).

⁵⁷ Se hace referencia a la famosa disputa donde Habermas identifica en la visión postmoderna una nueva forma de conservadurismo impulsado por un grupo de jóvenes que "colocan en la esfera de lo lejano y lo arcaico a las potencias espontáneas de la imaginación, la experiencia de sí y la emoción [...] De manera maniquea, contraponen a la razón instrumental un principio solo accesible a través de la evocación. En Francia esta línea va de Georges Bataille, vía Michel Foucault hasta Derrida". (Jürgen Habermas: "La modernidad un proyecto incompleto" en Nicolás Casullo (Comp.): *El Debate Modernidad* postmodernidad, 2ª ed., Retórica Ediciones, Buenos Aires, 2004, p. 62).

⁵⁸ Para Jürgen Habermas los aspectos constitutivos de la modernidad le deben muy poco a su consabido precepto racionalista occidental, que progresivamente ha ido perdiendo consonancia desde un punto de vista operativo. Habermas especifica en su crítica y propone una refundación de la modernidad como un proyecto inacabado: "Yo creo que el 'logocentrismo' occidental no debe demasiado, sino demasiado poco, a la razón. La concesión de un privilegio al ser en la ontología, a la conciencia en la teoría del conocimiento, a la expresión y a la verdad proposicional en la semántica son, en tres amplios periodos sucesivos, ejemplos de dicho estrechamiento del concepto de razón". (Jürgen Habermas: *Ensayos sobre política*, Barcelona, Ed. Península, 1997, p. 224).

reflexiones, en las que expresa la necesidad del respeto por la diversidad cultural, racial o de género, el reconocimiento de la importancia de ciertos elementos de la globalización, visibilización de los mundos minoritarios o periféricos y la multiculturalidad. La idea esencial del filósofo alemán es la de retomar elementos estimables y meritorios, que quedaron olvidados en el camino del último siglo de historia, en una especie de segunda ilustración que corrija sus fallos, al tiempo que preserve sus logros ciudadanos y democráticos. Luis Britto García se posiciona a favor de esta perspectiva siempre haciendo la observación de que la modernidad no es ajena al pluralismo y la dinámica revisionista⁵⁹. Aunque reconoce que este tema se ha saturado de cierta influencia político-ideológica: por un lado, de demonización de la razón como un elemento totalitarista y unilateral; y por el otro, del pluralismo de la postmodernidad representando la posición globalizadora parcializada a favor del libre mercado, a la pérdida de los valores y a fenómenos de aculturación entre otros. Todo esto ha originado el encasillamiento de estas vertientes cognoscitivas, dentro de una dinámica maniquea, en la que ambas partes han participado, y que en buena medida han promovido la desviación de sus propios propósitos epistemológicos en una querrela que más parece responder a una necesidad de autodefinición de principios.

Para exponer de una manera más integral, y en cierto sentido gráfica, las diferencias y coincidencias de tales principios en los modelos moderno y postmoderno, dentro de la llamada *Nueva Querrela*, resultan muy ilustrativas las posiciones filosóficas que acogen Habermas y Foucault⁶⁰ respectivamente, como pensadores paradigmáticos de la contemporaneidad:

⁵⁹ Para Luis Britto García las acometidas que ha recibido 'la razón' de la modernidad no han tenido como propósito el deslegitimarla, sino en cambio, el de extenderla, perfeccionarla en función de órdenes totalizantes pero rebatibles. En sus propias palabras: "Toda revolución cultural se ha servido de las contradicciones u omisiones de un sistema limitado, para erigir sobre él otro más comprensivo. Lo importante es que solo a partir de la modernidad, cada una de estas síntesis se presenta como una realidad provisoria, abierta a la verificación, la impugnación y la reformulación. "Lo moderno no es que todo esté sujeto al control de la razón, sino que la razón esté abierta a la impugnación de todos, y fundamentalmente, de sí misma". (Luis Britto García: *El imperio contracultural... op. cit.* p. 181).

⁶⁰ Se parte de las críticas desarrolladas por Habermas a Foucault, expuestas en los capítulos IX y X de *El discurso filosófico de la modernidad*. Jürgen Habermas: *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus Ediciones, Madrid, 1993.

Para Habermas (desde una perspectiva neomarxista), el modelo moderno sigue siendo revisable, remodelable⁶¹ para que, a través de una ciencia social crítica, se genere 'el saber' necesario que logre la realización del proyecto emancipatorio; para Foucault, históricamente, 'el saber' del proyecto moderno, cualquiera que este haya sido, ha estado al servicio del poder como mecanismo legitimador⁶². Así pues, mientras Habermas plantea un proyecto que, desde una perspectiva lineal y teleológica, supone la promesa de un futuro mejor, Foucault plantea el retorno, al no concebir la idea de futuro emancipador, retoma el pasado con una perspectiva escéptica, desencantada y realista.

Al defender el axioma de la razón, el filósofo alemán se reafirma en una especie de neopositivismo en la medida en la que, si bien mantiene una posición tajante al insistir en que no es sino con la ciencia y la técnica 'en estado puro' (es decir, no intervenidas por intereses económicos, políticos o ideológicos) con las que se hace posible el análisis científico de la naturaleza de la realidad y determinar las variables responsables para el logro de objetivos, su planteamiento contiene el elemento revisionista, que toma en cuenta nuevos elementos (propios de la perspectiva postmodernista) a incluir en la ecuación y que tienen que ver con la contingencia, el azar y el tiempo irrepentible, de modo que ya la razón no impera desde un logocentrismo exacerbado, sino que se debate desde posiciones más flexibles y

⁶¹ En este punto Habermas desarrolla un trabajo exhaustivo determinando el momento en el que la legitimación de la ciencia y la técnica se ven distorsionadas por elementos ideológicos que responden a intereses económicos, políticos y sociales (específicamente del proceso capitalista), y que terminaron por legitimar un sistema opresor, inequitativo y deshumanizante. De modo que, para Habermas, esta perniciosa ideología "solo se da en la sociedad moderna capitalista, cuando el conflicto de clases no permite asegurar la permanencia del sistema y de su legitimidad con el único apoyo de la tradición [...]. La ciencia y la tecnología funcionan como ideología, pero esta nueva ideología ha cambiado con respecto a la anterior: los criterios de justificación los disocia de la organización de la convivencia, esto es, de la regulación normativa de las interacciones, y en este sentido los despolitiza; Y en lugar de eso los vincula a las funciones del sistema de acción racional con respecto a fines". Dándole un carácter de incuestionabilidad al sustentarse en el desarrollo de las fuerzas productivas. (Jürgen Habermas: *Ciencia y técnica como "ideología"*, Madrid, Ed. Tecnos, 1992, p. 98).

⁶² Una de las ideas más presentes en la obra de Foucault es determinar las distintas mecánicas de las que se hace el poder para legitimarse. Entre las más importantes está el saber como poderoso instrumento productor y legitimador de la verdad, para el filósofo francés "Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su 'política general' de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo como se sancionan unos y otros; las técnicas y procedimientos que están valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero". (Michel Foucault: *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 143).

múltiples, en procura de una evaluación y autocrítica constante y en este aspecto coincide con el reconocimiento de la inviabilidad del determinismo en un mundo multicéntrico. Aunque, en esta multiplicidad, sean necesarios ciertos límites.

La razón que pretende defender Habermas es para Foucault una entelequia que depende y ha dependido históricamente de las relaciones de poder. De modo que el francés concibe tales razones como formas móviles, la verdad como interpretación parcializada por el poder y legitimadas por la dinámica jerárquica de un poder sistémico a la realidad. Sus afirmaciones parecen estériles y cerradas en sí mismas “la verdad no está fuera del poder, ni sin el poder”⁶³; no hay una propuesta positiva “Mi posición es que no tenemos que proponer. Desde el momento en que se ‘propone’ se propone un vocabulario, una ideología, que no puede sino tener efectos de dominación⁶⁴”, de modo que su posición es el de la creación de instrumentos que, a diferencia de constreñir, se abran a las posibilidades de una naturaleza (incluyendo la del hombre) indómita, multifactorial e indescifrable. Foucault es el filósofo que mejor retrató al poder y sus mecanismos fácticos, discursivos y metafísicos, pero no desarrolla este estudio para plantear las estrategias hacia el logro de ningún fin último. Su intención es abrir distintas posibilidades para sobrellevar las variantes dinámicas que vaya imponiendo la lucha. El filósofo alemán reconoce y entiende la postura del francés⁶⁵, sin embargo su perspectiva, operativamente, requiere de una victoria.

Como se ha expuesto anteriormente, la modernidad ha sido interpretada como una vertiente arquetípica del pensamiento occidental constituida, tal como lo entiende Calinescu, por dos ramas sucesivas que tienen una relación epigonal: Una de tipo pragmático regida por el principio positivista de la ciencia; y otra estética de orden

⁶³ *Ibid.* p. 143.

⁶⁴ *Ibid.* p. 110.

⁶⁵ Habermas reconoce muchos puntos valiosos en esta posición de Foucault. Sabe que su intención no es afinar las normas de los juegos del lenguaje moderno, así que, para el filósofo alemán, “Su resistencia no busca justificarse como imagen invertida del poder vigente [...]” y reconoce la validez del pensamiento de Foucault citándolo directamente: “¿La imagen invertida del poder? No, no es eso tampoco; porque si no fuera más que eso, no resistiría. Para resistir tiene que ser como el poder. Tan inventiva, tan móvil, tan productiva como él. Es preciso que como él se organice, se coagule y se cimente. Que vaya de abajo a arriba como él, y se distribuya estratégicamente”. (Jürgen Habermas: *El discurso filosófico de la modernidad... op. cit.* p. 338).

ético y humanista que le sirve de contrapeso; así mismo, para la postmodernidad, esboza nuevamente dos líneas cardinales: Una, como se ha expuesto, es la línea pragmática, sustentada por el propio instrumento positivista de la ciencia, no ya para descubrir las respuestas de una lógica ilustrada dependiente del orden inmanente del universo, sino para confirmar la factibilidad, científicamente demostrable, de los principios caóticos con los que opera ese universo; y otra, que podría haberse suscitado simultáneamente, es la que relaciona a la postmodernidad con ciertas nociones de la modernidad y su vanguardia en la cultura del siglo XX dentro de un posible agotamiento. Esta línea se presenta como una especie de retorno al pasado de la modernidad como consecuencia de la imposibilidad de mantener su principio de cambio y mudanza constante e ilimitada. Sin embargo, al ser una perspectiva que se concibe como culminación pero también como retorno, ha acabado por definirse como un enfoque valioso al momento de hacer una síntesis compilatoria de lo que ha sido la modernidad desde sus más distintas facetas.

En lo que corresponde al ámbito latinoamericano, Néstor García Canclini conviene en esta idea de una postmodernidad que supera el sentido de etapa o tendencia posterior a la modernidad, y descubre en el aspecto de la crítica a los metarrelatos una clave para comprender ciertos rasgos fundamentales de nuestra cultura latinoamericana en lo que corresponde, por ejemplo, al tradicionalismo, el etnicismo y el nacionalismo, en función de determinar las múltiples derivaciones que se han desarrollado en un continente heterogéneo, con países en donde se han suscitado múltiples lógicas de desarrollo. En este sentido el modelo es capaz de advertir nuevas perspectivas totalizadoras y visiones mesiánicas que pueden tener un alto valor de legitimidad, pero que contradictoriamente se presentan de manera fragmentada y múltiple. De modo que el crítico argentino y Premio Casa de las Américas concibe a la postmodernidad como: “una manera de problematizar los vínculos equívocos que esta (la modernidad) armó con las tradiciones que quiso

excluir o superar para constituirse”⁶⁶. Descubriendo en este prisma una forma valiosa de comprender la influencia que había venido ejerciendo la modernidad sobre la realidad compleja y heterogénea de América Latina, así como de sus repercusiones en la actualidad.

Dentro de esta última coordenada, en que la postmodernidad se convierte en recuento y balance, Matei Calinescu como historiador literario, describe el momento en el que la vanguardia, entendida como esa primera fila de combate precursora de los cambios que exige la modernidad, analiza y cuestiona su propia dinámica. Pasando de ser aquella que se desarrolla entre la destrucción del pasado y la reinención sobre el espacio devastado; a otra, más constructiva, que considera innecesaria tal destrucción y ruptura con el pasado para el desarrollo del acto creativo que, inversamente, concibe en esos universos pretéritos, una cantera fértil para la innovación al revisitarlos, reinterpretarlos, reconstruirlos o remodelarlos.

La postmodernidad se plantea como espacio paradigmático desde donde es posible la rememoración del pasado, caracterizado por una visión de mundo que parece haber alterado la conciencia de una sociedad, y que por ende es interpretado en clave de patología psicológica. En *La postmodernidad (explicada a los niños)* (1986) Lyotard analiza esta transformación social, desde la perspectiva cultural, comparándola con una especie de ‘anamnesis’. En este sentido hace una analogía, poniendo como ejemplo la práctica terapéutica de un psicólogo al analizar los traumas de su paciente. En la dinámica del análisis es una condición necesaria que este último guarde una cierta distancia temporal con respecto a su pasado; solo así es posible observar de una manera comparativa y con una perspectiva amplia, los diferentes aspectos de esa situación pretérita, alcanzando sentidos y complejos ocultos a través

⁶⁶ Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México D.F., Editorial Grijalbo, 1989, p. 23.

de las asociaciones de ideas y recuerdos que, desde aquel pasado, jamás habría sido posible desvelar⁶⁷.

En las fronteras limítrofes de la modernidad y su vacío, el propio modelo se reconoce impedido de la capacidad de producir ninguna novedad u otro tipo de cambio desde sus propias dinámicas axiomáticas. Entonces se hace inevitable el surgimiento de la postmodernidad, como ese espacio que, al encontrarse por fuera de los paradigmas de su predecesor, hace posible el retorno de la mirada y, aunque se trataría de un nuevo paradigma, lo que lo constituye como centro es su propio genitor. Estos argumentos son profundizados por Umberto Eco en sus *Apostillas a El nombre de la rosa*, concentrándose en la demostración de las ausencias de toda alternativa válida de innovación, desde el análisis de los procesos transcurridos en los movimientos de vanguardia, con la que terminará suscribiendo la negación de todo canon y declarando el desmembramiento de todo orden⁶⁸. Eco se ubica en una posición de disconformidad ante ese agotamiento, proponiendo una relectura capaz de producir, no nuevos cánones dentro de la propia intencionalidad inmediata y superficial, como habría comenzado a suceder con la decadente vanguardia, sino nuevos ángulos interpretativos de los viejos cánones en función de generar sentidos más profundos: “La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad”⁶⁹.

La condición postmoderna de adaptación y readaptación retorna aquí la mirada para convertirse en un especie de guía, bajo la forma de diversos lentes,

⁶⁷ Lyotard declara dentro del proceso de transformación de la modernidad a la postmodernidad, la culminación del gran movimiento de las vanguardias; a lo que seguiría el necesario autoexamen de la modernidad. Análisis que sólo sería posible desde la mirada de lo que está después de ella y desde la que se observa: “Comprendes que, entendido de esta manera, el “post-” de postmoderno no significa un movimiento de come-back, de flash back, de feed back, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de ana-, un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de anamorfosis, que elabora un ‘olvido inicial’”. (Jean François Lyotard: *La postmodernidad (explicada a los niños)*... op. cit. p. 93).

⁶⁸ Umberto Eco ilustra el vertiginoso agotamiento vanguardista dentro de su proceso epocal, que engloba distintas manifestaciones artísticas. Desde la desfiguración del pasado, en la representación de un cuadro como el de *Les demoiselles d'Avignon* de Picaso o la destrucción del flujo discursivo en literatura, a través del cut-up de Williams Bourroughs, hasta el no-relato absoluto del lienzo en blanco que, en música, llega a su epítome con la conocida sonata en tres movimientos de John Cage 4'33”.

⁶⁹ Umberto Eco: *Apostillas a el Nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, p. 74.

presumiblemente desembarazados de toda obligación racional o ética, se aplican según intereses estéticos, desde sus más variados designios: piadosos, conflictivos, benévolos, malignos o conciliatorios. Sin embargo, no son asépticos, están signados por la marca de lo inconfesable. Scarpetta reflexiona sobre esta idea en su libro *La impureza*:

La cuestión es crear, desde el horizonte de la muerte (del arte), desde la hipótesis de que esta muerte es posible – crear incluso *desde esta muerte* (ya encontramos esta idea en Adorno: ‘La noción de una cultura resucitada tras Auschwitz es una trampa y un absurdo’, que significaría que la única cultura posible hoy es la apocalíptica). Toda ingenuidad, toda inocencia a este respecto sería anacrónica⁷⁰.

En este retorno radica el punto central que plantea destacar Calinescu. El espacio de la postmodernidad se convierte, no en una realidad nueva, no en una nueva visión de mundo, si no en un espejo crítico. Se trata de un reflector privilegiado, intérprete lúcido de las distintas manifestaciones del conocimiento humano de una época. Es, en fin, un medio para reconsiderar y evaluar el potencial de las distintas facetas que componen ese movimiento, extenso y complejo, que es la modernidad (y que tiene una vigencia absoluta). Es por esto que para Calinescu la postmodernidad resulta, más que un nuevo conjunto de normas, un modo de cuestionarlas: “auto-escéptica pero curiosa, no creyente pero buscadora, benevolente pero irónica”⁷¹.

Analizando a manera de compendio este esquema que presenta Calinescu, se pueden advertir dos dualidades: Una divergente y otra convergente, que a su vez actúan de una manera sinérgica. En la divergente, existe una relación de confrontación entre la razón lógica ilustrada de la ciencia, con sus métodos para lograr la evolución del ser humano, y la cuestión ética propuesta por las iniciales vanguardias, que recuerda que existen aspectos en la existencia que no responden directamente a una razón lógica y matemática. Con esto lo que se pretende es

⁷⁰ Gus Scarpetta: “L’Impureté” en Matei Calinescu: *Cinco Caras de la Modernidad... op. cit.* p. 270.

⁷¹ Matei Calinescu: *Cinco Caras de la Modernidad... op. cit.* p. 271.

revalidar una racionalidad abarcadora que da cuenta de que, una forma de aproximación al equilibrio, pasa por la consideración de una proporcionalidad entre los sustentos de orden material y espiritual, constitutivos del ser humano. En la convergencia, se ha venido produciendo una relación paulatina de acuerdos entre los principios de una nueva ciencia indeterminista y una perspectiva revisionista de la modernidad. Un pensamiento, proveniente de la tradición ilustrada, vuelve a representar una influencia importante, producto de su prestigio, en los paradigmas contemporáneos. Pero esta vez lo hace para argumentar la autenticidad de un factor caótico inherente a las llamadas leyes universales. Con este cambio paradigmático, la llamada 'nueva ciencia' ha venido promoviendo acuerdos con su tradicional contraparte de orden estético, para consensuar una posición frontal ante las inconsistencias que habrían supuesto los metarrelatos de una modernidad determinista (y sus catastróficas consecuencias). Sin embargo, lo realmente excepcional de esta alianza, es su objetivo de producir nuevas formas de adquisición, readquisición, ordenamiento y reordenamiento de nuevos y viejos conocimientos desde la aceptación de unas leyes, tanto naturales como epistémicas, que ahora tienen la potestad que le otorga el conocimiento del mundo científico en función de poder incluir el factor caótico como alternativa legítima, además de revolucionaria⁷².

Es por esto que Prigogine reitera la necesidad de una fusión entre la ciencia experimental y un nivel cognoscitivo del orden de lo sensible, su prosa, aunque primordialmente científica, manifiesta una clara solicitud de nuevos registros, para hacer entender lo que él comprende como 'un nuevo diálogo del hombre con la naturaleza':

⁷² Ilya Prigogine explica que muchos de los modelos considerados por la física clásica se corresponden con simulaciones creadas por el ser humano, pero que muy extrañamente podían producirse en el mundo real o natural, de modo que para él "Lo *artificial* es determinista y reversible. Lo *natural* contiene elementos esenciales de azar e irreversibilidad. Esto llama a una nueva visión de la materia en la que esta ya no sea pasiva como la descrita en el mundo del concepto mecánico, sino asociada a una actividad espontánea. Este cambio es tan profundo que creo que podemos hablar con justicia de un *nuevo diálogo del hombre con la naturaleza*". (Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión?... op. cit.* p. 22).

Un diálogo entre ciencias naturales y ciencias humanas, incluidas arte y literatura, puede adoptar una orientación innovadora y quizá convertirse en algo tan fructífero como lo fuera en el periodo griego clásico o durante el siglo XVII con Newton y Leibniz⁷³.

El interés que supone la revisión de esta 'nueva ciencia' para el conjunto de este apartado, y que se centra en la fórmula paradigmática de un 'orden' posible a través del 'caos', viene dado primeramente por la síntesis resolutoria que supondría la integración de las visiones de la modernidad determinista consensuada con una postmodernidad abierta, flexible y múltiple, en favor de alcanzar un equilibrio. Así mismo, esta nueva perspectiva resulta bastante conveniente para establecer ciertas relaciones fundamentales, que tienen que ver con los procesos de modernidad y postmodernidad desarrollados en Latinoamérica.

La perspectiva de un equilibrio dual permite desarrollar un aspecto sustancial que se deduce de este modelo confluyente; y tiene que ver con el análisis de una esencial, histórica y característica preocupación que marca la entrada del pensamiento moderno a la dimensión latinoamericana, que se remonta a los procesos independentistas de fines del siglo XVIII. Se trata del axioma de 'orden' homogeneizador que este modelo exógeno, desde un primer momento, demanda de una realidad 'caótica' según el paradigma europeo (mestiza, con fronteras aún indeterminadas, con una enorme diversidad cultural, etc.), y que se objetiva, en lo esencial, a partir de la puntualización de las características identitarias que permitirían dar reconocimiento a este nuevo conjunto humano que, respondiendo a esas estructuras, tendrán que establecer unas fronteras basadas en nuevos criterios, adoptar la calidad de ciudadanos, además republicanos y además republicanos diferenciados de otros que pertenecen a regiones vecinas, que además pertenecen a qué..., etc. Aspectos estos que se abordan solo de manera tangencial, aunque ciertamente, es necesario referirlos someramente, para entender el traslado de la

⁷³ Ilya Prigogine: *¿Tan solo una Ilusión?... op. cit.* p. 17.

dinámica de la modernidad y la figura que adquirirá en la vertiente postmoderna en el caso latinoamericano.

Desde las más distintas regiones, realidades y particularidades históricas, el tema de la configuración de una identidad nacional, siempre ha significado una de las primordiales preocupaciones desde los tiempos de los fundadores de las repúblicas latinoamericanas quienes, profundamente influidos por la ilustración francesa y norteamericana, comprendieron (porque así se presentaba la realidad de las nacientes repúblicas) la importancia medular de confluir lo caótico, diverso y disperso en una entidad común. Que, además, permitiera estructurar un cuerpo social ordenado y homogéneo a partir de una idiosincrasia compartida, trabajando unida por el logro de los conocidos fines emancipatorios; voluntad convergente que, en su recorrido histórico, ha venido adquiriendo distintos nombres y conceptos: Nuestra América, identidad latinoamericana, noción de pertenencia, venezolanidad (peruanidad, mexicanidad etc.) o simplemente identidad nacional.

Partiendo de aquellas primigenias naciones hasta la actualidad, en la que podría comenzar a entenderse como la contemporaneidad postmoderna, el asunto identitario sigue constituyendo un encargo pendiente. En lo que se puede deducir como una persistencia histórica y geográfica, que da cuenta de una capacidad para cambiar y reactualizarse. Se llega a entrever de este modo el objetivo de configurar una síntesis que pretendiera una parte de la visión de la postmodernidad, que se manifiesta a través de un instrumento crítico que permite replantear el modo con el que se interpreta al mundo: en el que un Foucault se cuestiona por las reglas discursivas que establecen las estructuras de poder al momento de interpretar y plasmar el pasado, es decir, la historia oficial; un Lyotard devela la omnipresencia del pensamiento fuerte y un Vattimo reivindica la legitimidad, el derecho y la dignidad de muchos pensamientos débiles, abriendo así una línea de estudios basados en nuevas formas de pensamiento periférico, dentro de corrientes que han venido adquiriendo

gran prestigio como la Filosofía de la liberación⁷⁴; y, finalmente, un Prigogine llega a descubrir, desde el mundo científico, que en las partículas que conforman la materia existen dinámicas caóticas sin las cuales sería imposible el orden presente en el mundo, como ente tangible y objetivable, respondiendo a una mecánica en constante cambio y movimiento. Y a partir de este fenómeno, tal y como lo fomenta este Premio Nobel, entender la viabilidad de plantear nuevas perspectivas con las cuales explicar los fenómenos caóticos que, en mayor o menor medida, entrañan un influjo en todas las demás disciplinas, incluyendo especialmente las humanistas como la sociología, la historiografía, la filosofía, la literatura y el arte.

Tomando en cuenta toda esta nueva perspectiva paradigmática se establecen nuevas relaciones para observar el mundo latinoamericano, preconcebidamente caótico para el canon de la modernidad, proponiendo alternativas que permiten entender en este un orden, tal vez no encontrado, por incomprendido, externa e internamente. Tomando este hecho en particular, en la dinámica venezolana, la incertidumbre parece convertirse en un elemento constitutivo y la búsqueda de ese orden, una materia siempre pendiente, necesariamente insondable.

Se podría decir que esta percepción se sustenta en la valoración expuesta por el profesor emérito de la universidad de Eichstätt, Karl Kohut, quien en 1996 organizara una serie de simposios, con los que preparó un nutrido conjunto de publicaciones y estudios comparativos, que significaron una importante colaboración en el desarrollo de una perspectiva más amplia de la literatura y el pensamiento latinoamericano, y que ofrece esa interesante sustancia que da la mirada de la diferencia. De modo que ofrece una reflexión sobre la visión de mundo que se cuestiona en Venezuela desde una distancia regional:

⁷⁴ Dentro de una vasta y conocida obra el Doctor Honoris Causa en Bolivia y Suiza, Enrique Dussel, se presenta como uno de los fundamentales activistas de la Filosofía de la Liberación. El siguiente es un imprescindible libro introductorio de su filosofía: Enrique Dussel: *Método para una filosofía de la liberación*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1974.

las preguntas por la esencia de la 'venezolanidad' no son la excepción, sino la regla. Sin embargo, pareciera como si en Venezuela las preguntas tuvieran un tono más angustioso, las respuestas un tono más dudoso que en los demás países⁷⁵.

Dentro de este panorama Luis Britto García, como uno de los ponentes de estos Simposios de Eichstätt, y que se identifica con una vertiente de escritores venezolanos que se insertan en la tradición moderna del realismo como medio para la crítica y denuncia de la realidad social⁷⁶, los objetivos de una identidad forzada han quedado relegadas al ámbito extemporáneo de un nativismo y un criollismo que más corresponden a un tiempo de crecimiento y maduración, que a las nuevas inquietudes de la literatura nacional. De modo que las nuevas preguntas tienen que ver más con las estructuras paradigmáticas con las que se ha venido pensando, nacional e internacionalmente, este espacio latinoamericano desde un enfoque más abarcador e incluyente. Para ello se comienza a indagar en el hombre propiamente, en su psicología, en sus problemas desde un punto de vista esencial, múltiple, complejo. Sus objetivos hacia el desarrollo de un proyecto unificador le convierten en un escritor conformado dentro de los paradigmas de la modernidad. Sin embargo, no se trata de

⁷⁵ Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy... op. cit.* p. 11.

⁷⁶ Dentro de esta línea genealógica de escritores de tradición modernista del siglo XX, destacamos a los siguientes grupos generacionales: Entre los fundacionales de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, se señalan los más importantes precursores del modernismo desde sus más variadas expresiones, a través de la creación de grupos literarios alrededor de importantes revistas como *El Cojo Ilustrado* (1892-1915) y *Cosmópolis* (1894-1895) en los que se destacaron intelectuales de la talla de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), Pedro Emilio Coll (1872-1947), Luis Urbaneja Achelpohl (1873-1937), Pedro César Dominici (1873-1954), Rufino Blanco Fombona (1874-1944). El siguiente grupo lo integrarían los modernistas dentro de la rama realista y naturalista de la primera mitad siglo XX, fundadores de revistas como *La Alborada* (1909) o *Fantoches* (1923-1961) con fuertes propósitos positivistas y regenerativos, en donde destacamos al reconocido internacionalmente Rómulo Gallegos (1884-1969), Leoncio Martínez (1888-1941), José Rafael Pocaterra (1889-1955), Teresa de la Parra (1889-1936), Enrique Bernardo Núñez (1895-1964), Julio Garmendia (1898-1977), Mariano Picón Salas (1901-1965), Antonio Arráiz (1903-1962), Ramón Díaz Sánchez (1903-1968), Antonia Palacios (1904-2001) y las vanguardias de la llamada generación del 28 y su célebre revista *Válvula* (1928), que se caracterizarán por una consecuente actividad política, encabezada por el imprescindible Arturo Uslar Pietri (1906-2001), Lucila Palacios (1907-1994), Arturo Croce (1907-2002), Miguel Otero Silva (1908-1985), Julián Padrón (1910-1954), José Fabbiani Ruiz (1911-1975), Guillermo Meneses (1911-1978), y Gloria Stolk (1912-1979). Por último hacemos referencia a la generación del 60, escritores de grupos y revistas homónimas como *Sardio* (1958-1960) o *El Techo de la Ballena* (1961-1969), grupos fuertemente signados por una época de mucha actividad política que suscita una honda influencia en toda la región, entre algunos de los más notables mencionamos a Antonio Márquez Salas (1919-2002), Gustavo Díaz Solís (1920-2012), Alfredo Armas Alfonzo (1921-1990), Oswaldo Trejo (1924-1996), Hernando Track (1926-1981), Héctor Mujica (1927-2002), Salvador Garmendia (1928-2001), Héctor Malavé Mata (1930-), Adriano González León (1931-2008), Elisa Lerner (1932-) Guillermo Sucre (1933-), Edmundo Aray (1936-), Pedro Barroeta (1942-2006).

la modernidad convencionalmente entendida, se hace referencia a una modernidad, que en Latinoamérica ha surgido de procesos diferenciados de los del resto de occidente, en la que sus preceptos no se han cumplido propiamente y sobre todo no han producido los anhelados fines emancipatorios. Y, aunque la modernidad ha surgido de los más altos valores del espíritu humano, pero también ha llegado a adquirir las más deleznable formas de la ignominia y esto ha sido así durante toda su historia, en todo el mundo occidental (por no decir mundial), cada uno de sus procesos es fruto de diferentes realidades que solicitan formas diferentes de ser observadas, debatidas y analizadas; esta diferenciación ha producido análogos efectos sobre su consecuente postmodernidad. De modo que para Luis Britto estos nuevos paradigmas pasan por la reconfiguración de una modernidad que, en Latinoamérica, debe ser revisada detenidamente, para evitar que la desbordante formulación y reformulación de nuevos paradigmas termine por abrumar los genuinos modelos que puedan surgir de la propia idiosincrasia de los pueblos:

El ingreso de América Latina en la postmodernidad mimetizaría punto por punto sus contactos con la modernidad: entraría siempre como objeto y jamás como sujeto de aquélla. La única postmodernidad latinoamericana posible sería la de ejercer su propia crítica de la modernidad, creando una versión autónoma y viable de la misma, equidistante de la imitación dependiente y del mero rechazo ciego que, en definitiva, está condenado a la derrota⁷⁷.

La particular situación histórica en la que este escritor se inserta, como individuo e intelectual, le permite ser testigo y actor de trascendentales transformaciones del modelo epistémico venezolano entre las décadas de los sesenta, setenta y ochenta que, en el ámbito literario, corresponden al período en el que se produciría la transformación del paradigma moderno al postmoderno. Si bien Luis Britto no ha perdido el objetivo de contribuir con su literatura (también con su trabajo académico, periodístico y político) en la construcción de un proyecto de país, que lo

⁷⁷ Luis Britto García: *El imperio contracultural... op. cit.* p. 214.

situaría dentro de los principios paradigmáticos como escritor de la modernidad, los medios, las perspectivas, el modo de observar el mundo y el modo de representarlo, el modo de entender los problemas y abordarlos, sí que ha sufrido cambios sustanciales, propios de las perspectivas transfiguradas de la postmodernidad. Así como muchos otros escritores de este período, Britto es observador y reconstructor de una realidad trastornada, por ello su literatura, en cuanto al fondo y a la forma, se nutre y complace en el experimento, medios alternativos, la composición de una estética descarnada y un contenido enrarecido donde se perciben, en un primer momento, posibles objetivos como formas enigmáticas, condicionadas por el desaliento de sí mismo ante la adversa realidad.

Para Britto, la postmodernidad es algo que ha fracturado a la modernidad. Desarrolla la deconstrucción de los metarrelatos, para internarse en su análisis agudo, sintético, aséptico, desapasionado; desenvuelve pequeños frentes periféricos de la razón para redefinir los objetivos planteados desde su otrora perspectiva determinista; las conclusiones que arrojan los fragmentos resultan muy reveladoras al momento de entender lo sucedido, al intentar una síntesis de todas, lo que parece reiterarse es lo que ha llamado la 'situación cero del intelectual'⁷⁸, la ausencia:

Apenas en dos décadas (1970-1980) ocurre el colapso de tres proyectos modernizantes: el revolucionario marxista de la izquierda, el populista de colaboración de clases y el neoliberal promovido por el gobierno de acuerdo a las instrucciones del Fondo Monetario Internacional [...] Toda clausura de proyectos tiene definidos efectos culturales. Las corrientes estéticas son expresiones sensoriales del paradigma cognoscitivo imperante en la época en que se desarrollan. Así como el populismo produjo arte populista y la insurrección radical inspiró una estética revolucionaria, el vacío que deja la caída de ambos proyectos da paso a un conjunto de fenómenos parecidos a los que la crítica denomina tardomodernos o postmodernos⁷⁹.

⁷⁸ Luis Britto García: "La vitrina rota. Análisis y crisis en la Venezuela contemporánea" en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy... op. cit.* p. 39.

⁷⁹ *Ibíd.* p. 37.

Luis Britto García se presenta como un escritor inmerso en el sentir emocional e idiosincrático del cuerpo social (tan lleno de incertidumbres, como de aciertos) en el que le tocó vivir; retratándolo no solo a través de su literatura, sino también desde sus aptitudes como estadista, periodista, político, historiador, humorista, que ha analizado la realidad venezolana desde las más variadas perspectivas sociales, históricas y geográficas, convirtiéndolo en uno de esos intelectuales imprescindibles, capaz de tomar el pulso de una sociedad y descubrir el potente 'orden', a la vez fugaz e inmanente, que palpita bajo la 'caótica' dinámica venezolana.

II.1. La modernidad literaria venezolana dentro de la modernidad como proceso cultural en Latinoamérica

Todos advirtieron que en ellas (las ciudades latinoamericanas) se labraba un nuevo estilo de vida latinoamericana, signado, sin duda, por las influencias extranjeras pero oscuramente original, como era original el proceso social y cultural que se desenvolvía en ellas. Metrópolis de imitación a primera vista, cada una de ellas escondía una matriz singular que se manifiesta poco a poco. José Luis Romero: *Las ciudades y las ideas*⁸⁰.

Es importante, para adentrarnos al proceso de la modernidad venezolana en el marco de la modernidad latinoamericana, desarrollar un balance de lo que significó este pensamiento y sus ideas emancipadoras, partiendo de los cánones de lo que en Europa se conoció como el siglo de las luces y que, en su traslado y desarrollo en Latinoamérica, se tradujo y concretó en lo que se conoce como el período de las independencias. Espacio histórico axial que entraña una interrogante esencial que se extiende hasta la actualidad y que, en los rumbos que se han trazado en procura de una respuesta, se pueden entender los modos según los cuales se ha desarrollado el pensamiento moderno en el continente americano. De modo que la respuesta a la pregunta primordial de cuál habría sido la configuración de la modernidad desarrollada en el mundo latinoamericano, se ve condicionada por el proceso que atraviesa el paradigma de la razón ilustrada, en confrontación con el modelo cultural y político de un sistema fundamentalmente religioso y monárquico que trazaría el marco cognoscitivo de toda una región por más de tres siglos, durante el período colonial, que además estaría signado por ese fértil fenómeno del mestizaje, que más allá del aspecto racial, adquiere su verdadero valor, en tanto proceso cultural forjador de una nueva visión de mundo.

⁸⁰ José Luis Romero: "Latinoamérica: las ciudades y las ideas", en Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1976, p. 250.

Como se sabe la modernidad, que se ha venido estructurando a través de un largo proceso en Europa, según lo ha señalado la historiografía tradicional, ya desde comienzos de la segunda mitad del siglo XV, alcanza a establecer un contacto realmente notorio en América Latina a finales del siglo XVIII. Y aunque son los movimientos independentistas, de comienzos del siglo XIX, los que patentizan la presencia del paradigma moderno, ya el contacto con este modelo se ha producido incluso con bastante anterioridad al siglo XVIII⁸¹. A pesar de la censura existente durante el periodo colonial en lo referente a la tradición ilustrada, condiciones como la llegada de la casa borbónica de Felipe V, a quien no le es ajena esa corriente de pensamiento y por la que siente cierta inclinación, así como la cercanía de las colonias francesas, holandesas e inglesas asentadas en las islas caribeñas, resultaba una tarea casi imposible seguir manteniendo el aislamiento sobre el Nuevo Mundo; las amplias costas y un cada vez más activo comercio, que lograba eludir las restricciones del monopolio español en sus colonias, originaban un flujo migratorio cada vez mayor, en el que arribaban corsarios, aventureros y pensadores del más variado signo político y procedencia: españoles liberales, anglosajones, franceses o criollos que volvían de Europa con extrañas y peligrosas ideas⁸². Nuevamente, en Latinoamérica se producirá otro nuevo mestizaje, esta vez de carácter ideológico.

⁸¹ Para Henríquez Ureña existe un contacto incluso anterior aunque no especifica las fuentes: “Desde mediados del siglo XVII se comenzó (según queda dicho) a leer pensadores franceses e ingleses en las que se encontraban doctrinas como la del Contrato Social (que comenzando por Grocio y Altusio había llegado, a través de Spinoza y Locke –entre tantos otros- hasta Rousseau), la soberanía popular, la división de poderes en el gobierno de las naciones”. (Pedro Henríquez Ureña: *Historia de la Cultura en la América Hispana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947, p. 60).

⁸² En su libro *Letras y hombres de Venezuela*, Uslar Pietri nos describe que, hacia 1730 en el puerto de la Guaira, el arribo de dos fragatas y una galera “con que iniciaba su tráfico la Real Compañía Güipuzcoana de Caracas, fundada dos años antes por el Conde de Peñaflores y otros próceres vizcaínos, con el apoyo entusiasta de Felipe V [...] eran hombres del norte, del camino de Santiago, del Pirineo vecino de Francia, abiertos al rumor de París y a las ideas del siglo”. (Arturo Uslar Pietri: *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 28). También es ilustrativo el suceso que significó la transferencia del paradigma ilustrado, describiendo un recorrido que va de la Revolución Francesa a la Revolución Liberal Española, representada en la figura del español Juan Bautista Picornell (traductor de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano) quien, tras su protagónica participación en la Rebelión de San Blas y condena a destierro (en 1795) en la prisión de la Guaira-Venezuela, terminaría siendo fuente orientadora de las líneas ideológicas de una de las primeras rebeliones hispanoamericanas de carácter antimonárquico: La conspiración fallida de los criollos Manuel Gual y José María España. (François Guerra: *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid, Ed. Mapfre, 1992, pp. 7-8).

La modernidad incursiona a través de pensamientos fuertes, para usar la terminología de Lyotard, que no sólo dieron origen a los procesos independentistas y a la expansión de distintos movimientos políticos gestados en el seno de una élite ilustrada, sino que también supusieron perturbaciones en el horizonte cognoscitivo de aquella sociedad, en la que opiniones, artefactos, conductas, sentires diferentes, traspasaban las nociones de lo europeo conocido (es decir, la perspectiva conservadora del español católico y monárquico) y que, en muchos casos, fueron vistos con recelo al distar tan notoriamente de un ya tradicional paradigma social. No obstante, independientemente de la mayor o menor permeabilidad cultural, situaron a la episteme de aquella sociedad colonial, de súbito, ante el paradigma moderno, para abrazarlo, rechazarlo o incomprenderlo. En esta disparidad en los modos de recepción y asimilación que se producen entre los distintos sectores y actores sociales, comienza a generarse una latencia, una tensión social. El debate sobre el nuevo modelo de la sociedad estuvo plagado de disparidades y discriminaciones, en lo que respecta a la participación y al poder de decisión, según los sectores y niveles sociales que, en el período colonial, tenían una marcada estratificación. Se trataba entonces del delicado tema de la implantación de arquetipos por parte de las clases elitistas (burguesas y/o ilustradas⁸³), a veces ajenos a la situación o intereses reales de la sociedad que, al no responder a un proceso natural, en el que fuese madurando una conciencia sobre la propia situación, así como los caminos para subsanar los problemas y satisfacer las necesidades, terminó originando un proceso de

⁸³ Esta distinción atiende al enfoque que desarrolla François-Xavier Guerra, en su libro *Modernidad e Independencias*, que tiene que ver con los términos de 'burguesía liberal' y 'burguesía criolla', con los que la historiografía tradicional suele calificar a los actores de las revoluciones 'liberal española' e 'independentista latinoamericana' respectivamente; reduciendo así el contenido de este complejo conjunto (ciertamente compuesto de burgueses nobles, patricios o criollos, pero también de clérigos, profesores, estudiantes o empleados públicos), a una relación meramente mercantilista, obviando importantes elementos ideológicos y culturales: "Reducir esas revoluciones a una serie de cambios institucionales, sociales o económicos deja de lado el rasgo más evidente de aquella época: la conciencia que tienen los actores, y que todas las fuentes reflejan, de abordar una nueva era, de estar fundando un hombre nuevo y una nueva política". Tal reduccionismo limitaría la comprensión integral de un proceso de tales repercusiones históricas. Es desde estos múltiples ángulos desde donde se puede comenzar a dilucidar la complejidad de nuestra híbrida modernidad. De modo que los términos 'élite' o 'sector ilustrado' parecen más adecuados para incluir tanto el factor económico como el cultural. (François-Xavier Guerra: *Modernidad... op. cit.* p. 13).

claudicación (consciente o inconsciente) a ese centro, en una especie de postergación del propio acto epistémico. Entre oscilaciones de soberbia y acercamiento por parte de las clases ilustradas hacia los grandes sectores de la sociedad, a la vuelta de un par de siglos, en Latinoamérica se pasó del coloniaje a la independencia, del caudillismo feudal a las dictaduras militares y finalmente, a la constitución de gobiernos democráticos, sin apenas dar tiempo a asimilar ese cambiante torbellino de estructuras paradigmáticas que desembocarían en lo que, en la actualidad, Habermas considera, al referirse incluso a la modernidad europea, como un proyecto que nunca ha llegado a cumplirse⁸⁴.

En este proceso vertiginoso han venido siendo los estratos elitistas quienes, desde un punto de vista teórico, se han arrogado el derecho a comprender, interpretar y prefigurar las nuevas realidades; los grandes sectores sociales, al no participar del acto intelectual, sino solo de su concreción, terminan levantando estructuras sobre fundamentos cuando menos inestables. En Latinoamérica, este proceso ha estado signado por un posicionamiento epistémico dividido⁸⁵ por parte de los sectores elitistas: por un lado, el desarrollo de un pensamiento conductista, en el que domina una marcada inclinación eurocéntrica en detrimento de las potencialidades endógenas; y por otro, el proyecto de una modernidad que debería considerar como elemento esencial la pre-existencia de una idiosincrasia derivada de la realidad de una sociedad que, incluyendo a la élite y al europeo (en Latinoamérica), es diferente.

⁸⁴ Véase el ensayo de Jürgen Habermas: "La modernidad, un proyecto inacabado" en Hal Foster (Editor): *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós. 2008.

⁸⁵ La importancia de estas visiones epistémicas radica en que la modernidad latinoamericana obedecía, en una primera instancia, a los fundamentos europeos; pero, seguidamente, resultaría determinante el tamiz del análisis de esos paradigmas exógenos por parte de una élite ilustrada criolla para el desarrollo de un pensamiento moderno para latinoamericanos. Aunque esta dualidad se ha repetido una y otra vez en la historia latinoamericana desde siempre, Jorge Larraín las describe en un momento clave del proceso de modernización intelectual latinoamericana de entre-siglos (XIX-XX): "el consumo de los valores europeos por los intelectuales ilustrados latinoamericanos fue más bien acrítico, hasta el punto que incluso las connotaciones racistas fueron asimiladas sin protesta. Esta rendición cultural se muestra muy bien en el famoso dicho de Alberdi: 'En América todo lo que no es Europeo es bárbaro' Y de este acérrimo positivismo comtiano decimonónico pasa a los modernistas del XX "en las décadas del 20 al 40 aparecieron trabajos importantes sobre el carácter latinoamericano, que fueron consistentemente críticos, tanto del mismo carácter latinoamericano, como de la adopción del racionalismo europeo y el materialismo norteamericano [...] Vasconcelos exalta los valores del mestizaje y la raza latina", al punto de prefigurar una nueva raza que incluya a todas, en su conocido ensayo *La raza cósmica* (1925). (Jorge Larraín Ibáñez: *Modernidad Razón e Identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996, pp. 150-151).

Si bien es cierto que, en lo referente a la modernidad como proyecto impulsor de instituciones políticas y sociales, promotor de aparato productivo y de infraestructura civil, en Latinoamérica se desarrolló con mucho retraso y muy disparmente; en lo que corresponde al componente cultural, al que ciertamente tenía acceso una élite reducida, existió una mayor homogeneidad. De modo que el proyecto de modernidad cultural, a la altura de fines del siglo XVIII, viene teniendo una evolución y unas características similares en todo el continente: Dentro de los cambios que operan en los paradigmas emancipatorios, se pasa de la actitud pasiva de la adopción de parámetros europeos inamovibles: con medios y objetivos predeterminados a otra más activa, en la que esos cánones pasan a ser instrumentos de reflexión y praxis: ahora los medios son maleables y el objetivo es la identificación de un pensamiento connatural que pueda sentar las bases hacia el desarrollo del aparato estatal.

El horizonte de la identidad se revela como *leitmotiv* hacia la evolución del pensamiento moderno latinoamericano. Dentro de este panorama comienzan a surgir corrientes absolutistas que introducen la noción maniquea de una condición antagónica entre el sentido de la modernidad como paradigma universalista, en contra de la idea de identidad que se presenta como un modelo reduccionista, en el que cabría discrepar arguyendo que, desde las independencias latinoamericanas y sus necesarios proyectos identitarios (indistintamente de sus mejores o peores resultados⁸⁶), las dinámicas que operaron respondieron a ambas visiones, en un proceso de integración, adaptación y re-direccionamiento de las corrientes ilustradas europeas⁸⁷.

⁸⁶ Larraín hace un interesante estudio en el que reflexiona sobre la influencia de las élites dentro del proceso de construcción identitaria, desde el espacio político-público hasta el cívico-privado, operando en función de unos intereses y objetivos posiblemente parcializados. Sin embargo, en el ámbito cultural y de la literatura, existe una intención hacia la pluralidad, la inclusión y el debate que, en una sociedad de posguerra, tiene una capacidad de influjo limitada a un reducido grupo poblacional pudiente o localizado en centros poblados de cierta importancia. (Véase Jorge Larraín Ibáñez: *Historia e Identidad Latinoamericana*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1996).

⁸⁷ Dentro de la teoría de transculturación, Ángel Rama propone "registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones

De este modo, comenzando por la declaración de independencia intelectual de Andrés Bello⁸⁸, en su *Alocución a la poesía* (1823), formas que parten de la tradición clásica, medios de reflexión positivista propios de la modernidad y objetivos americanistas⁸⁹, se presentan como claras líneas de confluencia hacia el desarrollo de una conciencia literaria, que se convertirá en estilo y fuente inspiradora de gran parte de lo que se escribirá en Latinoamérica durante el siglo XIX⁹⁰.

De este modo, los modelos y movimientos literarios de una incipiente modernidad latinoamericana, no solo están signados por la condición de lo exógeno (que comprende: cierta morosidad con respecto a la evolución de la modernidad europea; incompatibilidad entre el modelo y la realidad histórica en la que se suscita; y una necesaria y efectiva capacidad de adaptación e incluso reelaboración del modelo),

que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios". (Ángel Rama: *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI editores, 2004, p. 75).

⁸⁸ Pedro Henríquez Ureña dedica un espacio en su libro *Historia de la cultura en la América hispánica* al conocido intelectual, en el que hace referencia a dos de sus obras poéticas fundamentales *Silvas Americanas* (1823) y *La agricultura a la zona Tórrida* (1826), por la repercusión que tuvieron al tender las guías del nuevo paradigma y su valor fundacional para la conformación de las futuras vanguardias latinoamericanas y especialmente venezolanas en el siglo XX, sobre todo hacia su vertiente más nacionalista (regionalismo, criollismo, costumbrismo, etc.). (Pedro Henríquez Ureña: *Historia de la Cultura en la América Hispana... op. cit.* p. 75).

⁸⁹ Cuando se hace referencia al americanismo, por parte de los ideólogos de la emancipación, se alude a un concepto diferenciado al que se llega a partir de una "pronta y lúcida conciencia de que la América hispana era distinta de Europa y de la América anglosajona, y de que las soluciones para los problemas hispanoamericanos tenían que partir de nuestras realidades étnicas, geográficas, económicas, culturales y políticas". (Oscar Sambrano Urdaneta y Domingo Miliani: *Literatura hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1999, p. 103).

⁹⁰ Arturo Uslar Pietri en su libro *Letras y hombres de Venezuela* hace un registro, a grandes rasgos, del proceso de la construcción de la sociedad latinoamericana que va de la política al arte, pasando de la infraestructura social a la arquitectónica, hasta el ámbito cultural-literario. Destaca la labor literaria y editorial que alcanzó un considerable desarrollo en México: donde se imprimen principalmente obras de tipo edificantes en lo ideológico, político y social, nacionales y europeas, libros como el *Diccionario universal de historia y geografía* (1853-1856), en el participaron intelectuales doctos como Manuel Orozco y Berra (1816-1881), Gómez de la Cortina (1799-1860), Lucas Alamán (1792-1853), entre otros; en Santiago de Chile Juan María Gutiérrez (1809-1878) publicará *América poética* (1846), primera antología que se proyecta como un compendio de todo lo escrito en verso castellano en el Nuevo Mundo en la primera mitad del siglo XIX. (Véase: Arturo Uslar Pietri: *Letras y hombres de Venezuela... op. cit.* pp. 94-98). La literatura, como instrumento de transformación política y social, encuentra un espacio matriz y de difusión de las nuevas ideas en las innumerables revistas, periódicos y folletines que comienzan a abundar en el continente y en donde sus autores y fundadores suelen compaginar sus funciones políticas, el intercambio y participación en el debate social, con el oficio literario: partiendo de este tipo de intelectual se pueden destacar, entre muchos, a los argentinos Hilario Ascasubi (1807-1875) escritor de literatura gauchesca, Esteban Echeverría (1805-1851) quien con su poema *La cautiva* (1837) trae los aires del romanticismo francés a Latinoamérica, y Domingo Faustino Sarmiento que pone de manifiesto, en su obra *Facundo* (1845), la discusión que repercute en la actualidad entre Civilización y Barbarie; a José Eusebio Caro (1817-1853) considerado de los primeros escritores románticos en Colombia; Julio Arboleda (1817-1853) ambos fundadores de periódicos; al liberal mexicano Ignacio Ramírez (1818-1879) y su compatriota Guillermo Prieto (1818-1897) quien en su labor literaria exhorta en crear un lenguaje nacional; a los venezolanos Fermín Toro (1807-1865) quien con un estilo romántico, en *La viuda de Corinto* (1837), coloca las bases de lo que será la narrativa fantástica venezolana, y Antonio Pérez Bonalde poeta vitalista y original evidencia en *Niágara*, elogiada por Martí, cierta transición del romanticismo al modernismo en Venezuela.

sino que puede llegar a serle constitutiva. Es decir, no sólo existe una plena conciencia de la situación periférica (se es consciente de esa morosa modernidad, de esa incompatibilidad y de esa necesidad de reelaboración), sino que a las propias producciones creativas-culturales-literarias les es identificatoria tal conciencia (no ya de lo exógeno, sino de las derivaciones que suscita lo exógeno en Latinoamérica).

Esta condición constitutiva ha planteado múltiples análisis sobre las posibles consecuencias que ha generado la adopción del modelo europeo moderno para el pensamiento latinoamericano, unas veces más pesimistas, como la de Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad* (1950), en la que manifiesta que tales paradigmas han llegado a ser contraproducentes y terminaron por trastornar las bases epistémicas de las culturas autóctonas: “oscilación entre varios proyectos universales, sucesivamente trasplantados o impuestos y todos inútiles hoy día”⁹¹; y otras más alentadoras (que recuerdan a las del conocimiento como aventura abierta, activamente indeterminada de Isabelle Stengers) como la de los teóricos de la transculturación, que entienden el proceso, no como disfuncionalidad estéril, es decir, la propia disfuncionalidad es en sí misma condición creativa, que promueve el intercambio entre ambas culturas, dando origen a una síntesis que aún se encuentra en estado de formación, Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1978), expone así esta perspectiva:

Entendemos que el vocablo de *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturación, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación⁹².

Siguiendo las pautas de esta perspectiva, la comprensión de la independencia intelectual comprende el necesario antagonismo a la adopción acrítica de la

⁹¹ Octavio Paz: *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 151.

⁹² Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 86.

modernidad, como conjunto homogeneizador, de ese hegemónico pensamiento llamado occidental en el que, en permanente contraste ideológico, se promueve la reinención de los paradigmas autóctonos.

El Romanticismo, entendido como el movimiento más abarcador y largo del siglo XIX, basamento sobre el que se ensayarán las primeras representaciones literarias de una conciencia latinoamericana, parece estampar el signo primigenio de una especie de instinto al que tenderán muchas de las distintas corrientes literarias en el continente; Esta se caracteriza por la propensión a un orden que se origina a partir de factores múltiples, caóticos y paradójicos. Para José Miguel Oviedo este movimiento revela una cronología, naturaleza y significación profundamente cambiante; en el segundo volumen de su prolijo compendio de la *Historia de la Literatura Latinoamericana*, reconoce una serie de características reveladoras que, aunque describen específicamente al romanticismo, resultan muy ilustrativas para describir la plasticidad que adquieren los modelos europeos, al ser incorporados al mecanismo heterogéneo de lo latinoamericano:

[Refiriéndose al romanticismo] Esos curiosos desfases, divergencias y entronques tienden a hacer difusa su imagen y a confundir al historiador. Pero también demuestran la capacidad de adaptación que es característica del movimiento. En su largo periplo por América, tuvo tiempo para evolucionar, metamorfosearse e integrarse en otras tradiciones (como la costumbrista) que se mantenían paralelamente, y con corrientes de signo distinto (como el realismo) que empezaban a emerger. El resultado es una heterogeneidad de formas románticas que se despliegan y crean cuadros histórico-literarios con aspectos paradójicos o no del todo asimilables a un patrón siempre reconocible⁹³.

Sin embargo, esta heterogeneidad que, como es sabido, también es producto de la vorágine decimonónica de la modernización cultural y socio-económica (que generarían otros movimientos imbricados al romanticismo como el positivismo, realismo o el naturalismo), terminará convergiendo en el movimiento universalizante

⁹³ José Miguel Oviedo: *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo Vol. 2*, Madrid, Editorial Alianza, 1997, pp. 67-68.

del Modernismo que, tal como ha sido expresado por Federico de Onís, se compone de la “superposición de épocas y escuelas”⁹⁴. Vertientes que se han imbricado en función de la causa común de enfrentar la creciente insensibilización social generalizada; y que se vuelve centro integrador de la causa suprema y atemporal del arte para producir el compendio de una ‘pluralidad de tiempos históricos’⁹⁵, tal como lo revela Octavio Paz en su obra ensayística *Cuadrivio*. Totalización que llega incluso a superar fronteras regionales y continentales en el diálogo intercultural que alcanza su cumbre en la figura de Rubén Darío. La conciencia literaria latinoamericana es reconocida y los puertos de la intelectualidad española se abren para admitir el influjo del ‘retorno de los galeones’⁹⁶.

Sin embargo, lo realmente sustancial de este suceso, más allá del merecido reconocimiento, y más aún, del importante impulso que significó para posicionar a la literatura latinoamericana en el mapa mundial y especialmente en España, es que representó un nuevo avance hacia el entendimiento de la identidad literaria desde un enfoque continental. Para Francisco Contreras⁹⁷ este importante reencuentro cultural originará un espacio legitimador de la cultura latinoamericana en el ámbito internacional, no solo con respecto a Europa, sino también con respecto a un actor que viene siendo crucial para la identificación de lo latinoamericano, Anglo-américa. Esta retroalimentación de influencias, que supera el mero ámbito literario, no solo

⁹⁴ Federico de Onís (ed.): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961, p. XVI.

⁹⁵ Octavio Paz: *Cuadrivio. Darío – López Velarde – Pessoa – Cernuda*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1980, p. 21.

⁹⁶ Después del famoso ensayo de Henríquez Ureña *El retorno de los galeones* (1930), el tema sobre la influencia de la literatura latinoamericana en la europea, impulsó a la crítica literaria a la revisión de este cuestionamiento. En un trabajo compilatorio la Dra. Vandenberghe reúne algunos de estos estudios que introducen fuentes y perspectivas interdisciplinarias de la historiografía, la filosofía y las artes, llegando a perfilar la idea de que tales “retornos comenzaron prácticamente en el momento de la llegada de los europeos, para intensificarse después cuando empezó a surgir una conciencia criolla auténtica en los virreinos. Por otra parte, suele aceptarse que el retorno de los galeones llegó a ser realmente significativo [...] con el modernismo y la poesía de Rubén Darío”. (Kristine Vandenberghe: *El Retorno de los galeones: Literatura, arte, cultura popular*, Bruxelles, Peter Lang, 2011, p. 9).

⁹⁷ Francisco Contreras (1876-1933), poeta, narrador, ensayista y crítico literario chileno, su estrecha vinculación con la corriente Modernista rubendariana y sus escritores, le permite desarrollar un trabajo de crítica y análisis muy certero y cercano de este movimiento, apoyado en una consecuente labor de difusión de las letras hispanoamericanas en diarios y revistas, tanto en Europa (París, donde reside desde 1905), en el *Mercure de France*, como en el Sur y Centroamérica en la *Revista de Santiago, Repertorio Americano, Nosotros, Cuba Contemporánea* entre otras.

estimulará una renovación de las letras Hispánicas y Latinoamericanas, sino que establecerá una sinergia que el Doctor Francisco Contreras describe como una relación polémico-dialéctica⁹⁸, en el que se desarrolla un proceso comparativo, de diálogos y semejanzas, contrastes y diferencias con respecto a la imagen del otro, dentro de una posición de igualdad cultural; en consecuencia, afirma el sociólogo, la depuración de los caracteres identitarios latinoamericanos pasa por la adopción del paradigma moderno europeo desde la perspectiva de un positivismo crítico y humanista, y contrariamente, por la identificación y rechazo de los valores materialistas, mecanicistas y una faceta cada vez más peligrosamente imperialista del pensamiento Angloamericano⁹⁹. Ambos, elementos esenciales en la fundación de una determinada y diferenciada visión de mundo que, a su vez, constituirá y evolucionará en el pensamiento latinoamericano, en su recorrido por el convulso siglo XX¹⁰⁰.

Desde Latinoamérica, el siglo XX abre las puertas de una época de importantes transformaciones socioculturales a nivel internacional; el pensamiento moderno se descubre trastornado ante grandes conflictos bélicos y revoluciones, inestabilidades políticas, económicas y sociales redimensionan hasta los paradigmas

⁹⁸ Para Contreras, esta representación y auto-valoración a nivel continental, pasa por una interacción dinámica y constante, entre los formantes culturales intrínsecos como lengua, religión, origen, medio geográfico-físico y tradición; y los extrínsecos, representados en las entidades culturales de Europa (que propone como punto de referencia en cuanto a su evolución literaria, no para imitarles ciegamente, sino para estudiar sus modelos y readaptarlos a las necesidades propias) y un actor que ha venido siendo crucial en la configuración de una identidad latinoamericana diferenciada, más por contraste que por semejanza, Anglo-américa (en la que se analiza la actitud imperialista y de soberbia que ha ejercido históricamente, partiendo de México sobre los pueblos del sur). (Véase Francisco Contreras: *El espíritu de la América española*, París, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1931).

⁹⁹ Nelson Osorio destaca este, como uno de los factores cardinales de la visión histórica de conjunto que aún sigue teniendo gran influencia en América Latina: "Esto permite comprender el carácter *relativo* que comienzan a tener las diversidades nacionales y regionales, en un continente que progresivamente va pasando a depender de las mismas determinantes básicas, en la medida en que sus economías y su vida política y social ingresan al sistema hegemónico de los Estados Unidos". (Nelson Osorio Tejeda: *La Formación de la Vanguardia Literaria en Venezuela (Antecedentes y Documentos)*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985, p. 34).

¹⁰⁰ El Modernismo que brota en Venezuela hacia 1895, continúa la esencia de la tradición americanista decimonónica, penetrada de un ímpetu positivista, que se nutre de la preocupación por los destinos nacionales. De este ímpetu surgirá la llamada 'Generación del Cojo Ilustrado', llamados así por la importante revista homónima, que junto a *Cosmópolis* impulsaron la literatura modernista venezolana y a figuras intelectuales de la talla de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), Luis Manuel Urbaneja Achelpohl (1873-1937) o Rufino Banco Fombona (1874-1944) de quien Mariano Picón Salas afirma (y es atribuible a los dos anteriores): "quiere imprimir al modernismo un poderoso aliento primitivo y bárbaro". Para José Ramón Medina: "Esta reacción liberadora frente al fenómeno literario y la nueva actitud -más humana ante la historia viva- llegará más tarde a constituir rumbo decisivo para las manifestaciones del naturalismo y aún para servir de refuerzo expresivo al mejor criollismo venezolano en el campo de la narración". (José Ramón Medina: *Noventa años de literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, p. 13).

más incuestionables; estos repercutirán en una cultura y un arte que comienza a adquirir un perfil más integrado al mundo occidental.

En el significado del análisis que hace el escritor argentino y crítico literario Enrique Anderson Imbert, sobre el suceso trascendental de la gran guerra, se pueden advertir ciertas características determinantes de la evolución del pensamiento moderno latinoamericano como reflejo del europeo dentro de este periodo:

Como en medio de estos años estalló la primera guerra mundial (1914-1918), se ha hablado de grupos literarios de la preguerra y de la posguerra. Pero la gran guerra (en aquel entonces estas dos palabras no sonaban a hipérbole) fue, más que un acontecimiento en las letras de América, un par de prismáticos de teatro que se usaron después para mirar la literatura. No negamos que la guerra agitara las conciencias de los escritores. Pero una guerra no construye: destruye. Y en la construcción de la literatura hispanoamericana de estos años, las fuerzas no vinieron de la guerra, sino del espectáculo de la cultura que estaba cambiando rápidamente¹⁰¹.

En las propias palabras de Imbert se revela el carácter de lo que será la literatura contemporánea de la modernidad. Los movimientos artísticos y literarios recogen expresiones y actitudes que reflejan el peso de un belicismo que gravitará todo el siglo. De ahí que los movimientos de vanguardia comiencen a asimilar el arte como una forma de activismo político programático; de este modo se definen como una 'avanzada' que se adelanta al cuerpo social, un grupo que influye en múltiples ámbitos de la vida política, social, económica, científica, cultural, y que está llamada a transformar el mundo para los que vienen. Sin embargo, reina también el desasosiego, la fluctuación, lo fronterizo, lo inconsistente, reflejo de la multiplicación explosiva de los 'ismos', que parecen reafirmarse a partir de la avidez por el escándalo, por el olvido del pasado a través de una novedad permanente que se torna cada vez más angustiada. Sin embargo, esta angustia es activa, se moviliza y se promueve el intercambio cultural. En los albores de un mundo determinado a globalizarse, América

¹⁰¹ Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, pp. 9-10.

Latina establece una comunicación más activa, más inmediata, no solo con los movimientos vanguardistas europeos, sino también con la realidad en la que están envueltas, pero en esta apertura, en esta multiculturalidad, en esta inmediatez, posiblemente esté también gestándose un vicio propio del pensamiento moderno contemporáneo, la fugacidad y la superficialidad que generan los avances tecnológicos, la industria comunicacional y el transporte.

Si bien el dibujo de Imbert plantea algunos aspectos reconocibles del desarrollo cultural de este período, lo cierto es que existe todo un caleidoscopio de perspectivas sobre las distintas influencias, los variados desarrollos y las múltiples versiones de imitación, originalidad o renovaciones del movimiento vanguardista en Latinoamérica. Partiendo de la innegable e histórica, polémica y coyuntural influencia europea, se hace necesario retomar los fundamentos de la tradición baudelariana que, como se sabe, parte de la multiplicidad, de la constante renovación, pero contiene un signo profundo y constante que se conoce como lo 'eterno e inmutable'. Y si bien explica los procesos esenciales de ruptura y renovación de la vanguardia en la región, también es reflejo del importante centro que representa la tradición del proyecto latinoamericanista que, para el caso venezolano, se concentrará en dos vertientes fundamentales descritas por Nelson Osorio. La primera, se caracteriza por una tendencia a la experimentación, y responde a una visión amplia en cuanto a la integración de diversas tendencias artísticas, con una clara influencia de las vanguardias europeas¹⁰². La otra aparece antes de los grandes manifiestos vanguardistas europeos, definiéndose como una evolución de los movimientos modernistas latinoamericanos que operó dentro de un espíritu más independiente, este presenta un

¹⁰² Para Nelson Osorio este grupo se da a conocer a partir de la publicación de la *Revista Válvula* (1928), en cuyo único número se encuentra un manifiesto que expresa el espíritu de ruptura a la meliflua retórica modernista y a toda forma anacrónica de tradición que no responda a las formas de expresión contemporáneas. En este conjunto destacan Leopoldo Landaeta (1880-1947), Miguel Otero Silva (1908-1985), Fernando Paz Castillo (1893-1981) y José Salazar Domínguez (1902-1966).

influjo menos marcado de las vanguardias europeas. A estos últimos Osorio los llamó “Vanguardia hispanoamericana”¹⁰³.

Uno de los elementos más interesantes de este estudio, tiene que ver con los nuevos métodos de análisis del pensamiento contemporáneo. Nelson Osorio plantea la inversión del punto de referencia canónico, en una especie de giro lingüístico wittgensteiniano, para descubrir nuevas formas de entender la realidad:

En el caso de la literatura de vanguardia que se desarrolla después de la primera postguerra, la perspectiva de estudio que ha dominado en nuestro continente es la que busca establecer, a partir de los cánones de las tendencias vanguardistas europeas, la presencia de elementos futuristas, cubistas, expresionistas, dadaístas, etc., en las letras hispanoamericanas. El estudiar las vanguardias en América a partir de estos parámetros puede contribuir a establecer lo que de europeo pueda haber en nuestra literatura; pero lo que una crítica renovadora se debe proponer es determinar y organizar en un perfil de conjunto las diferencias más bien que –o por lo menos tanto como- las semejanzas¹⁰⁴.

Y en esa diferencia se desarrolla una dinámica que entiende que Latinoamérica no se podría comprender sin el punto de referencia exógeno. Ya que desde el arribo de Colón, la visión de mundo americana ha sido constituida culturalmente a partir de los más diversos factores, entre tantos, el de lo africano, lo indio y lo español. De modo que es imprescindible partir del reconocimiento del papel crucial que sigue jugando el paradigma de la modernidad para el pensamiento occidental del cual formamos parte; y que en el caso venezolano, se ha manifestado históricamente en cada uno de los procesos epistémicos de la conciencia nacional: en lo político, lo económico, lo social y lo cultural. Sin embargo, y esto es muy importante, es un modelo que gravita en torno a otro que se ha ido evidenciando, también históricamente, como una esencia permanente e ineludible, el horizonte identitario.

¹⁰³ Este grupo reúne autores y obras específicas por su carácter novedoso, originario y que a través de diversos temas, estilos y formas reinventaron la escritura venezolana; entre ellos está Julio Garmendia con *La tienda de muñecos* (1927); Teresa de la Parra (1890-1936) con *Ifigenia* (1924); José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) con *La torre de Timón* (1925), *El cielo de esmalte* (1929) y *Las formas del fuego* (1929); José Rafael Pocaterra (1888-1945) con *Cuentos grotescos* (1922); Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) con *Cubagua* (1931); Arturo Uslar Pietri (1906-2002) con *Lanzas coloradas* (1931).

¹⁰⁴ Nelson Osorio Tejeda: *La Formación de la Vanguardia Literaria en Venezuela... op.cit.* p. 18.

Ambos, factores en conflicto en sí mismos y entre sí, se retroalimentan, manteniendo un equilibrio dinámico. En Venezuela, como en Latinoamérica, ese equilibrio ha pasado por diversas facetas que, vistas desde la perspectiva más limitadamente sinóptica y sin otra pretensión que la de ser un llano ejemplo ilustrativo: comenzarían por la de la incipiente crisis de lo que no termina de morir, ni nacer (tomando la expresión Gramsciana) de los manifiestos y documentos de las independencias ilustradas; la de la angustiosa búsqueda de reafirmación de una identidad aún envuelta en la tradición del progenitor, del romanticismo; la de la autoafirmación al ser finalmente legitimado por ese progenitor que reconoce su madurez, del modernismo; y que ahora, en el transcurso del siglo XX, se vieron multiplicadas (en manifestaciones ultraconservadoras, radicales, anarquistas, nihilistas...), posiblemente a raíz de la propia crisis del paradigma de la modernidad, que ya venía arrastrando contradicciones demasiado evidentes, y que en su avance por el siglo irá perdiéndose como punto de referencia e incluso como catalizador de modelos alternativos. Finalmente, como no es la intención de este apartado, en este momento, pasar revista en detalle de estas transformaciones epistémicas en el caso venezolano, parece más positivo adelantar la idea postmoderna de los órdenes que en la naturaleza se suscitan a partir del caos y que vienen prefigurando las tesis de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers como formas de repensar desde la ciencia ciertos fenómenos socio-culturales

crear orden a partir de los movimientos caóticos que se originan en el estado de equilibrio. Esta descripción de la naturaleza, en la que el orden se genera a partir del caos *a través de condiciones de no equilibrio* aportadas por el medio cosmológico, nos lleva a una física bastante similar en espíritu al mundo de procesos imaginado por Whitehead (*Proceso y realidad*), nos lleva a concebir la materia como algo activo, un estado continuo del devenir¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Ilya Prigogine: *¿Tan solo una Ilusión?... op. cit.* p. 32-33.

De este modo queda abierta la esperanza de que de estos tiempos caóticos comiencen a suscitarse nuevas formas de síntesis y orden que prefiguren algún tipo de sosiego, al parecer la postmodernidad se presenta como una vía que comienza a dar señales en esa dirección, aunque aún parezca demasiado incipiente.

II.2. La postmodernidad literaria venezolana dentro de la postmodernidad como proceso cultural en Latinoamérica

Antes de señalar los elementos que caracterizan a la postmodernidad en Venezuela es necesario saber si se puede hablar de una postmodernidad latinoamericana. Para Julio Ortega la postmodernidad comienza a adquirir un sentido cada vez más concreto para la realidad latinoamericana, en la medida en la que progresivamente va surgiendo en la comunidad crítica la necesidad de analizar las razones y consecuencias de un período, sustentado por el paradigma de la modernidad, que ha devenido en una crisis, de tal modo que se hace necesario un nuevo modelo que permita el análisis en perspectiva. En este sentido se puede hablar de una postmodernidad latinoamericana que parte de un sentido diferenciado de su antecesor, es por esto que para Ortega “supone no los énfasis del monólogo”, que implicaría la idea de verticalidad de ‘los imperativos categóricos de la modernidad’ expuestos por Jean François Lyotard, “sino el habla tentativa del diálogo”, que se corresponde con la idea de horizontalidad y heterogeneidad de ‘los pensamientos débiles’ expuestos por Vattimo. Así mismo, establece un momento de gestación, dentro del contexto contemporáneo, en función de una causa evidente “la pérdida del paradigma emancipatorio e ilustrado de América Latina forjado en los años 60”¹⁰⁶.

En Latinoamérica como en Venezuela, la postmodernidad parte de lo que se comprende como postmodernidad en occidente con puntuales diferencias, con lo cual, no sólo se trata de la crítica a los cuatro pensamientos fuertes de la modernidad analizados por Lyotard, sino también de una heterogeneidad de perspectivas que son analizadas en la obra *Culturas híbridas* de Néstor García Canclini y que, como se abordó anteriormente en el capítulo ‘modernidad y postmodernidad’, expresa una mirada revisionista que, partiendo de un paradigma de modernidad diferenciado por la

¹⁰⁶ Julio Ortega: *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, Identidad y Novela en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 35.

heterogeneidad latinoamericana, se proyecta en horizontes paradigmáticos múltiples que, por lo tanto, distan de la visión unívoca que planteara la modernidad. Tales orientaciones encuentran en el nuevo paradigma de la postmodernidad un entorno ciertamente afín a la realidad latinoamericana, por un lado, al presentarse como una crítica a la modernidad, hecho que en la región desde siempre ha existido, es decir, si en el resto del mundo occidental se han cumplido los objetivos inherentes al paradigma de la modernidad parcialmente, o al menos han tenido tiempos mejores y peores, en América Latina no se han cumplido, o se han cumplido deficientemente, con lo cual la postmodernidad, como crítica de la modernidad, es una visión de lo que siempre ha significado la modernidad: algo que por su ineficiencia en la región, es por naturaleza criticable¹⁰⁷; por otro lado, presenta una serie de principios relacionados con la revalorización de lo heterogéneo, proponiendo una nueva mirada que toma en consideración aspectos, propios de la idiosincrasia latinoamericana, tales como las nociones de hibridez, otredad, periferia, diferencia, así como la reevaluación de una multiplicidad de lógicas que interactúan en el medio social, y que también forman parte de esa abstracción llamada visión de mundo, y que Vattimo rescata como espacios epistémicos valiosos y necesarios para entender una realidad compleja, en eso que se conoce como 'pensamiento débil'. El surgimiento de esta nueva modalidad cognoscente, de principios pluralistas, para la reevaluación de la realidad, suscitará un proceso de comprensión, y también muy importante, de reconciliación con una identidad constituida a partir de lo diverso y lo múltiple, no solo en aspecto racial, sino también cultural en una historia de convivencia entre el blanco, el indio y el negro desde los tiempos de la colonia¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Esta tesis fue abordada por Julio Ortega y toma como referencia a Agnes Heller en su libro *The Postmodern Political Condition* (1991). El ensayo desarrolla el análisis desde una perspectiva política de las críticas a los 'grandes relatos' expuestos por Lyotard: "Heller demuestra que la crítica postmoderna es más fuerte en el mundo subdesarrollado porque las agendas de la modernización incumplieron, más que en ninguna otra parte, el programa de la modernidad". (Julio Ortega: *El principio radical de lo nuevo...* *op.cit.* p. 118).

¹⁰⁸ Ampliamente abordada por los intelectuales latinoamericanos de todos los tiempos, países, estratos o condición social, la idea de identidad ha sido una preocupación común en el que la postmodernidad armoniza criterios de tradición y diversidad. Carlos Fuentes bosquejará la idea de un fundamento identitario, que de entrada, revela un carácter profuso y engorroso: "denominación muy complicada, difícil

En el mundo académico, esta multiplicación de perspectivas también ha contribuido a constituir un espacio común e integrador del mundo latinoamericano, que se expresa en distintos campos de estudios y debate que ha originado importantes escuelas de pensamiento, como los llamados *Estudios postcoloniales*¹⁰⁹, o las heterogéneas perspectivas filosóficas de *La teología de la liberación, el giro descolonial o la filosofía de la liberación*¹¹⁰, en los que por ejemplo es posible conjugar un pensamiento positivista, con un fundamento profundamente religioso, o la configuración de principios filosófico-políticos, sobre sistemas y dinámicas sociales propias de las culturas aborígenes. El nuevo modelo así planteado permite reexaminar los conocimientos instituidos por la modernidad, para establecer un contraste con las realidades que surgen de las diversas comunidades geográficas y culturales, en tanto procesos epistémicos diferenciados, y que descubre todo un nuevo horizonte del conocimiento, desde los más diversos ámbitos de la sociedad en la que está contenida la política, la sociología, los estudios culturales, el arte y la historia.

Con la presencia de esta nueva perspectiva, Juan Liscano en su libro *Panorama de la literatura venezolana actual*, realiza una revisión del pasado nacional desasido de toda inocencia, “la Historia no es una ciencia exacta”, dirá el escritor, “ni en su codificación, ni en su cronología, ni en la valoración de los hechos. Se inclina siempre de algún lado”¹¹¹, con la intención de revelar alguna secreta mecánica de la

de pronunciar pero comprensiva por lo pronto, que es llamarnos Indo-afro-iberoamérica; creo que incluye todas las tradiciones, todos los elementos que realmente componen toda nuestra cultura, nuestra raza y nuestra personalidad”. (Cita de la entrevista en S. Marras: *América Latina, marca registrada*, Barcelona, Editorial Zeta, 1992).

¹⁰⁹ La postcolonialidad es vista como una adaptación de la perspectiva postmoderna en Latinoamérica, un espacio en el cual se posibilita la reinterpretación de la evolución del pensamiento latinoamericano desde los modelos de análisis del deconstructivismo, a la vez intertextual e intercultural y que parte de tres puntos de referencia que el autor propone como ‘memoria’, ‘elaboración’ y ‘perlaboración’. (Véase Alfonso de Toro (ed.): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid, Vervuert, 1997).

¹¹⁰ Las nuevas formas de abordar la realidad, parten de la consideración amplia de lo que se entiende como la mirada de ‘los excluidos’ del centro paradigmático de la modernidad y, aunque no utilizan el concepto de postmodernidad, sigue planteando una crítica muy similar en la misma dirección: “El proyecto transmoderno es una correalización de lo imposible para la sola modernidad; es decir, es correalización de solidaridad, que hemos llamado analéctica, del centro/periferia, mujer/varón, diversas razas, diversas etnias, diversas clases, humanidad/tierra, cultura occidental/culturas del mundo periférico ex colonial, etc.; no por pura negación, sino por incorporación desde la alteridad”. (Enrique Dussel: *Hacia una filosofía política crítica*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2001, p. 356).

¹¹¹ Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Editorial Alfadil, 1995, p. 10.

historiografía tradicional, desarrolla el horizonte epistémico circunscrito al periodo de los años 60 en Venezuela, para analizar, a través de ese desarrollo histórico, la configuración epistémica que habría adquirido aquella literatura. A grandes rasgos, ilustra un país en el que se está produciendo un cambio de época a una velocidad inaudita, la población crece y se distribuye de manera vertiginosa y anárquica, una inexperta clase política que apenas está surgiendo, además de sobrepasada en su tarea de organizar un país desbordado por la crisis social, se presenta muy condicionada por intereses y pactos económicos y políticos que darán origen a la corrupción, la desigualdad social y sobre todo a la exclusión política. Todo este contexto marcado por la injusticia, terminará originando una previsible reacción popular, muy inclinada al pensamiento de izquierdas, que acabará recurriendo a la formación de la insurgencia subversiva y la lucha armada, sin embargo, esta reacción se mostrará igualmente infructuosa. Así pues, al mismo tiempo que el paradigma socialista va sufriendo una especie de desgaste a su paso por la década de los 60, en reiteradas y cada vez más lacerantes decepciones, su contraparte liberal también se evidencia como un paradigma ineficaz y deslegitimado por los incumplidos resultados de su promesa emancipatoria. En vísperas de la década de los 70, se asiste al horizonte desolador de una sociedad a la que le resulta ya muy lejana la idea de algún tipo de modelo salvífico, se genera así una sensación de escepticismo de la que no quedan exentos ni sus intelectuales más comprometidos por la causa política y social, en las palabras de Juan Liscano se percibe un sentido lapidario del pasado y el presente:

...se decapita al héroe, producto de una literatura anterior exaltadora y encubridora. El absurdo, la falta de sentido de las acciones humanas, la irreverencia, el nihilismo, la quiebra de la racionalidad, la fealdad, el humor entraban a formar parte de nuestra literatura, hasta ayer edificante o inspirada en la estética¹¹².

¹¹² Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual... op. cit.* p. 85.

Resulta interesante relacionar este punto de vista con las reflexiones que se desprenden del condensado panorama que Luis Britto compone de este periodo, y en el que destaca la discrepante perspectiva que instituye el Estado nacional al difundir, hacia el exterior, la propaganda de una llamada “Gran Venezuela”, una suerte de vitrina de exhibición ejemplar de la socialdemocracia para América Latina, y que a lo interno dista enormemente de su realidad:

Apenas en dos décadas ocurre el colapso de tres proyectos modernizantes: la revolución marxista de la izquierda, el populista de colaboración de clases y el neoliberal promovido por el gobierno de acuerdo a las instrucciones del Fondo Monetario Internacional. Como el resto del mundo, Venezuela se lanzaba a las incertidumbres de la crisis económica, la deslegitimación política y la anemia moral¹¹³.

A pesar de este panorama desolador, o mejor dicho, a consecuencia del mismo, se produce una necesaria maduración en lo que corresponde a los fines del arte como medio expresivo que, si bien se debe a su contexto histórico, también es así en cuanto a su propósito superador de esa realidad, de modo tal que la literatura comienza a deslastrarse, a su pesar, de la rígida obligatoriedad del fin emancipador, del compromiso y de la razón. Se produce así en el ámbito literario la revitalización de agrupaciones tales como *En Haa*, *Sardio*, *Tabla Redonda*, pero muy especialmente, por su más reciente surgimiento, su irreverencia y novedad artística, *El Techo de la ballena*¹¹⁴, que además goza de gran convocatoria nacional e internacional y se ha

¹¹³ Luis Britto García: “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea” en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Madrid, editorial Iberoamericana, 1999, p. 37.

¹¹⁴ Las agrupaciones citadas, que surgen o se revitalizan tras la caída de la dictadura de Pérez Jiménez, se presentan como una muestra diversa de los movimientos artísticos y literarios que se enmarcan en el contexto de la intensa politización de los años 60, y que de alguna manera representan un precedente de lo que será la literatura, el arte e incluso la política de la década posterior: El grupo *Sardio* surge al mismo tiempo que la publicación del primer número de su revista homónima en 1958, a sus integrantes, ya constituidos como una agrupación organizada desde 1955, los unen intereses artísticos e ideológicos, y aunque existen diferencias políticas, concuerdan en considerarse afiliados a un humanismo político de izquierda, orientación que luego se desvía hacia un elitismo distante de la realidad social, razón por la cual terminará disolviéndose el grupo, hasta entonces constituido por Adriano González León, Guillermo Sucre, Rómulo Aranguibel, Rodolfo Izaguirre, Luis García Morales, entre muchos otros. De este desmembramiento, el ala de escritores más tendentes hacia la izquierda, liderados por Carlos Contramaestre, formarán *El techo de la ballena* hacia 1961 hasta 1965, se trata de un movimiento literario, artístico y político de espíritu vanguardista y revolucionario, guarda una estrecha relación con el informalismo español, las vanguardias del surrealismo, el dadaísmo y el movimiento *Beat*

constituido en movimiento integrador de las distintas artes de la literatura, la pintura, la escultura y las artes plásticas en general. Lo que se pretende destacar de este reimpulso, y específicamente de esta agrupación, es la idea de tránsito, de movimiento clave hacia la superación de la modernidad, en el que parece existir un espíritu, o una necesidad por constituirse, en tanto confluencia artística, en principio fértil y caldo de cultivo de los nuevos horizontes del arte y la literatura. En este sentido, se considera oportuno detenerse en la observación de una imagen que resulta central para este grupo, 'el magma'¹¹⁵:

Es necesario restituir el magma/la materia en ebullición/la lujuria de la lava.../demostrar que la materia es más lúcida que el color.../De esta manera lo amorfo cercenado de la realidad de todo lo superfluo que la impide trascenderse/supera la inmediatez de la materia como medio de expresión haciéndola/ no instrumento ejecutor/ pero sí médium actuante que se vuelve estallido/ impacto/la materia se trasciende/la materia se trasciende/ las texturas se estremecen/los ritmos tienden al vértigo...¹¹⁶.

Como se puede observar, este fragmento del manifiesto poético de *El techo de la ballena*, puede interpretarse como la exaltación de la imagen del magma como figura metafórica del retorno a lo primigenio en la vida y en el arte. Así mismo, en tanto representación de una pureza genésica, se le exige ser separada de toda realidad

estadounidense, entre sus integrantes más activos están Adriano González León, Salvador Garmendia y Rodolfo Izaguirre en narrativa; Francisco Pérez Perdomo, Edmundo Aray, Caupolicán Ovalles y Efraín Hurtado en poesía. Entre los pintores cabe mencionar a Daniel González, Hugo Baptista, Perán Erminy, Manuel Quintana Castillo, Fernando Irazábal, Gabriel Morera, Jacobo Borges, Alberto Brandt, el chileno Dámaso Ogaz y el español José M. Cruxent. *Tabla Redonda*, surge en 1959 como una revista y una agrupación de jóvenes intelectuales, en su mayoría de poetas, con una marcada inclinación política hacia el comunismo, tendencia que se ve reflejada en una producción artística y literaria comprometida y de profundo contenido ideológico, y en su activa colaboración con los grupos insurreccionales de izquierda de aquellos años, su fundador y principal promotor es Jesús Sanoja Hernández y junto a él Arnaldo Acosta Bello, Rafael Cadenas, Jesús Enrique Guédez, Ángel Eduardo Acevedo, Oswaldo Barreto, Samuel Villegas, Mateo Manaure, José Fernández Doris, Manuel Caballero, Enrique Izaguirre, Irma Salas, Dacha Nazoa y José Barroeta y los pintores Darío Lancini y Ligia Olivieri. *En Haa*, fundada en torno a 1962, surge como una agrupación de jóvenes universitarios reunidos en torno a una revista homónima, sin pretensiones o grandes manifiestos esteticistas, expresaron un espíritu ecléctico y sobre todo de convocatoria de las más distintas expresiones y procedencias dentro del amplio espectro del territorio nacional, cuenta entre sus integrantes con José Balza, Carlos Noguera, Jorge Nunes, Lubio Cardozo, Armando Navarro, Aníbal Castillo, Argenis Daza Guevara y su principal propulsor Teodoro Pérez Peralta, entre otros.

¹¹⁵ De hecho uno de los principales fundadores de *El Techo de la ballena*, el pintor, poeta y médico Carlos Contramaestre, es denominado por sus compañeros como 'El Gran magma'.

¹¹⁶ "Un manifiesto colectivo: 'Para la restitución del magma'" (1961), en Héctor Briosos Santos: *Estridencia e ironía. El techo de la ballena*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 263.

posible, y restituida a su condición informe, pero además, en su estado más vital, que es la ebullición, con lo que se percibe la idea de una circunstancia potencial y no un fin último, y finalmente, la fase que establece una proyección, el carácter de posibilidad de superar el estado presente, no se trata de una visión teleológica, sino de la radical certeza de la desaparición absoluta de lo que se es, como condición *sine qua non*, para generar la trascendencia.

Lo que subyace en el fondo de esta declaración poética podría relacionarse con el principio de la llamada deconstrucción derrideana (entendida como el desmantelamiento de los viejos modelos a través de sus propias contradicciones internas) de los paradigmas de la modernidad, pero sin abandonar la idea de potencialidad reconstructiva¹¹⁷, en la que, por medio de la reconfiguración de los fragmentos de esos paradigmas fracturados por sus propias contradicciones, es posible el desarrollo de nuevas, y no una, sino múltiples visiones que enriquezcan el mundo. Lo que se presenta conflictivo, en el mundo real, frente a estas elaboraciones filosóficas tiene que ver con la relación discrepante entre los paradigmas de la modernidad, como sentencias rígidas y acaparadoras de los principios considerados como válidos para la interpretación del mundo, y la realidad de ese mundo como flujo de interpretaciones y reinterpretaciones en constante movimiento. Y he aquí nuevamente la importancia de 'el pensamiento débil' de Vattimo, como concepto que expresa el valor y la importancia de ese conjunto variado, cambiante e incluso contradictorio de conocimientos y perspectivas que, aunque estén relegados al espacio de la exclusión, también constituyen y configuran inevitablemente a la realidad.

En la actualización de este fundamento filosófico, que acompaña como

¹¹⁷ La imagen que podría considerarse del libro *La diseminación* de Jacques Derrida es la del 'el diente de león', planta herbácea contra la que no se atenta para su deconstrucción, en cambio se la sopla, y se desmantela porque está diseñada de modo tal que lo permite, y lo permite, porque sus semillas son más útiles cuando pierden su unidad, se diseminan, y en su estado múltiple y fragmentado insemnan múltiples posibilidades. "La simiente es primero dispersada. La inseminación 'primera' es diseminación [...]. Se trate de lo que se denomina 'lenguaje' (discurso, texto, etc.) o de inseminación 'real', cada término es un germen, cada germen es un término". (Jacques Derrida: *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997, p. 453).

propósito intelectual y artístico a *El techo de la ballena*, se hace posible entender su capacidad crítica y transformativa de todo paradigma, a través del desmantelamiento de los sólidos criterios (en un sentido amplio, tanto del capitalismo como del socialismo), en función de una búsqueda, muchas veces infructuosa, por la superación de los límites de las formas epistémicas tradicionales de la modernidad, y que en cierto sentido explica por qué la nueva visión no termina de prescindir de su antecesor. De modo que constitutivamente la agrupación se concibe como base de un espíritu transformador, en el que sus integrantes sienten la necesidad de ir configurando una nueva identidad, que cada vez se percibe más problemática y confusa. Así pues, la agrupación artística, más que un proyecto establecido, se entiende como un proceso necesariamente abierto, en un contexto histórico particularmente vertiginoso que caracterizaría a la década de los 60, y que terminará orientándose hacia los agitados dominios del pensamiento nihilista. Para trazar los comienzos de esta nueva dirección epistémica, que tendrá interesantísimas repercusiones en las expresiones artísticas, y en lo que aquí concierne, específicamente de la manifestación literaria, Juan Liscano describe las circunstancias contextuales por las que transitará el grupo durante estos años:

Si bien, en el momento de escribir este trabajo, el prestigio de la revolución cubana ha disminuido mucho debido a su dependencia de la URRS, al personalismo de Castro y a la persecución de intelectuales, en cambio la voluntad revolucionaria ha derivado hacia posiciones del Mayo francés, hacia el nihilismo del Poder Joven, hacia un repudio radical del sistema democrático burgués, pero también de la democracia soviética y de los partidos comunistas ortodoxos¹¹⁸.

El Techo de la ballena se ve en la tesitura coyuntural de un compromiso de tradición sartreana, que lo compele al proyecto de un arte político, que a su vez, irá perdiendo el rumbo, y en el que las rotundas certezas de los manifiestos positivistas, terminan adquiriendo sentidos que corren el riesgo de ser juzgados como armas de

¹¹⁸ Juan Liscano: *Panorama de la literatura... op. cit.* pp. 88-89.

doble filo, al interpretarse como sentencias legitimadoras de una justicia que no existe. Las reflexiones que ofrece Liscano al referirse a este periodo se muestran ciertamente coincidentes con las que manifiesta Lyotard al respecto de la incertidumbre de la postmodernidad:

El absurdo, la falta de sentido de las acciones humanas, la irreverencia, el nihilismo, el quiebre de la racionalidad, la fealdad, el humor, entraban a formar parte de nuestra literatura [...] Con medio siglo de atraso la literatura descubría la iconoclastia, la crisis del racionalismo y la anti-literatura¹¹⁹.

Estos grupos, expresa Rafael Arráiz Lucca refiriéndose a *Sardio*, *Techo de la Ballena* y *Tabla redonda*, no se entienden separados del fenómeno político. El rechazo y la condena por parte de estos grupos literarios, por la malversación ideológica de los principios democráticos surge casi inmediatamente después de la caída de la dictadura perezjimenista, los dos primeros periodos de gobierno de la llamada democracia representativa, a cargo del partido Acción Democrática, con Betancourt (periodo 1959-1964) y Raúl Leoni (periodo 1964-1969) sorprendentemente, y en esto la opinión de los escritores de esa década es unánime, demuestran una dureza, una censura y una brutalidad represiva desproporcionada, sobre todo en contra de las formaciones políticas de izquierda. Y sin embargo, este juicio no condicionará la visión crítica que esa misma intelectualidad venezolana desarrollará frente al llamado 'socialismo real' y su hipertrófico estado soviético, así mismo serán implacables con los partidos más conservadores del comunismo nacional.

En resumen, para los intelectuales de esta década, lo que está sobre la mesa es el juicio a dos pensamientos fuertes en decadencia, y que por lo frontal de sus principios axiológicos, así como la carga pasional que generan estos modelos, imposibilitan las síntesis dialécticas, de tal modo que la visión de mundo se torna confusa, volcándose por necesidad, o al nihilismo o al pensamiento múltiple, que

¹¹⁹ *Ibid.* p. 85.

acabarán por establecer diferenciaciones entre los grupos literarios, y dentro de estos, las diferentes concepciones de sus integrantes y en cada uno de ellos, sus diferentes pareceres. Se presenta de este modo toda una multiplicidad y diversidad de criterios, en la que se descubre la validez de un pensamiento fragmentario, en el que las preguntas no van dirigidas a la constitución de un paradigma, sino al cuestionamiento de si el propio concepto sigue teniendo la misma vigencia, en tanto noción que requiere de un orden totalizador, que cada vez se evidencia más artificial.

El paradigma entonces es suplido por la singularidad del autor y su obra, en el sentido de representar solo un referente parcial, dentro de un conglomerado artístico y literario que ha desarrollado tendencias amplias y complejas. Se propone así, a través de la individualidad, una interesante vía de acceso hacia la exploración de este proceso de ruptura con los viejos cánones, hacia los nuevos rumbos a los que se orienta la literatura de los años 70 y que permiten comenzar a distinguir eso que llaman literatura postmoderna, así al menos en lo que respecta a la perspectiva del revisionismo de los grandes relatos planteado por Lyotard, y que se toma solo como punto de partida, ya que para el caso venezolano, no se limita a la sola crítica, sino también a la posibilidad de constituir un nuevo modo de construcción de sentido a través de la literatura. Sobre todo en lo que corresponde a la literatura política, desde la que se observa una intención por parte del autor de transferir su tradicional función social, que conducía al lector a lo largo de un texto edificante, positivista y teleológico, para cederle esta vez la responsabilidad a sus destinatarios, y de este modo generar una reflexión más crítica, profunda y sobre todo, y se trata de un *leitmotiv* de la postmodernidad, personal.

Con el advenimiento de esta perspectiva que estrecha el foco de análisis hacia la singularidad, se hace necesario introducirse en el señalamiento y la reflexión de ramas temáticas y estilísticas que plantea esta nueva literatura postmoderna, que además, pone de manifiesto las condiciones de la dinámica naciente, en el que a diferencia de plantear análisis globales, compendios, visiones totalizadoras, desde los

que se haría posible el cotejo de 'los grandes relatos', lo que surge en el horizonte, y que resulta inevitable comenzar a considerar, es el análisis pormenorizado, en el que conceptos como 'la diferencia', 'lo otro', 'la periferia', 'lo marginal', 'el anti-héroe' se hacen necesarios para revelar ya no una nueva, sino nuevas visiones de mundos.

Para Iraidá Casique, en su ensayo *Modelos de intelectualidad marginal en la narrativa de los sesenta y setenta*, el nuevo análisis requiere de la perspectiva individualizadora, para ello desplaza la figura del grupo o movimiento literario como conjunto, e incluso a la figura del autor como configuración de una comunidad epistémica. Se trata de una perspectiva que es fruto de un estado de escisión en el artista ante una dinámica social estancada en el sinsentido y el absurdo. Sin embargo, al mismo tiempo esto desata un proceso de transformación en el arte y de liberación creativa, a través de una especie de deslastramiento progresivo de los llamados 'grandes relatos'. De modo que en el análisis de la escritora lo que se percibe es el propósito de describir aspectos singulares dentro de un paradigma incipiente que, a diferencia de los anteriores, presenta múltiples orientaciones, no para encontrar un sentido global inmediato, sino para destacar sectores particulares que acaban por revelar totalizaciones que se expresan a partir de lo contingente y lo parcial, y para ello centra su análisis en tres escritores fundamentales, que de alguna manera marcan el comienzo de este nuevo período, a saber: Renato Rodríguez (1927-2011), Salvador Garmendia (1928-2001) y Adriano González León (1931-2008)¹²⁰. En función de este sentido particularizador expuesto por Iraidá Casique, se tomará solo a este último autor, para ahondar en algunos aspectos de lo que se puede entender como una transición a la postmodernidad a través de su obra *País portátil* (1968), menos por su reconocimiento nacional e internacional, que por su contenido revelador de ese momento coyuntural de las letras venezolanas contemporáneas.

Llegado el año de 1968, Adriano González León, ya con una sólida carrera

¹²⁰ Iraidá Casique: *Modelos de intelectualidad marginal en la narrativa de los sesenta y setenta*, en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Beatriz González Stephan (Coordinadores): *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, 2006, p. 605.

literaria, alcanza su máximo éxito tras ganar el prestigioso concurso de la “Biblioteca Breve de Seix-Barral” por su obra *País portátil*. Se trata de una de sus obras literarias más importantes y conocidas a la que se le adiciona una especial significación, dado que se presenta como una especie de compendio que reúne elementos estéticos presentes en toda su producción anterior, expresado en contenidos, imágenes y desarrollos estilísticos que gravitan en una obra literaria de gran cohesión.

De estos aspectos, uno que resulta interesante destacar, tiene que ver con la estrategia de un desarrollo temático a partir de la intención exploratoria de la identidad nacional. En *País portátil* este recurso se constituye en eje para el desarrollo de la trama, se establece así un centro a partir del cual se irá tejiendo una especie de historiografía epistémica de determinados, y premeditados, modos de ser del venezolano, en función de la trama. De este modo va componiendo, con atinada maestría, retratos psíquicos desde los que se origina el relato, a través de personajes que expresan ciertos modelos nacionales arquetípicos. De este modo irá estructurando una especie de perfil idiosincrático orientado a la configuración de un modelo nacional contemporáneo. Durante todo el recorrido del personaje protagónico a través de lo que podría llamarse la trama central, se verá intervenido de manera recurrente por los anteriormente mencionados desarrollos epistémicos, atravesándolo para interpelarlo y a la vez descubrirlo, y en cada una de estas confluencias se repite un *fatum* que se va arraigando en el protagonista. Se podría decir que son distintas elaboraciones de una misma percepción, el reconocimiento de su propio ser patético.

En la novela, el protagonista Andrés Barazarte deberá cruzar Caracas para cumplir una misión como guerrillero urbano, en su recorrido se irán yuxtaponiendo historias paralelas sobre anteriores generaciones de su familia, se presentan como recuerdos que se desenvuelven en trasposiciones temporales, atavismos que van condicionando su presente. A través de este entrecruzamiento de historias, González León, construye una especie de revisión histórica, que recorre un largo periodo desde finales del siglo XIX, donde describe una etapa profundamente violenta de feudos y

grandes terratenientes, para luego atravesar la historia del siglo XX venezolano, una primera etapa de caudillismo, la modernización petrolera, hasta la modernidad liberal y capitalista, un entramado histórico que se va enhebrando con el propio acontecer del presente del personaje protagónico, que finalmente se erige como representante del modelo socialista. No obstante, este nuevo héroe no responde al modelo tradicional, se trata de un individuo difuso, ambiguo, cambiante. A lo que se asiste entonces es a un relato que expresa un giro radical, de una literatura emancipadora y segura, a otra ambigua y enigmática. Andrés Barazarte es una especie de burgués que arrastra la frustración de una vida opaca, y que ahora se avoca a un ideal emancipatorio para llenar un vacío, sin embargo, es necesario poseer un carácter, un temperamento y una identidad, que a lo largo del relato, se ve constantemente cuestionado, a través de los recuerdos de sus antepasados, que confluyen una y otra vez en su propia persona. En consecuencia, el rol de revolucionario que ha decidido ejercer, unas veces se convierte en una empresa que lo sobrepasa, otras veces, en una fantasía romántica y hedonista, y en otras, en la situación más exitosa y precisa de su concreción heroica. En tanto personaje intercambiable, Barazarte se convierte en un instrumento del autor para explorar y cuestionar, no solo a los pensamientos fuertes de la modernidad, sino a todas aquellas distintas facetas que constituyen la identidad del ser humano y que actualizan distintas versiones de aquellos paradigmas. Así mismo, para el lector, el protagonista se percibe como la figura de un prisma y no de un espejo puesto que, más allá de reflejar su imagen, es capaz de distorsionarla, de invertirla, de enaltecerla al mismo tiempo que la ridiculiza, y es precisamente con esta cualidad, que se ponen en evidencia algunas de las características centrales que expone Matei Calinescu al referirse a la postmodernidad: "...entre las caras de la modernidad la postmodernidad es quizás la más estrambótica: autoescéptica pero curiosa, no creyente pero buscadora, benevolente pero irónica"¹²¹. Al introducir estas reflexiones dentro del contexto de la obra y su realidad, se observa que Barazarte se constituye dentro de un

¹²¹ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991, p. 271.

universo epistémico carente de sentido en sí mismo, por lo tanto, es mediante cada lector en su singularidad, a la vez variable y compleja, desde donde se desvelan los significados de aquel. En cuanto a la trama de la obra, no hay otra cosa que un personaje atónito y patético sentado en un autobús, mientras se busca en sus propios recuerdos o en las caras de los otros pasajeros, llevando a cabo la misión de transportar un maletín, un proyecto que como él va perdiendo todo sentido ante el vاپuleo de la realidad circundante. En una entrevista realizada por Julio Ortega, Adriano González León expresa las potencialidades de esta condición múltiple del protagonista:

Andrés Barazarte desconfía y se burla de las llamadas democracias populares, del estalinismo, del realismo socialista, de la petulancia de los comunistas europeos y del sectarismo, mucho antes de la perestroika y la caída del muro de Berlín¹²².

Juan Liscano expone la idea de la obra que se presenta como una culminación que conjuga dos tiempos de la vida venezolana: “el bárbaro y agreste, pero relativamente sólido, de un ayer provinciano, y el incoherente, compulsivo, desquiciado de un presente inmediato urbano”¹²³. Como se observa, dentro de esta lógica está contenido uno de los grandes temas del nihilismo frente a los pensamientos fuertes. En el que, la seguridad existencial desaparece de todos los tipos emancipatorios que ha intentado el ser humano a lo largo de su historia. Sin embargo Barazarte, en el desarrollo de su aventura, se encontrará con una especie de reconocimiento que resulta muy revelador del sentido de un nihilismo existencial propio de la postmodernidad, y es el momento en el que el protagonista se entiende como “un hombre huyendo de la sequía a través de causas grandes, solidario por horror al vacío, solidario por la simple salida personal.”¹²⁴

Una interpretación global de la obra en su carácter postmoderno, desvela el

¹²² Julio Ortega: *El principio radical de lo nuevo*, Lima, Fondo editorial de Cultura, 1998, p. 152.

¹²³ Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual...*, op. cit. p. 91.

¹²⁴ Adriano González León: *País portátil*, Barcelona, Seix Barral, 1969, p. 212.

propósito de un paseo a través de los grandes relatos, “sin ingenuidad, con ironía”¹²⁵ como lo anunciara Umberto Eco. Se trata pues del reflejo de una coyuntura, en la que el país, entendido como comunidad epistémica, va perdiendo, en los embates de una década de vertiginosos cambios, la certeza de algún horizonte totalizante, que si bien, se convierte en un entorno fértil para la exploración de nuevos contenidos, estilos y lenguajes, también supone una condición de vulnerabilidad en lo que respecta a la idea de una visión social de conjunto, un proyecto de país, y en cambio lo que acontece es un panorama condicionado por concepciones y principios modélicos maleables, sustituibles, dependiente de sugestionables y vacilantes héroes, o de inconfesables poderes, dominios o intereses de turno, que terminan sintetizándose, desde este flanco crítico de la obra, en la acertada y cruda sentencia con la que titula Adriano González León, no sin una potente intención revulsiva, su novela *País portátil*¹²⁶.

Aunque la modernidad ha puesto sobre la mesa todas sus cartas (el cristianismo, el iluminismo, el capitalismo y el socialismo) y tal vez hasta el exceso explicado, debatido, desacreditado y ensalzado sus contenidos, está muy lejos de agotarse, pues se sigue participando y necesitando de ellos, con mayor o menor entusiasmo, en favor o en contra. Lo que esto genera resulta más interesante, y se trata de la mencionada pérdida de la inocencia, una modernidad diferenciada, un espíritu de cambio, que tras la experiencia reconfiguró el modo de afrontar e intervenir creativamente sobre esos paradigmas y que, en el arte y la literatura, como manifestación de ellos, se origina una renovación en lo que tiene que ver con los contenidos, estilos y en buena parte del lenguaje. De esta manera se accede a la otra

¹²⁵ La cita completa dice: “La respuesta postmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio–, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad”. (Umberto Eco: *Apostillas a el Nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, p. 74).

¹²⁶ Esta idea, ya habría sido señalada por Orlando Araujo, quien en su *Narrativa venezolana contemporánea* expresa que: “...de un país inestable, mudable y transportable, que pasa de las manos débiles a las manos fuertes, no importa que se utilice el chopo de la montonera en el feudo, o la ametralladora Punto 50 en la trepidante y modernísima Caracas. Ametralladora y chopo se juntan para un mismo objetivo: hacer que el país siga siendo portátil”. (Orlando Araujo: *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Monte Ávila editores, 1988, p. 227).

de las grandes vertientes que plantea la postmodernidad venezolana en la narrativa, lo que Rafael Arráiz Lucca en su *Literatura venezolana del siglo XX* describe como 'la narrativa experimental'.

Con un pequeño libro de relatos llamado *Andén lejano* (1968), Oswaldo Trejo (1924-1996)¹²⁷, abrirá un nuevo episodio de las letras contemporáneas, con un osado estilo renovador expandirá las perspectivas temáticas y estilísticas, que sobre todo despertarían un gran entusiasmo entre los lectores y el mundo académico-literario, con lo que se revela una sociedad que estaba ávida de nuevos contenidos y nuevas formas de expresión. Juan Liscano recuerda, en su libro *Literatura venezolana del siglo XX*, ese momento transicional en el que la obra de Oswaldo Trejo comienza a deshacerse del estilo tradicionalista, para surgir como uno de los principales exponentes de eso que se conocerá como la 'narrativa experimental':

Por estos años se iniciaba quien con el tiempo se constituiría en dueño y señor de la narrativa experimental: Oswaldo Trejo. Sus relatos aún conservaban ciertas prescripciones de la gramática aceptada, hasta que luego su palabra incursionó en el laberinto que lo ha hecho un caso digno de estudio¹²⁸.

Junto a este escritor merideño y Premio Nacional (obtenido por su trayectoria literaria, 1988) destacan, dentro de esta tendencia experimental, autores como Gustavo Luis Carrera (1933), José Balza (1939) y Luis Britto García (1940) (los dos últimos también Premios Nacionales de literatura en 1991 y 2001 respectivamente por el conjunto de su obra), reseñados dada su notoriedad y, por así decirlo, representar la avanzada de una vertiente revolucionaria en la narrativa¹²⁹.

¹²⁷ Con excepción de la adelantada novela experimental de Guillermo Meneses *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1952), Oswaldo Trejo (1924-1996), Premio Nacional de literatura, es considerado como uno de los principales precursores de la narrativa experimental. Entre sus producciones más significativas se pueden mencionar: *Anden Lejano* (1968), *Texto de un texto con Teresas* (1975), *Metástasis del verbo* (1990), *Al traje, trejo, troja, trujo, treja, traje, trejo* (1980).

¹²⁸ Rafael Arráiz Lucca: *Literatura venezolana del siglo XX*, Caracas, Editorial Alfa, 2009, p. 26.

¹²⁹ La narrativa experimental, más que un movimiento de afiliación, se presenta como una vertiente estilística y de contenido alternativa, que ejercerá una amplia influencia en una generación de escritores de primera talla, a quienes sería injusto dejar de mencionar: Armando José Sequera (1953), Iliana Gómez Berbesí (1951), Gabriel Jiménez Emán (1950), Ednodio Quintero (1947), Sael Ibáñez (1948), Humberto Mata (1949).

Al despuntar la década de los 70 estos escritores, otrora constreñidos por un lenguaje formal y normatizado, comienzan a desatar el encorsetamiento, y para su sorpresa, la subversión de los cánones establecidos, del contenido, el estilo y el tratamiento del lenguaje, despertarán un interés y una acogida de magnitudes insospechadas:

El carácter inconcluso, retaceado, del experimento narrativo venezolano, el nerviosismo de la escritura, el uso virulento o desigual de los tonos expresivos, no vienen sino a ser un síntoma alarmante de una inseguridad vital, de un desasosiego atmosférico donde vive el venezolano de hoy¹³⁰.

De este modo Domingo Miliani analiza, entre los primeros, un nuevo episodio de la literatura venezolana. 'La narrativa experimental' se convierte definitivamente en un espacio inmenso y apasionante para la exploración de nuevas vías de expresión, no solo a través del lenguaje o la sintaxis, sino también del contenido, y de sus posibilidades temáticas, de creación y composición de sentido. En este aspecto, el ámbito de la interdisciplinariedad juega un papel central en el desarrollo de puentes entre las más diversas disciplinas del conocimiento. Uno de estos campos postula la conjunción de disciplinas, tan aparentemente antagónicas, como la literatura, la filosofía y la física cuántica en las que, el indetenible avance de estos conocimientos, comienza a descubrir elementos comunes, coincidencias de sentido, entre áreas tradicionalmente divergentes, al punto de establecer verdaderas simbiosis en el intercambio de conocimientos.

'La narrativa experimental' se va a mostrar entonces como una vertiente exploradora de nuevas fronteras que superan su propio territorio literario, y que revelan zonas tan extensas, heterogéneas y complejas, que supondrían toda una nueva tarea de investigación para los estudios literarios. En tal sentido, y dada su vastedad, será abordada tangencialmente, en el apartado del análisis de la obra

¹³⁰ Domingo Miliani: *Tríptico venezolano*, Caracas, Fundación de promoción cultural de Venezuela, 1985, p. 147.

postmoderna de Britto, en puntuales relatos en los que el autor desarrolla esta interesante temática.

III. NARRATIVA BREVE DE LUIS BRITTO GARCÍA EN TORNO A LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

El presente apartado expone un acercamiento valorativo de la narrativa venezolana contemporánea dada su notoria influencia en el ámbito regional latinoamericano desde los años 60 hasta nuestros días. Se trata del interesante papel que jugó en esta década el género del *cuento moderno*¹³¹, una forma de escritura condensada que va a dar respuesta a una necesidad por parte de los destinatarios ávidos de un mensaje preciso, rápido y contundente, sobre todo en la vertiente de la literatura edificante, en donde la brevedad potencia el significado de cada palabra, y en el que el principio de la tensión constante de la trama estimula el efecto revulsivo en un tiempo de revoluciones. La descripción del modo en que fue configurado este género en la cuentística venezolana de los años 60, permite desarrollar un acercamiento a cierta perspectiva de la obra narrativa de Luis Britto García que tiene que ver con su objetivo político y social, y más allá, a la comprensión del giro con el que este autor interpretó al propio género, para comenzar a trazar el camino hacia nuevos tratamientos sintácticos y léxicos del lenguaje y la palabra, que se convertirá en la línea metodológica de una prosa consecuente con una constante orientación innovadora.

En la estructuración de la narrativa venezolana contemporánea, Luis Barrera Linares reconoce principalmente tres tendencias literarias: la primera aduce a una vertiente netamente narrativa, cuyo propósito principal se centra en el aspecto temático de la obra; la segunda se inclinaría a la experimentación en el lenguaje, en el cual se plantea un objetivo muy centrado en lo formal, desplazando a un segundo lugar el carácter anecdótico o contenido semántico; y la tercera, que concierne más a los objetivos de este estudio, es la que él ha denominado como 'la tendencia

¹³¹ Nos referimos al género propuesto por Edgar Allan Poe en su libro *Ensayos y Críticas* donde realiza importantes reflexiones sobre el cuento moderno. Edgar Allan Poe: *Obras en Prosa*, Tomo II, Madrid, Revista de Occidente, 1956, p. 719.

anecdótico-experimental'¹³² que se entiende como el compendio de las cualidades que integran, tanto el contenido de la historia narrada, como la forma expresiva que funge como medio en la transmisión del mensaje. Uno de los elementos a los que apunta Barrera Linares, y que se considera interesante destacar de esta tercera opción, es aquel que subordina los elementos puramente narrativos o del lenguaje a un nuevo factor que viene a surgir con una mayor notoriedad, se trata del 'lector' como elemento activo dentro del proceso de creación literaria:

el lector cobra importancia como integrante de un proceso comunicativo, sin sacrificio de las funciones estéticas de la literatura. Es indudable que esta corriente es la que mayores logros ha alcanzado en la cuentística más reciente (o más nueva) del país¹³³.

Es oportuno destacar este tercer elemento de la triada comunicativa emisor (autor) - medio (libro) - *receptor (lector)*, debido a la importancia que representa, tanto para una vertiente de la narrativa venezolana contemporánea, que lo concibe como uno de sus *leitmotiv* desde los que se nutre para configurar una literatura caracterizada por su función social, como para la metodología de la estética de la recepción, que lo concibe como centro estructurador y factor fundamental de su análisis.

En este primer acercamiento a la recepción de la obra de Luis Britto es importante destacar que la influencia y el impacto, que el escritor pretendiera con su literatura dentro de la sociedad, no llegará a producirse si no hasta la aparición de su tercera publicación *Rajatabla* (1970), después de sus dos primeros intentos *Los fugitivos y otros cuentos* (1964) y *Vela de armas* (1970 novela). El análisis, que parte de una breve reseña de esta tercera obra, pretende ilustrar ciertos elementos que habrían podido incidir en el éxito de la recepción de esta nueva propuesta de narrativa

¹³² Luis Barrera Linares: *Desacralización y Parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, p. 49.

¹³³ *Ibid.* pp. 49-50.

breve, y de las repercusiones que supuso el Premio Casa de las Américas¹³⁴ en relación con su posterior fama nacional e internacional. Así mismo, se desarrollará un pequeño análisis del relato “Usted puede mejorar su memoria” de esta obra axial, en lo que corresponde al impulso de la popularidad del escritor, en función de introducir algunos elementos de la estética de la recepción que serán desarrollados en los posteriores análisis de este trabajo. También se incluye el análisis, igualmente centrado en la teoría y estética de la recepción, de otro relato de una obra muy posterior, concretamente “Performance” de *Andanada* (2004) que, al insertarse dentro de su producción narrativa más contemporánea, permite registrar, tanto un éxito sostenido en cuanto a su recepción a lo largo del tiempo, como la presencia de grandes similitudes temáticas y discursivas¹³⁵ que responden a la idea de una obra orgánica en su conjunto de apreciable cohesión intra-textual. La profesora e investigadora de la Universidad de Salamanca, Francisca Noguero, ha planteado el reconocimiento de esta intercomunicación entre algunas de las obras experimentales de Luis Britto García, en la que *Andanada* se incorpora a un conjunto literario para proponer un cambio de perspectiva, una pregunta y una reflexión diferenciada, que genera reinterpretaciones o resignificaciones en el conjunto de su obra, revelando así una dinámica comunicativa intertextual, en la que el autor, previamente interpelado por una sociedad, interpela a su literatura con cada nueva publicación:

Anda Nada sintetiza los valores esenciales de esta literatura al filo de la navaja y revela su adscripción a la faceta más experimental de su obra, compuestas por textos que, si bien en algún momento fueron considerados como cuentos *-Rajatabla-*, novelas *-Abrapalabra-* o ‘libros de utopías’ *-La orgía imaginaria-*, hoy no pueden ser leídos sino como

¹³⁴ Luis Britto García volverá a ser galardonado con la misma distinción internacional Premio Casa de las Américas en el año 1979 por su novela *Abrapalabra*, catalogada en su momento por Salvador Garmendia como “una proeza literaria”.

¹³⁵ Catalina Gaspar en un artículo titulado *Anda nada de Luis Britto García: imaginario caleidoscópico* reflexiona que, aunque parezca contradictorio, ese imaginario caleidoscópico revela la fisonomía de un corpus literario de conjunto en la narrativa breve de Britto, expresando que “Las obras narrativas de este prolífero y polifacético escritor *-Rajatabla, Abrapalabra, La orgía imaginaria, Piratas, Anda nada y Arca-*, exploran los bordes de la representación literaria en la creación de microcosmos en los que universo, sujeto y cultura, se entranan en discursos híbridos y polifónicos que desafían la nada del mundo para dibujar la complejidad social, lingüística y existencial que nos signa”. (Catalina Gaspar Karosy: “Anda nada de Luis Britto García: el imaginario caleidoscópico” en *Quimera*, Barcelona, junio-2009).

eslabones de una cadena que concluimos con el texto que comentamos¹³⁶.

En el desarrollo de esta misma línea de ideas, el estudio va a tomar en consideración dos ángulos de observación indisolubles: el análisis 'intra-textual' de la obra literaria de Luis Britto García, desde donde es posible establecer ciertas conexiones discursivas y simbólicas entre determinados relatos, en función de exponer algunos ejemplos de eso que Catalina Gaspar entiende como 'el microcosmos de una expresión literaria en Luis Britto', signada por la hibridez temático-discursiva y el lenguaje experimental; de este mismo modo, se pretenden señalar algunos aspectos de orden 'extra-textual', que describen conexiones de su literatura dentro del movimiento literario de su tiempo, en el cual llegará a alcanzar un notorio reconocimiento, no solo dentro de los predios de la academia, sino también, de manera muy cercana, dentro del ámbito de la cultura nacional, latinoamericana e internacional.

¹³⁶ Francisca Noguero: "Anda Nada, de Luis Britto: palabras como cargas de profundidad" en *Revista Landa*, Nº 0, 2012.

III.1. Consideraciones fundamentales de la estética de la recepción y del horizonte de expectativas

Antes de abordar el análisis de la obra de Luis Britto García resulta imprescindible tomar en cuenta ciertos elementos fundamentales: el texto, como material objetivo y acabado producto de la labor escritural del autor; el contexto, como factor espacio-temporal (que promueve influencias ideológicas y estilísticas específicas) en el cual fue desarrollada la obra; y el lector, como receptor de los productos o textos y que funge no solo como decodificador, sino como elemento de influencia, en la retroalimentación del proceso de la comunicación literaria. De modo que lo que tradicionalmente era visto como un proceso lineal de emisor-medio-receptor ahora es identificado como un proceso circular y generador de condiciones hacia el proceso de la producción literaria. Es esto lo que reconoce Hans Robert Jaus, para entonces, recientemente abierta Universidad de Constanza, sus reflexiones fenomenológicas sobre la concreción del acto comunicativo en las manifestaciones artísticas:

En efecto, la literatura y el arte se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos de esta manera las aceptan o rechazan, las elijen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras¹³⁷.

En este sentido, la propuesta de Jaus, supone la idea de que la estructura semántica que contiene un determinado texto no se dilucida totalmente en él mismo, y es necesario integrar a este sistema los procesos de cognición y de las formas lingüísticas que se insertan en los sistemas socio-culturales, inherentes al propio proceso sistémico del modelo comunicacional.

¹³⁷ Hans Robert Jaus: *El lector como instancia hacia una nueva historia de la literatura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, p. 211.

El contexto entonces adquiere una nueva y preponderante posición en la medida en la que el público lector se incorpora como elemento vivo y activo de la producción literaria. Umberto Eco en *Lector in Fabula* (1979) establecerá el hecho de que no es sino gracias al lector que el autor se forja una idea que servirá de guía para el logro del acto creativo; se definirá el mensaje y/o las tendencias ideáticas hacia las que apunta una determinada obra, esta propensión por la actividad interpretativa de la obra literaria por parte del lector (tomando en cuenta, claro está, a un lector ideal), es preponderante a los elementos formales y de contenido implícitos en la obra misma, e incluso a los objetivos que, con estos elementos, se hubiera planteado representar con su obra el propio autor; y finalmente, es el lector quien decide, mediante una serie de reglas conscientes o inconscientes, si lo que lee puede ser considerado como literario, al punto de ubicar al texto en tal o cual categoría genérica.

Para el análisis que se ha propuesto desarrollar sobre la obra narrativa de Luis Britto García, el papel del lector será una de las categorías más importantes a tomar en cuenta. Atendiendo, por supuesto, al ámbito lingüístico mediante el cual se considera el modelo de la *competencia comunicativa*, que es la capacidad del ser humano para producir y comunicar una idea a través de signos lingüísticos, así como la de la decodificación de estos mismos.

Dentro de las categorías de la triada comunicativa se tomarán en cuenta los condicionantes que influyen sobre los mismos: la *competencia lingüística*, la *competencia pragmática* y la *competencia comunicativa*. Estos se ven condicionados por una serie de conceptos, ideas, valoraciones y modelos que sobre la literatura posee tanto el emisor como el receptor,¹³⁸ elemento conocido como *competencia literaria*, que no es más que el conjunto de conocimientos reconocidos por la “institución literaria” o la tradición que, de una forma u otra, oficializa la noción de lo que puede ser considerado como literario.

¹³⁸ Para el período en el que se desarrolla la obra de Luis Britto, la presencia de lectores escritores es importante, así como la de los académicos y los de las editoriales. De modo que los referentes sobre los que se sustenta el análisis pertenecen a un grupo de receptores con un alto nivel de *competencia literaria*.

Es importante definir el elemento del texto como modelo comunicacional que se diferencia del lenguaje natural y que, a su vez, determina las formas de este subsistema de comunicación. Se refiere al código lingüístico que se despliega en el lenguaje literario y que se compone de determinados valores estéticos, implicaciones éticas y contenidos ideológicos que, en nuestro caso, constituye un determinado conjunto correspondiente a la literatura de la contemporaneidad.

En este sentido, se establecen diversos condicionantes que constituyen la creación del fenómeno comunicativo, a saber: el escritor “contemporáneo” Luis Britto García, su obra como artefacto (según la definición establecida por Juri Lotman sobre el texto como sistema de relaciones intra-textuales) que depende del juicio de un determinado tipo de receptores (según Lotman, sistema de relaciones extra-textuales) que otorgan la legitimidad del sistema literario al cual estos pertenecen con apoyo en las normas literarias, la tradición y la imaginación. Dentro de esta relación dialéctica se acciona una intencionalidad por parte del escritor en el momento de la producción literaria, el conocimiento de los códigos de escritura, que pueden ser transgredidos o no, en razón de la búsqueda de un efecto interpretativo; pero también, en esta dinámica, se debe a los procesos de la concreción que solo puede ser lograda en la actualización del lector, todo esto determinado por las funciones del *contexto de producción* y el *horizonte de expectativas*. En este punto se puede hacer referencia a la importancia del texto como material donde confluyen un conjunto de aspiraciones (estilísticas, ideológicas, socio-culturales) que se ponen de manifiesto en el acto de la lectura y donde la *memoria semántica* que es, tanto la experiencia acumulada por el receptor como sus expectativas previas a la lectura, se activa para establecer la identificación entre lo que dice el texto y lo que él interpreta.

En lo que respecta a los juicios valorativos a través de los cuales se desarrollaran las consideraciones de la obra de Luis Britto García, y que se basan en el análisis del discurso, se parte de una observación que señala Siegfried J. Schmidt que plantea un equilibrio en el proceso comunicativo que supone la literatura y de sus

posibilidades recreadoras: “La recepción tiene lugar como un proceso creador de sentido que lleva a cabo las instrucciones dadas en la apariencia lingüística del texto”.¹³⁹ De modo que las explicaciones valorativas (artísticas e ideológicas) se basan en lo que se decanta de la idea de “literaturidad” que define la Estética de la Recepción catalogando a las obras literarias como tales.

Sin embargo, la Estética de la Recepción toma en cuenta el relativismo histórico y cultural, ya que los principios que definen lo literario se modifican, condicionando al objeto literario y produciendo en él una mutabilidad a lo largo de un proceso histórico. De acuerdo con esto, tanto la “institución literaria”, como la perspectiva del estudioso de la literatura, no son más que pactos ideológicos temporales, abstracciones que pueden ser determinadas por los parámetros mismos del proyecto de investigación. En este caso se establecen entonces los elementos para el análisis, se trata de la obra contemporánea de un escritor venezolano, a través del análisis de un investigador contemporáneo, de acuerdo con convenciones académicas contemporáneas, utilizando como referencia de material investigativo la de lectores contemporáneos, clasificados dentro del área profesional de la literatura: ensayistas, articulistas, investigadores, académicos, escritores, universitarios y doctorandos. Así como el conocimiento que puede desprenderse de los trabajos de los profesionales anteriormente especificados en lo que respecta al gran público lector.

Es importante entender que en gran medida la metodología de la Estética de la Recepción depende de una nueva perspectiva que se adopta en función de los materiales producidos por la tradición literaria y que viene a poner el foco de interés en un elemento, cual es el lector, que por mucho tiempo había sido desplazado en su importancia. Con esto se ha accedido a un nuevo campo de acción del análisis literario.

¹³⁹ D.W. Fokkema y Elrud Ibsch: *Teorías de la Literatura del siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1984, p. 167.

III.2. Breve recorrido cronológico de la narrativa breve de Luis Britto García dentro de su proceso estético-literario

Para establecer una periodización en el análisis de esta síntesis cronológica y bibliográfica, se recurrirá a la que ha trazado la narradora y ensayista Ana Teresa Torres (1945) en su ensayo “Literatura y país”¹⁴⁰:

De 1958 a 1968. Luis Britto García nace en Caracas el 9 de octubre de 1940 en la populosa parroquia de Santa Rosalía, de modo que para 1958 es un adelantado estudiante de Derecho de la Universidad Central de Venezuela de la que se licenciara en 1962 y doctorara en 1969¹⁴¹. Igor Barreto en un artículo de Ciudad Caracas menciona las primeras incursiones de su rebelde ejercicio intelectual:

Fueron los periódicos murales del Liceo Aplicación, donde cursó sus años de bachillerato, el comienzo de esta obra prolífica. Allí redactaba e ilustraba, pasando luego a trabajar “casi clandestinamente”, en periódicos de izquierda, como Clarín o La Pava Macha, donde tenía la responsabilidad de caricaturizar las editoriales¹⁴².

El país y especialmente Caracas se encuentra absolutamente convulsionada por los procesos políticos de cambio que se están suscitando. Tras el golpe de estado cívico-militar a la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez y posteriores elecciones, Rómulo Betancourt se convierte en el presidente constitucional de Venezuela en una llamada democracia representativa. Los nuevos partidos, desplazando a las fuerzas de izquierda, se pondrán a la orden de los invisibles poderes de la burguesía y de los intereses transnacionales. En el ámbito cultural los procesos se plantean de una manera más clara en cuanto al compromiso con el país,

¹⁴⁰ Ana Teresa Torres: “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones” en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Frankfurt, Vervuert, 1999, p. 55.

¹⁴¹ Ana María Romero P.: “El Lenguaje como forma y fondo en los relatos de *Rajatabla*” en *Revista electrónica de Ciencias Sociales Online de la Universidad de Viña del Mar*, (2007) VI, 3, pp. 78-95. http://www.uvm.cl/csonline/2007_3/pdf/lenguaje.PDF [03-06-2016]. En este artículo literario, la investigadora hace una síntesis biográfica del autor en la que expone, no solo los datos de sus estudios de derecho en La Universidad Central de Venezuela, datando hacia 1962 el año de su graduación, sino también una compilación de sus primeras experiencias como escritor y de sus principales publicaciones literarias durante ese período inicial. Véase el apartado de los Antecedentes p. 80.

¹⁴² Igor Barreto: “Britto García se inició con caricaturas” en periódico *Ciudad Caracas*, (21-11-2010), p. 21.

y más fértil en cuanto a la proliferación de grupos artísticos y literarios, no solo en la capital, sino en todo el ámbito nacional. En este sentido Víctor Bravo sintetizará en su ensayo “Transición y expectativas del medio siglo” una imagen retrospectiva:

Las décadas del cuarenta y el cincuenta se mostrarán como épocas de asimilación y maduración de la expresión estética de la modernidad, para que esta pueda irrumpir, como venida de las mismas entrañas de la cultura, en la década del setenta, en lo que quizá podría considerarse la conmoción cultural y política más importante producida en el país en el siglo XX¹⁴³.

Intelectuales y artistas se agruparán en función de sus posturas estéticas e ideológicas, en su mayoría de izquierdas, para formar diversas revistas y llevar adelante múltiples actividades culturales dirigidas a producir un fuerte impacto en una sociedad que se percibía, tras los años de la dictadura, como un caldo de cultivo para el desarrollo de una nueva conciencia.

Luis Britto García con su primera obra: *Los fugitivos y otros cuentos* (1964)¹⁴⁴, responde justamente a esa necesidad de lucha, desde el ámbito intelectual, contra lo que se entiende como una nueva forma de dominación velada tras el manto de una supuesta democracia. Resultan reveladores los comentarios que haría muchas décadas después en el 2012, cuando en torno a la celebración del 2º Encuentro Internacional de Narradores, Britto García hiciera la presentación oficial de la nueva edición de su primigenio libro de cuentos, esta vez llamado solo *Los fugitivos* debido a que se trata de una reescritura actualizada, más concisa y elaborada de aquellos relatos:

‘*Los fugitivos* fue el libro con el que me presenté en la literatura’, recordó García durante el evento, realizado en la sede de Librerías del Sur en el Complejo Cultural Teresa Carreño, y al que asistieron varios de sus amigos y colegas. Yo me pagué mi edición, lo distribuí en las librerías y hasta creé un afiche con la portada del libro [...] Britto recalcó

¹⁴³ Víctor Bravo: “Transición y expectativas del medio siglo” en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González (Coordinadores): *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, 2006, p. 586.

¹⁴⁴ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Pensamiento Vivo, 1964.

que *Los fugitivos*, además, es un libro que rompió con los cánones de una época que exigía cero crítica y cero mensaje¹⁴⁵.

Así pues, se trata de una obra que precisamente va a expresar el sentir de los movimientos de vanguardia de finales de los años 50 y comienzos de los 60. Con una clara tendencia hacia el realismo social, tiene por objeto causar un efecto revulsivo y concienciador de la sociedad en función de promover el movimiento revolucionario en el país. La apuesta literaria responde entonces a la corriente de todo un ambiente literario y cultural de lucha política y de resistencia, que dará nombre al período de estos años 60 como el de la “década violenta”.

Tras esta primera, aunque no muy fructífera publicación, Britto enfilará su labor intelectual hacia nuevos y más ambiciosos proyectos (*Vela de armas* y *Rajatabla* 1970) que, en estos primeros intentos, ya asoman la idea de algo que va más allá de la recta denuncia del *statu quo*, para incursionar en una literatura más reflexiva y existencialista, de modo que se proponen nuevos elementos discursivos para descubrir, a través del sarcasmo y el sinsentido, las contradicciones que surgen en el seno de un sujeto histórico que comienza a dudar de los principios que lo habrían venido constituyendo. En este sentido, es magistral la manera cómo Salvador Garmendia sintetizó lo que habría significado esta década para aquella intelectualidad venezolana a la cual él perteneció. En una conferencia que dió en Eichstätt-Alemania en 1993 el escritor expresará a modo de desgarrada confesión:

Los 60, también para nosotros fueron una guerra. Pero una guerra sin enemigo visible o donde el enemigo decidió no darse por aludido. En realidad, la libramos día por día dentro de nosotros mismos, sabiéndonos sin decírnoslo que estaba perdida desde el comienzo. Ganaría el acomodo. Al final, lo esperábamos, nos aguardaba el puesto. Habría una silla para cada uno. Una silla debajo del culo, que aunque tiene una pata menos sigue sosteniéndonos perfectamente¹⁴⁶.

¹⁴⁵ “Luis Britto García presentó a sus fugitivos” (Fuente: *periódico Últimas Noticias*) en *Patria Grande*, Revista digital del Alba <http://www.patriagrande.com.ve/paises/venezuela/luis-britto-garcia-presento-a-sus-fugitivos/> [05-12-2017].

¹⁴⁶ Salvador Garmendia: “La disolución del compromiso” en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy... op. cit.* p. 23.

De 1968 a 1983. Con la anterior cita se da paso al presente corte cronológico. Período que estará signado por este desgarrador y patético referente sobre la realidad de una generación de intelectuales, en la que será denominada como “la década miserable”.

Es importante recordar en este punto la exposición que hace Luis Britto García en aquellas mismas jornadas de conferencias celebradas en la Universidad de Eichstätt, antes mencionada, bajo la dirección de Karl Kohut (1936). En esta desarrolla el recorrido histórico de un colapso general, ocurrido en tan solo dos décadas 60 y 70, en el ámbito político, social y cultural. Las voces que abogan por los movimientos marxistas, por las políticas sociales, pero también por el neoliberalismo y el fin de la historia, todos han entrado en un mismo círculo vicioso de decadencia, deslegitimación, descalabro económico y sobre todo debilitamiento moral y ético:

Pero con la derrota del proyecto radical declina la serie de puestas al día literarias vanguardistas que lo acompañaron. Pacificada la insurgencia, desaparece la literatura de violencia política. Con el ingreso de los partidos progresistas en diversas formas de arreglo populista, se eclipsa el tema del compromiso del escritor. Los aparatos culturales oficiales desalientan tales manifestaciones literarias y subsidian, alientan, premian editan y difunden una producción desideologizada. Gran parte de los creadores parece enfrentarse a una existencia nacional en individual sin proyecto¹⁴⁷.

Para Luis Britto se trata de un paradigma ideológico que promovería el estancamiento, el debilitamiento del Estado que solo beneficia a poderes espurios y al salvajismo del capital. Aunque puesto en contexto, como proceso histórico, se entendería como el resultado de un producto indeseado pero inevitable que, a partir del desencanto frente a los metarrelatos, ha suscitado la idea de ‘la muerte de la razón’, el potenciamiento de un sentir nihilista y la paulatina desaparición del sujeto como actor histórico comprometido con las causas sociales, positivista y teleológico.

¹⁴⁷ Luis Britto García: “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea” en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy... op. cit.* p. 38.

Para este momento una nueva generación de escritores, entre los que se citan a José Balza (1939), Gabriel Jiménez Emán (1950), Sael Ibáñez (1948), Humberto Mata (1949), Ednodio Quintero (1947), Iliana Gómez Berbesí (1951) y Luis Britto García (1940), se han visto colapsados por una realidad perturbadora, que ha distorsionado la clásica visión realista del arte como vía de escape o como vía hacia la revolución social, dando paso al sinsentido.

En la literatura de la década del 70, no se perciben grandes diferencias en lo que se refiere a la temática de la violencia, en todo caso hay una tendencia hacia la composición de situaciones que revelan el fracaso de la razón, un tratamiento tosco del lenguaje para expresar ideas acentuadamente negativas, servirán para expresar la dureza de la situación histórica. Aunque sí se reconoce como un tiempo en el cual se continúan procesos de gestación literaria promovidos por la existencia de una gran variedad de influencias y de tendencias artísticas que cohabitan en este tiempo. Barrera Linares lo describe como una “transición que arranca desde mediados de la década anterior y se dispara hacia el fin de siglo¹⁴⁸”, de manera que la década de los ochenta no se podrá analizar como un tiempo-espacio cerrado, desconectado de lo anterior.

Si bien la obra narrativa de Britto se mantiene mayormente dentro de la línea temática de la violencia, propia de este periodo, también es cierto que presenta elementos renovadores en cuanto a lo formal y estilístico, caracterizados por un trabajo en el idioma que se insertaría en la tendencia de la llamada “narrativa experimental”¹⁴⁹ y que encontraría gran resonancia en la literatura venezolana contemporánea. En este período, el éxito de *Rajatabla* impulsará una producción artística ciertamente prolífica y arrolladora en los géneros de la novela, el teatro y el cine (en el desarrollo de guiones), ámbitos en el que los innumerables premios y

¹⁴⁸ Luis Barrera Linares: “Llegaron los ochenta: confluencia y diversidad en la narrativa finisecular” en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares, Beatriz González Stephan (Coord.): *Nación y Literatura... op. cit.* p. 807.

¹⁴⁹ Véase Luis Barrera Linares: “Estructura y función estético-literaria del cuento venezolano actual” en AA.VV.: *Teoría y Praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, 1992, p. 137.

menciones honoríficas, así como una muy positiva recepción nacional e internacional, dan cuenta de una labor destacada¹⁵⁰. No obstante, se hace especial mención de su Novela *Abrapalabra* publicada en 1980 por Monte Ávila editores, después de habersele reconocido por segunda vez con el Premio Casa de las Américas en 1979. Se trata de una portentosa obra *sui generis*, constituida a través de segmentos literarios, en los que se percibe el más variado caleidoscopio de propósitos (estéticos, historiográficos, sociológicos, filosóficos etc.), los más distintos géneros literarios y las más insospechadas expresiones culturales reflejan una magnitud tal, que resultaría absolutamente inimaginable tratar de abarcarla ni aún en una extensa reseña¹⁵¹. No obstante, un excelente punto de partida se encontraría en un considerable, intuitivo y sobre todo lúcido trabajo desarrollado por la Dra. Catalina Gaspar Karosy *El universo en la palabra: lectura estético ideológica de Abrapalabra*, en el que con una fina intuición aborda diversas claves de esta obra, una de las más sugerentes tiene que ver con el potencial disparador de sentidos del lenguaje, en el que la obra de Britto expresa, ya desde su título, una especie de conjuro o de invocación mágica de su poder, a través del juego de palabras “Abrapalabra”:

En *Abrapalabra* somos partícipes de la recuperación del poder ritual de la palabra, de su condición de verbo fundador del mundo, principio generador que en su fecundidad creadora multiplica su versatilidad, crea un universo y sus límites, y con ellos, por ellos o contra ellos, anhela la totalidad y la posesión absoluta¹⁵².

Desde este sentido totalizador *Abrapalabra* se presenta como una especie de compendio o engranaje central en el cual confluye buena parte de la obra del escritor,

¹⁵⁰ Las obras y los premios recibidos, no solo en el ámbito artístico si no también en el ensayístico, en la novela histórica, el periodismo y en general por su labor cultural, son especificadas de manera detallada en el apartado de la compilación bibliográfica del autor en las páginas finales de la presente tesis.

¹⁵¹ El investigador Douglas Bohórquez plantea una visión panorámica en la que: “*Abrapalabra* es una extensa mimesis paródica de discursos. Desde el juego, la parodia y la experimentación en el lenguaje, *Abrapalabra* instaura la proliferación del sentido y por lo tanto la crisis de la representación realista”. (Douglas Bohórquez: “Crisis de la representación y crisis del realismo en tres narradores venezolanos: Luis Britto García, Laura Antillano y Ednodio Quintero” en *América. Cuadernos de crítica* N° 25, París, Universidad de la Sorbona, 2000, pp. 70-71).

¹⁵² Catalina Gaspar Karosy: *El universo en la palabra: lectura estético ideológica de Abrapalabra*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1996, p 33.

en donde personajes o situaciones de otras obras reaparecen, o se abordan desde una perspectiva diferente, o se desarrollan tramas de otros relatos en retrospectiva o prospectiva. La magnitud de este centro confluyente, su diversidad temática y discursiva, exige a la novela a replantearse en múltiples ocasiones, a través de desarrollos metatextuales, no solo para explicarse a sí misma, sino también para describir el arte poética que operó en su propio proceso de creación. La siguiente cita es una muestra de una de estas introspecciones que dan cuenta de una dimensión discursiva, un lenguaje y un carácter polisémico desbordantes:

Mientras gira el remolino de palabras, en el aposento contiguo el escritor fascinado por la palabra palabra [sic] pregunta: ¿Y si te perdieras en las profundidades de una frase? ¿Penetraras sus meandros? ¿Te fascinaras con sus complejidades? ¿Encontrado o perdido o en fases mil desencontrado? Defendido y entregado. Por multiplicación de los significados: espejeante¹⁵³.

De modo que en este período que va de *Rajatabla* a *Abrapalabra* se produce una especie de eje, sobre el cual se consolida ese elemento fundamental para la obra de Britto que se entiende como una palabra liberada y por ello generadora, es decir, que al deshacerse de los límites sintácticos y semánticos, pero incluso, de los del circuito del lenguaje literario para explorar lenguajes de otras disciplinas del saber, produce nuevas recombinaciones semánticas sobre las cuales será posible generar un nuevo lenguaje, ya no solo desde la perspectiva de la pura desestructuración o caotización de un sistema, sino también del potencial creativo de la práctica experimental, en este caso, literaria. Precisamente, en la contratapa de la segunda edición de *Abrapalabra* por Monte Ávila editores, se recoge una afirmación de Seymour Menton en la que expresa, a modo de apertura, la posición dentro del ámbito literario de la obra de Luis Britto García dentro de este período:

¹⁵³ Las cursivas y la peculiar comopsición 'palabra palabra' (enunciado que propone un sentido metatextual) se transcriben en la cita literalmente. Luis Britto García: *Abrapalabra*, Caracas, Monte Ávila Editores, 2003, p. 591.

De cierta manera, el tono de la cuentística hispanoamericana de 1970-1985 lo establece el venezolano Luis Britto García (1940) con el volumen *Rajatabla* (1970) [al que luego se agrega, a modo de cierre pero con proyección universalista, las consideraciones de otro gran exponente de las letras venezolanas] Posteriormente, juzga Salvador Garmendia que “Una proeza literaria, *Abrapalabra*, ganó el premio Casa de las Américas de Cuba en 1979. Nunca la literatura venezolana se había propuesto un programa de esas dimensiones ni el lenguaje había aceptado un reto tan crucial y tan definitivo como el que se plantea en cada página, en cada renglón de esta novela sin límites, sin principio y sin fin. *Abrapalabra* se organiza dentro de ese intento y llega a ser totalmente novela en cada fragmento, en cada toma de aire, en cada relámpago de lucidez. Una y mil novelas enfrentadas, paralelas, simultáneas, proyectadas hasta el infinito¹⁵⁴.

De 1983 al siglo XXI. Desde 1961, cada gobierno electo, se habría encargado sistemáticamente, durante casi tres décadas, de ir mermando en el pueblo toda señal de pensamiento crítico, de conciencia histórica e identitaria. De modo que para la década de los 80, ‘la palabra’ del Estado, la de los periódicos, la de la ley e incluso la de la gente habría perdido, en gran medida, su valor simbólico y referencial. Así que esa herramienta básica del intelectual, ya no sería más que un cascarón vacío.

La literatura parece discurrir bajo el signo de la fragmentariedad. Antonio López Ortega, como intelectual de este tiempo, reproduce el cuestionamiento de una incertidumbre reinante:

¿no será que en vez de construir una “huella en el tiempo” la estamos deshaciendo?, ¿no será que comenzamos a percatarnos de nuestro destino residual?, ¿no será que estos espacios de entendimiento colectivo, como bien lo intuyera Hanni Ossot hace unos años, son espacios en disolución?¹⁵⁵.

Dentro de la vertiginosidad, de la “crisis de la representación”, se plantea la reivindicación del acto creativo a través de un género literario que se presente ágil, contundente, con una fuerte carga significativa, se trata de “la narrativa corta” que,

¹⁵⁴ Luis Britto García: *Abrapalabra*... op. cit. Contratapa.

¹⁵⁵ Antonio López Ortega: “Fin de siglo: extremidades de la cultura venezolana” en Karl Kohut (ed.): *Literatura venezolana hoy*... op. cit. p. 69.

aunque vigorosa, se presenta marcada bajo el signo de la fugacidad. Esta se ha venido presentando como alternativa de escape a la relación dialéctica con una realidad descentrada (fondo) y un lenguaje inasible, carente de valor (forma).

Para esta década Britto García publicará, en lo que corresponde al género narrativo breve: *Me río del mundo* (1984), *La orgía imaginaria o libro de utopías* (1984), *Elogio del panfleto* (2000), *Golpe de Gracia* (2001), *Andanada* (2005) y *Arca* (2007). En cuanto al contenido, la temática se desarrolla dentro de la introspección de un sujeto desubicado, perplejo, a la deriva y en declive. La forma, no muy distinta a la de los 70, continúa un ascenso hacia la experimentación lingüística y la trasfiguración del idioma a límites nunca antes explorados. El propio Britto llega a reconocer en su trabajo escritural un cierto distanciamiento a las expectativas del gran público lector, “El escritor venezolano tiene la melancólica conciencia de que escribe para otros escritores, para editores o directores de publicaciones culturales”¹⁵⁶. Sin embargo advierte que, en este tiempo de distanciamiento, el intelectual se repliega, revisa fallas, refuerza virtudes hacia un proceso evolutivo.

Luis Britto García se presenta entonces como un escritor polifacético. Con un importante trabajo multidisciplinario que va del ensayo, el trabajo periodístico, la novela y la novela histórica, el cuento, el teatro, hasta las formas literarias más modernas, incursionando incluso en el llamado séptimo arte en el que escribe un buen número de guiones cinematográficos¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Luis Britto García: “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea” en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy... op. cit.* p. 50.

¹⁵⁷ Las referencias bibliográficas de todo este conjunto de su obra literaria ha sido reunida en el apartado titulado “La compilación bibliográfica de Luis Britto García” de esta Tesis.

III.3. Análisis de una episteme social a través de la Recepción Literaria: De “Usted puede mejorar su memoria” de *Rajatabla* (1970) a “Performance” de *Andanada* (2004)

Luis Britto García desde su primera obra: *Los fugitivos y otros cuentos* (1964), responde al llamado de una intelectualidad revolucionaria que lo conduce a un trabajo literario comprometido. El objetivo es desarrollar una literatura crítica en contra de nuevas formas de dominación, esta vez “democráticas”, pero que solo reproducen el mismo *status quo* de injusticia social, y de prebenda sujeta a los intereses de una tradicional burguesía criolla e internacional. De modo que con esta obra intenta lograr un espacio dentro de un movimiento de vanguardia que ya viene manifestándose desde finales de los años 50 y que dará nombre al curso de los años 60, como la “década violenta”. En este sentido, Amarilis Hidalgo expresa que:

Los escritores de este periodo usan el tema de la violencia urbana para presentar la vida del individuo capitalino acosada por los reductos de una furia revolucionaria que se enfrenta al nuevo gobierno que se asienta en Venezuela. En este contexto socio-político Britto García publica *Los fugitivos y otros cuentos*¹⁵⁸.

Si bien el propio Luis Britto, de una manera irónica, responde en una entrevista que esta obra solo sirvió para que los editores le dijeran que se dedicara al ensayo, lo cierto es que, aún cuando se trata de una obra incipiente, *Los fugitivos y otros cuentos* no solo reúne elementos que permiten catalogarla semántica y formalmente como una obra narrativa bastante completa, sino que también procede de una tradición literaria que tiene sus raíces en la narrativa romántica venezolana del siglo XIX, dentro de la línea romántico-social o socialista utópica¹⁵⁹. De modo que con esta primera obra

¹⁵⁸ Amarilis Hidalgo de Jesús: *Re-interpretación de la ficción testimonial en Venezuela: La obra de Luis Britto García*, Bloomsburg, University of Pensilvania, página web <http://svs.osu.edu/jornadas/Hidalgo%20de%20Jeszs.pdf> [13-03-2012], pp. 2-3.

¹⁵⁹ Domingo Miliani en su *Tríptico venezolano*, en el apartado sobre el romanticismo, hace referencia a un romanticismo literario y social, y pone como ejemplo a Fermín Toro como romántico sentimental en literatura y socialista utópico por las fuentes que nutrieron su pensamiento, al igual que Echeverría en

Britto García recoge la esencia de una tradición literaria, pero la actualiza al proponer incipientes formas estéticas experimentales, a la vez tan originales como rechazadas por el gran público lector en los años 60, pero que al mismo tiempo marcarán una línea estética de trabajo escritural en el autor.

Para el abordaje de este estudio se acude fundamentalmente al concepto de *horizonte de expectativas*. En este sentido, Jaus ¹⁶⁰ precisa tres factores fundamentales que se reproducen en este análisis: *Las normas conocidas o poética inmanente del género literario, la función poética y práctica de la lengua y las relaciones implícitas con obras conocidas del entorno de la historia literaria*. En cuanto al primero Domingo Miliani, como una de las voces más autorizadas de la intelectualidad venezolana, ha descrito un conjunto de elementos que aquí se señalan y que tienen que ver con la poética que determinó de manera general a la literatura de los años 60:

La escritura de la novela y el cuento venezolanos, acartonada a veces, lenta, propensa a las circunvoluciones barrocas, fue puesta en entredicho. De la arremetida surgió una prosa ágil, encendida, dirigida a hacer saltar los falsos mitos, el tabú de algunas palabras, el carácter intocable de algunas figuras y situaciones. A la vieja tragicidad filantrópica de ciertas novelas se opuso ahora la pintura viva, casi grotesca, de una clase media y marginal amorfa, hacinada en los barrios suburbanos; a las recatadas situaciones amorosas se enfrentó un Eros golpeante, el humor negro, el sexo enfurecido, la insurgencia verbal, como reflejo literario de la insurgencia armada que baña de sangre los años del 62 en adelante¹⁶¹.

La obra narrativa *Los fugitivos y otros cuentos* se ajusta en gran medida, desde un punto de vista semántico, al canon del género de la narrativa violenta de los años 60, con algunas diferencias formales importantes. Esta narrativa se reconoce heredera de una vertiente literaria que surge a partir de una Generación representada por figuras intelectuales como Argenis Rodríguez *Sin cielo y otros relatos* (1962), Efraín

Argentina, crearon los hilos transicionales hacia el Positivismo. Domingo Miliani: *Tríptico venezolano*, Caracas, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1985.

¹⁶⁰ José Antonio Mayoral (Comp.): *Estética de la Recepción*, Madrid, Ed. Arcos, 1987, p. 41.

¹⁶¹ Domingo Miliani: *Tríptico venezolano... op. cit.* p. 143.

Labana Cordero *Campo anti-guerrillero* (1969) o Ángela Zago *Aquí no ha pasado nada* (1972), que a su vez se deben a la tradición literaria que representan fundamentales escritores como José Rafael Pocaterra *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1936) o José Vicente Abreu *Se llamaba S.N.* (1964), que desarrollan un estilo de narración cuyo mensaje directo y preciso responde a un objetivo claramente político y social. Esta tendencia de literatura realista que privilegia la anécdota, convertía a aquellas obras en una especie de diario de denuncia donde el trabajo estilístico se veía, en cierta medida, disminuido. A diferencia de esto el cuento “Fugitivos”, si bien procura la denuncia como uno de sus objetivos, también prioriza la atención al trabajo formal. Sobre estos aspectos Enrique Izaguirre hará interesantes observaciones al reconocer en esta obra “la distorsión de la linealidad del relato, la omisión de explicaciones orientadoras de la lectura; el lenguaje impreciso (fuente irracionalista)”¹⁶². Estos elementos producirán lo que Jauss llama la *distancia estética* al producir un extrañamiento en el lector venezolano de los años 60 quien posee un *horizonte estético* (o entendimiento sobre literatura al que este estaría habituado) marcado por una literatura perteneciente al tradicionalismo realista, que es conscientemente ignorado por el autor para producir un efecto de incertidumbre y turbación.

El segundo factor del análisis del *horizonte de expectativas* tiene que ver con la *función poética y práctica de la lengua*. “Fugitivos” se presenta como el relato central del libro, donde se narra de una manera descarnada la tortura de un guerrillero capturado por las fuerzas de gobierno, una temática no desconocida para el lector de la época. Sin embargo, sí sería novedoso el tratamiento del lenguaje en, por ejemplo, las formas descriptivas del lugar en el que se desarrollarán las acciones; estas se efectúan de una manera muy sutil sobre la marcha del relato, a través de pequeñas pistas reveladas, posiblemente a favor de una propuesta crítica y de denuncia,

¹⁶² Enrique Izaguirre: “El cuento venezolano: dos siglos en 100 años” en la *Revista Nacional de Cultura* (1988) n° 268, p. 66.

mediante la cual el autor resta importancia al lugar, porque este infame sitio de tortura puede estar en cualquier parte de una geografía y un tiempo plagado de violencia y de injusticia generalizada. De modo que supedita la ubicación a un trágico y revelador epígrafe que encabeza este cuento: “En cualquier lugar de América Latina / En la época de los Canallas”¹⁶³. El narrador omnisciente apenas se emplea para marcar los turnos de los diálogos y alguna pequeña referencia de los personajes que son los que, en general, van dando cuenta del desarrollo de los hechos. El relato es lineal y acelerado; las explicaciones orientadoras de la lectura, escasas; aunque las ideas parecen encabalgarse, se mantiene un lenguaje preciso (elemento propio de la tradición realista de la que nuestro autor es heredero), de modo que, aunque de una manera vertiginosa, el contenido es explícito. El desarrollo de una forma narrativa precipitada y fugaz, denota un cierto carácter irreflexivo por parte del narrador protagonista, que a medida que va llegando al momento climático, se va incrementando, produciendo un efecto de cosificación en el mismo. Sin embargo, en el desenlace se vislumbra un propósito por detener ese caos creciente, para dar espacio a la reflexión final, que se expresa a través del mensaje moralizante. El protagonista revolucionario, a punto de morir, pone sus esperanzas en un pueblo consciente que continuará la lucha, pero termina diciendo: “Eso única y exclusivamente, claro, si yo tengo la razón en mis apreciaciones acerca de la realidad del país. Si no, nada importa nada y habré sufrido en vano...” (p. 192). Existe un evidente apremio por producir un efecto de revulsividad social.

En este punto es posible apreciar una evidente *distancia estética* entre la obra y su recepción. Roberto Lovera de Sola sentenciará en un artículo para *El Nacional*: “*Los Fugitivos...* (1964), su primer libro pasó casi desapercibido para la crítica de aquel momento”¹⁶⁴. Si bien la temática de la violencia era conocida por aquellos lectores, es decir, el *horizonte de expectativas* en este sentido era coincidente, el uso

¹⁶³ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Editorial Pensamiento Vivo, 1964, p. 179. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

¹⁶⁴ R.J. Lovera de Sola: “Literatura: *Rajatabla*”, en el periódico *El Nacional*, 2 de agosto de 1971.

de un lenguaje un tanto novedoso, aunado a la idea de estar en presencia de un autor neófito, como habría sido posiblemente percibido por aquel público, pudo haber producido un cierto distanciamiento en el vínculo emisor-obra y sus receptores. Esto cambiará positivamente, después de publicar su siguiente libro *Rajatabla* (1970) y producirse las consabidas repercusiones. Solo como referencia, resulta importante señalar que este cambio de *horizonte de expectativas* por parte del lector que responde al transcurso de una historicidad literaria, también es abordado por Jauss quien habla de la “diferencia hermenéutica entre la comprensión de ayer y de hoy”¹⁶⁵. Se percibe entonces una cierta diferencia según la cual actualmente la recepción de la crítica literaria resultaría bastante más halagüeña, cambio que se hace evidente en expresiones en las que esta crítica llega incluso a calificarla, desde un nivel estilístico y de contenido, como una obra que “sienta las bases de lo que será la novelística de la guerrilla urbana...”¹⁶⁶.

El tercer y último factor del horizonte de expectativas descrito por Jauss tiene que ver con las *relaciones implícitas con obras conocidas del entorno de la historia literaria*. La obra *Los fugitivos y otros cuentos*, en su primera publicación a mediados de los 60, no fue mayormente reseñada por la crítica literaria, de modo que para su momento de aparición no hay datos concretos a los que pudiera recurrirse para establecer las relaciones con otras obras de su entorno literario. Sin embargo, hay una obra que guarda una relación implícita con el relato de “Fugitivos”, se trata de la novela *Entre Breñas*, con la cual logra la consagración como escritor de los años 60 Argenis Rodríguez. Al igual que *Los fugitivos y otros cuentos*, fue editada por primera vez en 1964, aunque ambas obras fueron escritas con mucha anterioridad. Lovera de Sola habla de que son dos obras que, en cuanto a sus propuestas, se contrabalancean¹⁶⁷, se ofrecen como narraciones que bordean las fronteras del delirio

¹⁶⁵ Hans Robert Jauss: *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Constanza, Universitätsdruckerei, 1970, p. 181.

¹⁶⁶ Amarilis Hidalgo de Jesús: *Re-interpretación de la ficción testimonial en Venezuela: La obra de Luis Britto...* op. cit. p. 4.

¹⁶⁷ R.J. Lovera de Sola: “Literatura: *Rajatabla*”... loc. cit. 02-08-1971.

y la realidad. Tanto uno como otro se presentaron como libros testimoniales y de denuncia contra el gobierno y por lo tanto, se leyeron como subversivos. Sin embargo, es la obra de Argenis Rodríguez la que producirá un alto impacto en el público lector, es conocida la virulenta reacción que causó entre la intelectualidad venezolana militante de la izquierda.

De modo que uno de los elementos principales que agrega a esa literatura comprometida, es la pluralidad de voces, Amarilis Hidalgo habla de “una serie de cuadros narrativos que profundizan en las distintas dicotomías de los jóvenes revolucionarios de los años sesenta”¹⁶⁸, en consecuencia, la visión del proceso político es abarcado desde las más variadas perspectivas, todo esto conlleva a decir a Hidalgo, que *Los fugitivos...* opera como una obra fundacional de esta literatura de la violencia. Esta apreciación es compartida por Julio Miranda quien en su libro *Proceso a la narrativa venezolana* cataloga a Luis Britto junto a Argenis Rodríguez, Adriano González León y José Vicente Abreu como los cuatro escritores “más serios y sólidos de la narrativa de la violencia”¹⁶⁹.

La obra *Los fugitivos y otros cuentos*, hoy por hoy, al ser posicionada por la crítica al lado de *Entre Breñas*, que a su vez se ubica entre las obras referenciales de los 60, permite dar cuenta de la importancia, en el aspecto estético, que ha otorgado la institución literaria a *Los fugitivos...* en la historia de la narrativa venezolana contemporánea.

Otra de las obras representativas de Britto García es *Rajatabla* (1970) que, por haber sido una de las obras que impulsaron la fama del escritor, permite observar parcialmente los progresos tanto desde el punto de vista literario como de la receptividad que alcanzó ante su público lector.

Con esta obra Britto legitima una labor escritural que habría venido realizando desde sus dos anteriores obras, *Los fugitivos y otros cuentos* (1964) y *Vela de armas*

¹⁶⁸ Amarilis Hidalgo de Jesús: *Re-interpretación de la ficción testimonial en Venezuela: La obra de Luis Britto...* op. cit. p. 1.

¹⁶⁹ Julio E. Miranda: *Proceso a la narrativa venezolana*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1975. p. 248.

(1970), posicionándolo, a su vez, como uno de los grandes exponentes del género de las décadas de los sesenta y setenta. Así lo corrobora la cantidad de premios y la gran acogida que recibió por parte de la crítica representada tanto por escritores nacionales de la talla de Domingo Miliani (1934), Orlando Araujo (1927), Ludovico Silva (1937), Ana María Romero Pirela (1959), como internacionales, entre los que se encuentran Fernando Savater (1947), Eduardo Galeano (1940), Antonio Benítez Rojo (1931), por solo nombrar algunos.

Rajatabla se presenta como la radiografía de una sociedad deteriorada por la incertidumbre política, por una especie de oscurecimiento cultural, pero sobre todo por una crisis de valores. De modo que, en la obra, se percibe un menor ímpetu por reflejar los habituales elementos moralizantes o edificadores de la conciencia de una manera tácita o directa. A diferencia de esto, los relatos comienzan a deslizar imágenes y mensajes en los que se distingue un paulatino avance de la desconfianza frente a la razón, del declive de grandes paradigmas totalizantes y de un progresivo extrañamiento del sujeto, todos estos, elementos caracterizadores de lo que se conoce como la postmodernidad. En este contexto *Rajatabla* se caracteriza por la exposición de situaciones que corresponden al absurdo, la represión como política de gobierno, la alienación del hombre a niveles ontológicos, la relativización del mal manifestado en la normalización de la injusticia, todos relatos tratados a través de un lenguaje crudo capaz de traspasar los límites de la ficción para dar paso a una objetividad descarnada.

Rajatabla aparece como un sumario de situaciones y seres propios de aquella realidad social con el que causó un gran impacto en el ámbito de la crítica, de la academia y de la sociedad en general no solo al reunir, en gran medida, en el conjunto de la obra, los elementos más notorios de una narrativa breve ciertamente vanguardista dentro de la postmodernidad, sino porque a través de esa innovadora propuesta, propia de la narrativa experimental, revelaría las posibilidades de romper paradigmas dentro de este género literario con gran éxito.

Dentro del conjunto de relatos que componen *Rajatabla* se elige específicamente como muestra el cuento “Usted puede mejorar su memoria” porque, como “Fugitivos”, también se aborda la temática de la violencia al relatar la práctica de la tortura por parte de los cuerpos de seguridad del Estado. Aunque no se pretende desarrollar un trabajo centrado en lo comparativo, sí resulta necesario reflejar interesantes similitudes y diferencias que se desprenden del propio análisis en cuanto al fondo y a la forma.

En lo que corresponde al estudio de las normas conocidas, o lo que Robert Jauss denomina como ‘la poética inmanente del género literario’, se observa en el género del cuento, dentro de su tendencia experimental hacia los años 70, una marcada tendencia por eso que se conoce como postmodernidad. Corriente cultural que presenta entre sus principios paradigmáticos planteamientos como “la muerte de la razón”, que se basa en la idea de una visión de mundo cada vez más desideologizada e ininteligible, que promueve la adopción de “el nihilismo” como una trágica e infructuosa consecuencia tras los fracasos de los proyectos emancipatorios, (sean estos revolucionarios, populistas o neoliberales), y que al generar en el individuo eso que Marcuse describió como ‘la crisis de los valores’, suscita esa otra noción fundamental de la postmodernidad conocida como “la aniquilación del sujeto”. “Usted puede mejorar su memoria”, como relato en el que semánticamente gravitan estas nociones, habilita el acceso a una caracterización de las mismas a partir del análisis del discurso de este interesante texto.

Así pues, se trata de una composición literaria marcada por el influjo de un escepticismo manifiesto. A través de algunos aspectos, que se relacionan con la idea oscurantista de la noción de “la muerte de la razón”, fue posible advertir en la trama del relato tres niveles discursivos: el primero, explícito y evidente, consistiría en la propia sinrazón de la tortura, agravado por el hecho de ser practicado por los cuerpos del estado, que por definición deberían ser garantes de la razón, la ley y el orden, el siguiente ejemplo resulta ilustrativo del realismo y la crudeza de las imágenes, común

a todo el desarrollo de la trama, desde este primer nivel superficial: “Si le caen a carajazos durante diez días para que diga a quién le pasaba los papelitos subversivos” (p. 12); el segundo nivel semántico, que se relaciona con la “muerte de la razón”, hace referencia a la propia pérdida de la razón del protagonista dentro del relato, este ya no es capaz de valerse de sus razones morales o éticas, como sujeto revolucionario que responde a una causa justa, es decir, él hablaría si se acordara pero, llegado a este punto, el motivo según el cual él no se convierte en un informante traidor, ya no tiene que ver con ningún sentido de lealtad, por eso se limita a decir que realmente ha venido perdiendo los recuerdos (aunque también es cierto que esta pérdida responde, y es reiterativa la queja del protagonista, al trato deshumanizado y deshumanizante al que se ha visto sometido) “cómo voy a saber de teléfonos si les digo por ejemplo ahorita no me arrecuerdo [sic] si el señor que me hizo vomitar hace poco es González o Hernández” (p. 12); el tercer nivel finalmente plantea la elisión absoluta de la razón, el protagonista ha alcanzado un estado de enajenación tal, que ya no le importa la injusticia que pueda suponer la violación de su estado de derecho, tampoco los principios revolucionarios que pudieran motivarlo a algún tipo de acto estoico de heroicidad, ahora de lo que se trata es de hacer inteligible su propia existencia a un nivel ontológico, es por ello que el protagonista, en un esfuerzo de introspección por mantener algún tipo de cordura, reflexiona de la siguiente manera “yo estoy vivo sólo los muertos no recuerdan, yo tengo por ejemplo brazos, ahora qué cosa es un brazo...” (p. 13).

En lo que respecta al nihilismo, es necesario señalar que no es un aspecto absolutamente separado de lo anterior. Luis Britto García hace una reflexión reveladora sobre lo que ha venido significando el concepto de nihilismo dentro de la conformación epistémica de una sociedad, que el escritor reelabora a través de su praxis literaria “cuando el mundo deja de ser legible, nos volvemos ilegibles”¹⁷⁰. Con lo

¹⁷⁰ Luis Britto García: “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea” en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy... op. cit.* p. 39.

cual, en el comienzo mismo del relato “Usted puede mejorar su memoria”, ya el protagonista se presenta como un ser exilado de todo principio racional, de toda conexión con su propio sentido existencial, es decir, ya no se reconoce como revolucionario, al igual que no reconoce que su situación es injusta e inhumana o, al menos, no hay ningún indicio en su monólogo de estos aspectos, no se observan frases elocuentes o moralizantes, tampoco hay ningún elemento que se refiera a su injusta situación. Él es un hombre al que su situación lo ha venido cosificando, es decir, es un elemento que, al ser golpeado, aportará importante información de interés al Estado. Entonces el problema central de este relato no es la injusticia, tampoco lo es la valentía del revolucionario que aguanta estoicamente su tortura, el problema central de este relato es que los golpes que el protagonista recibe están haciendo que él pierda su propia memoria, a tal punto que ha comenzado a olvidar sus nociones más fundamentales que, como se mencionó, comienza por el olvido de lo útil, las informaciones de interés al aparato represivo, pero luego, progresivamente, se pasa al olvido de su propia identidad, olvidando a sus familiares, a sus personas queridas, y por último, al olvido de su ser, de su propia humanidad. Entonces se cumple la premisa inicial de Luis Britto García, el individuo al no poder leer el mundo, comienza a dejarse de leer o entender él mismo y, en una especie de mensaje de orden metatextual, el relato trastabilla hacia su culminación, no sin antes dejar sembrado en el camino una estela de fragmentaciones “...es algo como, si el resto, y qué cosa es el resto, y qué cosa es qué cosa, y yo soy o yo era, y que cosa es era y negro y vacío y fue” (p. 14), en un paulatino impedimento casi de tipo fisiológico, en el que se vislumbra la influencia de la tradición realista, el protagonista va exponiendo la descarnada mutilación de una memoria que se ha quedado en blanco.

Así pues, “La aniquilación del sujeto” es la consecuencia insoluble del nihilismo. El sujeto literario positivista se presenta como un individuo en constante lucha contra la barbarie hacia un objetivo civilizatorio; el sujeto literario de los años sesenta es el estoico revolucionario en lucha contra el imperialismo; pero ante la

ausencia de todo proyecto, el sujeto literario de esta década es una incertidumbre. El protagonista, antes de comenzar el relato, ya es un ser anulado por su situación. Entonces su existencia literaria, no es sino un espacio desconcertante y angustioso, en el que el acontecimiento planteado como fugacidad no parece presentar otro objetivo que su propia destrucción, para generar de este modo una sensación de impotencia.

Otro elemento importante para nuestro análisis sobre el horizonte de expectativas se refiere a *la función poética y la práctica de la lengua*. Desde los años 60, la línea de la narrativa experimental en Venezuela ha venido configurando una legitimidad y una mayor presencia dentro del ámbito literario nacional. Sin embargo, sus antecedentes se remontan incluso hacia finales de los años 40, cuando en aquel entonces, uno de los precursores más reconocidos de esta tendencia Oswaldo Trejo (1924), llegara a decretar la irrelevancia de la anécdota, para dar paso al lenguaje como valor prioritario al momento de la estructuración narrativa. Desde entonces una generación de escritores, entre los que se pueden destacar a Adriano González León (1931-2008), Gustavo Luis Carrera (1933), Salvador Garmendia (1928-2001), Laura Antillano (1950), Eduardo Liendo (1941), Carlos Noguera (1943) y, por supuesto, Luis Britto García (1940) entre muchos otros, se han presentado como promotores y cultivadores de esta línea literaria siguiendo los novedosos modelos de escritores paradigmáticos como Julio Garmendia (1898-1977), Guillermo Meneses (1911-1978) y Antonia Palacios (1904-2001).

En "Usted puede mejorar su memoria", como narrativa experimental, los aspectos formales ganan un considerable terreno a favor de las nuevas técnicas escriturales. Los juegos verbales y la intención de romper a toda costa con los cánones clásicos se imponen como principios estructurales predominantes. En el caso de nuestro relato esto queda en evidencia al observar interesantes elementos formales como la ausencia del narrador omnisciente, el lenguaje entrecortado, la utilización de un léxico coloquial, dando una sensación, más que narrativa, teatral. La exploración

del relato intimista, con el objeto de develar mundos interiores, ofrece interesantes perspectivas desde los cuales presentar al sujeto literario. El protagonista del cuento no está relatando nada, él solo se excusa por haber perdido la memoria, y a medida que avanza el relato, esa pérdida de su propia conciencia va produciendo el desvanecimiento de un sujeto literario que no era otra cosa que aquellos mismos recuerdos.

En la medida en la que este texto literario eleva sus niveles de abstracción, su complejidad expresiva en razón de un interés estético, aumenta el nivel de exigencia al lector. La atención al detalle del significado de cada palabra, en una narrativa que se basa en la intensidad semántica y la brevedad, se convierte en un factor fundamental. Sin embargo, aunque para los años 70 es reconocida la escasez del público lector, esos lectores estaban bien adiestrados para recibir y reconocer estas nuevas búsquedas que, en sí mismas, no eran otra cosa que el propio reflejo de aquella sociedad desorientada, perdida, en cuanto al rumbo de su destino. De modo que los entramados lingüísticos de una narrativa fragmentaria supusieron un trabajo de deconstrucción y reconstrucción hacia un válido acercamiento interpretativo de la obra. Y finalmente, la aceptación de una literatura que pudiera ser solamente el reflejo de elementos turbadores como la ausencia de la razón, el escepticismo o la expresión de un vacío existencial, exige del lector un ejercicio interpretativo orientado a reconocer sus propias capacidades decodificadoras, en donde la única respuesta, ante la ausencia de toda salida válida, pudiera ser el resignado placer de la lectura. De modo que “Usted debe mejorar su memoria” se presenta como un claro ejemplo de la narrativa experimental de la postmodernidad.

En cuanto a *las relaciones implícitas con obras conocidas del entorno de la historia literaria*, Lauro Zavala, en un excelente ensayo¹⁷¹ donde aborda algunos elementos sobre la problemática de la minificción, destaca un punto esencial para la

¹⁷¹ Lauro Zavala: *Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad*, <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm> [20-06-2012]

narrativa experimental contemporánea, que es la influencia que ejerció *Rayuela* dentro de este género literario y en especial en lo que corresponde al tratamiento de una prosa, un estilo y un sentido que se desenvuelve de manera fragmentaria. *Rajatabla*, no queda exenta de esta influencia, ya que su propia estructura semántica escindida, es en sí misma una apuesta, que concede una gran responsabilidad a los receptores y sus capacidades interpretativas de lo que suele denominarse como la fe literaria del autor por el lector. Esta obra desde el punto de vista intra-literario, se presenta como una obra semánticamente incompleta, el mensaje emitido de muchos de sus cuentos no tiene lo que podría considerarse como un sentido total, sobre el lector recae el compromiso de completar ese mensaje a través de un particular ejercicio intelectual donde intervienen idiosincrasia, cultura, visión de mundo y donde estas mismas capacidades interpretación determinarán el *horizonte de expectativas* y la *distancia estética*.

Este elemento de la fragmentariedad que se activa en ambas obras, no solo como una forma de escribir, sino también como una forma de leer, responden a su vez a una interesante propuesta filosófica que Sartre, como personaje de gran influencia en los escritores del boom, presentaría en su obra *El ser y la nada* (1943). En una sociedad domesticada, sumisa, condicionada por los valores del *statu quo*, la idea de reivindicar la posibilidad de decisión de cada uno de los seres humanos para enrumbar sus destinos, representaba una alternativa emancipadora. Es por esto, que comenzar a pensar en la idea de una literatura no conductista, donde el lector dejara de ser un receptor pasivo que interpreta obedientemente ideas que, en la estructura de la obra, abarcan una interpretación unívoca, resultaba una estrategia interesante para la revulsión y el despertar de las conciencias en la sociedad.

El emisor ya no tendrá una visión paternalista sobre el receptor, ni será condescendiente en el momento de confrontarlo a esta propuesta de estructuración narrativa. De modo que pone en sus manos una obra que le hace responsable del logro de la actualización interpretativa de la misma. Ambas obras proponen una

fragmentariedad, su lectura no necesariamente tendría que ser lineal, la decisión del orden de lectura de los capítulos o de los cuentos en ambas obras queda a discrecionalidad de lector, que debe enfrentarse con la intimidante responsabilidad de ser libre¹⁷², como propuesta propia de ambas obras.

En el relato “Usted puede mejorar su memoria” no se hace ningún tipo de concesión al destinatario, este tendrá que recorrer una lectura, en cierto sentido laberíntica, pero que por lo general lo conducen a senderos truncados, que se plasman en los múltiples vacíos estructurales en cuanto al fondo y a la forma. De modo que hay un principio desorientador, por un lado directo, que se revela en la ausencia de ubicación donde se desarrollarán los hechos, y otro transversal, que se percibe a través de una violencia en los modos de relatar que generan una sensación de extravío en el lector dentro del desarrollo de la trama, no hay un narrador omnisciente que guíe la lectura, ni tampoco moraleja, ni la cómoda estructura narrativa clásica de desarrollo, punto culminante y desenlace, en su inmediatez vertiginosa todo parece un punto culminante y en la enumeración de isotopías negativas, solo se vislumbra la fatalidad. La obra no presenta ningún final, la responsabilidad del mismo nuevamente queda abierto a la imaginación del lector.

Entre las más recientes producciones de la narrativa breve de Britto García se encontraría la obra *Andanada*¹⁷³(2004) que, desde el punto de vista de la propuesta comprometida y de su trabajo experimental con el lenguaje, se sitúa entre sus más afinadas realizaciones, donde vuelve a reafirmarse en el consecuente trabajo ético y estético del escritor. *Andanada* viene a aunarse a toda una propuesta de representación literaria que se relaciona semántica y sintácticamente con un conjunto de publicaciones que parecen guardar un código poético común. Obras que han venido teniendo un desarrollo progresivo desde su primera obra de narrativa breve *Los fugitivos y otros cuentos* (1964), llegando a momentos de magistral expresividad en

¹⁷² Jean Paul Sartre: *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Ed. Edhasa, 2000.

¹⁷³ Luis Britto García: *Andanada*, Caracas, Thule ediciones, 2004.

sus importantes obras *Rajatabla* (1970) y *Abrapalabra* (1979) y que ha continuado desarrollando con ahínco, en esa tenacidad por la exploración de las posibilidades de fondo y forma de la propia palabra, con las publicaciones *Me río del mundo* (1984), *La orgía imaginaria o Libro de Utopías* (1984), *Golpe de Gracia* (2001), hasta llegar al libro que compete a nuestro análisis *Andanada* (2004), obra que enlaza un corpus, hacia lo que serán sus últimas producciones en narrativa breve con *Pare de sufrir* (2006), *Arca* (2007), *Los fugitivos*¹⁷⁴ (2012) (reescritura de aquel primer libro de relatos breves *Los fugitivos y otros cuentos*), hasta llegar a lo más reciente de su producción literaria, en el género del cuento, con *Maraña* (2017) presentado en la última Feria Internacional del libro Venezuela (FILVEN 2017)¹⁷⁵.

Luis Britto García en su libro *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad* (1991), desarrolla el análisis de los procesos de transculturación que han venido perfilando a la cultura latinoamericana que, en respuesta, ha ido progresivamente generando diversos movimientos de reivindicación cultural e identitaria conocidas, entre muchos otros nombres, como contraculturas de liberación. Este elemento temático, presente en mucha de su literatura, va a adquirir una especial importancia en la obra *Andanada*, que lo plantea como motivo central desde el cual estructura una especie de recorrido histórico-cultural, a través de una composición estético-literaria, no exenta de su característico lenguaje excéntrico. En tal sentido, la

¹⁷⁴ Luis Britto García: *Los fugitivos*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2012.

¹⁷⁵ Se trata del último libro de cuentos presentado por Luis Britto en la reciente Feria Internacional del Libro Venezuela (FILVEN, del 9 al 19 de noviembre de 2017). Posiblemente respondiendo a su ya acostumbrada búsqueda vocálica de una reiterativa 'a' (en la que se ha reconocido cierta intención simbólica de lo primigenio), en muchos de los títulos de este autor, surge el nombre de su más reciente entrega *Maraña*, publicación a cargo de la "Fundación Editorial El perro y la rana". La nueva obra se presenta como una propuesta intertextual, estrechamente relacionada con sus otras producciones, los relatos ahí presentes entretujan discursos en busca de abarcar una visión de mundo totalizante, entre los que se pueden destacar: los de orden epistémico que ahondan en el cuestionamiento de lo considerado como principios o axiomas paradigmáticos, al desarrollar sus sentidos hasta las últimas consecuencias; los que experimentan con la forma para evidenciar la contingencia de su fondo; los que se distienden en el humor sin perder su sentido crítico; el absurdo como vía hacia interpretaciones plurisemánticas; y finalmente, los que a través de la metáfora o la analogía, establecen puentes con los conocimientos, descubrimientos y avances más recientes de la ciencia, tal como lo proponen Ilya Prigone e Isabelle Stengers, desarrollando de este modo un tipo de conocimiento interdisciplinario, en el que confluyen los saberes de la literatura, como manifestación cultural de lo humano, y los conocimientos científicos más fundamentales de la propia existencia, en áreas tan fructíferas como fascinantes, que van del mundo de la cosmología, la biología o la química, hasta las extraordinarias exploraciones del mundo atómico y subatómico.

obra se estructura a partir de las nociones de lo periférico, en el que el eje central de la liberación no solo se orientará a la desvinculación de los órdenes canónicos de la expresión escrita, sino también de la propia emancipación paradigmática. Se trata de lo que Martí llamaba la batalla de las ideas, mediante la cual se plantea el cuestionamiento de todo a favor del cambio revolucionador de la cultura y por ende del arte. El cuento elegido para el análisis es reflejo de este concepto, tanto semántica como sintácticamente, se trata del cuento "Performance"¹⁷⁶, obra con la que se continúa desarrollando la vertiente literaria de la postmodernidad. El objetivo se dirige a la comprensión de los nuevos valores éticos y estéticos del arte en favor del mejoramiento de una conciencia social. Y en este sentido se hace necesario señalar algunos elementos de la Estética de la Recepción, en función de caracterizar los procesos inter-relacionales de la obra y su público lector.

El análisis del cuento "Performance" a partir del *horizonte de expectativas* requiere de la consideración previa de *las normas conocidas o poética inmanente del género literario*, para el momento de su producción. El propio Luis Britto García reconoce en el análisis de Beatriz González Stephan los parámetros en los que estaría inscrita una parte de la estética de la postmodernidad:

Como apuntamos anteriormente, un análisis detenido del campo semántico del sistema narrativo de este período revela como matriz dominante una presencia casi reiterada de un léxico acentuadamente de carga negativa, que configura isotopías que giran alrededor de la muerte, el vacío, desapariciones, persecuciones, fracasos, soledad, hundimiento, estar atrapado, cansancio, polarización entre cielo e infierno, poder volar, escapar, suicidio, búsqueda, deambular, percepciones inverosímiles de la realidad, situaciones circulares, tiempo estancado, asfixia, enajenación, utopías que se deshacen, mundos fantasmagóricos¹⁷⁷.

En el cuento "Performance", incluido en una de las ocho secciones que conforman el libro, y que se titula *Los diálogos del fin de mundo*, se introduce una

¹⁷⁶ Luis Britto García: *Andanada*, Caracas, Thule ediciones, 2004, p. 132. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

¹⁷⁷ Beatriz González Stephan: *La duda del escorpión: la tradición heterodoxa en la narrativa latinoamericana*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1992, p 218.

irónica reinterpretación literaria de la conocida y controvertida tesis de Fukuyama de “El fin de la historia”, quien en 1992 pondría “el clavo final en el sarcófago de la alternativa marxista-leninista a la democracia liberal”¹⁷⁸ para postular la victoria del capitalismo. En la reinterpretación literaria que hace de esta tesis el cuento “Performance” se “anuncian las reglas del juego es decir el juego sin reglas” (p. 132) de esta nueva realidad donde una hegemonía cultural, expresada desde el ámbito económico, subsume cualquier otra posibilidad. Dentro de este escenario la temática del absurdo parece moverse inexorablemente hacia los límites de la realidad humana cada vez más influida por el materialismo, así que en el cuento se convocan las ignominiosas reglas del juego “Uno, el sujeto sede todas sus fuerzas ideas creencias actitudes órganos y actos Dos al libre juego de la oferta y la demanda”, el lenguaje se torna ferozmente crítico “Apunte usted lo que obligaría a hacer a la criatura sometida a cotización o lo que le está ya haciendo hacer” (p. 132). Una estética sombría anula todo espacio esperanzador, y una totalidad apocalíptica e inquisidora dirige su mirada directamente al lector desde el comienzo “Ella o él o usted en el centro del sitio” (p. 132) hasta el colofón mortal “pregúntese si usted es el único que todavía no participa, o si ya, de repente, a lo mejor, quién sabe” (p. 133), en esta cita se engloban dos aspectos centrales de este apartado, el primero tiene que ver con la crítica propiamente de los poderes hegemónicos, y el segundo, con la corresponsabilidad de cada uno de los lectores (el elemento autocrítico) que de alguna manera sustenta estas estructuras, la Dra. Francisca Noguerol en un sustancioso artículo describe los relatos de este segmento de “Los diálogos del fin del mundo” como

Críticas del poder en todas sus variantes –militar, político, burocrático, económico-, en estas páginas predomina la desesperanza. Es el caso del cuarto punto de “Vida ordinaria” [y se agregaría aquí también al relato “Performance”] cruda denuncia de la indiferencia a que

¹⁷⁸ Francis Fukuyama: *El fin de la historia*, página web <http://firgoa.usc.es/drupal/files/Francis%20Fukuyama%20-%20Fin%20de%20la%20historia%20y%20otros%20escritos.pdf> [10-08-20012]

nos lleva la sociedad moderna¹⁷⁹.

En lo que respecta a la *función poética y práctica de la lengua*, *Andanada* se presenta, como en casi todas las obras narrativas de Britto García, como un conjunto de relatos engranados en un tronco común. En el caso de *Andanada* se percibe esa característica necesidad por eslabonar literariamente una especie de figura que va del alfa al omega, de una manera progresiva, y desde un punto de vista ontológico, en busca de una totalidad.

Desde el orden que guardan las ocho secciones de las que se compone este libro, ya se puede vislumbrar este propósito. “Las primeras Piedras”, primer apartado de la obra, parece manifestar una génesis cíclica, ‘la perla piedra preciosa’ que habría estimulado, en buena parte, la empresa primera de la colonización de las costas caribeñas, el comienzo de la vertiente hispanoamericana de la cultura occidental, tal y como lo relata su primer cuento “Collar” (p. 7); el siguiente apartado “Placeres ociosos”, se ofrece como una metáfora del pecado original y, aunque en sus relatos existe una inherente penitencia, se despliegan motivados por el placer del pecado, como ejemplo, el preciso y enigmático microrrelato “Nadar de Noche” “para nadar de noche mejor dejar atrás los prejuicios comenzando por el apego a la vida” (p. 22); De esta misma forma el apartado “Vitales” sería la alegoría de los misterios del propio ser transparentado en vidrieras sagradas o profanas que, en el texto “El obispo” (p. 32), muestra que “A la luz de una vela vacilante rasguea con la pluma de ganso: *Esse est percipii*. Existir es ser percibido” (p. 32); Así como son expuestas las formas de la existencia, también aparece el motivo de la ausencia, que son representados en el cuarto apartado “Rincón de los muertos”, en el que la trama se desarrolla en torno al tema de la muerte y su significado en el proceso independentista; llegando hasta la representación de la vida moderna y sus avatares en la sección “Vida cotidiana” donde se abordan con gran ironía y desgarrador lenguaje la realidad actual del hombre

¹⁷⁹ Francisca Noguero: “Anda Nada, de Luis Britto: palabras como cargas de profundidad” en *Revista Landa*, Nº 0, 2012.

escindido; así también se exhiben representaciones de un mundo alternativo que pareciera un escape a través del absurdo en “Vidas secretas” con la negación de la propia vida, en el nihilismo que representaría un cuento como “El martirio de la esperanza” (p. 112) donde se reniega de toda salida posible al declarar en tono condenatorio “Las leyendas mantienen vivas las esperanzas. Prefiero matarlas. Un árbol de esperanza germina donde quiera” (p. 112); llegando al penúltimo apartado que, en esta exposición de un ciclo genésico, presenta el holocausto bíblico manifestado en “Los diálogos del fin del mundo”, el hombre moderno ya ha atravesado toda la historia, incluso el fin mismo de la historia (tal vez el de Fucuyama), donde el cuento “Performance” se presenta para cuestionar ese fin, proponiendo mundos de un futurismo caótico de máquinas que harán las máquinas que sustituirán al ser humano; y por último “Tragedias literarias”, el espejo borgiano, el reflejo del yo profundo (del autor), sabiéndose el Dios creador de su obra, burlándose de sí mismo, como emisor, al atrapar a un autor ficticio en la gloria de una de sus peores obras escritas, como lo declara el propio título del cuento “Papirotazo” (p. 165). Con esto se cierra el círculo de una totalidad indeseada, ya que incluso en su propia trascendencia se vislumbra la fatalidad en el eterno retorno de una paradoja expresada en el cuento “Musa”, “No vaya a ser cosa que los muchachos vayan a salir como su padre que se la ha pasado encerrado escribiendo para no oírme y me va a oír...”.

Dentro del anterior conjunto, el cuento “Performance”, se adhiere, en buena parte, a un trabajo del lenguaje propio de la postmodernidad. El narrador en primera persona no cuenta anécdota alguna, sino una caótica ‘andanada’ de reflexiones y disertaciones dirigidas frontalmente al lector, para producir un efecto poético de choque aleccionador. Parece haber una intención consciente por parte del autor, de escribir de una sola vez, evitando la reescritura, evitando la reorganización de ideas, no hay ningún tipo de deferencia hacia el lector y esto es un acto consciente dentro del trabajo escritural, el efecto puede ser desconcertante, pero a la vez es una señal de confianza otorgada, un reconocimiento a la madurez de su público lector. El mensaje

es declarativo y el lenguaje negativo y violento en función de una reacción catalizadora de la conciencia social. Desarrollo de una sintaxis fragmentaria, caótica utilización de los signos de puntuación, utilización de coloquialismos no de una manera orgánica dentro de la composición del texto, sino de una manera casi accidental.

En el ámbito editorial el proyecto fue automática y favorablemente acogido, a cargo de la editorial española Thule recibe en el 2005 el Premio del Centro Nacional del Libro al mejor libro publicado en el exterior, también las múltiples reseñas recibidas al libro por intelectuales de la talla de Alicia Acosta¹⁸⁰, Francisco Herrera¹⁸¹ y Dolores Koch¹⁸² al confirmar con buenos comentarios el éxito de este libro. Llevar adelante el excelente trabajo de edición por parte de la editorial Thule, al imprimir los ejemplares de la obra en un material de altísima calidad, que lo hace impermeable y de larga duración, es reflejo de la confianza de una exitosa compañía editorial. Esto, por supuesto, recaería en los precios de venta al público y sin embargo, volvió a ser publicación agotada. El público recibió con expectación pero con confianza la obra, la receptividad y buenos comentarios de la crítica literaria, no se dejaron esperar.

En cuanto al abordaje de la presente obra, las *relaciones implícitas con obras conocidas del entorno de la historia literaria* presentan una evidente influencia de la literatura del Boom latinoamericano, escritores como Cortázar que ejercitarían la práctica de involucrar al lector como complemento fundamental que dará el sentido completo de la obra, va a tener gran influencia en la obra narrativa de Britto que, como aquel, demuestra el necesario acercamiento al permitir la íntima libertad de la lectura a favor de una fe puesta en el lector; Gabriel García Márquez exponiendo la totalidad del mundo en un pequeño pueblo llamado Macondo; La literatura crítica a las estructuras de poder de Mario Vargas Llosa. Todos estos aspectos que desarrollaron estos escritores dentro de aquel movimiento vanguardista signarán las tendencias de la

¹⁸⁰ Alicia Acosta: *Anda nada*, <http://www.comentariosdelibros.com/comentario-anda-nada-1076idl1076idc.htm> [11-09-2012].

¹⁸¹ Francisco Herrera: *Luis Britto García es mucho Britto*, <http://laletrasinsangre.blogspot.com.es/2006/06/luis-britto-garca-es-mucho-britto.html> [11-09-2012].

¹⁸² Dolores Koch: *Luis Britto García y el orden en la biblioteca*, Argentina, Universidad Nacional de Tucumán Ed. Alba Omil, 2006.

literatura contemporánea en todo el continente. En una entrevista Luis Britto responde que no habría tiempo, ni manera de enumerar toda la literatura que influye en su obra. Sin embargo, se pueden establecer ciertas relaciones tangenciales en ciertos elementos esenciales que tienen que ver con el objetivo fundamental de *Andanada*. En este sentido, la obra borgiana presenta elementos que guardan relación en lo que se puede entender como la necesidad por la búsqueda de la totalidad en la obra narrativa de *El Aleph*. En el caso de *Andanada* se ha venido desarrollando la idea fundamental de un libro que, dentro de su género de relato breve y microrrelato, persigue esa misma idea de totalidad. Pero tanto en el *Aleph* como en *Andanada*, esa totalidad no se completa sino en las repercusiones que los cuentos producen en el lector. Es por ello que en ambas obras vuelve a suscitarse el redireccionamiento de la palabra del narrador omnisciente que deja de ver el centro de su propia existencia literaria en el relato mismo y vuelve su mirada hacia el lector.

Esta fe en los demás es una de las grandes virtudes de estas obras. Se trata de la misma fe que orienta el análisis literario al factor lector que no solo representa una nueva metodología de análisis, sino de una transformación en el que la literatura se ha ido desplazando del espacio tradicionalmente elitista, a otro más amplio. De modo que esta metodología y la literatura misma pueden ser interpretadas como una consecuencia natural de esta transformación. Es este mismo traslado, en el que la literatura se reconfigura en cada generación, el que hace que Borges exprese en sus “Nota sobre Bernard Shaw” que:

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual —esta por ejemplo— como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura del año dos mil¹⁸³.

¹⁸³ Jorge Luis Borges: “Notas sobre Bernard Shaw” en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1984, p. 747.

En las palabras de este gigante queda legitimada la importancia de lo que se puede entender como una especie de coautoría del lector frente al autor y su obra. El propósito es apuntar al reconocimiento de los destinatarios y de todos aquellos investigadores literarios que con sus aportes y análisis interpretativos, procuran el desdoblamiento de una literatura ensimismada, para ponerla nuevamente en conexión con una tradición cultural, y finalmente, colaborar con el estímulo de esta enriquecedora forma de expresión que evoluciona con el ser humano, que se lee, pero que también nos lee a su vez.

IV. LA NARRATIVA DE LUIS BRITTO GARCÍA A TRAVÉS DEL ANÁLISIS DEL DISCURSO, LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN LITERARIA Y EL HORIZONTE DE EXPECTATIVAS

La carrera de Luis Britto García (1940) como escritor, más allá de las mencionadas primeras incursiones del adolescente en un pequeño periódico de liceo, o de las publicaciones del estudiante universitario para el periódico de la Facultad de Derecho, se formalizará a mediados de los años 60, a pesar de la reticencia de sus destinatarios hacia su primera publicación. Para Amarilis Hidalgo, quien observa la trayectoria literaria de Britto en retrospectiva, su primera obra *Los fugitivos...* no se agota en aquel primer rechazo que supuso esta obra primigenia, muy al contrario, para Hidalgo significó la fundación de las “bases de lo que será la novelística de la guerrilla urbana”¹⁸⁴, para la cual constituyó una contribución sustancial de lo que será una nueva tendencia literaria orientada a un discurso principalmente reivindicativo de lo social con claras pretensiones emancipatorias propias de la modernidad. Así como la obra de Britto se inserta muy activamente en toda esta dinámica discursiva extra e intra-literaria, para revelar una obra muy coherente con los horizontes paradigmáticos y la literatura de su tiempo, por esta misma razón resulta muy cambiante, desde aquella pretérita atmósfera cargada del espíritu de la modernidad a la actualidad, la obra y el pensamiento de Britto no ha dejado de transformarse y desarrollarse en una prolífica y variada producción literaria. Esta capacidad transformativa dota a la obra del escritor de una constante novedad en lo temático y lo estilístico, que viene evolucionando hacia vertientes heterodoxas surgidas del deseo de alcanzar nuevos horizontes en la expresión literaria, que se patentiza en la experimentación semántica y sintáctica que opera en cada una de sus creaciones, y que ya parece formar parte de una seña de identidad en la obra del escritor.

Se trata de una producción literaria que, en su periplo por la compleja etapa de

¹⁸⁴ Amarilis Hidalgo de Jesús: *Re-interpretación de la ficción testimonial en Venezuela: La obra de Luis Britto García*, Bloomsburg, University of Pensilvania, página web http://luisbrittogarcia.blogspot.com.es/2012_11_11_archive.html [14-06-2016].

la historia contemporánea, presenta elementos que evidencian una muy interesante capacidad de adaptación, producto del análisis y la autocrítica, que responde a las exigencias de un país en plena conmoción política, social, económica y cultural; y que, en consecuencia, se despliega en múltiples géneros literarios, en procura de las más variadas formas expresivas de conexión con una sociedad diversa y cosmopolita.

Conjuntamente con esto, en lo que corresponde a su narrativa dentro de la dinámica contextual, si bien se percibe una clara intencionalidad de manifestarse desde una visión de mundo nacional, no considera contradictorio que tal visión pueda engranarse, complementarse o incluso transformarse atendiendo a perspectivas de un orden más universal. En este sentido hay una marcha progresiva en la preparación intelectual de este escritor venezolano que se va consolidando y completando a través del estudio de diversas ramas de las ciencias humanas: como profesor e investigador versado en las ciencias jurídicas, historiador, sociólogo, ensayista, periodista y, por supuesto, desde su faceta de creador y estudioso de la literatura y la cultura en general, que se nutre del entorno de lo nacional sin olvidar la importancia en cuanto a la amplitud de perspectiva que ofrece la asimilación de lo internacional.

Al ingresar al cosmos intra-literario de la obra de Britto, se advierte un centro cognoscitivo recurrente, que se manifiesta en una marcada preocupación por descubrir el lenguaje desde un sentido fenomenológico (al interactuar en y con el mundo) y otro esencialista (al reconocer en la palabra semántica y sintáctica en sí misma una gran potencialidad expresiva). Aspecto que se ha traducido en una paulatina afinación del lenguaje, como instrumento definible y por lo tanto alterable, dentro de su narrativa en cada nueva publicación; aprehendiéndola como fenómeno cultural en constante transformación y recreándola al malearla con propósitos creativos y estéticos. De hecho, esta cualidad resulta tan notoria y central, que se posiciona dentro de las características más referenciadas por la crítica literaria al momento de abordar su obra narrativa.

En esta línea de ideas se desarrolla la descripción de los métodos de

observación del 'Análisis del discurso' y 'la estética de la recepción y el horizonte de expectativas', en los cuales el autor poseedor de amplios conocimientos en estos temas, establece significativas relaciones con la obra literaria como tal.

Siguiendo este planteamiento, se establece un paralelismo según el cual el desarrollo de las disciplinas del análisis literario y la obra narrativa de Britto, contemporáneas entre sí, guardan esenciales relaciones en cuanto a contenido y forma desde el punto de vista sistémico y programático; tales acercamientos son el resultado de similares influjos provenientes del paradigma de la modernidad; pero que, a su vez, responden a un proceso evolutivo que permite definir nuevos contornos que parecen prefigurar conceptos relacionados con una visión postmoderna.

La filóloga de la Universidad Complutense Covadonga López Alonso en su libro *Análisis del Discurso*, afirma que este tipo de análisis llega a consolidarse como disciplina hacia los años 60, presentándose como una herramienta capaz de desarrollar el estudio del uso de la lengua en tanto práctica social. Partiendo de la obra literaria se examinan las condiciones de producción y los procesos de comprensión e interpretación en correspondencia con la realidad social, lingüística, histórica, cultural e ideológica en la que se produce.

Uno de los elementos cardinales de este análisis es justamente su componente metodológico. Se le reconoce la voluntad de sentar sobre la base del paradigma científico, una vía para cumplir con los principios fundamentales de la modernidad. Y aunque ciertas características, como la convergencia de diversas disciplinas de las Ciencias del Lenguaje y de las Ciencias Sociales, ya parecen prefigurar nuevos factores que incluyen la perspectiva múltiple e interdisciplinaria, existe un fundamental interés por concretar una base teórica desde la cual ir dilucidando, en la más pura tradición cartesiana, significados cada vez más profundos.

Con el mismo interés sociológico con que el Análisis del Discurso propone un método de estudio que permite establecer las relaciones existentes entre discurso literario y sociedad, se descubren los comentarios 'anónimos' de la contracara del libro

Los fugitivos y otros cuentos (1964), (seguramente de mano del autor) al lector, donde se lee, en un afán taxonómico y metodológico, lo siguiente:

De cerca de un centenar de historias escritas a partir de 1957, el autor ha seleccionado las contenidas en este volumen [13 cuentos para ser específico] en base a que constituyen apelaciones directas contra a) el horror del modo de vida que soporta la mayor parte de la población del país; b) el american way of living vía Carnegie; c) la destrucción de la persona humana en las formalidades de una justicia sin contenido; d) nuestros “hombres representativos”; e) el arte entendido como rama de las relaciones públicas; f) el agostamiento de la voluntad de honradez en una sociedad de tahúres[...]¹⁸⁵.

Se observa en esta enumeración de contenidos el inventario sistemático de realidades y denuncias sórdidas y precarias de la situación venezolana hacia los años 60, en las que parece existir una clara intención por precisar el sentido unívoco de los problemas que serán abordados y desarrollados en el libro literariamente, a través de su reinterpretación estética.

Una colindante sincronía temporal y una direccionalidad hacia objetivos que se estructuran a partir de ciertas formas discursivas dentro de los ‘juegos del lenguaje’ (para utilizar el concepto de Wittgenstein) y que tienen que ver, en un sentido amplio, con las metas de emancipación social (por la vía de la fusión del conocimiento de la academia o del arte a los grandes sectores sociales) definidos por una estructura epistémica de naturaleza teleológica y determinista, se presentan como formulaciones que permiten hablar, en una primera instancia (ya que en ambos se irán integrando nuevos elementos), de ciertos principios comunes entre el Análisis del Discurso y esta etapa inicial del trabajo escritural de Britto.

En términos generales ‘el análisis del discurso’ plantea dos condiciones inapelables, a saber, la de estar compuesto de una ‘lengua’ cuyo significado varía dependiendo de aquel; y la de estar subyugado por las ‘convenciones y hábitos sociales’ que establecen las normas bajo las que se despliega. En esta etapa

¹⁸⁵ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Pensamiento Vivo C.A., 1964.

incipiente de la obra de Britto concretada en *Los fugitivos y otros cuentos* el discurso, es decir, el contenido semántico de las frases en esos relatos y sus conexiones transfrásicas, tienen un sentido claro y lineal. ‘Lengua’, ‘discurso’ y ‘convención social’ no plantean, en cuanto al sentido semántico o sintáctico, grandes retos de interpretación, significados ocultos, ambiguos o transgresiones demasiado complejas para el lector. Sin embargo, esta circunstancia clara, diáfana y conectada con una sensibilidad social no se traducirá en conexión fáctica alguna, repercusión o acogida en el mundo literario en su sentido más amplio. En este punto el análisis profundiza en la llamada Estética de la Recepción, al asumir el esquema del Horizonte de expectativas expuesto por Wolfgang Iser. Britto prefigura un lector, o como lo llama Umberto Eco un ‘lector in fábula’, que ya no se corresponde con el lector real. Este receptor se halla desfasado al encontrarse en un estadio que supera ya aquellos caducos paradigmas llanos y rectos que componen esa primera obra de Britto.

Los estudios que se han concentrado en caracterizar los elementos intrínsecos a la obra, las circunstancias contextuales que condicionan a los textos a ser rechazados o acogidos en mayor o menor medida por parte de los lectores, también han cumplido con su propia evolución. De este modo, tanto el modelo de análisis como la obra literaria cambian según necesidades externas a sus propios paradigmas, que a su vez se encuentran inmersos y a merced de las transformaciones que se producen en la propia cosmovisión que opera dentro del conjunto social. Luis A. Acosta Gómez, con un buen libro llamado *El lector y su obra* (1989), destaca ciertas consideraciones sobre los antecedentes de la Estética de la Recepción literaria, donde se demuestra que interés y análisis en el lector, en efecto, siempre han estado presentes a lo largo de su historia a través de las más diversas perspectivas, puntos de análisis o transferencias contextuales¹⁸⁶, pero con la sustancial diferencia de haber

¹⁸⁶ Acosta hace referencia a numerosos ejemplos de este tipo de estudios: “Como ilustrativos muy bien pueden servir aquí títulos del estilo de *Goethe en China*, *El Cantar de los Nibelungos en Alemania*, *Ibsen en Alemania*, *La recepción de García Lorca en Alemania*, *Homero en la literatura alemana*, *La recepción de Heine en Thomas Mann*, *Werther y su época*, *Shiller y la época actual* [...]”. (Luis A. Acosta Gómez: *El lector y la obra*, Madrid, Editorial Gredos, 1989, p. 12).

acometido esta tarea de una manera tangencial, espontánea y exenta de una metodología rigurosa:

mientras los estudios de recepción literaria que podrían denominarse clásicos, se han realizado normalmente desde fundamentos y premisas de una historia literaria de carácter tradicional, la nueva recepción, y con ella todos estos términos (teoría de la recepción, estética de la recepción, recepción efectual etc.), se explican a partir de unos planteamientos teóricos y metodológicos surgidos desde una conciencia más científica, que está presente no solo en la teoría literaria, sino también en otros campos de las ciencias humanas¹⁸⁷.

En la lección inaugural “La historia Literaria como desafío a la crítica literaria” de Hans Robert Jauss, lo que el alemán pretende formalizar es el comienzo de un cambio profundo de los paradigmas del análisis crítico-literario con pretensiones de universalidad. Esta consideración temporal entre la obra prima del escritor y la inauguración de esta nueva crítica, no es casual, ya que ambos representaron en sus ámbitos giros paradigmáticos contundentes. Cambios de cosmovisión que partirían de influencias similares y que tienen que ver con una nueva corriente de ideas que trae consigo el reconocimiento de la importancia del mundo de la periferia. Transformaciones de tipo social que surgen del síntoma de hartazgo de una época signada por la exclusión de las grandes mayorías con respecto a un centro minoritario y privilegiado que, en el caso de la literatura, se traslada a la imagen de un autor y una obra, a la que la crítica literaria tradicional concede tal vez una excesiva importancia dentro de la función literaria, en detrimento de todos aquellos que, de una u otra forma, también constituyen una parte fundamental dentro de este proceso, que no son otros que los que activan y concretan los propósitos mismos de la manifestación artística y cognitiva de la literatura, es decir, los destinatarios.

Básicamente lo que Jauss propone es colocar al lector en el centro del análisis literario; depositar en él un alto grado de responsabilidad, reconociendo el significativo

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 14.

papel que juega dentro de este particular proceso cultural comunicativo. El autor es importante al igual que su obra, pero quien decide si el escritor lo es efectivamente, lo mismo que su obra, es el lector; así que el análisis literario ha de partir de este último agente, que es quien establece la legitimidad de los otros dos. Esta idea basal contiene muchas implicaciones, condicionamientos y excepciones; la Estética de la Recepción pretende dejar aclaradas, hasta donde sea posible, todas estas variantes en una ciencia. Esto conlleva, debido a su naturaleza paradigmática, a un replanteamiento dentro de otras disciplinas de la literatura. En el ejemplo que expone Luis Acosta, se pueden vislumbrar los alcances de esta nueva disciplina que se propone replantear lo que se entiende como literatura y el cuestionamiento sobre cómo se habría venido conociendo: “La historia literaria, no iba más allá de ser una historia de obras y de autores; en sus consideraciones no incluía al lector; y si alguna vez lo había hecho, no había sido en ningún caso considerándolo como elemento fundamental y mucho menos, constitutivo de la obra”¹⁸⁸.

A finales de los años sesenta, tras el reconocimiento de la distancia estética que se habría producido entre su primera obra y el conjunto social, Luis Britto transformado por la experiencia que le aportaran sus lectores, maneja en el acto de la escritura un nuevo ‘Horizonte de expectativas’ en el momento de abordar el acto creativo, producción literaria que en lo consecutivo se verá ineludiblemente condicionada por aquel primer suceso de recepción. La consecuencia supone el giro que el autor dará a su narrativa en lo que a contenido, estilo y técnica se refiere: el narrador literario presente en su nuevo intento no será concebido como guía conductista de las acciones, ni como poseedor de un lenguaje claro y omnisciente, ya no es condescendiente con el lector, el sentido de la obra se torna oscuro, lo evidente sospechoso y los objetivos parecen coincidir en la indefinición. El ‘lector in fábula’ que tiene en mente el autor comienza a coincidir con el lector real que no es sino la consecuencia de una época. En su obra, las temáticas y los puntos de vista se

¹⁸⁸ Luis A. Acosta Gómez: *El lector y la obra... op. cit.* p. 41.

pluralizan dando paso a perspectivas llenas de matices, al superar la visión maniquea, abriéndose a posibilidades interpretativas desde las nuevas perspectivas que plantea la incorporación de circunstancias múltiples provenientes de la proyección de mundos tradicionalmente relegados o marginales. El tradicional modelo que concibe en el proceso literario un orden valorativo que otorga preeminencia al autor – obra/código sobre el receptor – producto/decodificado, será re-examinado en función de un enfoque paradigmático novedoso que considera que las nociones atribuidas al centro (la razón ortodoxa, la verdad establecida, la institucionalidad, la tradición etc.) por su ineficacia y desconexión con la realidad, deben ser revisadas. De modo que la visión de los mundos periféricos comienza a presentarse como un espacio alternativo que recibe una gran acogida general. El análisis literario se traducirá en la reconsideración de ‘el lector’ como factor fundamental para la actualización del hecho literario, con repercusiones que pueden llegar a influir en el, hasta entonces, incuestionado ‘autor’, principiante de la línea comunicativa, que ahora pasa de ser un proceso lineal, a un proceso cíclico que tendrá interesantes implicaciones.

También en el ámbito de la creación literaria comenzará un proceso de reorientación hacia los espacios limítrofes. En este sentido, se produce un movimiento literario que parece nutrirse de un origen menos ilustrado, más mundano, pero también más cercano al despojar al lenguaje de su impertérrita y distante solemnidad, dibujando historias más coincidentes con el mundo real, sin que esto implique la escisión con lo trascendente, y que comienza a suscitarse a través de nuevas formas de representación, en las que se percibe un origen en el sentir de lo multitudinario: Jack Kerouac escribe su conocida obra *El camino* (*On the Road*, 1957) en un estilo espontáneo, natural, a la vez que con una empática profundidad, alcanzando a traducir a tal punto el sentir social, que incluso llega a convertirse en libro de culto para aquellos que luego serán conocidos como la Generación Beat; autores y filósofos, como Sartre o Camus vuelcan su intelecto hacia propósitos sociales, proponiendo en su existencialismo la re-incorporación del ente humano y humanista de una supuesta

‘predestinación’ circunstancial masificada y alienante; finalmente este influjo, se integra en el sentir de los escritores del boom latinoamericano como Onetti o Julio Cortázar, quienes comienzan a percibir y producir una literatura abstrusa, coincidente con el reflejo del que será su lector: global pero periférico, no emancipado pero escéptico, enajenado de su propio centro pero que, ávido por reencontrarse, incrementa, posiblemente por necesidad, su llamada ‘competencia lingüística’. De manera que la literatura es expresión social, analizada en función y desde la incertidumbre social. Un solo eje, representado por el determinismo, la linealidad y las metas emancipatorias, en los tiempos que corren, solo llevan a la fatalidad.

Hacia la culminación de los años 60, en los que se tambalean cada vez más los pilares fundamentales del paradigma moderno, Luis Britto enrumba su obra hacia una praxis literaria experimental y futurista que alcanza ya una clara madurez con *Rajatabla*, obra que por su calidad supondrá un gran reconocimiento y popularidad para el escritor venezolano. Sin embargo, antes de lograr este éxito, ha venido desarrollando una obra previa, su novela *Vela de armas*¹⁸⁹, que se presenta como una especie de eslabón transicional. Podría entenderse como el libro con el que inaugura ese nuevo espacio de renovación y experimentación, que identificará el estilo literario del escritor; así que inscrita bajo el género novelesco, lo que irrumpirá es una obra bastante *sui generis* que viene a expresarse desde una fragmentariedad compuesta de relatos, párrafos, frases, imágenes e incluso representaciones esquemáticas que, a primera vista, parecen inconexas, pero que, tras sucesivas lecturas, se va revelando, a la manera faulkneriana, como una historia contada a través de sus pedazos.

Al despuntar la nueva década de los setenta, esta ‘novela fragmentada’ se percibe como una audaz propuesta que viene constituyéndose en y desde un sentir epocal en pleno apogeo. Se podría hablar de un estado de ánimo generalizado que ha

¹⁸⁹ Se especifica desarrollo y no publicación porque la segunda obra publicada es *Rajatabla* en febrero de 1970 por Casa de las Américas; no obstante, *Vela de armas* fue escrita con anterioridad y publicada posteriormente en octubre del mismo año por Arca en Montevideo. Andrea Bell: “Los sueños en corto circuito en Luis Britto García” en *Revista Interamericana de Bibliografía Biblioteca digital* (1996) N° 1-4 http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo9/luis.aspx [03-06-2016].

venido condensándose desde la década anterior, pues el paradigma de la modernidad ha tocado sus cotas más altas para finalmente venirse abajo. El desengaño, la desilusión o la rabia confluyen en una sola orientación: El cuestionamiento del paradigma de la modernidad: en Italia Vattimo ahondará en los trabajos de Lyotard, a través de su formulación del 'pensamiento débil', en Francia Foucault cuestiona el poder de la razón y Derrida concibe en la diferencia las formas de configuración de la realidad. Influencias que en América Latina también promoverán movimientos filosóficos como la 'teología y filosofía de la liberación', 'la postcolonialidad', 'la interculturalidad' entre otros¹⁹⁰. Dentro de este reimpulso del pensamiento, se moviliza un profundo acerbo de conocimientos filosóficos que, aunque más desalentadoras que alentadoras y más generadores de preguntas que de respuestas, servirán de caldo de cultivo en la producción narrativa de Britto. Surge así un producto imbuido de una amplia heterogeneidad epistémica, arrojada de los centros paradigmáticos de la tradición occidental y que convive en las zonas fronterizas de la cultura, en las sospechosas de no ser cultura o simplemente relegadas por ser subculturas o contraculturas. Esta perspectiva en la praxis escritural de Britto se concreta en una forma de composición que, por contraste, revelará la imagen neurálgica, descarnada y cruda del mundo que le es inverso, es decir, 'el centro'; describiendo de este, gracias a esa situación fronteriza, los enlaces y mecanismos frágiles y enrevesados con los que se rige el mundo contemporáneo.

Sin embargo, la literatura experimental y periférica en Venezuela, si bien recibe un gran impulso por las transformaciones políticas, sociales y culturales de estos años, también deviene de la influencia de una relativamente reciente tradición. Saúl Sosnowsky en su ensayo *Lectura sobre la marcha de una obra en marcha*¹⁹¹, aborda esta línea literaria concentrándose en algunos autores representativos, que revelan

¹⁹⁰ Un trabajo que presenta el análisis detallado de estas y otras nociones de los movimientos filosóficos latinoamericanos, y su historia en el siglo XX, es el llevado adelante por Alonso de Toro y Fernando de Toro (eds.) *El debate de la post-colonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

¹⁹¹ Saúl Sosnowsky: "Lectura sobre la marcha de una obra en marcha" en Ángel Rama (ed.): *Más allá del Boom: Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984, pp. 191-236.

nuevas formas narrativas en un momento de renovación, los cuales insisten en producir un quiebre del ubicuo costumbrismo, comenzando por Oswaldo Trejo (1928-1996) como figura fundadora de esta vertiente iconoclasta junto a Salvador Garmendia (1928-2001), seguido de una línea de intelectuales de avanzada como Adriano González León (1931-2008), Ramón Bravo (1938) o el imprescindible José Balza (1939) para la literatura más actual. No obstante, al abordar a Britto y su obra, parece distinguir una intencionalidad diferenciadora que sugiere no solo una derivación de la línea literaria, sino una que ejercerá gran influencia sobre la misma. El latinoamericanista afirma que con su obra *Vela de armas* marca una especie de punto de inflexión en lo que será la narrativa experimental contemporánea, no solo en la dirección que toma la praxis escritural del autor, sino para la propia venezolanidad en busca de trascenderse a través de la manifestación artística de la literatura:

Entre los más jóvenes resalta la figura de Luis Britto García (1940), autor de *Vela de armas* (1970), novela en la que ya se asomaban los ejercicios experimentales que postularían las recientes técnicas para narrar la desubicación del subdesarrollo. Estos ejercicios iniciales serían ampliamente expuestos en los diversos textos, imaginativos y comprometidos, que caracterizan *Rajatabla* (1970), suma de breves enunciados que rechazan una clasificación genérica y que proponen la totalidad de un universo¹⁹².

Cuando Sosnowsky pone el énfasis en ‘las recientes técnicas para narrar la desubicación del subdesarrollo’, está haciendo referencia a la instrumentalización de unos medios estéticos y recursos literarios ajustados, a partir de la percepción artística del autor, o de la necesidad de servir como formas de representación, de esos mismos mundos periféricos de donde surge su estilo literario. En este sentido la perspectiva de la periferia ocupa el lugar que tradicionalmente ocupara el centro. Y desde ahí reajusta sus mecanismos de expresión que, tras revisar los que se constituyen como tradicionales, crea sus propios modos de enunciado fruto de las necesidades del nuevo paradigma.

¹⁹² Saúl Sosnowsky: “Lectura sobre la marcha...” *loc. cit.* pp. 224-225.

Con todo este auge del revisionismo, la Estética de la Recepción se centrará en evidenciar las deficiencias generales del canon tradicional de la educación filológica que, como subraya Robert Jauss, “fue agudizado por la crítica del movimiento estudiantil de protesta contra el ‘ideal burgués de la ciencia’”¹⁹³. Por esa razón se producen hondas repercusiones culturales a nivel internacional, los nuevos planteamientos expresan un cambio desde el punto de vista estético, guardando siempre una vinculación muy estrecha con preocupaciones de orden político y social. En la séptima y última tesis que propone Jauss en su discurso inaugural en la Universidad de Constanza, expone la significativa importancia que entraña la superación de los antiguos paradigmas de la historiografía literaria, por estos otros novedosos que introducen en su justa medida la importancia del factor y la función social. En palabras de Jauss:

La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concepto del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social¹⁹⁴.

Toda esta estructura que implica la Estética de la Recepción encuentra una conexión muy coherente, en lo que corresponde a sus principios epistemológicos, en la obra de Britto García *Rajatabla* que, como ‘Texto’ (es decir, un objeto con potencialidad comunicativa) ya se presenta como una obra madura, estructuradamente definida dentro de su estilo. Aspectos que relacionan obra y metodología en tanto señalan la importancia de la participación del lector, el fundamento de la multiplicidad interpretativa de la obra, la fragmentariedad semántica y/o sintáctica en razón del llamado a una participación creativa del lector sobre lo que lee y finalmente, la integración del universo literario y el real gracias al

¹⁹³ Dietrich Rall (Comp.): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 77.

¹⁹⁴ Hans Robert Jauss: “Historia de literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Dietrich Rall (Comp.): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria... op. cit.* p. 58.

redimensionamiento de la perspectiva que recíprocamente se aportan el uno al otro.

En este mismo sentido resulta importante entender que los nuevos instrumentos de análisis han permitido ampliar el campo de acción de los estudios literarios al considerar la ineludible multiplicidad valorativa que adquiere la obra en el momento de su concreción por parte de cada lector: históricamente, geográficamente, socialmente e incluso políticamente; y aunque esto pueda significar el riesgo de un campo de análisis posiblemente desmesurado, este se modera en el equilibrio que aporta la coherencia a la que estas deben responder con respecto a las sentencias literales escritas en el texto, tal como lo advierte Iser “El aspecto verbal conduce la reacción e impide su arbitrariedad”¹⁹⁵. La obra narrativa de Britto envuelve esta misma forma del equilibrio: Si bien las lecturas de sus relatos pueden producir una reacción caótica, al volver a su principio verbal, se descubre un gran equilibrio que no es arbitrario. Una armonía que se sustenta, a través del análisis del discurso, en la propia estructura interna del texto, y en su exterioridad, a través de la Estética de la Recepción, en tanto concentra elementos que tienen que ver con la manera como se ha instalado la obra de este importante escritor en el sistema literario nacional.

¹⁹⁵ Wolfgang Iser: “El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético” en Dietrich Rall (Comp.): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria... op. cit.* p. 123.

IV.1. Recepción y modernidad en la narrativa breve de Luis Britto García

En los primeros textos Luis Britto García va a desarrollar una literatura que tiene su origen en una tradición de larga data que, nutriéndose de la vertiente criollista de principios del siglo XX, seguirá configurando una línea literaria de raigambre nacionalista con una marcada intención en la temática del realismo social¹⁹⁶.

Partiendo de la superación del modernismo en pos de una vanguardia representada en la llamada Generación del 28 (intelectualidad de estudiantes demócratas anti-gomecistas), pasando por la narrativa positivista que refleja la preocupación temática civilización y barbarie, abordada por intelectuales como José Rafael Pocaterra (1889-1955) o Rómulo Gallegos (1884-1969), hasta el surgimiento de importantes innovadores de la temática de la violencia como José Fabbiani Ruiz (1911-1975) o Alfredo Armas Alfonso (1921-1990), se llega a advertir, en el despuntar de los años 50, una madurez temática y formal que, tras superar un realismo concentrado en paisajes y personajes desde una perspectiva distante, va a permitir la penetración de una nueva manera de pensar y escribir el mundo: más esencial, humana y vital.

Ya entrada la década de los años 60 esta tradición, que siempre ha tenido una presencia importante dentro de la intelectualidad y amplios sectores sociales, repercutirá con gran fuerza entre los jóvenes universitarios que, por un lado observan los éxitos de las luchas y las revoluciones socialistas de estos años, y por otro, sufren de una delicada situación de inestabilidad política, social y económica. En esta época de ajustes en el paso de regímenes dictatoriales a una real democracia que aún no es tal, se conforma una vanguardia política y luego militar de ideología socialista, que se opone a esa democracia que les excluye e ilegaliza, y que contará con el respaldo de

¹⁹⁶ Es importante subrayar el significativo valor que entraña este realismo social como parte constitutiva de la literatura venezolana a lo largo de su historia. Para Juan Liscano: "La narrativa venezolana [...] puede ser definida como el fruto de una relación atormentada pero firme, nunca rota, entre la realidad social, histórica, geográfica y la realidad de la ficción. [...] nuestra literatura se apoya definitivamente en la realidad y no en la escritura misma o en el fuego de la imaginación y del lenguaje". (Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual...*, *op. cit.* p. 24).

gran parte del movimiento intelectual y artístico venezolano¹⁹⁷. Esta situación que se extenderá desde la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez en 1958 hasta 1968, será conocida como la ‘década violenta’, y a la literatura producida en este periodo ‘literatura de la violencia’. Una vertiente literaria en la que se inserta la primera obra narrativa de Britto García *Los fugitivos y otros cuentos* (1964)¹⁹⁸.

El eje representado por la motivación del compromiso social del escritor y la visión de la literatura como factor edificante de un proyecto nacional, será elemento constitutivo y constituyente de la extensa y variada producción artístico-literaria de Luis Britto García. Se asume entonces el factor social como elemento que incide sensiblemente en su desarrollo literario, tanto en lo estilístico como en lo temático, pues guarda una muy estrecha vinculación con el recibimiento de su obra por parte de los destinatarios. Sin embargo la acogida no fue la esperada, ya que como dice Roberto Lovera de Sola, en el momento de aquella primera publicación, la obra de *Los fugitivos y otros cuentos* “pasó casi desapercibida para la crítica”¹⁹⁹, afirmación que, tal como lo ha reiterado el propio Britto, puede extenderse al público en general de aquel momento. En consecuencia, se distingue una notoria reorientación por parte del autor en sus siguientes publicaciones *Vela de armas* y *Rajatabla*. En estas se observa un replanteamiento y profundización del contenido de los relatos en cuanto a sus propósitos, superando aquella primera producción percibida (al ser leída superficialmente) como una tentativa encallada en una modernidad anacrónica. Así mismo se hace notorio el reforzamiento y la transformación de otros elementos relacionados con lo formal, que se harán evidentes en la eficacia, dominio y concisión del lenguaje empleado en su posterior producción y que se revelará como elemento

¹⁹⁷ La violencia política y social de los años 60 tiene una repercusión inmediata en el ámbito artístico. La cita que destaca Héctor Briosó de Rafael Di Prisco en su libro *Estridencia e ironía*, ilustra el ánimo de aquellos años: “Hoy [1959] podemos decir que sin suficiente preparación estructural surgen la guerrilla rural y la urbana, a las que los poderes establecidos responden con una desproporcionada, inútil y estéril violencia que, ahora sí, va a servir como otro elemento de inspiración a la joven narrativa”. (Héctor Briosó Santos: *Estridencia e ironía. El techo de la ballena.*, Sevilla, Publicaciones Universidad de Sevilla, 2002, p. 235).

¹⁹⁸ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Pensamiento Vivo, 1964.

¹⁹⁹ Roberto Lovera de Sola: “Literatura: *Rajatabla*”, en *El Nacional*, (02-08-1971).

valioso y característico de la obra narrativa del venezolano.

Por otra parte, aunque esta primera publicación hubiese pasado desapercibida ante la crítica y fuese tomada como una especie de ensayo influido por una modernidad tardía, *Los fugitivos y otros cuentos* es un pequeño libro que presenta un conjunto de relatos ciertamente ineludibles, debido a su valor estético, pero sobre todo por su importancia como obra fundacional en cuanto a su contenido, para quien quiera ahondar en el análisis de la obra literaria de Britto. En cada uno de los relatos presentes en esta primera publicación se prefigura el carácter de los textos posteriores. De este modo la obra se convierte en una especie de matriz arquetípica que engloba, de una u otra forma, los contenidos que desarrollará a lo largo de sus distintas producciones literarias. Posiblemente esta sea la razón por la cual la crítica suele caracterizar a la obra narrativa de Britto a través de la figura de un compendio, que se reúne en función de una intertextualidad originada en esa primera obra; y que además de cumplir con los mencionados méritos de sus recursos estéticos y de contenido, se convierte en un vivo documento histórico, en tanto manifestación literaria, al revelar entre sus líneas el sustrato de una cultura y una idiosincrasia propias de la sociedad venezolana de aquellas décadas.

No obstante, más allá de estas interesantes distinciones entre las primeras obras de Luis Britto, parece haber un consenso en el ámbito intelectual y académico en cuanto al alcance de la obra de Luis Britto como precursor de una tendencia literaria en la que se insertan otros escritores de este periodo; de aquí que algunos críticos como Amarilis Hidalgo de Jesús, en su ensayo *Re-interpretación de la ficción testimonial en Venezuela: La obra de Luis Britto García*, afirme que esta primera obra de Britto “[*Los fugitivos y otros cuentos*] sienta las bases de lo que será la novelística de la guerrilla urbana que posteriormente perfeccionará en *Vela de armas* (1970),

Rajatabla (1970) y *Abrapalabra* (1979)²⁰⁰; así mismo hará lo propio Oscar Rodríguez al defender que “Luis Britto García abre y cierra la década del setenta postulando a la vez el problema de los límites de la literatura venezolana”²⁰¹; o Seymour Menton quien llega a plantear que “De cierta manera, el tono de la cuentística hispanoamericana de 1970-1985 lo establece el venezolano Luis Britto García (1940) con el volumen de *Rajatabla* (1970), premiado en Cuba, como tantos otros cuentos publicados en este periodo”²⁰².

A pesar de todo esto que se considera en la actualidad (desde una perspectiva diacrónica), la realidad es que el valor literario de aquella obra primigenia que, como se ha dicho, llegará incluso a ser considerada como modelo de escritura de la década de los setenta, no fue ni lejanamente reconocida en su momento. Por lo contrario, fue rechazada o simplemente ignorada por la crítica. Britto comenta que él mismo reunió el dinero para publicarla y distribuirla después de que en los cenáculos editoriales le recomendaran que desistiera de la narrativa y se dedicara al ensayo. Pasado el tiempo, aún el valor que reúne la obra de *Los fugitivos...* no ha sido suficientemente reconocida más allá de algunos comentarios casuales, casi siempre vinculados a sus siguientes obras (*Rajatabla* y *Abrapalabra*), a las que con justicia se las estima por su valor estético, aderezado ciertamente por el prestigio institucional de haber sido reconocidas con el Premio Casa de las Américas, pero que muy probablemente en el esplendor de su fama, hayan terminado eclipsando, en aquella primera obra, toda consideración de su valía artística y literaria, desestimación que de alguna manera este trabajo pretende contribuir a subsanar.

Una posible respuesta para entender la divergencia ocurrida entre la obra de *Los fugitivos...* y sus receptores puede hallarse en la tercera tesis que Hans Robert Jauss expone en su lección inaugural para la Universidad de Constanza *Historia de la*

²⁰⁰ Amarilis Hidalgo de Jesús: *Re-interpretación de la ficción testimonial en Venezuela: La obra de Luis Britto García*, Bloomsburg, University of Pensilvania, página web http://luisbrittogarcia.blogspot.com.es/2012_11_11_archive.html [14-06-2016].

²⁰¹ Oscar Rodríguez: “Joven literatura venezolana 1970-80” en *Zona Franca* 30-31 (julio-agosto de 1982) p. 23.

²⁰² Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de cultura económica, 1986, p. 663.

literatura como provocación a la ciencia literaria, donde hace referencia a las relaciones que se establecen entre la obra y lo que esperan de ella los receptores (reacciones del público y juicio de la crítica), entendiendo que tales reacciones producidas, según su grado y forma, permiten establecer en ella su condición de 'literaturidad'. Según Jauss, en la medida en la que una obra se exprese en función de nuevos paradigmas, que se alejen de las experiencias familiares de lectura dentro de una realidad literaria, se incrementa la posibilidad de producir lo que el filólogo alemán conoce como 'distancia estética' (o la distancia entre lo que el lector esperaba leer y lo que en el libro efectivamente leyó) que podría determinar el éxito, el fracaso, la paulatina o retardada comprensión etc., del texto.

Sin embargo, continuando con la línea de análisis de esta tercera tesis de Jauss, en el caso de *Los fugitivos y otros cuentos* esto habría sucedido en sentido inverso, es decir, Britto publica una obra que se encuentra dentro de una tradición a la que los receptores estarían acostumbrados, un texto que esperarían leer (desde un punto de vista del horizonte de expectativas del autor), cumpliendo con el planteamiento de ofrecer no nuevos sino reconocibles paradigmas. No obstante, se produce una evidente 'distancia estética', que conduce a la posibilidad de que tal desfase, a diferencia de ser ocasionado por la obra en una novedad que no contiene, tenga un origen en los propios receptores quienes, al estar inmersos en la novedad, encuentran anticuada esta primera producción. Esto es interpretado por el autor como una exigencia, que efectivamente repercutirá en los modos en los que abordará sus siguientes proyectos literarios, dando origen a una obra contundentemente distinta (a la vez que permite ratificar la implicación del lector dentro del proceso creativo del autor) que supondrá las consecuencias exitosas de sus obras posteriores.

Como se ha mencionado, es posible catalogar la obra *Los fugitivos...* como una obra tardía de la vanguardia del realismo social de las décadas de los 50 y 60 inserta en el paradigma de una modernidad crítica y emancipadora. Es importante insistir en que, tal como lo sostiene Calinescu en su libro *Las cinco caras de la*

Modernidad, no existe una sola modernidad, o para ser más preciso, existen muchos medios para alcanzar el objetivo confluyente y común de la modernidad, que esencialmente consiste en la emancipación del hombre a través de un proceso racional. Se hace necesario puntualizar estas consideraciones, ya que si no, se puede llegar a justificar la idea de que *Los fugitivos...* no es una obra moderna, sino postmoderna al revelarse como una obra crítica de la modernidad. En este sentido se hace referencia a la interpretación expuesta en el capítulo 'modernidad y postmodernidad' de esta tesis, en la que Habermas expresa que la crítica a la modernidad, no es la postmodernidad, sino básicamente una crítica, con base en los instrumentos de la racionalidad moderna, de una modernidad deshumanizante y desmesurada que no ha conseguido, por su inoperancia o desviación de sus principios medulares, los objetivos emancipatorios que habría proyectado; y que, por otro lado, se deben seguir defendiendo como metas legítimas y necesarias. Luis Britto García es un tajante partidario de esta posición habermasiana de rechazo a la postmodernidad, al entenderla como paradigma paralizante del pensamiento racional en función del desarrollo humano y que, en el plano estético, según las propias palabras del escritor se traduce en:

el rechazo de la racionalidad y la funcionalidad; el abandono del canon de la novedad y la función crítica de las artes, y la recuperación ecléctica de los signos de estéticas anteriores. Debo dejar sentado, desde el comienzo, que creo que las verdaderas críticas de la modernidad son las formuladas por revoluciones, contraculturas y vanguardias. Los restantes rasgos asociados con la tardomodernidad o postmodernidad no son otra cosa, en mi concepto, que la inmolación total de la cultura y de sus valores de uso al paradigma del valor de cambio representado por el mercado²⁰³.

Sin embargo, esta posición puede llegar a ser discutible ante el desarrollo de su obra narrativa posterior que, en muchas ocasiones, parece diversificarse de estos

²⁰³ Luis Britto García "La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea" en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano...* op. cit. p. 38.

preceptos. En lo que ahora respecta se hace referencia a la modalidad crítica²⁰⁴ de la modernidad que Calinescu llama en su libro *Cinco caras de la modernidad* ‘modernidad estética’, categoría en la que se puede ubicar, desde el punto de vista paradigmático, la obra de *Los fugitivos y otros cuentos*. Huelga decir que esta primera obra literaria influida por los principios de la modernidad convive con múltiples formas de expresión que florecieron en esta convulsionada y heterodoxa década de los 60, convirtiendo su enumeración y clasificación en una tarea delicada, riesgosa y extensa que dispararía los objetivos de este apartado. No obstante, Elvira Macht de Vera en su ensayo *Temática en el cuento venezolano* ofrece una delimitación amplia que permite prefigurar el horizonte de una nueva narrativa que, como lo expresa la investigadora y profesora de la Universidad Central de Venezuela, se proyecta en dos líneas de expansión:

Una desarrolla los temas de la violencia colectiva en una época concreta (la guerrilla urbana y rural de los 60) [...]. La otra vertiente narrativa se aleja, por decirlo así, de la temática nacional localizada directamente en lo político y social [...] para insistir, mediante transformaciones afines, en temas eternos y universales como pudieran ser el amor y el erotismo²⁰⁵.

Poniendo el foco en la primera vertiente, Macht de Vera perfila un conjunto literario con rasgos estéticos comunes y un perfil temático ciertamente diferenciable, en el que se puede contener esta línea de la narrativa de los años 60, agrupada bajo el apelativo de literatura de la violencia. Características que se corresponden con una marcada temática nacionalista, motivos políticos-sociales, la violencia como centro y dispositivo que desata las acciones, la especificidad del locus geográfico (Venezuela)

²⁰⁴ Frente a la ‘modernidad burguesa’ de mediados del siglo XVIII, defensora de la doctrina del progreso, la ciencia, la tecnología, la fuerza y el tiempo como un valor humano mercantilizable y el culto a la razón entre otros, Matei Calinescu describe una corriente de pensamiento que, aunque comparte algunos valores esenciales con el anterior, se va concretando en tanto reacción que contrabalancea los excesos de su opuesto, se trata de la ‘modernidad estética’ que es por contraste antiburguesa, anárquica, iconoclasta, subversiva, pero sobre todo inspiradora de las vanguardias que dominarán, en sus más variados estilos y modalidades expresión, a lo largo del siglo XX en casi toda aquella extensión que cubre la cultura occidental. (Véase el capítulo “Las dos modernidades” en Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991).

²⁰⁵ Elvira Macht de Vera: “La temática en el cuento venezolano”, en AA.VV.: *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 74.

como factor de gran implicación semántica dentro del relato e inclinación a los elementos localistas con cierta evocación provinciana, son componentes que se manifiestan con frecuencia, en mayor o menor medida y/o alternativamente en obras como *La palabra opuesta* (1962) de Gustavo Luis Carrera Dama, *Sin cielo y otros relatos* (1962) de Argenis Rodríguez, *Apagados y violentos* (1964) de Jesús Alberto León o el primer libro de cuentos *Doble fondo* (1965) del para entonces ya célebre escritor Salvador Garmendia y en el que se incluye *Los fugitivos y otros cuentos* (1964) de Luis Britto García.

Todas estas narrativas aún incipientes, pero que forman parte de un estilo y una tendencia en estos años, vienen a subvertir una práctica literaria demasiado circunspecta, pausada y cargada de ornamentaciones barrocas discordantes del sentir epocal. De este modo surgirá un movimiento literario con una marcada influencia por la particular coyuntura histórica de gran agitación popular que, tras la caída del dictador Marcos Pérez Jiménez en 1958, se tornará en cólera, tras la decepción que produjeron unos partidos políticos que traicionaron los principios democráticos bajo los cuales habrían justificado la lucha y toma del poder. La contundente influencia que supondrá esta convulsa y compleja década para la literatura nacional generará un gran interés y preocupación en la intelectualidad venezolana²⁰⁶. Hecho eminentemente político y social que Domingo Miliani, que fue de los primeros en llamar la atención en este sentido²⁰⁷, va a analizar en su estudio *Diez años de la narrativa contemporánea venezolana* (1972), para referirse al cómo en este periodo coyuntural se gestará todo un movimiento idiosincrático que tendrá inmediatas repercusiones en el arte y la

²⁰⁶ “En Venezuela, esta década registra unos de los periodos más turbulentos y dramáticos de nuestra historia: el surgimiento de las guerrillas de liberación –urbanas y rurales- y su enfrentamiento con los gobiernos agudamente represivos de Acción Democrática en asociaciones circunstanciales con los partidos de la ‘democracia representativa’ (URD, Copei, FND). Durante la primera década el país vivió prácticamente bajo un estado de guerra civil”. (Cita de Orlando Araujo: *Narrativa Venezolana Contemporánea*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988, p. 252).

²⁰⁷ El primero en hacer referencia a las ficciones de la ‘década violenta’ sería Rafael Di Prisco en agosto de 1969 en el prólogo de su antología *Narrativa venezolana contemporánea* “El hombre, la naturaleza, el paisaje, los estados reflexivos, así como la conciencia del lenguaje adquiere una dimensión completamente original”. (Rafael Di Prisco: *Narrativa venezolana contemporánea (antología)*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 16); poco menos de dos años después lo haría Orlando Araujo en su también *Narrativa venezolana contemporánea*; y luego Domingo Miliani en su ensayo *Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)*.

literatura. Miliani destaca características como:

una prosa ágil, encendida, dirigida a hacer saltar los falsos mitos, el tabú de algunas palabras, el carácter intocable de algunas figuras y situaciones [...] A la vieja tragicidad filantrópica de ciertas novelas se opuso ahora la pintura viva, casi grotesca, de una clase media marginal amorfa, hacinada en los barrios suburbanos; a las recatadas situaciones amorosas se enfrentó un Eros golpeante, el humor negro, el sexo enfurecido, la insurgencia verbal, como reflejo literario de la insurgencia armada que baña de sangre los años del 62 en adelante²⁰⁸.

El espacio paradigmático desde el que surge y se desarrolla la literatura de la violencia es asimilado como derivación del pensamiento moderno dentro de su sentido emancipatorio. Sin embargo para el caso venezolano, aún cuando este pensamiento es percibido como una proyección hacia el paulatino progreso de la humanidad, lo que se produce en esta década es una especie de transición en dos etapas caracterizadas por la fatalidad, pero con diferentes signos: En la primera mitad de esta década se produce la consolidación de las guerrillas rurales y urbanas que se enfrentarán a un gobierno comprometido con los intereses de una burguesía tradicional nacional e internacional (principalmente estadounidense), generando una cruenta guerra civil de guerrillas. La segunda mitad se resume en el paulatino retroceso y mengua de estas fuerzas revolucionarias. Ambos momentos marcan la literatura de la violencia, permitiendo percibir, en el primer momento, la expresión de una violencia que aunque desgarrada, es impetuosa, frontal, categórica, mientras que en el segundo, se intuye una especie de desilusión, de pesimismo, se instaura entre sus protagonistas una frustración que llega incluso a los límites de una honda sensación de remordimiento. Como la que hará que un 'comprometido' Orlando Araujo, en su *Narrativa Venezolana Contemporánea*, pierda en cierto sentido la línea de un análisis contextual contenido y se le escapen expresiones emotivas al caracterizar el declive de los últimos años de esta década, en la que:

²⁰⁸ Domingo Miliani: "Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)" en *Nueva narrativa hispanoamericana* (1972) II, 1, pp. 131-143.

se registra el repliegue gradual, la derrota y el mantenimiento conmovedor y heroico, pero simbólico, de algunos focos decididos a no apagar el fuego de la lucha armada. El testimonio de los torturados y la memoria de los caídos allí queda, mordiendo la conciencia de los aplacados, cualquiera sea la razón y el grado de nuestro aplacamiento. Así es²⁰⁹.

De modo que para el año de la publicación de *Los fugitivos y otros cuentos* en 1964, la esencia violenta de esta literatura se relaciona con la primera etapa, infundiendo a la expresión una sustancia aguerrida, frontal, viva, a veces por lo apasionada, menos reflexiva y más dominada por el furor de aquellos años. No obstante, en lo formal mantiene una claridad y una coherencia sintáctica. La linealidad de los hechos, el desarrollo ordenado de las ideas y la estructura convencional de los cuentos (desarrollo, punto culminante y desenlace), revelan un interés casi didáctico de generar la moraleja, la conseja, la íntima reflexión. Pero estas enseñanzas se presentan a través de la evaluación y la crítica de los llamados 'grandes relatos' o 'metarrelatos' expuestos por Lyotard y a los que ya se ha hecho referencia: El cristianismo, la ilustración, el capitalismo y el marxismo²¹⁰, aunque este último, a diferencia de los anteriores, no es sometido por Britto a la misma evaluación impugnadora. Hay que recordar que para aquellos años en una Latinoamérica con serios problemas de injusticia y desigualdad social, el proyecto marxista representaba la vía emancipadora por excelencia, respaldada por el éxito de una joven y dinámica Revolución cubana que ejercerá un profundo influjo en todo el continente, sobre todo en el ámbito de los sectores intelectuales.

En este punto es importante hacer referencia a la posición de Luis Britto frente al análisis de la modernidad que se puede explicar en sus elementos más fundamentales a través de las diferencias de perspectivas entre Habermas y Lyotard con respecto a este tema. Mientras que para el filósofo francés, la crítica a los grandes

²⁰⁹ Orlando Araujo: *Narrativa venezolana contemporánea... op. cit.* p. 252.

²¹⁰ Jean François Lyotard: *La postmodernidad... op. cit.* p. 36.

relatos o metarrelatos refleja una superación del paradigma emancipatorio de la modernidad, que justificaría la presencia de un nuevo modelo postmoderno; para Habermas no es sino la misma perspectiva pero que, desde una posición autocrítica, evalúa las nuevas proyecciones emancipatorias que siguen encontrándose -y esto lo comparte Luis Britto- en las proyecciones marxistas, aún cuando en estas se hacen indispensables las reevaluaciones. En este sentido Britto habla de una modernidad sometida a la constante y necesaria revisión: “Lo moderno no es que todo esté sujeto al control de la razón, sino que la razón esté abierta a la impugnación de todos, y fundamentalmente, de sí misma”²¹¹.

Tomando en cuenta estos presupuestos es posible identificar en esta primera obra de Luis Britto una propuesta que se afirma en el modelo de una modernidad crítica. Aunado a esto, se presenta el factor de la hibridez cultural latinoamericana, que aporta una perspectiva diferenciada del modelo europeo. Desde este punto la obra de Britto puede ser analizada como una obra germinal que contiene novedosas características modélicas que trazan particulares líneas de abordaje en la creación literaria; que van de las más fundamentales de tipo ideológico-paradigmáticas, pasando por las distintivas formas de acometimiento temático-discursivas, hasta las proyectivas presentes en sus primeros ensayos de experimentación semántica y sintáctica.

El elemento ideológico-paradigmático resulta axial en el afianzamiento de su visión de mundo, lo que constituirá el enfoque de abordaje de su literatura y oficio como escritor. En su primera obra parece estar contenida una especie de genealogía de los paradigmas fundamentales de occidente, desde los que concreta lo que será el primer esbozo de su hoja de ruta literaria. En los relatos de *Los fugitivos y otros cuentos* parecen irse revelando casi sistemáticamente cada uno de los mencionados ‘metarrelatos’, sin embargo en ciertas historias pueden surgir giros de sentido, sutiles alteraciones de los axiomas, que permiten vislumbrar posibles reinterpretaciones de

²¹¹ Luis Britto García: *El imperio contracultural del Rock a la postmodernidad...* op. cit. p. 181.

esos paradigmas. A esto hay que agregar la peculiaridad de que, al manifestarse dentro de la realidad latinoamericana, se genera un nuevo producto epistémico. En los relatos de Britto se vislumbra la doble función de adoptar la actitud crítica y a la vez representar la nueva figura que adquieren los modelos de allende al entrar en contacto con una nueva realidad. Esta nueva figura estaría condicionada por aquello que llamaban los románticos de principios del siglo XIX, 'color local' (concepto de larga tradición que se entiende como la descripción del paisaje natural u oriundo, pero con la peculiaridad de estar infundido, gracias a la labor literaria, de una intención semántica de dar a conocer una esencia originaria), que en el caso que compete a este análisis, se concentra menos en el paisaje exterior que en el interior, teniendo en Luis Britto a un paisajista muy intuitivo de la idiosincrasia nacional, aspecto que convierte a su obra en una especie de traducción a lo literario de lo que podría ser calificado como el 'híbrido horizonte psíquico del venezolano'²¹².

En este nuevo enfoque cultural, la asimilación de los 'metarrelatos', al ser trasplantados del 'centro' a su 'periferia', en tanto sistemas de pensamiento de origen europeo, y no originados en el seno de la sociedad latinoamericana, se habría producido no de una manera clara, definida y diferenciada, sino como un conocimiento ajeno, a veces incompleto, otras lejano, y otras confuso. Todo esto produciría consciente, pero más aún, inconscientemente, una multiplicidad de procesos asimilativos y de mixturas modélicas que, a su vez, han generado indagaciones y cuestionamientos híbridos entre unos y otros preceptos, que se redimensionan en sus fines teleológicos.

En *Los fugitivos y otros cuentos* es posible distinguir algunas de estas reinversiones paradigmáticas que son reflejo de la realidad epistémica que se

²¹² Se prefiere utilizar el término 'híbrido' atendiendo a las acertadas razones expuestas por García Canclini en su libro *Culturas Híbridas*, en el que descarta 'mestizaje' por definirse como un concepto que suele relacionarse con lo racial y 'sincretismo' porque parece circunscribirse al solo ámbito de las "fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales". En tal sentido 'hibridación' resulta un concepto más amplio, al no estar condicionada por el peso semántico de la tradición de las dos anteriores pero sin dejar de incluirlas, abriéndose a la categoría de interculturalidad. Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas*, México, Editorial Grijalbo, 1989, pp. 14-15.

manifiesta en expresiones socio-culturales como: la fusión con base en el reconocimiento mutuo entre paradigmas considerados antitéticos, como la que en Venezuela efectivamente puede conciliar los principios de un pensamiento de izquierdas con los del cristianismo; la complementación de unos modelos y otros cuando estos resultan insuficientes a la realidad, como incluir entre las figuras sagradas, de los ritos religiosos de ciertas regiones, a una 'Diosa' que es también considerada una 'Reina' como María Lionza, cuando entre los santos católicos no se encuentra alguno que ampare específicamente a los espíritus de las aguas y la naturaleza; intercambiar características que vician al modelo original, como cuando el Estado, teórica e idealmente instituido bajo los fundamentos de la razón ilustrada, comienza a verse desplazado en mayor o menor medida al asimilar principios capitalistas o socialistas según sea el caso, etc. Se trata de toda una visión de mundo que abarca no solo la obra artística de Britto, sino también su producción ensayística, que se ve impregnada de toda esta vertiginosa dinámica sociocultural, convirtiéndola en una forma literaria que no pretende la palabra última, estática o acabada sino la abierta, violenta, exorbitante, una obra en estado de proceso, que se activa en el desequilibrio, en la tensión constante, espontánea e inevitable, que pone al artista y al estudioso en la misma situación de movimiento, en función de una búsqueda angustiosa por la totalidad.

Luis Britto, en su libro *El imperio contracultural...* lo describe, desde el punto de vista de la psicología social, como un 'conflicto insoluble', pero que en su ambigüedad, en su descolocación, en su carencia, se convierte en un espacio de posibilidades de innovación, en el que la creatividad se convierte en requisito indispensable para mantener su propia existencia. En tal sentido citará a Tamotsu Shibutani que explica este proceso desde una perspectiva colindante entre la sociología y el análisis antropológico:

Park afirmó que los hombres marginales tienden a ser más

creadores que otros. Las personas que se hallan felizmente inmersas dentro de una sola cultura no es probable que hagan innovaciones: dan por sentadas demasiadas cosas. Quienes participan de dos o más mundos sociales están menos ligados a un modo particular de definir las situaciones y se acostumbran a considerar diversas alternativas. Cuanto mayor es el número de perspectivas que aprecia, tanto menos se ve monopolizado el individuo por cualquier modo de vida particular. Los mayores avances en cualquier cultura se producen generalmente durante periodos de cambio social rápido y muchas de las grandes contribuciones son obra de hombres marginales²¹³.

En cuanto a *Los fugitivos y otros cuentos*, Britto comienza un proceso de adiestramiento en el arte de fotografiar literariamente a una sociedad en plena exploración de su propia idiosincrasia. De tal manera que en cada relato hay una forma de captar las diversas realizaciones en las que se interrelacionan y combinan los disímiles paradigmas de la tradición occidental que, como se ha dicho, en Latinoamérica comienzan a conformarse de una manera híbrida o sencillamente nueva.

Sin embargo, se advierte en el punto de referencia de la obra del escritor no una perspectiva distante al traducir la realidad, sino más bien el acercamiento reflexivo del espejo que, al reflejar la realidad, va estampando la imagen de sí mismo. Así que en esta primera obra se descubre, más allá de la declaración de intenciones, una forma de posicionamiento y un manifiesto de la propia identidad literaria; de modo que si bien, en cada relato hay un cuestionamiento, una reflexión, una crítica a los metarrelatos, este examen procura también convertirse en el examen de sí mismo y a su vez de sí mismo como muestra en relación con una sociedad.

No parece casual el hecho de que sea justamente con el entramado eidético del primer 'metarrelato' (el del cristianismo) expuesto por Lyotard en su *Misiva*, con el que Luis Britto desarrolle el primer cuento de su obra, posiblemente con el objeto de producir un paralelismo con la crítica del paradigma teocéntrico que, como es sabido, representa uno de los aspectos centrales que apertura los cambios hacia el

²¹³ Tamotsu Shibutani: "Sociedad y personalidad" en Luis Britto García: *El Imperio contracultural: del Rock a la postmodernidad... op. cit.* p. 22.

pensamiento moderno, de modo que el texto es la representación ficcional de una sociedad precaria y su relación con lo religioso, que se expresa a través de un fuerte realismo social, con claros fines denunciatorios y que lleva por título “Dios”. El tema del relato se resume en la crítica de la ausencia de ‘justicia divina’ ante el drama de la realidad social de la pobreza. La trama, que desde un punto de vista literario, resultaría ciertamente manida, se justifica más por el acto propiamente de la denuncia (tal como lo expresa Britto en la declaración de intenciones de la contratapa del libro), que por el hecho artístico. No obstante, desde este segundo aspecto, la resonancia estética radicaría en el efecto aleccionador a través de la identificación con el espacio del lector y su cotidianidad, descrita a través de una retórica realista cruda, contundente y mordaz que le granjeará el puesto entre los más destacados del género de la literatura de la violencia.

Desde este espacio estético la identificación se logra cuando efectivamente hay una sintonía con el mundo vital, el lenguaje, los lugares comunes, pero sobre todo la sutileza del discurso desde el que se promueve la peculiar relación identitaria. Una muestra muy curiosa se evidencia en este relato, “Dios”, cuando se presentan como modelos integrados y no contradictorios, el paradigma del socialismo y el cristianismo (hecho que efectivamente se da en la sociedad venezolana). Sondeando un poco en estas singularidades del relato, se observa que la fusión paradigmática se hace patente en las imágenes de los Libros de Misia Jacinta que ‘Atala’, la menesterosa protagonista que, tras haber tenido hijos con su concubino, recuerda con temor la condena eterna: se trata de un Ángel de la Guarda que llora en gesto reprobatorio ante la escena deplorable de “un señor de bombín y plastrón que bailaba con una señorita de vestido por el tobillo uno de aquellos bailes horribles, ceñidos por el talle”²¹⁴. La visión del pecado se desdibuja de una condición universal para representarse a través del personaje burgués enfocado en una relación con marcadas

²¹⁴ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Editorial Pensamiento Vivo, 1964, p. 6. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

connotaciones políticas. Otra muestra aparece en un relato como “Los Principios”, paradigmas como la razón ilustrada y el capitalismo se confunden, haciendo que hasta los más sabios, honestos y ejemplares individuos entiendan una especie de conjugación entre la razón, como modelo ideal de conducta, con la legitimidad de la acumulación ilimitada de riqueza bajo cualquier respecto, así que el personaje del ‘Maestro’, no concibe la contradicción presente en el acto de traición que comete contra su ‘pupilo idealista’ (al delatarlo ante las fuerzas represoras), a razón de sus lucrativas prebendas, de modo que, en la agorera llamada telefónica con la que finaliza el cuento, funde su rentable posición con sus valores primeros al decir, probablemente convencido de su propia congruencia, que “quien se confió en mí no creía que yo haría esto [...] Pero tú sabes, los principios...” (p. 175). De este modo se pueden encontrar relatos que enhebran paradigmas contrapuestos, como en el cuento “La herencia”, donde el personaje principal piensa que ha desperdiciado su vida en la guerrilla por un ideal que terminaría desmoronándose, y al reorientarla en el establecimiento de una familia convencional pero estructurada, ya no por ideales efímeros, sino por el patrimonio de una tierra, de una herencia, termina por no cambiar el ruinoso resultado; o que se imbrican, como en el texto “Una mala educación”, el pequeño protagonista ‘Alfredito’ se obsesiona a tal punto por alcanzar la perfección de la virtuosidad cristiana, desde el razonamiento lógico de esa práctica llevada al extremo y al rigor, que termina haciendo tambalear la lógica misma de esa perfección divina, resultando en la autoinculpación del joven, quien termina por entender que en su elevado objetivo, se encuentra el ineludible germen del pecado, convirtiéndose al mismo tiempo en espejo reflector de las máculas de todos cuantos le rodean:

–Padre, impóngame un castigo.
–¿Por qué, hijo?
–Porque lo merezco.
–A ver ¿qué hiciste de malo?
–Nada. Precisamente por eso, porque no hago nada, me hago repulsivo a los demás, a mí mismo: yo también sé cuáles son las máscaras del orgullo...(p. 44).

En resumen se puede decir que, en lo que corresponde al elemento ideológico-paradigmático, en *Los fugitivos y otros cuentos* paradigma e ideología son dos caras de una misma moneda. Fundamentales, no solo en los objetivos teleológicos de carácter político (en su acepción más amplia), sino también como medio estructurador, entendiendo este último como la instrumentalización de los modelos que se constituyen a manera de armazones sobre los que se sustenta el discurso narrativo, y que al momento del análisis pueden ser interpretados a manera de prismas, con los cuales descubrir por similitud, contraste o hibridez asimilativa a una compleja sociedad, como la venezolana de los años 60, incluido el propio autor.

Ahora bien, pasando de los fundamentos constitutivos de la obra a sus estructuras constituyentes, se reconoce una condición dialógica representada en la noción de lo temático-discursivo. *Los fugitivos y otros cuentos* es una obra que se estructura sobre la base de un corpus literario compuesto de relatos ficcionales de carácter testimonial, dentro de la temática del realismo social, que se caracteriza por una clara intencionalidad concienciadora. Esto se enlaza con una línea discursiva ciertamente tradicionalista que se despliega en una realización formal, ordenada y concisa en función de la claridad del mensaje que se pretende difundir, plasmado en una prosa llana y directa, con el fin de establecer y promover una literatura colectiva, orientada a un evidente objetivo político de crítica y denuncia.

La obra *Los fugitivos...* brota en el seno eidético de una intelectualidad, o como lo denominará Teun van Dijk 'comunidad epistémica', vertebrada en torno a toda una corriente y un espíritu epocal que se distingue por una orientación progresista, cuestionadora, libertaria, humanista y de reivindicación social; aspectos que desde esta primera obra se convertirán en una característica constitutiva del quehacer literario de Britto, acompañándole no solo a lo largo de toda su prolífica y diversa producción intelectual, sino como eje de su conducta vital: en su actividad académica, periodística, política etc.

Uno de los puntos centrales que constituyen, desde el punto de vista epistémico, a esta generación de escritores de los 60, se relaciona con una actitud socializante vinculada a la importancia que cada individuo representa dentro del decurso histórico. Basándose en el reconocimiento de una libertad inherente a cada individuo, que supera el condicionamiento social, se genera una actitud intelectual proclive a las reivindicaciones sociales en la cual el escritor se hace responsable no solo de su existencia sino de la existencia que lo contextualiza, y que como se sabe tiene sus orígenes en las ideas sartreanas, tan presentes en aquellos años. Estas apuntan hacia una noción que ejercerá un gran impacto en el ámbito literario y que se conocerá con el calificativo del 'escritor comprometido', producto del principio axiomático del 'compromiso'²¹⁵. Se trata de una conducta que se extiende a toda a una generación no solo de intelectuales, sino también de activistas políticos, movimientos guerrilleros, artistas de diversos órdenes, estudiantes etc., convocados por la idea de la responsabilidad ética del individuo frente a las injusticias de la realidad de todos los tiempos, pero sobre todo de los que le tocó vivir. Esto mediatizará en gran medida la actividad creativa de artistas e intelectuales de los 60, conteniendo a Luis Britto como un característico representante de esta postura ante la vida.

Dentro de este espacio contextual, los cuentos comprendidos en esta obra, desde un punto de vista general, reflejan la postergación de las máximas idealistas de 'el arte por el arte' al priorizar, en su función político-social, una composición estética capaz de conectar con el individuo como ente conformado y constituyente de una realidad social. Así que para establecer este vínculo, el lenguaje como recurso comunicativo, se adopta en función de dos presupuestos íntimamente relacionados, pero a su vez, demarcados por el reconocimiento consciente de su empleo por parte del autor: la cualidad de un registro lingüístico coloquial destinado a conectar con el

²¹⁵ En el compendio filosófico que expondrá en 1945 *El existencialismo es un humanismo*, Sartre declara que "el hombre que se compromete y que se da cuenta de que es no solo el que elige ser, sino también el legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de total y profunda responsabilidad". (Jean Paul Sartre: *El existencialismo es un humanismo*, México, Universidad Autónoma de México, 2006, p. 32).

ámbito de lo colectivo y el rechazo expreso hacia un lenguaje presuntuosamente formal o de inmodesta ostentación erudita, que solo sirve para legitimar el *statu quo* bajo los que se sustentan los poderes hegemónicos. De modo que un joven y rebelde Britto de alrededor de 27 años expondrá en la sinopsis de la contratapa de su primera publicación un conjunto de advertencias dirigidas a rebelarse contra ese *establishment*, arremetiéndolo con una prosa irónica y mordaz, a momentos colindantes con el arrebatado pueril, y que le supondrá el calificativo de ‘enfant terrible’, así pues esta voluntad iconoclasta será plasmada en las expresiones de su incendiario aviso:

EL LECTOR no encontrará en estos cuentos la abstracción hipercuarta del cosmos existencializado, la asimilación noética del tapir melancólico, la vinculación ontológica del Ego con la Angustia en búsqueda de su sublimación, ni ninguna otra de esas necedades para consumo de páginas artísticas que no hacen arte y de grupos literarios que no hacen literatura²¹⁶.

Otro de los elementos que componen el perfil discursivo de estos cuentos corresponde al modo como el autor maneja el recurso del ‘locus’ literario. En este aspecto no se observa un interés particular por la descripción de paisajes, o el desarrollo de lugares de alto vuelo imaginativo. Por pertenecer a una corriente que tiene un ascendente directo con el realismo, la ubicación en donde se desarrollan los hechos son más bien representados con cierta austeridad descriptiva, a razón del objetivo primordial de transmitir un mensaje de naturaleza más cognitivo-reflexiva que de un hedonismo de naturaleza sensorial. El espacio entonces no adquiere una relevancia en sí mismo, sino a través de su subordinación como complemento que gravita en torno al sentido de la trama. Esto no quiere decir que el elemento espacial carezca de importancia en unos relatos más que en otros de los que componen esta obra, si bien, como se analizará más adelante con detenimiento, revelan un valor desde el propio punto de vista de la recreación verbal de la imagen, es más frecuente verlo expresado como una función secundaria, circunstancial, por lo general

²¹⁶ Luis Britto García: *Los fugitivos... op. cit.* Sinopsis de la contratapa.

complementaria al mensaje que pretende comunicar el relato que, a los objetivos de esta literatura comprometida, es lo más importante.

Respondiendo a estos mismos fines de la literatura con función social y política, se advierte en *Los fugitivos y otros cuentos*, y en buena parte de la literatura contestataria de este periodo, una propensión a describir el espacio desde el estímulo que produce la situación reconocible y familiar en el receptor. Se hace la relación entre 'espacio' y 'situación', debido a que 'el locus literario' supera la sola función descriptiva, regida por los preceptos de la sensorialidad visual, al adicionar a este elementos de orden cognitivo, la forma expresiva, la jerga, el modo identificable de ser de los personajes, el 'hecho típico' y en fin, las peculiaridades culturales que aportan significativos datos imprescindibles para recrear, en el acto imaginativo, el espacio literario. Asimismo esta práctica comprende, presumiblemente de manera más bien connatural que premeditada, la singularidad de generar un estado de afinidad con el lector, con quien es importante establecer nexos a través del reconocimiento del dolor compartido que, en este caso, se concentra en el drama de la realidad política y social de un país. En tal sentido, son a menudo los lugares circunscritos a los centros urbanos los que se señalan para denunciar el hacinamiento demográfico y las condiciones objetivas de miseria. Estos espacios, a su vez, van enhebrándose con las descripciones anímicas y psicológicas de los personajes, traduciéndose en sensaciones de claustrofobia, desasosiego, desesperanza, donde habitante y entorno suelen confundirse, y a un mismo tiempo situarse frente y dentro de esa ciudad-estado que se erige como entidad opresora (tanto desde un punto de vista material como psicológico). En el relato "El brazo de la justicia Ella" se percibe esta correlación espacial y anímica representada en el laberinto de la burocracia interiorizada en María Auxiliadora, el personaje de una campesina indocumentada ante la ley, que recuerda ciertos pasajes del angustioso mundo kafkiano:

-Tenemos que llenarle una ficha. –Decía el otro- ¿Sabe firmar?

María Auxiliadora cerró los ojos, recordó nuevamente que no había desayunado.

-No- dijo por fin, mientras la máquina de Clodoveo, decenas de máquinas, centenares de máquinas pulverizaban dentro de su cráneo implacables mecánicas, chisporroteantes, su última resistencia. -No sé firmar²¹⁷.

Si el espacio urbano se revela como signo de la perturbación en su naturaleza masificadora, el espacio rural lo hará para referirse a la desolación dentro de su circunstancia de abandono. Para *Los fugitivos y otros cuentos*, así como para buena parte de la literatura que aborda los temas nacionales de la segunda mitad del siglo XX en adelante, este aspecto del abandono del campo hacia las ciudades en busca de mejores condiciones de vida, tiene un peso connotativo muy importante pues pone el foco en las determinantes repercusiones que tuvo en lo político, social y económico este desfavorable episodio migratorio conocido como el 'éxodo rural-urbano'²¹⁸ a mediados del siglo XX, fenómeno que resulta crucial para entender a la Venezuela actual. En relación con este aspecto el relato "La herencia" puede comprenderse como una versión de esta problemática en clave de modernidad alienante que, tras alterar un orden socio-económico, parece amenazar también con trastornar equilibrios en la propia naturaleza humana. En el caso del mencionado relato, incidiendo sobre una base tan importante para la sociedad como el núcleo familiar, se traza todo el proceso desestructurador, en el que la prioridad del bienestar individual prima sobre las relaciones afectivas de los grupos humanos. De tal manera que la trama se entretuje en una especie de paralelismo entre la esterilidad que representa la herencia, como

²¹⁷ Luis Britto García: *Los fugitivos... op. cit.* p. 79.

²¹⁸ Tras el auge de la economía petrolera a principios de siglo, las ciudades se modernizan produciendo un éxodo poblacional masivo, del medio rural al urbano, en busca de mejores condiciones de vida. Las nefastas consecuencias económicas y sociales del abandono del campo como sector productivo y la sobrepoblación en las ciudades, han sido abordadas por no pocos intelectuales de las más distintas áreas, desde las económicas y sociológicas hasta las artísticas y literarias dada su condición de problemática axial; así como a la fundamental relevancia que este tema tiene en todos los ámbitos de la vida nacional de un país eminentemente petrolero, perfilando en buena medida, para bien y para mal, la idiosincrasia de un pueblo. Entre los primeros en tratar el tema está Arturo Uslar Pietri que haría popular la expresión 'sembrar el petróleo', con el que explicaba que se debían utilizar los ingentes beneficios del petróleo para activar una economía productiva, menos dependiente de las importaciones; en el ámbito literario Gustavo Luis Carrera desarrolla una revisión histórico-bibliográfica de la literatura que ha abordado directa o tangencialmente este tema. (Gustavo Luis Carrera: *La novela del petróleo*, Mérida, Universidad de los Andes, 1972).

medio y símbolo infructuoso del propósito del padre por mantener la cohesión familiar y la propia herencia material que es una extensión de tierra, ahora estéril como resultado de su abandono:

Los hijos se dispersaron y para hacerlos sobrevivir la madre vendió la mitad del pañuelo de tierra a precio mísero puesto que todo el país huía de los campos y del hambre de los campos para aprovechar el negocio apresurado que se hacía en las ciudades. Tierra y caserón quedaron olvidados, librados a la invasión de los conuqueros y a la maleza todopoderosa²¹⁹.

En términos generales, se puede decir que la obra *Los fugitivos...* presenta la intención manifiesta de ejercer una crítica vehemente de la parte más mecanicista, mercantilista y deshumanizadora del modelo de modernidad que viene creando un perfil histórico de la contemporaneidad; y que en Latinoamérica producirá las conocidas reacciones revolucionarias de los años 60 planteando así un nuevo horizonte epistémico. En Venezuela ambos modelos (inscritos en el paradigma de la modernidad) calan en la clase media y alta de la sociedad, obedeciendo a las tradicionales posiciones conservadoras o revolucionarias. La gran mayoría de la clase baja de aquellos años, condenada a la ignorancia y a problemas vitales más urgentes, se ve relegada al margen de cualquier ideología política, filosófica o sociológica. En este sentido ambos modelos buscan, a través de distintos medios, a ese sector social excluido pero mayoritario. De modo que, volviendo a la obra de Luis Britto en torno a estos años, se percibe una necesidad por incidir en este amplio sector a través de una literatura social. Su medio es la crítica y la denuncia del pensamiento alienante de una modernidad que, en la exacerbación de un pragmatismo utilitarista que solo responde a sus fines, se ha desnaturalizado en una especie de sistema antropofágico, inmoral y egoísta. En cada uno de los relatos se plasman diversas facetas de esa descomposición (la insensibilidad, la corrupción, la ambición desmedida, la ignorancia etc.), describiéndola a través de personajes heterogéneos, en cuanto a su posición

²¹⁹ Luis Britto García: *Los fugitivos...* op. cit. pp. 18-19.

social, política, generacional y que aportan múltiples perspectivas sobre una polifacética y compleja problemática social. El desarrollo discursivo de la obra se establece a través de la ficción testimonial como un adecuado recurso para generar, en el espacio introspectivo de la literatura, la reflexión y la crítica. La aguda e impactante verosimilitud presente, tanto dentro del relato (realidad literaria) como fuera (la realidad vital que reproduce), busca generar un efecto de empatía en el individuo, tocar su fibra sensible (y aquí se insiste nuevamente en el carácter moderno de esta actitud en tanto visión lineal y emancipadora), promover el acto reflexivo en el individuo social sobre su propia situación, exhortándole a propiciar los cambios necesarios para alcanzar una sociedad mejor que siempre se concibe en el futuro. El mensaje de Britto es claro, directo, y para despejar cualquier ambigüedad en este sentido, se insiste en las palabras de la contratapa, donde el escritor es tajante en su declaración de intenciones a modo de advertencias:

Hay que advertir que los personajes de estas historias son de ficción. Las situaciones en cambio son verídicas. De modo que por cada ente imaginario que aquí aparece, muchos seres de carne y hueso han servido de dientes en la rueda del engranaje de la maquinaria que muele el absurdo cotidiano de las situaciones del país²²⁰.

En lo que corresponde al tratamiento del lenguaje es importante adelantar que la obra de *Los fugitivos y otros cuentos* responde eminentemente a una escritura en prosa formal y diáfana; de modo que los elementos que se señalarán en este aspecto corresponden a excepciones puntuales que, si bien confirman la regla, resultan muy interesantes al descubrir en ellos el germen de lo que emergerá como realizaciones literarias en sus siguientes producciones; desde esta correspondencia intertextual se puede advertir el desarrollo de una madurez estilística por parte del autor que guarda estrecha relación con una tendencia literaria orientada hacia la experimentación en el contenido pero sobre todo en lo formal, que proviene de una tradición vanguardista de

²²⁰ Luis Britto García: *Los fugitivos... op. cit.* Contratapa.

larga data. No obstante, ya en su primera publicación se pueden advertir ciertos tanteos en lo que corresponde al modo como Luis Britto interviene sobre el instrumento comunicativo, diversificando su mera funcionalidad signíca, para revelar un particular tipo de valor semántico intrínseco en tanto significante. De modo que adiciona a su naturaleza puramente instrumental transmisora de mensajes, la posibilidad de constituirse en contenido desde sí mismo. La palabra deja de ser únicamente un emisario para convertirse en un elemento capaz de producir sentido dentro del texto. Se puede entender como un constructo verbal que, a la vez que transmite la trama del relato, puede llegar a reflexionar sobre su propia naturaleza lingüística a través de la auto-referencialidad. En este sentido la palabra adquiere un valor semántico dual: por un lado su función transmisiva que cuenta una historia y por otro, su propio significado como unidad léxica, que influye en las acciones de los personajes de la obra que, como en la vida real, se diversifica, adquiere matices e incluso puede llegar a convertirse en elemento de perturbación psíquica y anímica según cada quien que la decodifica; en la oscilación que se suscita entre estos dos valores se genera una tensión de gran carga sugestiva, que permite hablar de una obra que, si bien aún describe una condición preparatoria, contiene una interesante arquitectura formal que anuncia una apreciable originalidad y fuerza expresiva.

A pesar de que Luis Britto será reconocido por este particular estilo literario, caracterizado por el juego y el reajuste de las funciones de los elementos léxicos, en esta primera obra, solo pueden definirse como esbozos experimentales que, aún cuando iniciales y tímidos, ya prefiguran ciertas características en cuanto al tipo de dimensión lingüística empleada: el de las unidades lexicales, el de la composición semántica y el de la estructuración sintáctica. Y aunque lo predominante de esta primera obra sea el empleo de un estilo prosaico que ejercita el desarrollo de una sintaxis correcta y lineal, resultan sumamente valiosos los puntuales y breves momentos en los que se toma ciertas licencias, posiblemente por la influencia de las tendencias vanguardistas, en lo que corresponde a una renovación en la literatura

sobre todo en el aspecto formal. En estos incipientes tanteos se logra entrever lo que será su labor experimental de tintes postestructuralistas en cuanto al tratamiento del lenguaje y su capacidad auto-reflexiva a través del manejo del recurso literario metatextual. Práctica que, como se mencionó, se convertirá en uno de los elementos característicos de su estilo literario, dando acceso a la posibilidad de desarrollar interesantes relaciones intra e intertextuales, de los relatos entre sí de su primera obra, así como de esta con sus posteriores producciones literarias.

IV.1.1. Del lenguaje a la composición semántica como vía de transición de la modernidad a la postmodernidad

Cuando se hace referencia al uso de la palabra como recurso retórico lexical, se toman en cuenta las nociones de la vertiente postestructuralista que sucedería al rígido orden lingüístico saussuriano y con esto, cierta manera de entender el aparato comunicativo que repercutirá en las más distintas áreas de la filosofía, la sociología y por supuesto la literatura. Roland Barthes, como uno de los personajes destacados dentro de esta transición, en su conocida obra ensayística *S/Z* responde aún a la metodología estructuralista al mantener los principios de los recursos lexicales en tanto componentes de una estructura literaria mayor; con la diferencia de que lo hace, y esto es fundamental para hablar de una posición postestructuralista, desde una perspectiva que supera al rígido patrón cientificista, que aunque resulta muy eficiente en el análisis formal, presenta limitaciones al abordar el análisis de los contenidos. Dentro de este enfoque de análisis el francés entiende el recurso literario lexical como un componente dinámico que identificará bajo el concepto de *lexías*, unidades que cumplen distintas funciones semánticas dentro del relato, planteando diversos enfoques o códigos con los que se multiplican las posibilidades interpretativas. En palabras del semiólogo francés:

La *lexía* no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles (aunque regulados, atestiguados por una lectura sistemática) bajo el flujo del discurso: la *lexía* y sus unidades formarán de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, la frase o el párrafo; dicho de otro modo, el lenguaje, que es su excipiente 'natural'²²¹.

Lo interesante de este elemento es la connotación que supone el traslado de aquellos principios de corte estructuralista a la incorporación de matices que buscan

²²¹ Roland Barthes: "El tejido de las voces" en *S/Z*, México, Siglo veintiuno editores, 2001, p. 10.

ampliar las fronteras de las capacidades semánticas y simbólicas del lenguaje. Esta vertiente se percibe como una fuente que comienza a incidir en la obra de Luis Britto, permitiendo establecer relaciones entre esta nueva perspectiva y el modo con que el escritor reinvierte los objetivos del recurso lexical, que pasa de su empleo como instrumento representacional que obedece a la tradición del realismo social, para convertirse en medio exploratorio de nuevas, diversificadas y más sugerentes maneras de crear sentidos, para sobrepasar unas iniciales intenciones de orden local. Aspiración a partir de la cual comienza a percibirse una necesidad por la exploración del lenguaje desde la potencialidad de su función alegórica. Recurriendo a las expresiones de Barthes se entendería como la inversión del propósito de un lenguaje estructurado y estático, por uno más estimulante en constante proceso de estructuración²²². En tal sentido la palabra propiamente (o el conjunto de estas que conforman una unidad semántica) adoptará un valor protagónico, y al tiempo que esta, desde su contenido inherente, va reflexionando sobre sí misma y sobre su propia situación o sentido dentro del texto, va produciendo el reflejo o la analogía del sentido general del relato. Tomando como muestra el relato “Cómo ganar amigos” de *Los fugitivos...*, es posible describir estas incipientes incursiones de tipo formal. Son ensayos en los que resulta ciertamente notoria la intencionalidad de poner a prueba las capacidades de la palabra reinvirtiéndola de manera novedosa al provocar la alteración de su significado.

Poniendo el foco en el análisis del relato, se hace necesaria la referencia a cierto libro que, desde sus ideas centrales, parece constituirse en ejemplo paradigmático de la alienación del individuo de la modernidad, signado por los valores intrascendentes de la frivolidad y lo superfluo; se produce así una relación con que la obra enfila una crítica social dirigida a un sector muy particular de la burguesía venezolana. En cuanto al libro, se trata de un *best-seller* norteamericano de autoayuda llamado *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas* del autor y empresario Dale

²²² *Ibid.* p. 15.

Carnegie²²³. Es una especie de libro-curso de superación personal orientado a optimizar las capacidades de los empleados de las empresas y elevar sus habilidades sociales, para así convertirlos en personas más productivas y eficaces, algo así como una pseudo-retórica aristotélica del siglo XX para convencer en el 'ágora' a los 'otros' de nuestras ideas.

Relato y libro se entrelazan en un juego inter-textual con marcados tintes paródicos, en el que la ironía y la sátira tejen una crítica mordaz a una especie de alienación culturalizada, que se ve materializada en el mencionado libro-manual y su incidencia sobre el personaje principal. De modo que el relato se centra en el individuo pusilánime que parece marcado desde su nacimiento por el sino de la contradicción, circunstancia que a su vez marcará la propia tipología discursiva sobre la cual se desarrollará el sentido del texto: "Silva el menorcito nació con vocación de bellaco: denomino vocación de bellaco a un cierto estado de ánimo, cercano al misticismo y probablemente no muy lejano de la heroicidad, en el que se lo sacrifica todo a la persecución de un ideal no muy heroico, y tampoco muy místico"²²⁴. Desde este primer fragmento que principia el relato, es posible percatarse de cierto enrarecimiento del estilo prosaico, se observa cierta intencionalidad sintáctica por producir en el sentido de esta estructura propositiva una especie de tensión semántica. El significado de las palabras ahí dispuestas parece enfrentarse unas a otras al punto de provocar insalvables contradicciones.

Examinando más detenidamente estos elementos y su sentido dentro del conjunto, se advierte primeramente a un sujeto al que se le determina a partir de su vocación de 'bellaco', disposición que a su vez es capaz de alcanzar un estado de ánimo cercano al 'misticismo', aunque la villanía relacionada con el misticismo pudieran producir cierta fricción en cuanto a la coherencia entre ambas ideas, no hay necesariamente una contradicción, pero sí cuando seguidamente se señala que no

²²³ Dale Carnegie: *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, <http://profesores.fi-b.unam.mx/cintia/CarnegieDale-CmoGanarAmigosInfluirsobrelasPersonas.PDF> [05-08-2016].

²²⁴ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Editorial Pensamiento Vivo, 1964, p. 51. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

está muy lejano a la 'heroicidad'. Inmediatamente, la reiteración del propósito paradójal en la frase de que hay un sacrificio de todo por la búsqueda de un ideal ni muy 'heroico', ni muy 'místico', en el que plantea y depone significados y en donde los adjetivos parecen ir perdiendo todo sentido. Si se atendiera ajustadamente a la consideración nietzscheana que explica en la frase "no hay hechos, hay interpretaciones", la posibilidad de cierto relativismo de las ideas, ciertamente se podrían llegar a conciliar múltiples combinaciones, sin embargo, para Barthes esa plurisemanticidad tiene límites que tienen que ver, como se citó anteriormente del semiólogo francés, con las posibilidades reguladas y atestiguadas por una lectura sistemática. De tal modo que esta lexía (para continuar aplicando las nociones de esta línea analítica barthiana), que se unifica en el sentido de la contradicción, es una muestra que volverá a aparecer en el relato, a través de otras formas de lexías, nuevamente unificadas a razón de ese sentido tensionado, que puede entenderse como la representación de lo contradictorio.

La figura de Silva resulta central en esta tensión necesaria para el desarrollo del relato. Desde su situación de narrador principal y personaje protagónico, Silva estructura, a través de un discurso poblado de incoherencias, todo un sentido paradójal en el texto que, al volverse coherente, termina por anular todo desarrollo. Precizando un poco más en la línea de este razonamiento, se observa que Silva es quien lleva la voz que orienta el sentido del relato que, a su vez, no es sino la historia de su propia vida contada a un personaje secundario que apenas interviene. Desde este espacio el protagonista anuncia la genésica sinrazón que es causa axial del relato transcurrido y venidero. Al citar el libro de Dale Carnegie, Silva aconsejará a su amigo que "hay que alentar a los demás a hablar de sí mismos, para ser buen conversador" (p. 59). Apoyándose en este axioma el relato no podría producirse, afortunadamente, quien declara y patrocina este buen proceder de la socialización, lo incumple al mantener un monólogo, con el agravante (jocosos, irónico) de estarse dirigiendo a un amigo que no veía desde hacía años, en el contexto de un evento social. Sin embargo,

sus propias palabras no le percatan de su contradicción (ya lo advertirá al final), de modo que insiste en su incoherencia al continuar con su prolongado monólogo que, a su vez, estaría plagado de más contradicciones:

Yo recuerdo que, tras el oficio [en la universidad norteamericana donde aprendió sus actitudes sociales], las muchachas me salían con esto: ¡Oh, Charles, háblenos de usted! Pero yo, amohinado, aplicaba lo mismo y les decía que me hablaran de ellas. Finalmente, callábamos todos (p. 59).

Atendiendo a este fragmento, ejemplo extremo enmarcado en la cáustica ironía del relato, la premisa de ser un 'buen conversador' en la medida que se le cede la palabra al otro, convierte al otro en un 'mal conversador', de este modo, cuando se encuentran dos 'buenos conversadores', lo que se produce es la nulidad. La pequeña anécdota como micro-relato o lexía se vuelve espejo del relato en su totalidad, pero un espejo que refleja distintos ángulos del mismo, en este caso, el reflejo expresa la razón por la cual Silva debe mantenerse dentro de su discurso contradictorio. Para él, el ser un 'mal conversador', es decir, el monopolizar el espacio social en el extenso y cansino monólogo de su propia vida, es la garantía del sentido de su existencia dentro de la trama, así como del desarrollo mismo del cuento, que no es otra cosa que dicho monólogo, ya que, como se verá, en el momento en el que busca enmendar su error y pasa a ser un 'buen conversador', es decir, que cae en cuenta de la contradicción que significa su propia falta de educación social, su sentido dentro del relato como personaje contradictorio y el del propio relato, que es el monólogo, como expresión macro de esa contradicción, terminan por ser contrarrestadas por la aparición del sentido de la coherencia, al verse así truncada toda posibilidad del desarrollo del relato como expresión de lo incoherente, no queda otra salida que su finalización.

La palabra adquiere un sentido existencialista al entrar en contacto con la

poderosa idea wittgensteiniana de los límites del lenguaje²²⁵, liberándole de su condición puramente comunicativa, y es Silva quien se encargará de proyectar esa nueva dimensión. De tal modo que a medida que el protagonista va narrando las distintas vicisitudes de su vida, sus palabras por momentos superan el llano mensaje que pretenden expresar para buscar sentidos, unas veces poético, otras catártico y otras de exaltación trágica, desplazando la trama del cuento a una condición de complemento. Durante estos trances, como se ha visto, la palabra se enrarece, generalmente en los pequeños momentos climáticos que intermitentemente surgen en la narración. Uno de estos momentos que resulta particularmente interesante, es aquel en el que el protagonista le declara sus sentimientos a la amada, recibiendo de ella las agoreras palabras de un educado desplante “!Ay, Silvita, *tú eres un muchacho simpático!*” (p. 66). La sutil aunque fatídica frase desata en el personaje de Silva una especie de lucidez sublime ante la palabra. Y posiblemente movido por la pasión, que no deja de intervenir en la trama del relato, pone en evidencia, casi violentamente ante su amigo, el discurso sobre el cual se sustenta el sentido mismo de todo el texto, que no es otro que el de poner al desnudo a la palabra como dispositivo estructurador de todo sentido. En este propósito, Silva se constituye en un centro transgresor de las normas de ese juego de sentidos en los que su amigo, la amada y su fatídica frase, la realidad literaria sustentada en un contradictorio monólogo, y él mismo, han sido concebidos:

Permíteme que te explique eso de *muchacho simpático*. Permíteme que me esté aquí un rato dándole vueltas y vueltas y más vueltas a eso de que yo soy un *muchacho simpático*. Yo no soy, nunca he sido de esos que se ponen a darle vueltas y vueltas y vueltas a una palabra, o aún a dos, para exprimir de ellas otras palabras, y otras más aún, que se supone que venían envueltas en ella (p. 66).

Palabras a las que se les dan la vuelta, a las que se las exprime, a las que se

²²⁵ Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus* expone la tesis según la cual los límites de la lengua son los límites de su mundo (Véase segmentos 5.6 y 5.67 del *Tractatus*...). Y dentro de esta línea Derrida declarará que no hay nada fuera del texto. Para explicar que la única manera de asir la realidad es a través del lenguaje.

les suponía envueltas, delatan una expresión más cercana al arrebató dionisiaco que a la función de transmitir un mensaje. De manera que retorna a esa especie de lugar delirante en el que la palabra parece desbordar al sentido de la narración a la vez que a su sentido propio. Como se ha visto, las lexías de este relato se caracterizan por la contradicción en su contenido, y por el enrarecimiento del estilo prosaico en lo formal; y posiblemente es presentado así con la intención de exponer al mismo tiempo, cual si de un teatro se tratara, 'la simulación' de un orden representado en el escenario, y su sustentación a través de 'la realidad' de un caos de bastidores, andamios y tramoyas.

No obstante estos bastidores que son palabras que reculan y se rechazan poniendo en evidencia la constante de la contradicción, no son intercambiables, ya que cada contradicción responde al reflejo del ángulo que le corresponde. Esto quiere decir que obedece a una dinámica dialógica donde el sentido cambia en el discurrir del relato, y las nuevas puestas en escena, se deben a otras maquinarias que operan detrás de ellas. Es por esto que avanzando en el relato al presentar la nueva escena, aparece Silva como un personaje que simula un orden, cuando en realidad es representación del hombre anónimo, inauténtico, cosificado por los demás y por él mismo, pero debe seguir representando su personaje, que repercute en todos cuantos interactúan con él, así que su amada, que no podía ser otra que la reina de belleza, la 'Miss Venezuela', se incorpora en esta dinámica de la apariencia, del simulacro. Sin embargo en Silva se producen fallos, pierde la compostura, y al hacerlo aparecen esas revelaciones de la farsa que se ajustan a la trama de su presente literario, que en este momento es el de la amada, con lo que el protagonista entra en una especie de éxtasis, y avienta una nueva lexía, compuesta de un par de palabras, que como antes volverán a írsele de las manos, *brillante* y *moda* (las cursivas de la cita son de la obra):

Yo estoy enamorado. Bueno, sí, eso no es noticia. Ella... no es una señorita nada especial. Es *brillante*, si sabes lo que con eso quiero decir; actualmente está de *moda*, no sé si también con eso sabes lo que quiero decir. Pues bien, ella era... no, no era en manera alguna *brillante*, ni estaba de *moda*, la historia te la contaré en dos palabras (p. 61).

En la expresión 'la historia te la contaré en dos palabras', según la cual Silva comienza a narrar los acontecimientos que hacen referencia a su amada, se advierte el doble sentido semántico. Por un lado, contar la historia superficial y recurrente de la familia humilde de provincia que busca la aceptación de la alta sociedad capitalina, para reafirmar el estatus social recién adquirido y el prestigio familiar, pero por otro, parecen remitir a las dos palabras que acaba de pronunciar 'brillante y moda'. Adjetivos con los que Silva describe a la amada, pero de los que luego duda y que en sí mismos ya remiten a una idea de transitoriedad y superficialidad, que tal vez no guarde nada eterno e inmutable, parafraseando a Baudelaire, o que como dice el célebre escritor francés, es justamente en ese espacio, si bien atravesado por la modernidad más mundana, desde donde "es preciso que sea extraída la belleza misteriosa que la vida humana involuntariamente aporta"²²⁶.

Pero más allá de estas interpretaciones, lo que se pretende destacar es este giro que comienza a proponerse en la obra de Britto, en el que la palabra cada vez va adquiriendo una mayor presencia y un mayor poder sugestivo. Se trata de un ars poética en plena transformación, en el que la palabra se va convirtiendo en algo más consciente, al punto de percibirse como una realidad fenoménica capaz de incidir en la verosimilitud del relato. En las palabras de Silva parecen residir las claves de este descubrimiento del valor del significante en tanto tal:

Cada uno iba con un etiquetón que decía su nombre, y así, desde el principio (sin necesidad de presentarse: he ahí lo práctico de ello) te llamaban Peter, o John, o Richard. ¡De un golpe el nombre propio! Tal como lo aconseja Carnegie²²⁷: 'El nombre de ella es el sonido más dulce para los oídos de una persona (p. 58).

En la reafirmación de una palabra extraída de su naturaleza tácita de ser medio para ser en sí, se va concretando la forma y el funcionamiento del andamiaje literario,

²²⁶ Charles Baudelaire: *El Pintor de la vida moderna*, Murcia, Librería Yerba, 1995, p. 93.

²²⁷ Dale Carnegie (1888-1955) empresario y escritor estadounidense de libros y cursos de autoayuda. Uno de sus más conocidos *best-seller* en la rama de libros de autoayuda es "Cómo ganar amigos e influir sobre las personas" publicado por primera vez en 1936.

concreción que llega a su cénit un poco más adelante, cuando Silva haga referencia a una palabra, cual si la empuñara, para ejercer una influencia sobre los sentidos del relato, en este caso sobre el personaje al que le ha venido relatando su historia y como una especie de confesión le dice “Pero ya estoy viendo tu expresión que va apareciendo en tu rostro. No me mires así. Yo soy Silva, Silvita, y me acuerdo de tu nombre propio” (p. 59). La palabra es finalmente concebida como la estructuradora del sujeto, tal como lo hace el libro de Carnegie sobre Silva y tal como Silva lo pretende, al condicionar a través de la palabra, la existencia de su interlocutor²²⁸.

Dentro de esta revelación, el relato nace en la posibilidad del desarrollo de una historia dominada a partir de las palabras, aún cuando estas se confronten, desde esa configuración de micro-relatos o lexías, las unas a las otras constantemente. El desarrollo del sentido global discurre en los sucesivos ataques del protagonista contra sí mismo, al reconocerse estructurado y no estructurador de su realidad, convirtiendo al contrasentido en la única salida posible para cultivar el desarrollo del relato, y es probable que acabe al detener la dinámica de esa contradicción. De hecho es así, el relato literalmente culmina cuando Silva cae en cuenta de que ha sido un ‘mal conversador’, es decir al haber escapado de su condición de estructurado y de haber conseguido, al menos durante el relato, convertirse en estructurador de su realidad. Con el reconocimiento ya no hay marcha atrás, de manera que pronuncia las últimas palabras posibles, las que finalmente instituirán la coherencia, y por eso mismo harán imposible la continuación de este relato constitutivamente incoherente: “¡háblame de ti!” (p. 69).

En cuanto a la ‘composición semántica’. Como ya se ha mencionado, casi toda esta primera obra de Britto presenta el contenido semántico de sus relatos a través de una prosa y un estilo narrativo por lo general bastante convencional. Los hechos son

²²⁸ En este relato alegórico a la crítica de la modernidad deshumanizadora parecen gravitar los preceptos del sujeto ‘sujetado’ de Foucault: “Ser finito será sencillamente estar preso por las leyes de una perspectiva que permite a la vez una cierta aprehensión –del tipo de la percepción o de la comprensión- e impide que ésta sea intelección universal y definitiva”. (Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968, p. 361).

expuestos por un narrador omnisciente que conduce el sentido del cuento, que promueve la participación de los personajes literarios que ocasionalmente toman la palabra, para luego volver al narrador que conoce la trama y que conduce los acontecimientos a lo largo de la historia hasta su culminación.

Sin embargo esta práctica narrativa, tendente a la estructuración de un contenido sistemático y ordenado, permite descubrir por contraste, esos momentos en los que el autor decide ir un poco más allá, es decir, superar los convencionales espacios enunciativos, al concebir eventuales composiciones semánticas que tergiversan el sentido, logrando producir ese llamado efecto de 'extrañamiento' (aludiendo a la definición que hace Shklovsky de este concepto) en algunos relatos. Temeridades que no desentonan la cadencia del contenido de los mismos, con lo que se descubre en el joven autor una capacidad creativa maniobrada desde una sutil iconoclastia, que parte de la clara conciencia de las fronteras de su tradición literario-discursiva. Bordes desde donde comenzará a ensayar las nuevas formas de composición narrativa, el delineamiento de las funciones fundamentales de los recursos y técnicas literarias con las que cuenta para dicha composición, pero sobre todo de las posibilidades de malear, de torcer esos sistemas de funcionamiento.

Un ejemplo de esta conciencia acerca del instrumento literario en función de experimentar con el sentido semántico se evidencia en un curioso relato llamado "El fuego fatuo". El 'narrador omnisciente' parece desdibujarse hacia la situación de un 'narrador personaje'. Al transmutarse la situación de cada uno de estos narradores se origina una suerte de espacio indeterminado donde es posible el redimensionamiento del sentido del relato desde una perspectiva existencial, y efectivamente, la duda por la existencia elegida para vivir, se convierte en el centro desde el que gravitan las circunstancias de los personajes. La alternabilidad de la voz narrativa parece volverse motivo e instrumento en función de la composición del sentido del relato. Esta peripecia (que recuerda cierta retórica del arte dramático) evidencia una clara intencionalidad, marcada por la referencia que se hace del propio 'personaje literario'

al que se le turna el papel del narrador que todo conoce y al que otro 'narrador omnisciente' y necesario, le llama con el peculiar apelativo de 'el narrador'. Este juego de roles, aparte de evidenciar un conocimiento y una conciencia sobre los componentes y recursos literarios a la que ya se ha hecho referencia, genera una superposición de perspectivas que permiten la relectura de la obra en función de reconocer nuevas vías por las que se puede interpretar un nuevo sentido; es decir, los hechos narrados por un 'narrador omnisciente' no tienen el mismo significado que los expuestos por un 'personaje literario', aunque expresen la misma idea. De modo que el así llamado 'narrador', tras una larga y reflexiva introducción, en la que se hace de un peculiar estilo de omnipresencia narrativa, termina creando, al preguntarse "¿qué estoy diciendo?", una extraña sensación de desconcierto en su giro camaleónico con el que nuevamente vuelve a su posición de personaje literario:

...así se irán abriendo trochas hasta hacer de todas las posibilidades de la vida una red de caminos intrincadísimos en la cual no haya lugar para aventuras nuevas; pero en fin ¿qué estoy diciendo? ¿Qué ha sido entretanto de ti?. 'Pues absolutamente nada', contestó el otro. 'Absolutamente nada' (p. 148).

Otra de las formas experimentales que se puede destacar y con las que Luis Britto compone el sentido plurisemántico de sus relatos, es a través del significado de las mencionadas lexías al incidir en la trama del relato a partir de ciertos condicionantes. Entre estos, resulta muy interesante señalar un tipo que se define a partir de cierta incidentalidad. Las unidades semánticas incurren repentinamente trastocando la linealidad argumentativa del texto para producir un efecto de reorientación del sentido del mismo. Un ejemplo de esta práctica se puede observar en este mismo relato de "El fuego fatuo", en donde los personajes principales desestabilizan reiterativamente la línea, el ritmo narrativo e incluso el rumbo de los acontecimientos, al reflexionar sobre la propia posición en la que se encuentran frente

al lenguaje²²⁹. Parece haber en este hurgar en los mecanismos del aparato estético literario la necesidad de descubrir los límites y potencialidades de la palabra, que en el relato efectivamente afecta directamente sobre las actitudes de los personajes y el discurrir de los acontecimientos. De este ínterin puede derivarse una interesante postura filosófica de tipo existencial que recuerda ciertas nociones de *Ser y Tiempo*, con las que Heidegger procura dar a entender su conocido concepto del “Dasein”; en las que se explican las diferencias más sustanciales entre el ser de un hombre ‘arrojado en el mundo’, que se desenvuelve diariamente en la vida de una manera natural, inconsciente, automática, casi imperceptible dada la propia dinámica de esa cotidianidad, de aquel otro que se abstrae a reflexionar sobre la naturaleza misma de su existencia pero que, tomando de este modo distancia de ella, desnaturaliza la genuina dinámica de ser, el ‘Ser-ahí’ o ‘Dasein’. En lo que corresponde al relato de Britto, quien repara en su propio ser es el individuo literario que se sorprende a sí mismo entre palabras que le configuran o le condicionan:

Pero en el otro se advertía la madurez ante la cual pierden sentido las palabras; incluso las palabras tan enormes como aquella de ‘fracaso’ que acaba de caer entre ambos; y así se lo manifestó al narrador ante el cual este se quedó sorprendido. ¿Cuando perdían sentido las palabras, entonces qué rumbo quedaba? (p. 148).

Del mismo modo que se instrumentaliza la palabra como elemento autónomo respecto al sentido del relato para influir en su trama, la agrupación de estas en imágenes, a través de enumeraciones, taxonomías o frases inconexas en una suerte de collage de ideas, se revela como un muy efectivo recurso retórico con un gran potencial para configurar y sugerir modelos prototípicos tanto de situaciones contextuales en el ámbito de lo histórico y lo geográfico, como de tipos culturales, idiosincráticos o ideológicos. En el ejemplo que se expondrá más adelante,

²²⁹ Esta praxis en la que se describen actos reflexivos de los personajes sobre ese lenguaje que les permite emitir sus propios enunciados, pero que también les constituye dentro del cuerpo narrativo, a modo de metatextos, es un rasgo recurrente en la obra de Britto.

perteneciente al relato “El fuego fatuo”, el prototipo a representar es el del individuo alienado por el pernicioso influjo de la conocida modernidad burguesa, avasallante y deshumanizadora, que advirtiera críticamente Baudelaire desde una estética artística orientada hacia lo literario²³⁰.

La sensibilidad que acciona el acto creativo, tanto en Britto como en el escritor francés, responde a la necesidad de poner en evidencia un orden establecido que no tiene por qué ser tal, en todo caso, dentro de esta dinámica reivindicativa, lo que subyace es un proceso literario que marca la literatura de los años 60 y que tiene que ver con la reivindicación de los excluidos como actores sociales. Como se puede intuir, es crucial la presencia de conceptos relacionados con la Estética de la Recepción, y específicamente del *horizonte de expectativas*, tales nociones permiten entender el posicionamiento de Luis Britto como escritor comprometido (actitud que persistirá y evolucionará en el tiempo); para este autor, si bien el factor destinatario adquiere una importancia esencial en el desarrollo de su proceso creativo en general, en lo que corresponde a la composición de las mencionadas lexías y de su efectividad provocadora en la sensibilidad de ese mismo público lector, resulta sencillamente imprescindible. De acuerdo con esto, en las mencionadas imágenes que aparecen como agrupaciones que se constituyen en unidades semánticas en ciertos relatos, se reconoce un detenido trabajo de selección por parte del autor, que parte de su necesidad por establecer una vinculación entre su obra y la idea que en él se va constituyendo de un lector modélico, o como lo denominaría Umberto Eco “lector in fábula”. La elaboración de ese modelo de lector se va desplegando a través de un proceso continuo, dado que esa proyección que el autor prefigura evoluciona constantemente. Por un lado, como consecuencia de la acogida y reacción por parte

²³⁰ Se hace referencia a esta modernidad dada la importancia de la figura de Baudelaire entre los principales teóricos de ‘la modernidad estética’ como perspectiva crítica al deshumanizante paradigma burgués. Además, el francés aborda el tema desde una interesante perspectiva que hace confluir el análisis filosófico, con un discurso propio de la estética literaria que alcanzará una repercusión que llega a incidir profundamente en las pautas artísticas más actuales. Obras como *pequeños poemas en prosa* también conocida como *El Spleen de París* o *El Pintor de la vida moderna* resultan esclarecedoras para entender de una manera más sensible y cercana esa modernidad que afectaría al escritor francés. (Charles Baudelaire: *Obras completas*, México, Editorial Aguilar, 1963).

de sus lectores, respondiendo así al consabido concepto de 'horizonte de expectativas del lector' de Robert Jauss, pero por otro lado, en atención de los intereses y ambiciones literarias del propio autor. Así pues se distingue en Britto tal transformación de dicho modelo hacia uno cada vez más claro y definido, pero a su vez más circunscrito y específico, que llega en consecuencia a ser considerado, dada la complejidad y barroquismo de algunas de sus obras, como un escritor en ocasiones bastante hermético. No obstante, en esta etapa inicial, el proceso literario del escritor es de afinación paulatina de las imágenes para aproximarse y comenzar a descubrir la figura de ese lector ideal, en función de calar en su idiosincrasia, produciendo así la identificación, bien por empatía o repulsa, según las diferentes sensibilidades que reaccionan, y que tienen que ver con factores como los de su pertenencia a un estrato social, a un espacio geográfico o a una temporalidad generacional. Dicha práctica en estos primeros tanteos aún no resulta muy patente, sin embargo, en sus posteriores producciones ya se podrá ir percibiendo la necesidad de seguir decantando la intencionalidad de esas imágenes cohesionadas en especies de módulos semánticos, valiosos en la medida en que exceden, desde su solvencia evocadora, a la suma de las partes que lo componen. Por lo pronto, en lo que supone esta obra en tanto proceso de apertura, aún estos módulos se despliegan abiertos y permeables a un contingente amplio de lectores en lo que corresponde a la capacidad de estos para decodificar el sentido de dichas imágenes. Del relato "El fuego fatuo" se extrae la muestra de uno de estos módulos, o lexías para retomar el concepto barthiano, con el cual el autor, a partir de un propósito crítico, configura una imagen sintética del pernicioso sistema de valores de la modernidad burguesa que, en esta incipiente tentativa, ya procura un sentido más profundo y desgarrado que, como se ha dicho, supera la suma de sus componentes. Los trazos que evocan elegantes costumbres, la tradición de las familias influyentes, la mercantilizada alabanza al falso prestigio, confluyen en la composición de un significado sobrecogedor, a través de la disruptiva técnica de una especie de collage verbal:

La satisfacción animal del bienestar presente prolongándose en el bienestar futuro de los hijos, el encajar dentro de un cierto sistema de cosas que representan valores: el pantaloncito bermuda para el golf, el paltolevita [sic] para las ocasiones enormes del “aniversario” de la empresa, con fogonazos de fotógrafos alquilados (p. 158).

La última área lingüística destacable a partir de la cual Britto realiza sus incursiones experimentales se circunscribe al ámbito de la composición sintáctica. Esta es una de las estrategias literarias en las que el escritor, en esta primera obra, se ve más contenido. Y aunque la retórica desarrollada en *Los fugitivos...* responde a una naturaleza contestataria y violenta, que propiciaría la intromisión por momentos de atrevidos recursos literarios, en lo que respecta a la prosa procura mantener un estilo de escritura formal. No obstante, en el texto se presentan intervalos en los que se hace válida la licencia para la experimentación con la sintaxis del lenguaje. De este modo se mantiene la legitimidad de la prosa correcta (en la que parece reiterarse la hipótesis de la influencia epistémica de la modernidad sobre el autor, comprometiéndolo a una narrativa clara y casi didáctica, con un claro fin emancipador a través de la crítica y la denuncia) fraguando sectores en los que ya es posible la ruptura de la linealidad sintáctica y en consecuencia semántica. De tal manera que se comienza a apreciar una transición, que se irá afinando ampliamente en su obra posterior, en la que procura ajustar la balanza de una literatura muy centrada hacia fines socio-políticos (en su sentido más amplio), a otra que establece un equilibrio al imprimir una intencionalidad artística de carácter estético. Esto no quiere decir que sean ámbitos incompatibles. De hecho, en el caso de *Los fugitivos y otros cuentos*, la tensión generada entre estas instancias, en momentos excepcionales, van a realzar muy positivamente sus potencialidades semánticas, revelando de este modo una gran complementariedad.

Un notorio ejemplo de esta fecunda tensión se hace presente en el cuento “La conversión del Padre Narciso”. Las nuevas tendencias de la religión protestante, que

vienen con los 'yanquis', a su vez atraídos por el negocio petrolero, están cambiando la cosmovisión religiosa de la parroquia del Padre Narciso, a quien también parece estarle afectando peligrosamente, incluso, hasta las profundidades de su propia convicción católica. De modo que en medio de una especie de panorama apocalíptico de pozos petroleros, 'mechurrios'²³¹ y vahos de hidrocarburos, se despliega la escena de una caribeña versión dantesca:

...se fue a pique -desolada barquilla con los velámenes de la fe hecho jirones- el alma impermeable del Padre Narciso. En los últimos tiempos, como bajo un viento de tempestad, el poblachón [sic] naufragaba bajo las ráfagas de propaganda protestante que soplaban de los campos petroleros cercanos. Anabaptistas, evangelistas, adventistas del séptimo día, ¡todos!" [...] que habían logrado acuñar, junto con el inevitable libracó de 'El Guardián de la salud' llenos de espeluznantes láminas [...] otro libracó de gran lujo, encuadernado en tela negra, con los cantos iluminados de vagas formas rojizas, como la ebullición de llamaradas de un crisol infernal, libracó que contenía las ideas más peregrinas y más incomprensibles, a la par que las imágenes más atractivas (pp. 123-124).

Con este principio de vulneración y crítica, en cuanto al contenido, del pensamiento fuerte de la religión, se prepara el terreno que parece justificar el advenimiento de un caos sintáctico-semántico que se irá incrementando paulatinamente en el transcurso del relato, donde comenzarán a surgir torbellinos de frases inconexas o fragmentadas. En la linealidad sintáctica establecida entre los enunciados comienzan a producirse fisuras que enrarecen el contenido, y a su vez los significados de estos conjuntos se van extraviando de su lugar semántico dentro del relato:

La cúpula de San Pedro surgiendo entre la luz matinal de las humaredas de los bombardeos nocturnos; las fotografías de inverosímiles chicas americanas, de guantes calados, dirigiéndose saltonas hacia el oficio religioso de los sábados; la lámina amenazadora de una hilera de tanques, con los cañones adelantados como hoscas batutas prontas a gobernar una orquestación mortífera (p. 124).

²³¹ Nombre que reciben los quemadores de gas en Venezuela, y en este caso particular, los de las refinerías petroleras.

La forma liberada de su fondo adquiere un nuevo sentido en el que las palabras y las frases van convirtiéndose en estampas significativas, solo reconocibles desde su conjunto. Figuraciones que recuerdan ciertos principios del arte impresionista, en los que lo importante no es la representación de los objetos en sí, sino la iluminación que estos reflejan, creando paradójicamente la representación de un ámbito unificado, que termina superando la profundidad del contenido que entrañaría cada objeto, en una representación fidedigna e individualizada, dentro de la composición pictórica. De modo similar Britto comienza a experimentar con la forma que presentan las frases, al punto de llegar a arrancarlas de otros libros, desdeñando sus contenidos, para arrojarlos en sus relatos haciendo que sus formas, aún profanadas por la descontextualización, superen su estado de sinsentido, desde la perspectiva más racionalizadora, para pasar a un reconocimiento más orientado a lo sensorial a través de la conexión de imágenes que contienen una gran carga simbólica:

Un pastel en donde, bajo un cielo enfurecido de aeroplanos, el suelo se oscurece de carros de combate hasta los últimos confines del horizonte ("Vi el cielo blanco, y he aquí un caballo blanco, y el que montaba es llamado Fiel, Verídico, y con justicia juzga y hace la guerra. 12- Sus ojos son como llama de fuego, lleva en su cabeza muchas diademas, y tiene un nombre escrito que nadie conoce sino el mismo 13- y viste un manto empapado en sangre, y tiene por nombre Verbo de Dios. 14- Le siguen los ejércitos... (pp. 124-125).

Del cuento "La conversión del Padre Narciso" se podría afirmar que Britto por primera vez, al menos en una obra publicada, hace uso de una manera contundente de técnicas experimentales del lenguaje, por encima de los otros ensayos, perceptiblemente más cautelosos, antes mencionados. De tal manera se presentan como manifestaciones de un ímpetu creativo que ha venido cruzando por instantes las fronteras de una literatura ahogada dentro de los linderos de una rígida modernidad, que parece ya no poder contenerle. De modo que aparejándose de la palabra profética

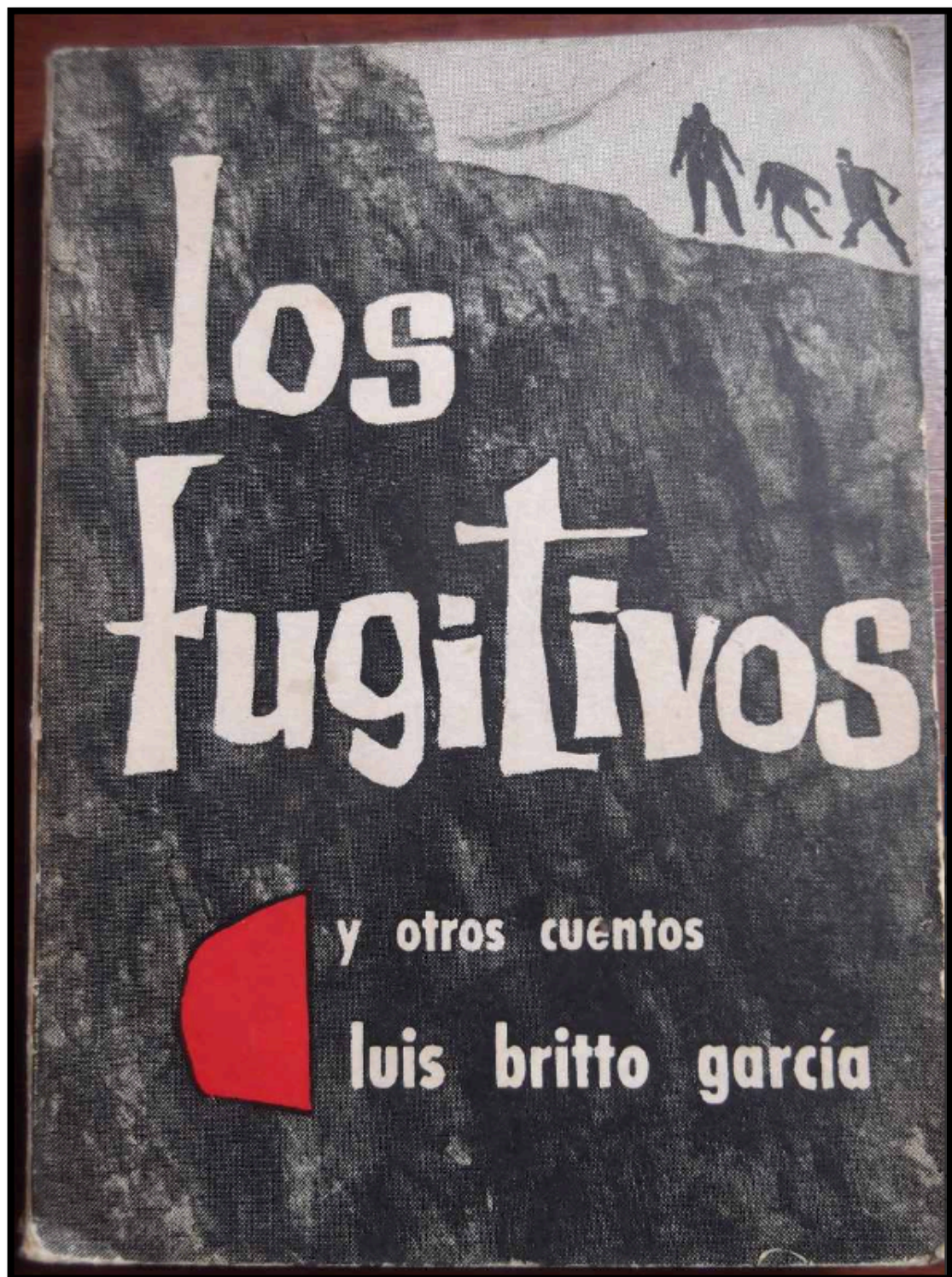
medieval que supera incluso a la propia modernidad, hace una de sus primeras intromisiones en la literatura contemporánea, para algunos llamada postmoderna, al entenderla como ese lugar del pasado que es imposible de negar, pero que presenta la posibilidad de “volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad”²³²:

15- De su boca sale una espada aguda para herir con ella a las naciones, y él las regirá con vara de hierro y El pisa el lagar del vino del furor de la Cólera de Dios Todopoderoso. 16- Batalla del Armagedón- Apocalipsis (p. 125).

De esta manera, pasajes del apocalipsis bíblico son presentados como conjuntos sígnicos o lexías descontextualizados de sus referentes u objetivos originarios, generando con esto sugerentes y fructuosas posibilidades reinterpretativas tanto en el efecto sintáctico, en cuanto que imagen de una estructura discursiva, como de su contenido semántico. Lo que resulta más interesante, en lo que respecta a la aplicación de este recurso literario, es que la licencia artística que se toma el escritor para el desarrollo de estos espacios experimentales, donde se percibe cierto arrebató dionisiaco, comienza a prescindir de toda justificación previa, y así mismo el espacio delirante parece independizarse del contenido del relato al sostenerse durante más tiempo. Esta característica experimentalista de naturaleza dionisiaca será una de las marcas más atractivas y singulares de la obra literaria de este escritor venezolano.

²³² Umberto Eco: *Apostillas a El nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, p. 74.

IV.1.2. La modernidad presente en *Los fugitivos y otros cuentos* (1964)



Los fugitivos y otros cuentos (1964).

En la medida en que se va revisitando la obra de Luis Britto García, hasta el punto de comenzar a disponer de una visión de conjunto, se va haciendo cada vez más evidente la presencia de redes intertextuales. Desde una perspectiva integradora es posible prefigurar una distribución común de ese tejido, se trata de un orden que llegará a convertirse en fuente inspiradora de gran parte de la actividad literaria de los años 60. Este impulso cultural de una corriente de intelectuales, que se distinguen por su inclinación, tanto por el compromiso político como por el artístico, se concreta en el proyecto de desarrollo de una especie de examen sobre la dirección a la que se ha ido orientando la cultura nacional, en tanto fenómeno social en crisis, y sobre las formas de participación activa del escritor como integrante corresponsable de ese proceso. Es por esto que no sorprende que la obra con la que principia su carrera el escritor de *Los fugitivos y otros cuentos*, como intelectual integrado a esta corriente, parta de una panoplia de modelos arquetipales del pensamiento moderno, de manera tal vez no muy rigurosa, pero investida de un valor substancial en tanto base epistémica de lo que será toda una producción literaria honda y conscientemente marcada por el paradigma de la modernidad, que a su vez, como modelo de pensamiento, accionará ese constante proceso de reconstrucción, transformación y búsqueda que, en Luis Britto, se convierte en *modus operandi* de una literatura que aún hoy sigue desentrañando las posibilidades poéticas en las fronteras de lo experimental. No obstante, la idea que aquí se pretende desarrollar, parte de una premisa según la cual *Los fugitivos y otros cuentos* puede entenderse como una obra primigenia que aborda una serie de paradigmas fundamentales en la constitución del pensamiento contemporáneo. Aunque el análisis no pretende ceñirse, claro está, a una idea taxativa de acuerdo con que existiera en el escritor un planteamiento a priori, o un programa riguroso de abordaje de los paradigmas del pensamiento de la modernidad, sino más bien, de la idea del autor imbuido y comprometido en un proceso cultural que genera en él una visión de mundo natural a su tiempo, y desde el que reacciona en consecuencia a través de sus materiales literarios.

Una de las vías con las que se puede acceder a una perspectiva totalizante, capaz de cubrir ese extenso y complejo proceso epistémico de la cultura occidental llamado modernidad, es la que curiosamente traza Jean François Lyotard para argumentar el surgimiento de un nuevo paradigma que, por encontrarse aún en período de gestación, resulta polémico y contradictorio. Se trata del conocido y debatido modelo con el que titula su libro *La postmodernidad (explicada a los niños)* (1987). El elemento substancial que se extrae de las investigaciones del francés es el que desarrolla en el capítulo “La misiva sobre la historia universal”, donde describirá cuatro modelos centrales con los que abre distintos enfoques de ponderación, en función del esbozo de un concepto de postmodernidad descrito desde diversos ángulos. En tal sentido, lo que interesa señalar en este punto, no es tanto sobre el desarrollo conceptual establecido entre las dos concepciones paradigmáticas, como del método de exploración y análisis que el francés aplica, a través de cuatro modelos epistémicos, en los que se reconoce la ingeniosa formulación de una estructura diáfana y conveniente al momento de establecer el orden de una genealogía de la cultura universal. Y en la que se advierte un instrumento de gran versatilidad, en cuanto a la distinción de secciones claramente definidas, en función de realizar con ellas el análisis del discurso de los textos de la obra de Luis Britto. Son los instrumentos epistémicos que Lyotard denomina pensamientos fuertes o metarrelatos y a los que hace referencia de la siguiente manera:

el relato cristiano de la redención de la falta de Adán por amor, relato *aufklärer* (racionalista) de la emancipación de la ignorancia y de la servidumbre por medio del conocimiento y el igualitarismo, relato especulativo de la realización de la idea universal por la dialéctica de lo concreto, relato marxista de la emancipación de la explotación y de la alienación por la socialización del trabajo, relato capitalista de la emancipación de la pobreza por el desarrollo tecnointerindustrial²³³.

Elaborar la riesgosa propuesta de circunscribir una obra dentro de un

²³³ Jean François Lyotard: *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987, p. 36.

paradigma específico, y sobre todo tratándose de una obra relativamente contemporánea como lo es *Los fugitivos y otros cuentos*, necesariamente requiere de explicaciones y consideraciones previas. Los relatos presentes en esta obra desarrollan un discurso que gravita en torno a la revisión, la crítica y en ocasiones incluso a la actitud nihilista frente a los preceptos del paradigma de la modernidad, de modo que resulta lógico que, al decir que esta obra responde a los preceptos de este paradigma, la reacción pueda ocasionar cierta sensación de escepticismo o duda. Y ciertamente que asegurarlo de manera categórica sería aventurado en vista de la multiplicidad de interpretaciones que ha generado este modelo cognoscitivo. Es por esto que es importante insistir en el planteamiento según el cual, dicha crítica de los paradigmas de la modernidad, no es interpretada como una posición contraria (antimodernidad) o nueva (transmodernidad o postmodernidad), dado que el enfoque que se toma en consideración es el asumido por Jürguen Habermas quien, como se ha señalado, en su obra *La modernidad un proyecto inacabado*, entiende tal crítica como un proceso de examen y depuración de ciertos fundamentos axiomáticos de la modernidad que son: beneficiosos y oportunos, dentro de la actual realidad histórica en crisis; rescatables, desde la propia dinámica del revisionismo tan presente como práctica en casi todas las disciplinas del saber; e imprescindibles, en función de la emancipación del ser humano (objetivo teleológico que se presenta como una de las características centrales del pensamiento moderno). Es a partir de esta perspectiva desde la que Britto se posiciona en su propia realidad paradigmática, para procurar entender la compleja episteme de la contemporaneidad venezolana.

A pesar de que *Los fugitivos y otros cuentos* pueda aparecer como una obra signada por la fisonomía de una vertiginosa violencia y en ocasiones se pueda echar en falta en ciertos relatos un trabajo más acabado, más reflexivo, se debe admitir que todas estas señas, aparte de generar una consonancia estilística en el conjunto de los relatos que permite sostener la idea de una obra unitaria, resultan sumamente interesantes en el momento de contrastar las transformaciones del autor,

descubriendo en esta primera obra el estilo de un Luis Britto espontáneo, osado, irreverente y en fin, acorde con el espíritu del joven escritor entusiasta. Y aunque todos estos rasgos, concretados en contenidos y formas estilísticas en buena parte de sus relatos, pudieran interpretarse como precipitadas y rebeldes realizaciones, lo que subyace en esta enérgica obra, responde a una especie de principio magmático en el que bullen naturalmente, las expresiones de los paradigmas que constituyen al autor que, en su irrefrenable voluntad representativa, va a avocarse a la composición de una primera demarcación, una obra que, cual hoja de ruta de un mar inexplorado, se presenta aún como un boceto, en la que va trazar el trayecto de diversos principios, así como variaciones de los mismos, enmarcados en las líneas epistémicas de los modelos de la modernidad del pensamiento occidental. Para precisar esta idea, hay que ahondar en el hecho de que se trata del desarrollo de una narrativa que, tanto en el fondo como en la forma, parece insistir en el objetivo de establecer un registro de los antecedentes epistémicos que permitirán delinear, a través de la comparación y el contraste entre los paradigmas históricos, una especie de mapa cultural de la visión de mundo vigente (para aquel entonces de los años 60), y desde el que desarrollará su posterior obra literaria.

La perspectiva de análisis que permite relacionar, en una primera instancia, esta obra con los mencionados modelos o pensamientos fuertes de la modernidad, tiene que ver con la elaboración, o la posición discursiva que el relato adopta y que puede ser abordado a través de las tres dimensiones del análisis discursivo que plantea Teun van Dijk en su disciplina del análisis de discurso, a saber: La estructura del discurso, la estructura de la cognición y la estructura de la sociedad. Aunque los enfoques de análisis que, en este punto, resultan más útiles a los objetivos de esta sección, son el de la estructura cognitiva y el de la sociedad, sería infructuoso prescindir enteramente del primer enfoque de la estructura del discurso, en este sentido el filólogo neerlandés recomienda la aplicación de las tres dimensiones en función de un sustento interdisciplinario integrador. Repasando entonces en detalle los

objetivos de las dimensiones propuestas por el lingüista holandés, se tiene un primer nivel de análisis que se centra en la estructura del discurso, en donde se plantea el abordaje del texto propiamente tanto a nivel morfo-sintáctico como a nivel de la semántica de los enunciados; la estructura cognitiva se relaciona con los procesos mentales, específicamente de la producción e interpretación de los actores en el acto discursivo. Se subraya su conveniencia ya que centra el análisis en los modelos de pensamiento que, en el caso que aquí concierne, refiere a los metarrelatos. Y finalmente la estructura de la sociedad, se concentra en el examen de la relación más estrecha del discurso con la realidad, pues tiene que ver con los factores, esquemas e intereses preexistentes, que condicionan el discurso desde una perspectiva crítica a ese orden contextual o *statu quo*. Estos elementos se entienden más claramente al establecer paralelismos entre las características discursivas y las de la lengua, en las tradicionales categorías lingüísticas chomskianas, fundamentos de los que Teun van Dijk se nutre para desarrollar su metodología, así se pueden transpolar categorías como la diatópica (que en el análisis discursivo se reinterpretaría como las diferencias discursivas según la situación geográfica), la diastrática (que trataría de las diferencias según el grupo social, nivel socio-económico, educativo etc.) o la diafásica (que correspondería a las diferencias según el contexto específico en el que la realización o la interpretación discursiva se produce, por ejemplo en el ámbito familiar, laboral, que puede condicionar registros formales o informales en un mismo individuo).

Partiendo de estos recursos es posible adquirir una visión integral de las relaciones existentes entre la obra de *Los fugitivos y otros cuentos* y los pensamientos fuertes o metarrelatos mencionados, que se constituyen en macroestructuras no solo de los relatos de la obra en cuestión, sino de buena parte de la producción posterior del autor. Los elementos axiomáticos de la modernidad, que intervienen como influjos de un acervo ineluctable en la obra de Britto, anuncian la posibilidad de interpretar estos relatos estableciendo relaciones intertextuales. Entendiendo que esos relatos reflejan modelos cognoscitivos que no se pueden entender de una manera

absolutamente independiente de los otros, que se retroalimentan y que les es inherente cierta naturaleza porosa y dúctil, propia de la influencia de una sociedad caracterizada por cierta desorientación o indefinición de sus modelos mentales. Del mismo modo que en el examen de los relatos de *Los fugitivos...* ha de dejarse un espacio para la relativización, evitando la tentación de conspicuas afirmaciones. Así mismo, para entender este equilibrio móvil de la realidad, tanto en el texto como en la sociedad a la que sirve de reflejo, se hace inevitable tomar en consideración la variable de una noción nihilista que ha comenzado a conquistar espacios en el modelo mental del individuo contemporáneo, que descubre la posibilidad de cuestionarse la conveniencia del principio de la verdad, negándose a reincidir, a partir de este principio, en una nueva forma de monoteísmo, esta vez, regida por la razón. Así pues, los criterios que encapsulan a las formas paradigmáticas contienen cierto margen de indeterminación, circunstancia que permite la oscilación necesaria para generar el equilibrio entre las visiones de mundo de varias sociedades que, en la obra, cohabitan en formas de relatos y fluctúan como reflejos de la realidad, con mayor o menor acierto, dentro de ese limitado espacio llamado texto.

De *Los fugitivos y otros cuentos* se ha elaborado una selección de relatos en función de la relación que guardan con los metarrelatos que les son más afines; no queriendo decir con esto, que los demás textos no sean perfectamente aptos para desarrollar este análisis, de manera que siempre existe la posibilidad de hacer referencia ellos en la medida de su conveniencia. Los relatos que sirven de partida para el análisis, así como sus respectivos metarrelatos, con los que se exploran las vinculaciones discursivas, son los siguientes: “Dios” para el ‘relato cristiano’; “El fuego fatuo” para el ‘relato de la ilustración’; “La Herencia” para el ‘relato capitalista’; y “Fugitivos” para el ‘relato marxista’.

IV.1.3. El relato “Dios” para el ‘metarrelato del cristianismo’

En otro tiempo el delito contra Dios era el máximo delito, pero Dios ha muerto y con él han muerto esos delincuentes. ¡Ahora lo más horrible es delinquir contra la tierra y apreciar las entrañas de lo inescrutable más que el sentido de la tierra! Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra...*²³⁴.

Plantea Calinescu que nada parece más alejado de la modernidad que la religión. Sin embargo, al examinar el proceso a través del cual ha evolucionado el concepto de modernidad, explica el filólogo en el capítulo VIII de su libro *Cinco caras de la modernidad*²³⁵, se observan notables transformaciones en cuanto al significado de dicho paradigma en su transcurso por diversas fases históricas. Examen cronológico que data incluso desde antes de la era cristiana hasta la actualidad y en el que pone especial énfasis en lo que corresponde a su característica secular, para destacar la peculiaridad de que este rasgo no ha acompañado desde siempre al movido concepto, sino que se trata de un aspecto que viene a incorporarse en occidente a partir una corriente cultural relativamente reciente como la ilustración. En el primer relato llamado “Dios” con el que comienza la obra *Los fugitivos y otros cuentos*, la fricción que se produce entre la visión secularizada de la modernidad y la que acoge la presencia de lo divino en la religión católica, va a constituirse en *leitmotiv* del entramado temático sobre el que se desarrolla este primer relato.

Al encauzar el análisis en la idea del enfrentamiento entre estos dos modelos que se reconocen como tradicionalmente contrapuestos, es necesario señalar ciertas circunstancias que comienzan a modificar esta lógica maniquea y que abre un conjunto de posibilidades propias de la cualidad pluralista de la modernidad. De modo que dentro de este periodo contemporáneo, signado por la dinámica de composiciones

²³⁴ Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, Madrid, Alianza Editorial, 1978, pp. 34-35.

²³⁵ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad... op. cit.* p. 67.

y recomposiciones epistémicas, se consigue comprender que, entre la perspectiva radical del paradigma de la razón y la del catolicismo, ha venido prosperando una amplia gama de perspectivas intermedias que responden, o bien a una dinámica de secularización de lo sagrado, o bien de sacralización de la razón y el pensamiento científico. En el interin que se suscita entre los mencionados extremos, sus matices e hibridaciones, se explica la proliferación de modelos que responden a objetivos existencialistas: agnósticos, sectas religiosas del más variado signo, racionalismos que exploran las fronteras de lo trascendental, materialistas que convierten a la razón en un nuevo dios infalible, creyentes en un ser supremo que les ha abandonado etc. Todos estos nuevos espacios tal vez expliquen el análisis multifactorial que aporta Octavio Paz en *Los hijos del limo* quien, hablando de la modernidad desde sus concurrencias con lo divino, viene a concluir a modo de cuestionamiento que:

Si la modernidad es la escisión de la sociedad cristiana y si la razón crítica, nuestro fundamento, es permanente escisión de sí misma, ¿cómo curarnos de la escisión sin negarnos a nosotros mismos y negar nuestro fundamento? ¿cómo resolver en unidad la contradicción sin suprimirla?²³⁶.

En Venezuela, así como para gran parte de Latinoamérica, el dios del catolicismo sigue siendo un centro paradigmático muy presente y constitutivo de la sociedad²³⁷. Las manifestaciones religiosas, las imágenes, los ritos y la institución eclesiástica son aspectos muy arraigados en la vida y el sentir del venezolano en el ámbito familiar, social e incluso político. Aunque ciertamente tal religiosidad ha perdido la devoción y el fervor de otros tiempos, la influencia de dios aún forma parte de la idiosincrasia del venezolano lo que, atendiendo al análisis discursivo de Teun van Dijk, se entiende como la dimensión del modelo cognoscitivo.

A partir de este modelo Néstor García Canclini, en su libro *Culturas Híbridas*,

²³⁶ Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1990, p. 50.

²³⁷ Según el Latinobarómetro de 2015 la religión católica representaba el 77.8% de la población venezolana <http://www.latinobarometro.org/latOnline.jsp> [27-10-2016].

hace una muy interesante diferenciación entre el proceso socio-cultural de la modernidad en Europa y el de Latinoamérica que posee claras distinciones que tienen que ver con los procesos de modernización diferenciados, de la influencia que esa modernización produjo en los paradigmas y de los sectores en los que esos paradigmas se insertan como modelos culturales. Mientras que en Europa la modernidad se genera como un proceso de transformación social y colectivo, en Latinoamérica se establece como un proceso trasplantado, en el que factores como el estrato social, el nivel cultural e incluso la posición política se revelan como condicionantes del espacio discursivo que se adopta y que escinde el modelo paradigmático entre los que van a responder al pensamiento ilustrado y los que lo harán por el religioso, así como aquellos que generarán la gama de hibridaciones que irán surgiendo a partir de estas posiciones. Todo esto dentro de un proceso histórico que se evidencia cada vez más azaroso y a la vez crucial para ese nuevo conjunto de reelaboraciones paradigmáticas que García Canclini reunirá bajo el nombre de culturas híbridas, tal como intitula su mencionado libro, importante fuente referencial de los estudios culturales contemporáneos para América Latina.

Desde este punto de los estudios culturales y su estrecha relación con la literatura, se hace necesario acudir al análisis discursivo de Teun van Dijk en función de diferenciar entre la estructura de cognición del intelectual, específicamente del escritor Luis Britto García y la de la sociedad propiamente dicha que el autor con su obra procura representar, entre ambos comienzan a suscitarse interesantes conmutaciones de los tradicionales modelos epistémicos. En el cuento "Dios" se pueden distinguir tres perspectivas fundamentales que se desarrollan a partir de sus diferenciadas estructuras cognoscitivas: la cristiana, que plantea el discurso religioso, de devoción y de fe a toda prueba, que se revela como el único espacio que asegura la emancipación del sujeto, pero que a su vez, está intervenido por la severidad de una justicia que, en su omnipresencia, genera una constante sensación de culpa y el temor a la inapelable condena, perspectiva representada a través del personaje

protagónico del relato, Atala; en segundo lugar la del mencionado modelo de una religión secularizada, que mantiene las huellas de una tradición religiosa desvirtuada, pero que ha perdido en cierta medida su valor hegemónico, representada en el discurso de 'el concubino' de Atala; y una tercera, que correspondería a la de la modernidad estética, en esta hay un discurso secular, antropocéntrico, crítico y autocrítico representado en el propio sentido que subyace y sustenta el hilo conductor del relato, que se deduce de la perspectiva teleológica que se concreta en el desarrollo de un discurso crítico y de denuncia a la religión como agente aletargador de la sociedad, en tanto promueve en ella la inmovilidad y la resignación ante las injusticias terrenales. Con esta última perspectiva, el conjunto sistémico se cierra al establecer la articulación con la tercera dimensión del análisis del discurso que corresponde a la de 'la estructura social'. En esta, Teun van Dijk ubica el estadio en el que el discurso interviene, en este caso a través del material literario como medio pedagógico, sobre las estructuras reales de la sociedad, pasando del espacio intelectual a la praxis concreta que incide en la realidad, y que, consecuentemente, comenzará a configurar nuevas 'estructuras de cognición' desde las que surgirán las renovadas 'estructuras discursivas'. Aunque parece haber una dinámica cíclica, planteada así para visualizarla, es importante señalar que para el neerlandés estas tres dimensiones no responden a un orden secuencial, sino a una interrelación multidireccional en el que incluso plantea la imprescindible necesidad de apertura hacia disciplinas y concepciones externas a este conjunto.

En el campo de la estructura del discurso social, los relatos de *Los fugitivos y otros cuentos* se presentan como textos sincrónicos a su tiempo, es decir, que tanto en la selección y el abordaje de temáticas contemporáneas como en su lenguaje y formas expresivas, los relatos conectan con la realidad socio-histórica a la que se dirige, y de la que obviamente recibe su influencia. Tal coincidencia tiene seguramente el propósito de producir de una manera directa, a través del reflejo de un colectivo que afecta y en el que vive e interactúa el propio lector, un efecto de concienciación ante y

dentro de su realidad. El relato “Dios” se desarrolla en el locus de la ciudad congestionada, agobiante y ajetreada de mediados de los años 60. Desde esta situación se describe, de manera descarnada y sin ambages, la realidad de una pobreza que afecta a gran parte de la sociedad venezolana que habita estos grandes centros urbanos. Dentro de este contexto tensionado por la precariedad, la voluntad de fe en dios, en tanto ser protector, fuente de consuelo y paz espiritual, se pone constantemente a prueba al entrar en confrontación con la opresiva realidad circundante.

En la vertiginosa cotidianidad citadina, la religión como estructura cognitiva es desplazada a un ámbito tangencial, se asume menos categórica en su relación simbólica con el entorno, así como en sus manifestaciones y prácticas, donde va quedando relegada a espacios muy puntuales de carácter ceremonial, ciertos actos festivos, tradiciones religiosas, en los que lo esencial de la fe y el contacto con lo sagrado pasa a segundo orden. Su hegemonía como tradicional pensamiento fuerte es cedida, dada la ostensible presencia de una nueva ‘situación’ (que no se expresa solamente como la mera transformación de una estructura mental, sino como una casi imprescindible adaptación ante la realidad concreta, determinada por un modelo que pretende la totalidad, y que colma todos sus ámbitos vitales: el de las relaciones sociales, las instituciones políticas, el sistema económico, el modelo urbanístico, arquitectónico, comunicacional, artístico etc.) a la realidad de la modernidad burguesa, que impacta de manera inmediata sobre el sujeto, sumergido en los principios de progreso, velocidad y sobre todo de las pautas que impone el sistema de la economía capitalista, influjos que comienzan a cimentarse como valores axiomáticos del horizonte paradigmático de este nuevo individuo, generando así, el conocido sujeto alienado descrito por Marx (alienación de su sentido existencial en cuanto a la relación de privación que se establece con aquello que este sujeto crea o al que se dedica. Se genera un extrañamiento con respecto a sí mismo al venderse como fuerza de trabajo y enajenación con respecto a los demás a quienes solo ve como competidores y

rivales). Ante todos estos factores, se hace comprensible el relegamiento del espacio religioso; el relato "Dios" se puede interpretar como la demarcación entre la religión y la realidad que justifica el proceso de desplazamiento del primero por el segundo. A esto hay que agregar el desarrollo de una estructura discursiva imbuida de un sustrato vanguardista que conecta con el lenguaje irónico, con la sátira, con una racionalidad alevosa y premeditada, remarcando una u otra vez las contradicciones entre lo divino y lo secular. Siendo así que, en la realización de la estructura del discurso del texto propiamente, las frases que contienen el sentido de la injusticia terrenal y las que contienen el del fervor religioso, injustificable ante el paradigma de la razón, son contiguas, para remarcar el contrasentido flagrante; cortas, para intensificar el impacto emocional en el lector, a través de la inmediatez en la exposición sucesiva de enunciados, cada uno más ignominioso que el anterior; y densas, es decir, que dichas frases vienen cargadas de una brutal crudeza que resulta significativamente aflictiva:

Y entonces el concubino comenzó a beber. Simultáneamente, Atala se afincó en su fe. El hombre recorría de arriba abajo la ciudad buscando un trabajo que en todas partes era escaso, y en sus accesos de desesperación anclaba en los botiquines, gastaba sus ahorros míseros, regresaba al rancho tambaleante, estropajoso, maloliente, expulsando por todas partes caldos turbios de aguardiente y de alimentos a medio digerir, hacía bravatas mientras Atala lo desvestía, lo enjugaba, recibía sus golpes ante los ojos ausentes de razón de los cuatro niños... Atala encendía velas miserables ante la imagen única, un santo triste clavado con chinches en uno de los postes de madera. Con las semanas el concubino aumentó sus borracheras y Atala aumentó sus devociones. Al Santo triste y solitario se juntó una estampita de un mártir joven, con faldellín al muslo...²³⁸.

En el abordaje de los temas que plantean el cuestionamiento de la fe y la razón, en aras de la caracterización de una estructura cognoscitiva del sujeto de la modernidad, se hace inevitable asistir a la fundamental figura de Nietzsche, como uno de los principales representantes de ese ramal del pensamiento moderno que se

²³⁸ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Editorial Pensamiento Vivo, 1964, p. 8. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

fundamenta en el agotamiento del paradigma religioso. Principios que lo conducen a declarar, a través de su ya célebre aforismo de “la muerte de Dios”, y que conllevan a establecer relaciones de tipo axiomático con el relato en cuestión y de sus coincidencias en cuanto a la composición semántica de un discurso con claros objetivos secularizadores. Este se constituye en un lenguaje alegórico soterrado presente en el relato y que refleja a una sociedad que no puede concebir la idea de una independencia absoluta de alguna forma de verdad; que se debate entre la certeza, por vía de la fe, de la existencia de un ser superior que tranquiliza, en el sentido de que ofrece respuesta a las grandes preguntas existenciales, y la certeza que ofrece la razón que, por vía de la lógica humana, termina convirtiéndose también en una configuración epistémica que tiene como objetivo el de calmar la angustia frente a los grandes misterios que encierra la existencia. Propósito que al parecer ha conllevado al fracaso, pero que en su relación con lo religioso aporta claves importantes en función de la búsqueda de alternativas respondiendo al espíritu de la modernidad positivista habermasiana. De este modo se confluye en la significativa figura de Walter Benjamin (1892-1940) como ser humano atravesado por estas dos realidades (religión y razón), y como filósofo *sui generis*, que a través del enigmático cuadro de Paul Klee *El Angelus Novus* generará ese examen panóptico de una realidad socio-histórica absolutamente aterradora, así como densamente sugerente, se trata de su reconocida alegoría de “El Ángel de la Historia”. Con ella, este intelectual atravesado por el pensamiento judaico, representa a través de un críptico sentido mesiánico, la desgarradora imagen del fracaso de la razón a través de un sublime pasaje literario cargado de un intenso misticismo:

Pues este aspecto deberá tener el Ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta

tempestad lo empuja inconteniblemente hacia el futuro, al cual vuelve la espalda, mientras el cúmulo de ruinas va creciendo ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que nosotros llamamos progreso²³⁹.

Al analizar las relaciones de sentido entre este pasaje y el relato "Dios" de Britto es posible establecer analogías en las que se pueden observar, tanto las divergencias existentes entre el sentido legitimatorio de lo religioso y lo secular, como las convergencias de los nefastos resultados que de ellos han derivado. De este modo se presenta el personaje de Atala como ese ángel que pretende la emancipación a través de la fe cristiana, pero que a su vez es incapaz de operar positivamente en consecuencia, convirtiéndose en el mero espectador de una cadena de desastres; así mismo la figura del concubino representa, desde la posición del sometido, la razón y el progreso de la modernidad burguesa, pero la vertiginosidad de un progreso indetenible también lo inhabilita de su poder para incidir en favor de mejorar la desastrosa realidad que le contiene. Para ahondar en ciertos elementos de este paralelismo, es importante entender el concepto de 'la verdad' como una noción que remite a un objetivo emancipatorio. De modo que cuando se hace referencia a un 'Ángel de la historia', 'la verdad' de la visión religiosa de un ángel y 'la verdad' de la ciencia histórica parecen coincidir en el hecho de la ineficacia de dichas verdades para alcanzar tales objetivos emancipatorios. En el relato, para el caso de Atala, 'la verdad' estaría representada en la tradición religiosa, creencia que la arrastrará precipitadamente, a lo largo de una serie de desdichadas vicisitudes, sin posibilidad de detenerse a recapacitar, a tomar las riendas de su destino, dejando de ser una espectadora pasiva de sus desgracias para volverse hacia el porvenir, como en la imagen del Ángel arrastrado de espaldas al futuro. Para el concubino, 'la verdad' es la de la lógica de la modernidad burguesa, encarnando un modelo colmado de contrasentidos que imposibilitan cualquier tipo de emancipación. Y es justamente esa 'tempestad' del pasaje de Benjamin la que arrastra a Atala, al concubino y a sus hijos a un desenlace fatal. Como se habrá advertido, lo

²³⁹ Walter Benjamin: "Sobre el concepto de historia", en *Obras*, libro I, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 310.

que resulta más interesante de la imagen del filósofo judío-alemán, es que establece un hilo conector entre la verdad religiosa y la verdad del progreso, la misma tempestad que sopla desde el Paraíso, es la que en la alegoría es reconocida como el progreso. De este modo se comprende una forma de interpretación unitaria, que permite colocar en perspectiva las nociones de la verdad, como ese momento necesario del ser humano por concebir un orden en un espacio absolutamente contingente y azaroso como el fenómeno mismo de la vida.

Sin embargo, volviendo a la transición paradigmática fe y razón que propone Nietzsche, tal transformación que es entendida como una muerte, se convierte en un asunto más complejo, en el libro tercero de su *Gaya Ciencia*, en el párrafo 108, “Dios ha muerto, pero los hombres son de tal naturaleza que, tal vez durante milenios, habrá cuevas donde seguirá proyectándose su sombra. Y respecto a nosotros... ¡habremos de vencer también a su sombra!”²⁴⁰. “El loco” en *La Gaya Ciencia* reflexiona sobre este aforismo para decir que no se trató de una muerte per se, sino de un asesinato, el de Dios por parte de los hombres. El loco no se queda en la recriminación de semejante suceso sino que cuestiona al acto en sí y a su ejecutante, no pudiendo comprender cómo tan magnánimo crimen pudo ser acometido por seres tan insignificantes, tanto, dice el loco, que aún no nos hemos dado cuenta de lo sucedido, de modo que se pregunta ante “La grandeza de este acto, ¿No es demasiado grande para nosotros? ¿Tendremos que convertirnos en dioses o al menos que parecer dignos de los dioses?”²⁴¹. Es así puesto en cuestionamiento el paradigma de la ilustración, como un evento incompleto; y así parece reflejarlo en su obra a través de uno de los elementos simbólicos más significativos del nuevo paradigma, la luz:

Luego [el loco] tiró al suelo la linterna, de modo que se apagó y

²⁴⁰ Friedrich Nietzsche: *La Gaya Ciencia*, p. 45 <http://spiritusliber777.blogspot.com.es/2013/09/la-gaya-ciencia-friedrich-nietzsche.html> [01-02-2017].

²⁴¹ *Ibid.* Pp. 114-115.

se hizo pedazos. “Vine demasiado pronto –dijo él entonces-; mi tiempo no es aún llegado. Ese acontecimiento inmenso está todavía en camino, viene andando; mas aún no ha llegado a los oídos de los hombres. Han menester tiempo el relámpago y el trueno, la luz de los astros ha menester tiempo; lo han menester los actos, hasta después de realizados, para ser vistos y entendidos. Ese acto está todavía más lejos de los hombres que la estrella más lejana. ¡Y sin embargo ellos lo han ejecutado!”²⁴².

La estructura cognoscitiva de los personajes del relato “Dios” parece entenderse en esta transición modélica de la religiosidad a una perspectiva racionalista, pero que aún se niega a aceptar la contingencia de una vida desligada de la justicia divina. En tal sentido, subyace tal presencia del paradigma religioso en la realidad social venezolana, que en el propio relato como representación literaria se hace difícil, en función de una verosimilitud con la realidad, un desenlace que refleje un tajante rechazo a la presencia de lo sagrado, de modo que la representación a la que se apuesta es a la de una sociedad en proceso de transformación: del paso de la visión teocéntrica a una especie de nihilismo liviano que precedería al horizonte de la modernidad estética más positivista que defiende la posición habermasiana, y que se manifiesta en un discurso latente en el pulso del sentido del relato.

Estas distintas transformaciones dentro de una sociedad que tiene relaciones muy variadas con su religiosidad, se ilustra en el relato a través del personaje del concubino, que maneja la noción de una religiosidad desvirtuada, una especie de nihilismo incipiente, diferenciada de la que opera en Atala que se define en los valores de la fe católica y la visión teleológica de la emancipación eterna o la condena. Es por esto que al observar la estructura del discurso del personaje del concubino y Atala, se distinguen claramente las diferencias: en él, el sentido de sus expresiones ante lo sagrado denotan cierta indiferencia, se queja irónicamente de la justicia divina ante sus vicisitudes (un desafortunado choque que le ha sucedido, en su trabajo de taxista, con el coche de su jefe, quien decide despedirlo); en ella en cambio, el discurso adopta una seriedad inquietante y angustiosa. Lo interesante es que al poner a ambos

²⁴² *Ibid.* p. 115.

discursos a dialogar se percibe a la vez una colisión y una armonía:

El hombre tiene dos Chevrolet y cuatro Ford todo el día haciendo taxi, y justamente tenía que pasarle al mío. Cosas de Dios, digo yo que serán.

-¡No hables de eso! ¡Cómo van a ser cosas de Dios!- Decía Atala, nerviosa, metiéndole el pezón en la boca a la menorcita (p. 5).

Como se observa, la estructura cognoscitiva del concubino parece anticipar cierto nihilismo, pues en la estructura se manifiesta a través de una frase socialmente aceptada, es decir, se trata de una expresión que pierde su contundencia semántica por la cotidianidad de su uso. No obstante, para ella tal estructura se distancia de tal manera de su horizonte paradigmático, que es incapaz de interpretar aquello desde esa cotidianidad, para ella no hay una frase hecha, sino una blasfemia, un sacrilegio. Es posible que la reacción de Atala haya sido desproporcionada, aunque sus motivos comienzan a generar un nuevo discurso, en el que la devoción y el respeto por lo divino comienzan a transfigurarse en un relato interior psíquico, que va a relacionar una serie de recuerdos, de conexiones que desembocan en su mayor pecado, la relación libertina que mantiene con su pareja, que no recibe otro apelativo que el de su pecaminoso estado civil: el concubino; así que en este discurso existe un anverso y un reverso, el de la actitud devota ante lo sagrado y otra interna, que responde al temor a la justicia eterna. En el diálogo de la pareja se observan dos estructuras discursivas explícitas que se contraponen, y otra que se constituye como una contradicción angustiante en la interioridad de Atala. Hay un mundo contemporáneo entre la pareja en el que comparten estructuras discursivas que, aunque se contraponen, resultan diáfanos, tolerantes e incluso, podría decirse, socialmente reconocibles. Pero hay otro discurso alejado de este moderno ámbito urbano, el que se constituye en Atala como personaje que parece entenderse a partir de una especie de deslinde de esa contemporaneidad.

Aunque los términos del análisis del discurso desarrollados a comienzos de los

años 60, así como factores tales como el pluralismo semántico y las culturas híbridas dentro de una filosofía postestructuralista, que aquí se han venido empleando, pudieran entenderse como conceptos que de alguna manera buscan adaptarse a nuevos paradigmas y a nuevas realidades sociales del mundo contemporáneo, lo cierto es que son conceptos, paradigmas y realidades que responden a una tradición que, como en el estudio de las conceptualizaciones y reconceptualizaciones de la modernidad desarrollados por Calinescu, también se han visto reconfigurados y recreados dentro de una cierta periodicidad a través de la historia. Resulta muy interesante descubrir en la obra de Britto esa línea temporal ineludible que impregna su literatura, a través de las conexiones intertextuales que sacan a la luz la influencia de un acervo literario, pero sobre todo de la dinámica que las pone a dialogar, que permite la interpretación de unas a través de otras y que promueve la generación de reescrituras dentro de un espacio vivo, que se entiende como uno de los grandes valores que supone la tradición literaria.

Las marcas de esta tradición en el estilo literario del relato “Dios”, parecen insistir en los rasgos de una estructura discursiva que tuvo mucha presencia en Venezuela hasta la llegada tardía de las Vanguardias a mediados del siglo XX. Se trata de una especie de adaptación del romanticismo que adquiere la figura de un costumbrismo nacionalista y que se perpetuó durante varias décadas, como una de las alas fuertes de la literatura venezolana, en figuras icónicas como Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri o Miguel Otero Silva, posiblemente cimentado también por los factores de un anquilosamiento político como resultado de las dictaduras militares que marcaron toda esa primera mitad del siglo XX. Y aunque pareciera un estilo anacrónico a la corriente vanguardista en la que se inserta Britto que, entre sus principios más esenciales, tiene el del rompimiento con el pasado, no lo es. De hecho, es en el estilo de esa primera etapa de un romanticismo como el de la línea impulsada por Baudelaire, la que resulta sumamente propicia a los intereses de una literatura que, a través de la violencia, quiere alterar la realidad usando los propios vicios que

esa realidad genera. Hay que recordar que existe una parte fundamental en la poética, tanto en Baudelaire como personaje de su época, como en su obra, que va a expresarse a través de la imagen del espejo que refleja todo lo peor que ha generado la revolución industrial. Se plasma en su vida y obra, aspectos y actores sociales, que son arrojados en una literatura y una forma de vivir inconvenientes, con los que procura hacer una exposición de los desechos que han devenido con el progreso: él, bohemio sifilítico y drogadicto, las drogas, casarse con una prostituta, los prostíbulos, los barrios marginales, los pobres, la deshumanización, las bajas pasiones de la gente pudiente etc. De modo que, dentro de los propósitos de esta primera obra de Britto, la sintonía con esa literatura que exhibe y exalta lo indeseable es ideal y enormemente fértil. Sin embargo, hay una variación del romanticismo que desarrolla Britto y que se diferencia del romanticismo costumbrista y que tiene que ver, en el caso de este relato, con cierto espiritualismo oscuro, en el que las imágenes parecen reflejar cierta estética gótica con la que procura hacer el retrato de las áreas más severas y sombrías de la religión: lo apocalíptico, la eternidad de la condena, la tentación del pecado. En el relato, esta atípica abundancia descriptiva, surge de la mirada moderna de la menesterosa Atala de ciertos textos sagrados, para introducir una especie de estética y sentido neorromántico:

¡Ay! Los libros de Misia Iginia, los terribles libros en los cuales imágenes grises, cielos incoloros y tierras de carbón despedían rayos y centellas mientras el ángel de la guarda lloraba detrás de una espesura tapándose la cara y evitando ver el espectáculo con una mano angélica extendida (pp. 6-7)

Dentro de esta misma dinámica discursiva, elabora una descripción casi pictórica, hacia los momentos finales del relato en los que el castigo se consuma en la muerte de sus hijos, de una estampa que amalgama un duro dramatismo dantesco con el realismo social:

Al salir a la calle ya una banda de niñitos brincaba y saltaba alrededor del rancho como si asistieran a una riña de gallos, a una pelea [...] a palos, a golpes de trapo trataron inútilmente de apagar aquella jaula de porquerías que se consumían arrugándose como una bola de papel, entre el griterío universal y los hurras de cuerdas de muchachitos desnudos, asquerosos, esqueléticos (p. 12).

Esta línea argumentativa que toma de la tradición del romanticismo un estilo escritural, también viene a revelarse como fuente de su estructura temática. Como se mencionó con anterioridad, en la figura de Atala se va estructurando un discurso que va a establecer interesantes relaciones intertextuales que demarcan diferencias epistémicas, de un romanticismo que busca conectar con el sentimiento de lo religioso de finales del siglo XVIII y esta suerte de romanticismo contemporáneo, en el que parece haber una especie de reelaboración de ese discurso religioso en clave satírica.

En Venezuela, el inusual nombre de Atala, solo puede ser interpretado como una guiño intencionado, por parte del autor, que conecta con la famosa obra del romanticismo francés *Atala* (1801) de Chateaubriand. En esta novela la protagonista, mestiza y cristiana, al igual que la Atala de "Dios", se ve marcada por los valores de la religión. Este rasgo fundamental le permite a Luis Britto establecer ese contraste entre el paradigma cristiano y la modernidad estética al que él apuesta, elaborando así una estructura discursiva constituida a partir de las divergencias de estas perspectivas paradigmáticas.

Desde el punto de vista de la estructura cognoscitiva, ese romanticismo religioso trasplantado a la realidad contemporánea produce interesantes contrastes que sobre todo destacan sus diferencias eidéticas; de esta manera Britto busca hacer una demarcación epistémica, en función de una crítica social, basada en la inconveniencia de los valores anacrónicos de la religión. Pero más allá de su función pedagógica, ese mismo contraste modélico genera elaboraciones discursivas que contienen un gran valor estético literario, entre una de las más destacables, a razón de cierta profundidad semántica, es la que se concreta en las composiciones alegóricas que sincretizan las imágenes de lo natural en relación con lo sagrado con las cuales

se evidencian las diferencias epistémicas, mientras que para el antiguo romanticismo representan un medio para alcanzar el ideal platónico, al trasplantarse a la modernidad presente, donde los factores combinatorios pasan a ser la ciudad y la religión, terminan configurando sentidos en la que los objetivos emancipatorios se ven alterados. Las alegorías se orientan entonces a la cáustica noción nietzscheana opuesta a ese ideal de perfección platónica, convirtiéndose en representaciones de una realidad 'humana, demasiado humana'. Con esta expresión, el filósofo de Turín pretende subvertir el sentido del ideal platónico para descubrir la reconfiguración de una nueva máscara del autoengaño, que el ser humano ha venido necesitando para mantener su cordura ante una existencia degradada. Aquella naturaleza platónica se vuelve en el barrio marginal un limbo surrealista, donde la realidad social y la justicia divina confluyen en una amalgama irreconocible:

Era al Sitio Innominado adonde subía la turbia corriente de espinas y rocas... Tras aquel último tirón de la corriente se escuchaba un zumbido de alas membranosas, espiaban unos ojillos amarillentos, hediondos, mitad de araña, mitad de rata. ¡El gran Albañal de los pobres, de los infelices, de los pecadores, de los desesperados! (p. 7).

La novela *Atala* de Chateaubriand se convierte en un interesante núcleo estructurador del discurso del relato de Britto, que lo evoca en un sentido irónico, y a partir de lo cual desencadena una especie de reescritura donde las imágenes y los personajes se reinvierten: ambas Atalas son heroínas, mestizas, devotas y están signadas por la condena de un amor extramarital. El contexto, como vimos, enmarcado en una naturaleza sacralizada, se convierte en reflejo de las almas puras de los protagonistas en la novela de Chateaubriand; mientras que en el relato "Dios", el marco espectral de un infierno urbano, al ser también espejo del alma de sus protagonistas, no puede sino arrojar imágenes llenas de culpas. En cuanto a los dos hombres, el de la novela un idolatra y el del relato un incipiente nihilista, presentarán diferencias fundamentales, mientras el primero responde al influjo de un amor

romántico producto de una cosmovisión mística, el segundo, en relación con la figura romántica de Atala, resulta un personaje frío, desapasionado e injusto, en razón a una concepción materialista y deshumanizante, propio del paradigma de la modernidad burguesa.

Aunque se pueden establecer paralelismos substanciales entre ambas obras, en realidad se encuentran bastante distanciadas en cuanto a sus objetivos, de modo que fundamentalmente se trata de una reinterpretación irónica, desmitificadora y realista de la obra francesa. Mientras que en la *Atala* de Chateaubriand existe el objetivo de la exaltación de la religión cristiana, en la de Britto el propósito apunta a una visión más racionalista que se traduce en la siembra de la duda:

Atala también recordaba otro grabado enorme, en el cual en un salón de baile en el cual bailaban parejas tenía un camino lleno de espinas que por perspectivas tristísimas y rocas punzantes llevaba... a aquello, a la pobreza, a la última ruina de aquel rancho en una ladera cualquiera, al concubino brutal y sin trabajo, a los tres muchachos enfermos, a la menorcita de pecho... La pobre se consumía en largas dudas. ¿Aquel camino lleno de espinas que partía del vicio llevaba al infierno, o era en realidad al cielo hacia donde llevaban sus meandros de río infernal, de río de ácido nítrico para la plancha del grabado? (p. 7).

La duda aparece representada en la ambigüedad del 'grabado' en el que no queda claro cuál es el lugar del que se parte para alcanzar la salvación, es decir, si es la situación de la gente pudiente, la vida tranquila, llevadera, sin angustias ni penas la que lleva al infierno, según la máxima cristiana que afirma que "es más fácil pasar un camello por el ojo de una aguja que un rico en el reino de Dios"²⁴³; o si es el infierno en la tierra, entendido como la dura realidad del pobre, el que niega la posibilidad de alcanzar tal emancipación. Esto es plasmado desde la estructura cognoscitiva de Atala en el lacerante pasaje en el que ella reflexiona que "aquello de *casarse* eran fantasías de colegiala acomodada o de señora de casa, que de los quinientos bolívares de

²⁴³ *La Biblia textual 3ª edición* (Marcos 10:25). <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/Textual-3a-edicion> [02-02-2016].

suelo para abajo toda la nación pululaba en un charco viscoso de relaciones impuras” (p. 7). En lo consecutivo de la estructura discursiva que maneja el relato, y como ha sido advertido en la contratapa de la obra, no se van a admitir matices o rodeos en sus enunciados, la religión va siendo cada vez más expuesta como un espacio ajeno a la realidad de aquellos que no tienen tiempo para reconocerle. Las contradicciones que se suscitan en la dura dinámica del menesteroso, sus urgencias vitales, las incompatibilidades de la razón de la modernidad burguesa, pero también los desencuentros con los principios de la fe ante su dura realidad, que en el transcurrir del relato irán incrementando la penuria y la desesperanza de los personajes, van a dar paso a dos modos de reaccionar ante estos percances: En el concubino hay una degradación general: sin trabajo, sin posibilidad de conseguir otro nuevo, cae en el alcoholismo, se produce violencia familiar y finalmente el abandono. Se da por sentado que en él no existe ningún tipo de afección religiosa. En cambio en Atala el fervor se mantiene, se agudiza y contrariamente a renegar de su fe, multiplica la presencia de los santos en la paupérrima vivienda. De modo que usará hasta los últimos recursos para sostener el único paradigma capaz de viabilizar su salvación. Así que con lo poco que tenía compró una vela para ponérsela a sus santos, la misma vela que, como símbolo de la fatalidad, le incendiará el rancho con los hijos dentro. El universo de lo sagrado es trasladado sin ambages, y de una manera descarnada, al mundo de lo real para producir ese efecto de aleccionamiento social por la vía de un desenlace de los acontecimientos violento e impactante: “¿Qué pasó? ¡Otro de esos ranchos en donde se dejan velas prendidas adentro junto a los papeles de los santos! Un golpe de viento y ¡Puf!” (p. 12).

En los Evangelios del Nuevo Testamento, en el libro de Mateo 27, hay en el salmo 46 un mensaje polémico, interesante y revelador en el que “alrededor de la hora nona clamó Jesús con fuerte voz: ‘¡Elí, Elí! ¿lema sabactani?’, esto es: ‘¡Dios mío,

Dios mío! ¿por qué me has abandonado?”²⁴⁴. A pesar de que Jesús ha entendido y aceptado la misión de salvar a los hombres a través de su sacrificio se produce, justo en ese momento clave de la muerte, algo que activa su angustia, que es la misma del hombre de todos los tiempos y paradigmas, la posibilidad del vacío, la incertidumbre existencial, razones por las que adquieren sentido las religiones, y en este caso, el cristianismo como forma de respuesta, pero que atendiendo a la expresión del propio hijo de Dios, parece haberse esfumado. Se trata entonces de una pregunta intrigante, tanto por lo que significa y quien la pronuncia, como por el momento en el que la formula, justo al filo de la muerte, justo en la coyuntura entre la que los buenos creyentes esperan el contacto con lo sagrado, y que por lo tanto potencia su poder semántico, un salmo a destiempo, inconveniente, desestructurador, que generará miles de interpretaciones y que sembrará la duda, o que tal vez no sea si no otra enrevesada prueba de fe. Cualquiera que sea el motivo, desde el punto de vista del análisis discursivo, en el entramado semántico que este salmo genera, se puede distinguir perfectamente lo que Wolfgang Iser llama el espacio de indeterminación²⁴⁵, una propuesta que abre las posibilidades plurisemánticas en los que cada lector debe hacerse cargo de su propia interpretación. Es posible que sea por este recurso discursivo, que busca ampliar la pluralidad interpretativa, que en los sucesos que componen el desenlace y culminación del relato, se aprecie cierta dicotomía en la que se deja en el lector el deber de terminar de componer el relato desde su propia subjetividad:

y mientras caía al suelo revolcándose en sus propias lágrimas, nublada la razón en la cual crepitaban –negro zumbido de alas membranosas- los vórtices de la noche a la cual llevaba el camino de espinas, con un grito, un grito que era un alarido de bestia derrotada, interrogó a Dios en las alturas (pp. 12-13).

²⁴⁴ *La Biblia textual 3ª edición... op. cit.* (Mateo 27:46).

²⁴⁵ “Los textos tienen sin duda aspectos estimulantes, que perturban y con esto se causa esa nerviosidad que Susan Sontag quiere designar como erotismo de las artes. Si los textos en realidad solo poseyeran los significados producidos por la interpretación, entonces no quedaría mucho para el lector”. Cita de Wolfgang Iser: “La estructura apelativa de los textos” en Dietrich Rall (Comp.): *En busca del texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 99.

En el último nivel de análisis, propuesto por Teun van Dijk, correspondiente a la estructura discursiva que se incorpora en el flujo cultural del conjunto social, el sentido del texto se traduce en un hecho real como experiencia psíquica en cada lector. En este fragmento final del relato deja colocada las opciones para las apuestas, en la lectura que aquí se ha desarrollado se vislumbran al menos dos vertientes fundamentales que resultan en su antagonismo violentamente sugerentes. Por un lado, la apuesta puede ser interpretada, desde una primera y somera lectura, como un llano y directo mensaje de crítica a la injusticia social, que en el relato es expresada en las duras condiciones en las que vive la protagonista Atala y que alcanzan su punto culminante en la espantosa muerte de sus hijos, con lo que cae trágicamente sobre ella todo el peso de la fatalidad. Pero que al internarse en una lectura más detenida, atendiendo a las últimas líneas de la cita, es posible descubrir el mensaje alevoso, la posibilidad oscura y capciosa, según la cual la mujer que duda, que interroga a Dios con alaridos, aparece metaforizada en la significativa imagen (para el discurso religioso) de una bestia derrotada bajo la condena de un valle infernal. De este modo la intención de la crítica cáustica sería total, al castigo laico de una realidad social injusta que sufre Atala, se le suma el juicio sagrado a la mujer que se revela, una “Eva” contemporánea que cuestiona la autoridad de Dios. Así quedan abiertas las apuestas interpretativas al público lector.

IV.1.4. El relato “El fuego fatuo” para el ‘metarrelato de la ilustración’

...Cuando no podemos decidirnos a hacerlo, sino que nos sentimos tentados de asir con las manos todo lo que nos apetece al pasar por delante, como niños en las ferias; entonces se trata de la tendencia errónea de querer extender la línea de nuestra vida a una superficie, pues caminamos en zigzag, deambulamos sin rumbo como fuegos fatuos y no alcanzamos propósito alguno. Arthur Schopenhauer: *El arte de ser Feliz*²⁴⁶.

Siguiendo con la línea argumental según la cual Luis Britto García reúne en su obra *Los fugitivos y otros cuentos* los pensamientos fuertes que componen las distintas caras de la modernidad, y desde las cuales parece prefigurarse una especie de mapa epistémico desde el cual partir para el desarrollo de su obra posterior, “El fuego fatuo” se presenta como un relato del que se pueden extraer ciertas características modélicas y discursivas que permiten sustentar la idea de un texto que, en ese mapa de transformación histórico-paradigmática, viene a dibujar el controversial y voluble territorio del pensamiento ilustrado, o como lo denomina Lyotard, el metarrelato de la ilustración. En este nuevo cuento, Britto se concentra en la valoración de ciertos elementos culturales que, de una u otra manera, reflejan la visión de mundo del sujeto occidental contemporáneo, pero que al circunscribirse a una comunidad epistémica particular, es decir, latinoamericana, venezolana de los años 60, delimitada por unas condiciones sociales, resulta imposible no incurrir en una reinterpretación que termine generando nuevas lecturas, y que sobre una ya polémica, compleja y contradictoria faceta de la modernidad, se agreguen los elementos de las culturas híbridas llamadas así por Néstor García Canclini en su conocido libro homónimo. Para cerrar entonces el foco, se hace referencia a una particularidad del sentido que pretende reflejar la trama del relato de Britto la cual, lejos de abundar en la complejidad de la tradición ilustrada, se remite a un punto clave. En este, el

²⁴⁶ Arthur Schopenhauer: *El arte de ser feliz*, Barcelona, Editorial Herder, 2000, p. 32.

fundamento antropocéntrico es examinado desde una perspectiva crítica, derivando en reflexiones que pondrán en tela de juicio la naturaleza de los valores con los que se pretende sustentar la idea de una supremacía del hombre sobre la base de su capacidad racional, revisiones que desde un punto de vista epistemológico puede que no disten demasiado de los valores que manejó el sujeto medieval al momento de construir y aceptar un sistema de creencias con el cual dar sentido a su propia existencia. Este proceso revisionista ha generado gran controversia y múltiples expresiones, una de las más significativas se manifiesta en el pensamiento nietzscheano de la “muerte de Dios”, que se comprende fundamentalmente mediante dos de las operaciones epistémicas que lo constituyen: en la primera, la razón toma el lugar emancipador que Dios ejercía dentro de un orden social, premisa que a su vez generará una sensación de orfandad ante la existencia, dado que el nuevo orden se ve sujeto, no a una verdad única y segura, revelada por un ser totalizador que completa todas las carencias de la existencia (perfección, eternidad, omnipresencia, omnipotencia etc.), sino al arbitrio del raciocinio humano (errático, efímero, incompleto, imperfecto etc.) desde una multiplicidad avasallante, aflictiva y desorientadora; en la segunda, se desvelan las incertidumbres, debido a que efectivamente la naturaleza parcial y fragmentaria del ser humano terminaría forjando resultados cuando menos imperfectos, que originarán un nuevo estado de crisis que alcanza repercusión en el modelo paradigmático del sujeto contemporáneo. De este modo el ser humano, que gana en libertad pero pierde en seguridad, se ve arrojado sin intermediación alguna al mundo, forzado a generar un nuevo modelo de pensamiento que le procure una nueva forma de alivio ante la angustia existencial. Sin embargo, resulta muy probable que solo termine reproduciendo una nueva fórmula terapéutica que no diste demasiado de aquella de naturaleza espiritual que recién creía haber acabado de superar. Una vez trasladado el discurso de poder de la fe, al de la razón, vendrá a ser necesario determinar a quien beneficiará esta vez el nuevo modelo. Luis Britto parece develarlo, con su acostumbrado estilo cáustico, en su libro ensayístico *El imperio contracultural*.

Del rock a la postmodernidad: “Ya no debe sacrificar su hijo a Jehová: debe entregarlo a los institutos tecnológicos, a las fábricas, al ejército, al mercado y al Estado”²⁴⁷. Hacia esta necesidad de poner en evidencia, de la manera más cruda, los ocultos mecanismos del poder, parece orientarse, en última instancia, el objetivo del relato “El fuego fatuo”.

El nuevo modelo fundamentado en la búsqueda sistemática y científica de la verdad del orbe (y que lleva implícito en su método la constante revisión de sus verdades), con su ser modélico a la cabeza (es decir, la multiplicidad de individuos que se incorporen al *Sapere aude* kantiano), va a desplegarse en una vorágine de configuraciones y reconfiguraciones de límites aún insospechados. Según el modo como han sido afrontadas estas fronteras de lo conocido y lo conocible, la sociedad contemporánea se ha dividido fundamentalmente en dos grupos paradigmáticos: aquellos que necesitan de la seguridad que Dios o la Razón brindan, y aquellos que han aceptado la contingencia existencial, pero que a su vez entienden que en la propia contingencia se encuentra implícita una forma de equilibrio. Estas dos perspectivas son analizadas por Matei Calinescu en el capítulo “Las dos modernidades” de su libro *Cinco Caras de la modernidad*, en el que desarrolla una breve revisión histórica de lo que han significado estas posturas, y que resultan muy útiles en el análisis de este nuevo cuento de Luis Britto. A partir de estas perspectivas, que se analizan paralelamente a la obra del venezolano, se abre el enfoque de una modernidad heterogénea que en sus contrastes comienza a moldear nuevos principios con pretensiones de legitimación. En esta nueva adecuación modélica existe una intención por el reencuentro de los valores del empirismo con otros de índole espiritual, sensible. En el debate de esta dualidad arquetípica se irá configurando la llamada visión de mundo occidental, concepto que supone el reflejo de un gran polo geográfico de considerable influencia global. De modo que, con este nuevo cuadro, con el que

²⁴⁷ Luis Britto García: *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*, Caracas, editorial Nueva Sociedad, 1994, p. 42.

Britto traza una nueva representación de la sociedad venezolana y de su modernidad, también acaba por recrear un espacio reconocible más allá de sus fronteras, que permite desarrollar un análisis en el que se descubren relaciones con algunos textos y conceptos con los que se establece una correspondencia que evidencia una voluntad universalista.

Paralelamente a estas consideraciones, que enrumban desde una perspectiva general la obra literaria de Luis Britto, se percibe una primera fase localista y esencialmente pedagógica, que funge como punto de partida, desde donde desarrollar la figura de una sociedad específica, tomando a su vez aspectos esenciales y reveladores del pensamiento occidental, que en este caso, establece con el relato “El fuego fatuo” no pocas correspondencias con el metarrelato de la ilustración. A través del análisis dialógico entre algunos principios de este paradigma y el discurso literario se irán recíprocamente descubriendo sus capacidades, carencias, valores positivos y negativos. Para esto se acude nuevamente a dos factores contrapuestos, presentes en el relato y que permiten el desarrollo del análisis dialéctico. Así pues, dos personajes antagónicos, desde unas posiciones claras y casi arquetípicas, son entramados en una dinámica de confrontación para generar una enseñanza socio-cultural. Tales modelos de modernidad que dichos personajes encarnan, que han sido abordados en capítulos anteriores, y que se retoman como conceptos centrales de este análisis, son los de la ‘modernidad burguesa’ que responde a la tradición del pensamiento fuerte en la doctrina del progreso, la fe en la ciencia y la tecnología, y el culto a la razón; y los de la ‘modernidad estética’, que Calinescu interpreta como un proceso de escisión epistémica del paradigma de la modernidad hacia la primera mitad del siglo XIX, y que se revela como una reacción en contra de la idea burguesa de modernidad mecanicista, materialista y deshumanizadora.

Partiendo de esta coyuntura epistémica, Luis Britto va a emprender un relato en el que ambas perspectivas asisten a un litigio en el que la causa es la legitimidad de una sobre la otra. Así como se pudo apreciar en el relato “Dios”, en donde las

fricciones de las perspectivas religiosas, secularizadas y sus matices, actuaban como modelos que al contrastarse revelaban las demarcaciones y fronteras recíprocas, así mismo, el tronco estructural del sentido de este relato también plantea un esquema similar que, dentro de esta lógica de la diferencia, dispone una confrontación entre dos perspectivas que se insertan en el paradigma de la ilustración y que son encarnados por dos amigos que han madurado cada cual su sistema epistémico en paralelo al otro. Dos personajes que a lo largo de sus vidas han constituido su ser cada uno a partir de sus particulares convicciones, y que pasados los años vienen a hacer la relación de lo que ha significado para ellos sus respectivas visiones de mundo, así como de los resultados que estas han supuesto en sus realidades más objetivas. De modo que, como si de la célebre apuesta donjuanesca se tratara, los protagonistas de “El fuego fatuo” sacan las cuentas de sus obras en función de sopesar la validez del sentido de sus existencias:

Fue hacia el término de sus vidas cuando se volvieron a encontrar, y como cada uno encontró en el otro su más completa antítesis, se arrojaron el uno sobre el otro con avidez, a investigar las posibilidades de la manera de vivir que cada uno había descuidado²⁴⁸.

En el relato, la exposición de ‘la modernidad burguesa’ se hace bajo la figura del personaje de Carlos. Sin embargo, es importante precisar que su esquema modélico no se corresponde con el del primer impulso del positivismo racional, en el que es absoluta la pureza de la creencia del predominio antropocéntrico y de la absoluta confianza en los poderes emancipadores de la razón. Este personaje en cambio, se ubica epistémicamente en el ámbito de una ilustración que se ve encarada y reflejada por los nuevos enfoques de la mencionada ‘modernidad estética’. De manera que en el contraste que este último ejerce sobre el primero se revelan los fallos, desaciertos y en fin, sombras que las luces no lograron iluminar. En tal sentido

²⁴⁸ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Pensamiento Vivo C.A. Editores, 1964, p. 147. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

la 'modernidad burguesa' representada por Carlos es una que, aunque opera en función de los preceptos más fundamentales de este paradigma, contiene el virus de una duda cardinal. Se trata de principios que surgen a raíz de cuestionamientos que por un lado, plantean la incertidumbre de continuar sosteniendo el liderato de la novedad, o de estar comenzando a anquilosarse en una nueva forma de tradición, y por otro, el de comenzar a entenderse como una nueva forma de culto, con toda su acepción de intolerancia y radicalidad, que también reproduce la práctica de la condena a cualquier tipo de discrepancia que desafíe la hegemonía de unos axiomas que representan la nueva 'verdad' ya no revelada por una voluntad divina, sino deducida por el poder de la razón humana.

En lo que corresponde a 'La modernidad estética', representada en el relato a través del modelo cognoscitivo que actualiza el personaje de Sebastián, la situación se revela no menos contradictoria que la de Carlos. Se trata de un modelo que, en su propia naturaleza flexible de mutabilidad epistémica, tampoco estará exento de reconfiguraciones, paradojas y matices que podrían llegar a confluir en principios incluso contradictorios, en cuya conformación la única característica que se puede sostener como factor invariable, y así lo expresa el propio Calinescu al referirse a esta modernidad que originará las vanguardias, es la de su oposición al conservador modelo burgués. Por consiguiente, para el relato "El fuego fatuo", este es el papel más estable y persistente que puede ser admitido, y que se encargará de cumplir el personaje de Sebastián que, como figura que representa la cara de una modernidad en constante movimiento, si bien se presenta como un espíritu claramente definido en su antagonismo al paradigma que encarna Carlos, resulta menos concreto al momento de elaborar una propuesta emancipatoria, una alternativa que sirva de contrapeso. De tal modo que al no establecerse un equilibrio de fuerzas, la resolución queda abierta, se trata de un recurso que genera la plurisemanticidad del mensaje que pretende transmitir el cuento, o simplemente del planteo de un cuestionamiento irresoluble.

En términos generales, la estructura discursiva del relato "El fuego fatuo"

parece desarrollarse a través de un esquema dialéctico. La 'tesis', que Carlos expresa desde la convicción de su creencia en la eficacia de la 'modernidad burguesa', se ve enjuiciada por la visión crítica del personaje de Sebastián que representa su 'antítesis' dentro del esquema que genera la posición nihilista de la 'modernidad estética'. Sin embargo, esta dinámica dialéctica quedará truncada por la ausencia de 'síntesis', posiblemente en función de conceder al arbitrio del lector, y así extender las posibilidades plurisemánticas del texto, ese espacio conclusivo y/o de reflexión.

Al ahondar en la composición dialógica de este relato es posible distinguir un entramado discursivo bastante definido: mientras Carlos se apropia de la voz narrativa del relato, llevando la batuta de la dirección del mismo (siendo tan evidente que en ocasiones es también llamado 'el narrador'), Sebastián se presenta como un personaje que en un primer momento puede interpretarse como subsidiario del primero, esto desde el enfoque del papel discursivo que desempeña dentro del relato. Aunque curiosamente desde el nivel semántico de la trama, este enigmático personaje se puede considerar, por un lado, como una pieza central o un eje, en tanto supone la causa que origina todos los acontecimientos del texto, incluyendo las acciones de Carlos, quien va adquiriendo también significación a partir de su condición de personaje antagónico, pero por otro, como un eslabón absolutamente supeditado a este último, ya que no es sino por el reflejo que genera Carlos, que es a final de cuentas quien está mayormente presente en el relato a modo de espejo generando por contraste la imagen del otro, que se hace posible la composición del discurso y consecuentemente la configuración de la estructura paradigmática de Sebastián.

Dentro de esta evidente intención por demarcar los espacios arquetípicos a través de cada personaje, se observa en Carlos una representación tan cabal del modelo de la 'modernidad burguesa', tanto en sus características positivas como negativas, que llega a producir la sensación de un retrato ingenuo²⁴⁹ por lo explícito.

²⁴⁹ Al decir ingenuo en este análisis, se procura el apego a la objetiva literalidad que el texto expresa. Sin embargo, desde un punto de vista interpretativo, es importante hacer una matización en el sentido de que

En este sentido, en la estructura discursiva de Carlos se percibe un lenguaje esencialmente objetivo y de una cierta diafanidad, es por esto que en sus alocuciones, ya desde sus años mozos, revela cierta predisposición hacia un racionalismo positivista en proceso de gestación “Este es el trozo de labor que por ahora nos toca – lo increpaba Carlos - y por eso debemos demostrarnos a nosotros mismos que somos capaces de lo mejor y de desempeñarlo en la mejor forma” (p. 150). La metaforización se maneja de una manera más bien contenida, en su literalidad se despliega el léxico, los argumentos y los mensajes emblemáticos del positivismo, de la ciencia, de la técnica, del progreso, los valores del deber y de los proyectos emancipatorios, sin descartar las características negativas que les son propias al modelo, a saber, la insensible competitividad, la ambición desmesurada, el mercantilismo, la deshumanización, el culto por la apariencia y la superficialidad etc., no obstante, todas estas características están enmarcadas en un malestar y un remordimiento que su contraparte, sin proponérselo, le suscita, como el día en el que Carlos visita la austera casa de Sebastián:

Lo que le revolvió el estómago a Carlos en aquel cúmulo humano era la unanimidad inexpresiva de todas las cosas, cosas por las cuales no había pasado la tempestad de los deseos insatisfechos, cosas que no eran armas para emplearlas contra el mundo ni caretas para enmascarar el verdadero rostro del dueño... Carlos sintió un mazazo [sic] en la cabeza al recordar su estudio, en el cual feroces bustos marmóreos y muebles enormes parecían defenderlo de una asechanza desconocida... (p. 160).

Continuando con esta misma perspectiva del análisis del discurso, Sebastián como figura representativa de la ‘modernidad estética’, se expresa a través de un sistema discursivo que por un lado, supone el más rotundo rechazo por lo que representa su oponente, de ahí el silencio y la impermeabilidad (es un personaje tan reacio a expresarse como a escuchar), y por otro, a través de un aspecto fundamental

uno de los objetivos centrales del autor con este libro tiene que ver con una intención de pedagogía social, que hace pensar que tal ingenuidad pudiera ser deliberada.

de su modelo paradigmático, se trata del esquema discursivo del nihilismo, que en sí mismo no es otra cosa que la consecuencia de ese mismo rechazo. De modo que, citando un ejemplo del texto, cuando Carlos finalmente pregunta a su amigo “¿Qué ha sido entretanto de ti?” (p. 148), con la cual procura abrir el espacio de la contienda, a través del cuadro comparativo del valor de sus vidas, el amigo lanza su primera e inesperada expresión, tan parca, como cortante: “Pues absolutamente nada, contestó el otro. Absolutamente nada” (p. 148). Sus enunciados no pretenden abrir un diálogo, sino obstruirlo, clausurando cualquier tipo de comunicación. Sin embargo, no por esto deja de producirse la contienda, ya que la carta principal de Sebastián es su propio nihilismo, demostrar con el silencio, el desinterés y el desparpajo un punto de vista político (en el amplio sentido de esta palabra), y en esta dinámica, en cada gesto de cada uno de los dos, de cada esquema discursivo que en ellos se despliega, negarse mutuamente. Ambas existencias se ven condicionadas recíprocamente, generándose un entramado semántico en el que no hay una figura central y un satélite, sino que ambos, por utilizar esta misma analogía, son satélites que se necesitan, de hecho, desde las primeras páginas, aún siendo niños, se percatan de esto: “‘Puesto que existe otro como yo, estoy justificado’ se decía cada uno para sí mismo” (p. 149).

En cuanto a Sebastián, en las pocas oportunidades en las que toma la palabra (al punto de ser también denominado como ‘el silencioso’), desarrolla exactamente el discurso antitético del de su antagonista. Por lo que, en los enunciados de Sebastián, el estilo que predomina resulta primeramente hermético e inesperado, suele preferir el lenguaje filosófico, aunque tiende también al aparente extravío subjetivista y a cierta oscuridad poética, en el que la alegoría cargada de una tensa animadversión parece revelar un profundo y contenido nihilismo:

No alborotar, porque es pecado alborotar mientras el piso se resquebraja, las columnas se inclinan, mientras grietas cada vez más largas avanzan en las paredes como procesiones de hormigas y el aire, por la misma porquería que rezuman todas esas roturas, fracturas, hendiduras y cuarteaduras, se hace ácido, irrespirable... (p. 161).

En otras, aparece el enunciado sobrio, crítico, sentencioso frente al *statu quo*, que se orienta hacia la reflexión existencial y la moraleja “la repetición de las fórmulas en los órdenes establecidos conforme a los rituales de lo oficialmente aprobado, todo ese despeñadero de la inteligencia “sana” y “preocupada”... Huye de eso Carlos!” (p.152). También es capaz de recurrir a la expresión excesiva, descarnada, de metáforas repulsivas e imágenes escatológicas, con las que sostiene un tono retórico direccionado, atentatorio, el mensaje impregnado de ironía, mordacidad y violencia, desborda el registro dionisíaco, dando cuenta de este modo de los méritos del escritor, que lo colocan, como se ha señalado, entre los principales exponentes y artífices de esa reconocida tendencia de las letras venezolanas hacia los años 60 cual fue la literatura de la violencia. Así pues, en el momento de manifestar la denuncia, la crítica y la arenga política entre sus más hondas motivaciones, se deshace de preceptos retóricos, de líneas temáticas y de pensamientos, para desplegar finalmente una convincente fuerza lírica:

Oh, infortunio, si es el señor Ministro quien se hace el distraído con toda la mesa del banquete delicadamente oculta bajo la levita, claro, pelea con él el Gobernador, quien le disputa la platería, la Mujer del Año entra repentinamente arrastrando por los tobillos virtudes cívicas y una enagua y sus dedos se crispan, sus uñas arañan trágicamente el vacío. (pp. 162-163).

A partir de la intensidad retórica que se advierte en este lenguaje es posible señalar una de las más interesantes directrices, posiblemente primordial, y que se refiere a la función y la estrecha relación con la sociedad, que desde siempre ha definido y orientado la obra literaria de este escritor venezolano. Se trata del manejo del lenguaje como forma de representación de una sociedad a través de sus estructuras discursivas, pero que a la vez pueden ser reconfiguradas en la reelaboración escritural para generar nuevas dimensiones cognitivas orientadas a la edificación de una conciencia social.

Para relacionar la dimensión del análisis de la estructura discursiva, al de la estructura cognoscitiva, se hace primeramente necesario recordar las premisas que en este sentido desarrollan los análisis de Teun van Dijk, quien propone el reconocimiento de la interacción que se establece entre ambas dimensiones, es decir, no es sino a través de los discursos, que forman parte de una naturaleza comunicativa intrínseca del ser humano, que cada individuo es capaz de constituir para sí una estructura cognoscitiva, y así mismo, en una dinámica retroactiva, para poder elaborar discursos, se hace necesario disponer de una estructura cognoscitiva previa. Tal estructura cognoscitiva, que pudo prefigurarse ya desde el anterior análisis, permite incluir al relato de “El fuego fatuo” dentro de la tradición paradigmática de la modernidad, sin embargo tal afirmación resulta una generalización desmesurada, dada la extensión conceptual que ha venido generando este modelo. De modo que se hace necesaria una puntualización del espacio paradigmático de estudio en el que se concentrará el análisis. En tal sentido, es importante agregar que aunque pueda tratarse de un pequeño y sencillo relato, que supone aspectos muy puntuales del paradigma que lo constituye, en realidad guarda en su seno interesantes elementos simbólicos que reflejan un acervo cultural y una multiplicidad discursiva que devendría en un análisis mucho más extenso. De tal modo que para el abordaje de este segmento se ha preferido optar por un examen que parta de un esquema alegórico, que al mismo tiempo que resulta medular para el paradigma de la modernidad, permite el acceso al desarrollo de ciertos principios modélicos.

Considerado como uno de los autores cardinales que conecta, desde una perspectiva epistémico-filosófica, el modelo de pensamiento del siglo XIX con el del XX, Friedrich Nietzsche no solo abordó desde un nivel cognoscitivo la actualización de algunos modelos culturales pretéritos de cara a una revisión analítica de ciertos preceptos del pensamiento de la modernidad, sino que también fue un innovador de los métodos heurísticos a través de los cuales, desde entonces, se ha venido generando y regenerando el conocimiento de ese paradigma a lo largo del siglo XX. El

esquema en particular que se propone, extraído de uno de sus libros capitales *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, es el “De las tres transformaciones”. La obra alegórica plantea una especie de transformación paradigmática del ser humano a través de tres etapas con el objetivo de alcanzar un nivel de sabiduría denominado *Übermensch* y traducido como el superhombre²⁵⁰, una especie de disposición cognoscitiva ideal con la que el ser humano podrá alcanzar un estado de plenitud. Se trata pues de un esquema que guarda relaciones fundamentales con el relato de Britto, en tanto plantea una estructura cognoscitiva similar en la que es posible conectar algunos conceptos fundamentales, así como indagar en centrales problematizaciones sobre el paradigma de la modernidad ilustrada.

Antes de emprender el análisis es importante señalar que la obra de Nietzsche se constituye en una especie de encrucijada del pensamiento de la modernidad, en la que se desarrolla un muy interesante método de razonamiento que fusiona el pensamiento filosófico con la prosa literaria. Con este nuevo modo de pensar se abre un espacio para el conocimiento que amplía el ceñido campo del método escolástico hacia fronteras que incluyen la contemplación de factores de orden estético, conformando así un horizonte gnoseológico que puede permitir la profundización reflexiva de ciertos procesos paradigmáticos en los que se comienza a sentir la necesidad de humanizar un campo excesivamente mecanizado. Dentro de esta perspectiva, al hacer el compendio de su obra literaria y filosófica, es posible identificar un esquema epistémico que sirve como catalizador de los conceptos que, de una u otra manera, vienen a señalar una secuencia histórico-paradigmática de la cultura occidental, en la que se observa el rastreo de las señales de una comprensión que prescinde de lo metafísico en el pensamiento humano, posiblemente en función de

²⁵⁰ En su libro *Ecce homo* el propio Nietzsche explica que “La palabra ‘superhombre’ designa un tipo de óptima constitución, en contraste con los hombres ‘modernos’, con los ‘buenos’, con los cristianos y demás nihilistas”. Más adelante dirá que ha sido entendido inocentemente “como un tipo de ‘idealista’, de una especie superior de hombre, mitad ‘santo’, mitad ‘genio’”. (Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 65).

una vitalización del paradigma que rige al sujeto de la modernidad. De este modo, en el conjunto de su obra se pueden reconocer actualizaciones de principios fundamentales que se remontan incluso al mundo arcaico, concepciones como las del 'eterno retorno' que, en una obra como la *Gaya ciencia*, concentra su foco en la perspectiva existencial de los ciclos cósmicos, reinterpretándola en la idea de la realización de una vida tan virtuosamente lograda, que la posibilidad de su eterna y exacta repetición pueda llegar a ser deseable; o el repaso de este mismo modo por el mundo antiguo, desde donde asimilará conceptos como 'lo apolíneo y lo dionisíaco' con los cuales configura su tesis *El nacimiento de la tragedia* y que engloban una concepción epistémica tan esencial, fecunda y vital para el paradigma moderno, que aún hoy siguen generando nuevas interpretaciones en ramas tan variadas como la filosofía, la psicología, la sociología o la literatura; finalmente se hace el arribo en ese compendio llamado *Así habló Zaratustra...*, en el que haciéndose de las formas discursivas de lo religioso, así como de centrales elementos del relato bíblico, desarrolla una exégesis de la clausura del centro paradigmático del mundo medieval, en el que hace la ya célebre declaración, desde una voz tan periférica como la de un eremita, de nada más y nada menos, que la muerte de algo tan central como 'Dios'. Así pues, con este sorprendente aforismo, disruptivo y contradictorio, parece prefigurar las nuevas formas problemáticas, complejas, inacabables, de los aspectos que contendrá el nuevo e incómodo espacio epistémico de la modernidad más contemporánea.

De esta manera, se llega al análisis de la estructura cognoscitiva del relato "El fuego fatuo", como fruto de ese controvertido paradigma. Como ya se ha mencionado, el abordaje del estudio de este relato se sustenta en el esquema de la alegoría presente en el capítulo "De las tres transformaciones" del *Así habló Zaratustra...* obra, que por su naturaleza *sui géneris*, al bordear los ámbitos de lo literario y lo filosófico, resulta muy conveniente, no solo por las apreciables e interesantes relaciones que se pueden establecer desde el punto de vista literario, sino también porque se constituye

en un espacio que facilita el análisis cognoscitivo al habilitar el acceso a su penetrante y sugerente propuesta filosófica.

Ahora bien, la parábola nietzscheana del discurso “De las tres transformaciones” del *Así habló Zaratustra*, puede ser entendida como una elaboración literaria, de profunda carga simbólica, que permite trazar un sistema de coordenadas con el cual señalar las distintas transformaciones que se han suscitado en el hombre moderno a nivel cognoscitivo. Esquema que permite establecer relaciones valorativas y conceptuales con los prototipos modélicos que, en el relato de Britto, se pretenden formular. Tales transformaciones que servirán de guías son reveladas por el personaje de Zaratustra con el siguiente enunciado: “Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño”²⁵¹.

Aunque el título habla de tres transformaciones, y efectivamente es así en tanto procesos de transformación, es importante señalar un primer momento en el que se puede advertir una especie de disposición connatural, que la obra nietzscheana describe como un estado previo, necesario, para emprender la transformación ontológica. En esencia, se partiría de la noción existencial según la cual los seres humanos tienen una capacidad de introspección con la que son capaces de reflexionar sobre su propia existencia. Sin embargo, son pocos los que ponen en práctica esta capacidad, y más allá, de incidir en el propio destino. Según la obra nietzscheana a los pocos que lo hacen los describe como espíritus, cualidad también presente en los protagonistas del relato de Britto. Esta particular facultad es planteada en “El fuego fatuo” en la etapa escolar de los dos amigos en el que, ya desde la niñez, presentan esa disposición previa necesaria de introspección, y que en el transcurso del relato es reiteradamente señalado:

Eran dos niños; en realidad, eran infinidad de niños; pero en

²⁵¹ Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 53.

realidad había tan solo dos mentes: la de Carlos, el narrador, la de Sebastián, el silencioso. Entonces, recordaba Carlos la vida se hacía ante las ilusiones de ambos infinitamente manejable (p. 149).

En este ejemplo, así como en muchos otros, se establece una diferenciación entre los dos personajes principales y el conjunto social. De este modo, en el relato de Britto, tal estado de reconocimiento y posicionamiento existencialista, tanto en Carlos como en Sebastián, ante el sentido y las posibilidades de sus vidas, es expresado con el grito de guerra con el que declaran su voluntad de vivir intensamente la vida: “La vida es una sola y los que no la viven son muchos’ este era el grito de ambos; y raramente grito alguno sirvió de cámara de comprensión para la energía concentrada en tanto espíritu” (p. 149). Haciendo referencia a esta forma de examen introspectivo, se disciernen principios y nociones centrales, que ciertamente se relacionan con otro filósofo que resulta clave para el desarrollo de esta línea de pensamiento, se trata de Martin Heidegger quien, como gran lector y hermeneuta de la obra nietzscheana, desarrolla uno de los conceptos centrales de su libro *Ser y Tiempo* que es el término del ‘Dasein’ o ‘Ser-ahí’ que, a grandes rasgos, postula que todo ente tiene un ‘ser’, sin embargo es el ‘ser’ del ser humano el que contiene implícitamente la problematización al respecto de su propia existencia, la capacidad de reflexión sobre su devenir, y las posibilidades de intervención sobre su porvenir. En este sentido ‘El Dasein’ se entiende no solo como la existencia sino también como la potencialidad, es decir, la competencia para hacer algo o no con la existencia. Lo que interesa destacar de este proceso, en el caso de los dos amigos, tiene que ver con el reconocimiento de ciertos aspectos que van un poco más allá, al identificar también un conjunto de factores culturales que influyen en ellos. En el relato esos factores se concretan en las pautas con las que pueden llegar a verse encasillados a una existencia normatizada por los preceptos paradigmáticos del propio contexto que los constituye. Y he aquí la principal diferencia que los separa de esa señalada ‘infinitud de niños’ que, por el contrario, no serán sino seres anónimos que transitarán sus existencias siguiendo reflexiones y

persiguiendo metas que, de alguna manera, han sido preestablecidas. En estos últimos, se trataría para Heidegger de un estado inauténtico de la existencia que, para utilizar su lenguaje, denominará como 'Dasman' o 'el uno', a través de esta categoría explica que "el 'Dasein' queda enteramente absorto por el mundo y por la coexistencia de los otros en el uno"²⁵², es decir, el sujeto se diluye en una especie de 'se' impersonal, de modo que "uno" termina diciendo lo que 'se' dice, pensando lo que 'se' piensa y haciendo lo que 'se' hace.

Ahora bien, retomando el esquema general presente en "De las tres transformaciones", y poniendo el enfoque en el primer momento que se señalará como 'del espíritu', se observa que efectivamente los dos amigos poseen el primer requisito para pasar a las mencionadas transformaciones, pero antes, hay que señalar dos elementos importantes: el primero, es que ambos amigos se encuentran dentro de una categoría que en la obra del Zaratustra es conocida como de los 'últimos hombres', esto quiere decir, que ambos responden a un principio teleológico, propio del paradigma de la modernidad, que se caracteriza por sus objetivos emancipadores. El segundo, señala que dentro de esta categoría emancipatoria se distinguen dos modalidades: la que representa Carlos, que plantea la vía positivista en función de preservar al hombre dentro de su paradigma que es, en este caso, el de la 'modernidad burguesa'; y la que representa Sebastián quien, siguiendo esos mismos objetivos emancipadores del hombre moderno, parece decantarse por la vía de la 'modernidad estética', que contiene una cierta vocación nihilista, que se orienta hacia una solución por la vía del enfrentamiento y la negación de la 'modernidad burguesa'. Tal como lo entiende Zaratustra, estos llamados 'últimos hombres' (categoría que puede interpretarse como el acabamiento del hombre moderno en tanto especie epistémica que, en su decadencia, busca por la vía de la emancipación, salvarse a toda costa) deben sencillamente ir quedando atrás, aceptándose como transición o como puente, para dar paso a un tipo de sujeto, o mejor dicho, de existencia mejor

²⁵² Martin Heidegger: *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p. 198.

(entiéndase esto como la renovación de un paradigma que supondrá un estado de plenitud entre los seres humanos) llamado Superhombre o Übermensch²⁵³. Por lo pronto, para el eremita:

El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, -una cuerda sobre un abismo. [...] La grandeza del hombre está en ser puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso²⁵⁴.

Al establecer la relación entre la obra de Nietzsche y el relato de Britto, se distingue una primera e importante distinción, es decir, lo que para Zaratustra significa un proceso de transformación, en el relato de “El fuego fatuo”, se presenta a través de dos prototipos de individuos que, en cada caso, manifiestan esos espacios de renovación.

Pasando así a la caracterización de cada tipo, surge la figura de Carlos para representar la primera transición que va del ‘espíritu’ a la figura del ‘camello’. Este ser alegórico es introducido en la obra del alemán para trazar toda una simbología arquetípica, por ello aparece en la obra nietzscheana a través de la descripción que atraviesa su interioridad:

¿Qué es pesado?, así pregunta el espíritu de carga, y se arrodilla, igual que el camello, y quiere que lo carguen bien. ¿Qué es lo más pesado héroes?, así pregunta el espíritu de carga, para que yo cargue con ello y mi fortaleza se regocije²⁵⁵.

Con esta figura alegórica el Zaratustra plantea varios elementos: Primeramente el camello como imagen de una especie animal comúnmente relacionada con los lugares desérticos, lugar que representa a su vez la aridez, la infertilidad, lo inhóspito,

²⁵³ En alemán el significado de Übermensch guarda una mayor profundidad y variados matices semánticos. Über puede ser traducido como súper, pero también puede significar ‘encima de’, ‘más allá de’, ‘al otro lado de’, ‘a través de’, etc. Se hace referencia a este particular porque efectivamente Nietzsche juega mucho con el significado y las particulares estructuras léxicas que pueden configurarse, muy especialmente, en esta lengua germánica.

²⁵⁴ Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 38.

²⁵⁵ *Ibid.* p. 53.

la agresión y su consecuencia, el miedo, todos estos, elementos análogos a una sociedad aún temerosa del discurso religioso, pero a la vez violenta tras el parto que significó su transformación hacia el paradigma de la modernidad científicista, también es el mundo inhóspito engendrado por el progreso desmesurado, y así mismo la infertilidad de una sociedad abúlica y conformista que, como corderos, responde al fluir de la manada, aquello que Heidegger designara como 'la existencia inauténtica' o 'Dasman', a la que ya se ha hecho referencia. Todo este ámbito desértico, con el que Nietzsche parece plantear la representación de una deprimida sociedad alemana posindustrial de mediados del siglo XIX es, en términos generales, dentro del gran proceso de la modernidad como fenómeno cultural de occidente, trasplantable a la representación de la sociedad venezolana de los años 60, y que el relato de "El fuego fatuo" procura retratar. Se trata de una sociedad en la que una gran mayoría de la población se encuentra económica y culturalmente deprimida, existe una clase media y alta aburguesada y 'filistea' y una especie de aristocracia lúcida pero distante. Del desierto y de la inautenticidad, surgirá un 'Dasein' que toma posición, un sujeto que se entiende como necesario, un ser lúcido de lo que es, del lugar y el contexto histórico que le constituye, pero que principalmente es responsable de una labor que debe cumplir. A partir de este reconocimiento, se alza una figura alegórica que reúne todas las características de Carlos dentro de su paradigma burgués ilustrado, 'el camello'. Como animal emblemático de los desiertos, se relaciona con la aridez como algo natural, simbólicamente su joroba es parte constitutiva de su ser, es un pesado bulto que debe cargar pero que a su vez se constituye en su principal fuente nutricia. Al interpretar la imagen, se puede considerar que esta carga que Carlos entiende que debe llevar a cuestas, es la responsabilidad de su tarea emancipadora, que es la que le permite lidiar con su desierto, pero también es la tradición de la 'modernidad burguesa', ilustrada y positivista, que supone el alimento que constituye su estructura cognoscitiva, y que en síntesis, es lo que lo hace ser quien es. Otra significación importante que contiene la figura del camello, es el contraste que se establece entre la

esbelta altura del animal y el acto de arrodillarse, que para Zaratustra encierra el gesto de la sumisión humillante de quien, aún reuniendo los méritos de la personalidad conspicua, sigue atrapado bajo el sometimiento del modelo epistémico estancado y agónico de 'el hombre' (categoría epistémica que contrasta con la de su superación 'el superhombre'), en el que él está incluido y del que además es muy particularmente responsable, dada su condición de agente propulsor:

¡sólo el hombre es para sí mismo una carga pesada! Y esto porque lleva cargado sobre sus hombros demasiadas cosas ajenas. Semejante al camello se arrodilla y se deja cargar bien. Sobre todo el hombre fuerte, de carga, en el que habita la veneración: demasiadas pesadas palabras *ajenas* y demasiados pesados valores ajenos carga sobre sí, - ¡entonces la vida le parece un desierto!²⁵⁶.

En estos mismos términos del sentido metafórico, aparece en el relato de Britto la figura de un animal análogo, también de labranza y de carga, se trata de la acémila, de modo que así se refleja en "El fuego fatuo" la circunstancia de la subordinación frente a lo establecido "porque se lo exigían; ni más ni menos porque aquel era el fardo con el que se había cargado desde pequeño al débil acémila humano" (p. 150). Se trata de una imagen contrastante con la dignidad burguesa e incluso aristocrática de Carlos. El problema central que aquí parece describirse, no tiene que ver con los valores que sobre Carlos operan al momento de comprometerse con el entramado social, sino de los valores que ese entramado social considera valiosos. De acuerdo con esto, para el relato nietzscheano, al camello no le es propio cuestionar su propia naturaleza y en este mismo sentido si bien Carlos llega a reflexionar sobre su propia existencia, nunca llega a cambiarla.

Carlos, al igual que como posiblemente reflexiona el sujeto de la modernidad, se desenvuelve dentro de un paradigma que, aunque sepa que hay algo que no está funcionando como debería, sigue formando parte del engranaje. Se trata de un representante del arquetípico modelo apolíneo, que se expresa a través de una visión

²⁵⁶ *Ibid.* p. 274.

de mundo entramada en contenidos, sentidos y símbolos eidéticos propios de la ilustración que, de este modo, quedan plasmados en el relato de Britto a través de un sugerente y esclarecedor fragmento de metáforas mecanicistas, que surgen estimulados por el contraste representado en Sebastián quien, con su nihilismo, lo hace reflexionar sobre su máquina:

...y en ese instante Carlos comenzó a sentirse poseído por la idea molestísima de que algo *andaba mal*; por el mismo malestar que sentiría al imaginar un reloj en el cual toda la maravillosa maquinaria continuara funcionando sin animar las agujas, puesto que dentro de su imaginación todo estaba organizado en un plano de máquinas que aportaban energía a agujas sobre cuadrantes muy visibles: cuadrantes de éxito, de trabajo, de satisfacción, de reconocimiento exterior (p. 152).

De este modo, lo que se observa es que dentro de esta dinámica positivista del bienestar social por la vía del progreso, en la que Carlos se entiende sujeto redentor, lo que subyace es el cuestionamiento de todo valor, sobre todo de los valores más incuestionables. Así pues, constantemente su amigo Sebastián lo exhorta a reflexionar sobre sus proyectos incluyendo la posibilidad de la duda, una especie de reactualización del sentido de la célebre caverna platónica. Es decir, sembrar en Carlos la incertidumbre de una imperceptible cárcel dentro de otra, generando en él, en tanto sujeto emancipador, reflexiones que lo dirigen a resultados contradictorios. En la *Gaya Ciencia* Nietzsche habla de los nuevos combates y, haciéndose de su conocido aforismo, concibe la idea de una prolongación en el tiempo de los influjos de los centros “Dios ha muerto: pero tal como es la especie humana, quizá durante milenios todavía habrá cavernas en las que se enseñe su sombra”²⁵⁷.

Como se ha mencionado, el mundo de la seguridad del cristianismo se traslada al de la razón. Ambas esferas, según lo entiende la perspectiva filosófica nietzscheana y a todas luces suscribe el relato de Britto, son uno y lo mismo, simples formatos de sujeción que constriñen ciertos sectores que integran la estructura cognoscitiva del ser

²⁵⁷ Friedrich Nietzsche: *La Gaya Ciencia... op. cit.* p. 45.

humano, espacios que tienen que ver con una esencia instintiva, una parte que debe ser domesticada. Es por esta idea de un engañoso desplazamiento, mas no liberación de las formas de sujeción, que el razonamiento de Carlos es representado a través de la imagen de una dicotomía:

Y nuevamente Carlos perdido en el mundo de las cosas inexplicables que sin embargo sentía como una fe interna; una fe sin ritos pero con sacrificios, con mandamientos pero sin ídolos. Carlos sufría angustias como todos los apóstoles que no encuentran oídos para sus nuevas buenas; para quienes se cierra el único oído favorable a sus palabras de redención (p. 151).

La interpretación del personaje de Carlos, recurriendo al lenguaje alegórico del Zaratustra, puede relacionarse con el sentido que desarrolla la figura redentora de 'el último hombre' quien, en su intento por salvar al 'hombre' (entiéndase por 'hombre' el paradigma estancado del sujeto de 'la modernidad burguesa'), se rehúsa a convertirse en ocaso. El ocaso, como esa transición necesaria que supondrá el advenimiento de otro ser o paradigma nuevo, el 'Übermensch' o 'Superhombre', que aporta significado a la única veneración que Zaratustra puede sentir por el hombre, y que sintetiza en su mensaje "ser puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que sea un tránsito y un ocaso"²⁵⁸.

De este modo, como se ha procurado mostrar, la estructura cognoscitiva del personaje de Carlos se puede reducir a la descripción de un sujeto constituido por el desierto del estancado paradigma de la 'modernidad burguesa', en la que se inscribió, no sin cierta angustia, tanto sus elementos positivos como negativos. La angustia a la que se hace referencia es a la del espacio infértil que lo termina asimilando, a través de una actitud cada vez más existencialmente 'inauténtica'. Y para cerrar con su deber de 'último hombre', prolongador del paradigma de los 'hombres', perpetúa sus valores heredándoselos a sus hijos. En el relato de Britto las consecuencias negativas son descritas con la minuciosidad del que pretende dejar grabada una lección pedagógica

en sus destinatarios. A través de una curiosa estrategia literaria que lo distinguirá estilísticamente, y que consiste en el desarrollo de composiciones de sentido a través de taxonomías, plasmará con la enumeración de cosas el contorno semántico de lo que es pensar a la manera de 'la modernidad burguesa' desde su lado más pernicioso:

Y cuando reflexionó que el goce en el poder era placer abstracto del tipo del afán de la gloria buscó también el dinero, para terminar de materializar su triunfo [...] La satisfacción animal del bienestar presente prolongándose en el bienestar futuro de los hijos, encajar dentro de un cierto sistema de cosas que representan valores: el pantaloncito bermuda para el golf, el paltó levita para las ocasiones enormes del aniversario de la empresa, con fognazos de fotógrafos... (p. 158).

A pesar de que Carlos se inserta, de la manera más superflua, en el paradigma positivista burgués, no termina de asimilarse del todo, o por decirlo a través de la alegoría que representa, no es un 'camello' en toda regla, en su más profundo fuero insiste una intensa angustia. Un sentimiento que podría entenderse como el resultado de la insatisfacción, al estar reproduciendo el esquema de esa existencia anónima que tanto desdeñaría, pero que a su vez revela en él la persistencia de aquellos principios de sus albores en función de una llamada 'existencia auténtica'. Por eso siempre vuelve a su amigo Sebastián, en busca de una inidentificable, o tal vez sencillamente incómoda, razón de ser. De tal manera que la clave para Carlos parece encontrarse en extremos muy distantes. Así que tratando de quererse y tratando de quererlo termina caminando en zigzag como un niño en una feria.

Por su lado, Sebastián solo queda referido por Carlos en las últimas líneas del relato como un fuego fatuo. Y una conclusión romántica supondría que aquel rebelde silencioso albergaría todas las respuestas, nada más alejado de una conclusión de tipo nihilista:

Hermanos míos (dice Zaratustra) ¿para qué se precisa que haya león en el espíritu? ¿Por qué no basta la bestia de carga, que renuncia a todo y es respetuosa?

Crear valores nuevos – tampoco el león es aún capaz de hacerlo:

mas crearse libertad para un nuevo crear – eso sí es capaz de hacerlo el poder del león²⁵⁹.

Para estos dos amigos excepcionales, o ‘espíritus’ para Nietzsche, o ‘Dasein’ que detentan la potencialidad de ‘la existencia auténtica’ para Heidegger, es imprescindible el constante cuestionamiento, sobre todo del centro que moviliza sus acciones, es decir, los principios del deber. Una vez identificados, se pasa a la ubicación del lugar de donde surgen tales deberes, y sobre todo, ¿Quién es ése que infunde de valor a esos espacios, con el que se habilita el poder de generar las obligaciones?:

Para conservarse, el hombre empezó implantando valores en las cosas, -¡él fue el primero en crear un sentido a las cosas, un sentido humano!

Valorar es crear: ¡oídlo creadores! El valorar mismo es el tesoro y la joya de todas las cosas valoradas.

Cambio de los valores - es cambio de los creadores. Siempre aniquila el que tiene que ser un creador²⁶⁰.

De esta manera, Sebastián parte en su propio recorrido, comenzando por lo que para él es un precario sistema de valores que legitima a una sociedad enferma, es decir, su desierto. No obstante, como se ha dicho, en él opera una conciencia capaz de identificar dicha estructura, así como de reconocer su derecho a ejercer el libre albedrío de aceptarla o rechazarla. Tras haber vivenciado en su niñez los rigores del ‘camello’, tan adversos a su espíritu, tiene una clara conciencia de ese mundo, y de entender a tales rigores como la expresión de una ‘voluntad de poder’²⁶¹ externa, que

²⁵⁹ Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra...* op. cit. p. 54.

²⁶⁰ *Ibid.* pp. 100-101.

²⁶¹ ‘La voluntad de poder’ es uno de los conceptos centrales que gravitan la obra nietzscheana, con este se plantea, a grandes rasgos, un rasgo fundamental del ser que supone no solo la necesidad de mantenerse, sino también de aumentar, con esto explica la evolución del ser humano en contraposición de la idea de Schopenhauer que plantea ‘la voluntad de vivir’ como algo estático e invariable. Es importante entender que este concepto es tomado aquí desde un punto de vista principalmente conceptual, coincidiendo con la interpretación estética que hace Gianni Vattimo a partir de una nota de Nietzsche de 1872 en la que expresa “Contra la historiografía icónica y contra las ciencias naturales se necesitan extraordinarias fuerzas artísticas” de donde el italiano parte para interpretar a ‘la voluntad de poder’ como “sinónimo de la creatividad misma de la vida, que se opone al reflejo mecánico del pasado o del mundo natural”. (Gianni Vattimo: *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002, p. 45).

contraría el desenvolvimiento de la 'voluntad de poder' a la que él aspira, de este modo, solo le queda asumir la responsabilidad de su transformación. Esto quiere decir que, renunciando a la pauta fundamental de la subordinación ante 'el deber' propia del 'camello', se confiere a sí mismo la de la autosuficiencia 'del querer', representado en la obra nietzscheana a través de la figura del 'león'. El reflejo de esta transformación paradigmática se observa, en una primera instancia y a grandes rasgos, en la contundente parábola de Zaratustra:

Pero en lo más solitario del desierto tiene lugar la segunda transformación: en león se transforma aquí el espíritu [...] con el gran dragón quiere pelear para conseguir la victoria quiere conquistar su libertad como se conquista una presa y ser señor en su propio desierto. ¿Quién es el gran dragón, al que el espíritu no quiere seguir llamando señor ni dios? "Tú debes" se llama el gran dragón. Pero el espíritu del león dice "yo quiero"²⁶².

Obedeciendo a este mismo sentido, en el relato de Britto, la transformación cognoscitiva del personaje de Sebastián es expresado de este modo en el siguiente pasaje: "Por lo que veo, para ti eso de la inteligencia es otra reunión en la Sala Grande del colegio a recibir medallas de buena conducta –replicó Sebastián.- Por mi parte, yo quiero trabajar" (p. 151). Sebastián es aún un espíritu constituido a partir del mismo desierto que generó a su amigo Carlos, por ser un resultado de este medio infértil no es capaz de superar esos mismos límites que lo constituyeron y por ende de crear nuevos valores, tal como lo sentencia Zaratustra solo podrá "ser el señor de su propio desierto"²⁶³. El factor de la esterilidad de la 'modernidad estética', en su relación antagónica con la frugalidad de la 'modernidad burguesa', resulta axial para comprender la dinámica que opera entre estos dos modelos. En el análisis que a este respecto desarrolla Calinescu en su capítulo "Las dos modernidades", destaca esta particularidad que como fuerzas que al encontrarse pretenden neutralizarse, terminan, por el contrario, convirtiéndose en centros generadores de significación y re-

²⁶² Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra...* op. cit. p. 54.

²⁶³ *Ibid.* p. 54.

significación necesarias para seguir pretendiendo la neutralización recíproca de ambas visiones. En dicha revisión la 'modernidad estética' es descrita como un proceso sociocultural de reacción a la 'modernidad burguesa', se trata de la expresión de una animosidad social que llega a consolidarse en un movimiento tan constitutivamente negador de esa modernidad elitista, que incluso la propia esencia del planteamiento positivista de este último, es decir, en el sentido de sus mecánicas axiomáticas avocadas a la búsqueda de la verdad, las respuestas y el orden, será inscrita dentro de lo inadmisibile. Rechazo que no parte de los resultados de algunas de sus loables empresas emancipadoras, sino más bien, del objeto en sí que motiva tales empresas, en los que se acusa de principios esencialmente corruptos empezando por su fundamental esencia deshumanizante²⁶⁴. De este modo, un nihilismo radical, que ciertamente proviene de una tradición, va haciendo cuerpo durante el siglo XIX, pero bajo la configuración de un adosamiento, un subproducto que no dejará de ser, y así se proyectará hasta la actualidad, algo subsidiario de 'la modernidad burguesa'. Es por esto que en principio, todo lo que representa la figura paradigmática de Sebastián no puede suscitarse, al menos no con la nitidez con que lo hace, prescindiendo de todo lo que representa la figura de Carlos. Sebastián no hace propuestas sino cuando se las espolea su amigo, en él parece primar la animadversión de un pesimismo infructuoso, sin embargo, desde ese espacio sostiene una tarea primordial, convertirse en 'el señor de su desierto', deponiendo 'al dragón' del 'Tú debes' y a su vasallo 'el camello'. Su tarea no es mostrar nuevos paradigmas, sino sólo neutralizar los que ya hay a través de su actitud nihilista: "No. Hay que acostumbrarse a esa palabra. No, no, no mil veces no" (p. 161).

Una de las brechas esenciales que separa rotundamente a estos dos amigos, es decir al 'camello' del 'león', es el posicionamiento que cada uno asume frente 'al

²⁶⁴ Un ejemplo contundente al que hace referencia Calinescu, es el que extrae de la famosa obra de Gautier *Madmoiselle de Maupin* (1835) en el que la expresión nihilista alcanza los límites de lo visceral "no hay algo realmente bello que sirva para algo. Todo lo útil es feo". Sin embargo, el rumano omite la segunda parte que completa el sentido de la idea, expresando su radicalidad ideológica, cuando dice "ya que es la expresión de una necesidad, y las de los hombres son viles y repugnantes". (Matei Calinescu: *Las cinco caras de la modernidad... op. cit.* p. 54).

poder' o 'el dragón'. Este, entendido no solo como todas aquellas instituciones ya acabadas y autosuficientes, es decir, que no admiten reformulación o variación alguna, sino de todos aquellos valores que se presentan como incuestionables, y que dan respuestas absolutas del por qué de tal inmovilismo. La intención de lo que aquí se plantea a través del personaje de Sebastián, más allá de esa primera instancia reactiva, tiene que ver con una dinámica que siempre termina proyectando otra cosa: Nietzsche dice que solo adquiriendo una clara conciencia de la configuración del desierto, se hace posible extender los horizontes de lo determinado y lo estable, fronteras que pretenden crear totalizaciones imposibles, ya que están delimitadas por la finitud de lo "*Humano, demasiado humano*"(1878)²⁶⁵. Se trata entonces, no solo de la creación de nuevas interpretaciones, sino de la traslación de esas nuevas formas de abordaje a nuevos lugares ignorados por los espacios de dominación. Esto quiere decir que el contraste propio que genera la perspectiva nihilista, aporta una especie de medida necesaria de aquello a lo que se opone, al analizarlo desde el escrutinio de sus errores y vacíos²⁶⁶. Así pues, el surgimiento de esta nueva perspectiva, que se convierte en el siglo XIX en el centro de numerosos estudios y manifestaciones artísticas, supone una honda influencia en las estructuras cognoscitivas de cara al siglo XX, encontrando unidad en el concepto fundamental de la 'desmitificación', y de la cual emergen obras fundamentales de los llamados por Paul Ricoeur maestros de 'la escuela de la sospecha'²⁶⁷. Con ellos se amplía el conocimiento de las fronteras arquetípicas del hombre moderno, imprimiendo un soporte de valores que comenzará

²⁶⁵ Expresión de Nietzsche en su libro *Humano, demasiado humano*, con el que plantea no solo su radical antiplatonismo, sino que explica que en todas esas formas idealizadas no hay otra cosa que un espejo que proyecta las ansias, los deseos, los miedos y hasta las vilezas del hombre, de ahí uno de los sentidos centrales de la frase con la que titula su libro *Humano, demasiado humano*, y que el alemán explicará en perspectiva en el *Ecce Homo*: "...donde vosotros veis cosas ideales, veo yo - ¡cosas humanas, ay, sólo demasiado humanas". (Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo... op. cit.* p. 89).

²⁶⁶ Véase el análisis que elabora Gianni Vattimo sobre las distintas perspectivas del nihilismo, como formas dialécticas pasivas y activas, desarrolladas en el capítulo "Los dos sentidos del nihilismo en Nietzsche". (Gianni Vattimo: *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002).

²⁶⁷ Famosa expresión de Paul Ricoeur en el que hace converger a tres de los pensadores más importantes para el siglo XX, del siglo XIX: "El filósofo formado en la escuela de Descartes sabe que las cosas son dudosas, que no son tales como aparecen; pero no duda de que la conciencia sea tal como aparece a sí misma; en ella, sentido y conciencia de sentido coinciden; desde Marx, Nietzsche y Freud lo dudamos. Después de la duda sobre la cosa, entramos en la duda sobre la conciencia". (Paul Ricoeur: *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI editores, 1965, p. 33).

a configurar un centro modélico de tan potente influjo que acabará infiltrándose en las más variadas áreas del conocimiento, a la vez que creando en ellas redes de sentido. Los valores culturales entonces comienzan, por así decirlo, a democratizarse en una especie de multiplicidad interdisciplinaria, pero que esencialmente guardan un mismo eje, caracterizado por la novedad, la diversidad, la hibridez, la otredad, la diferencia etc. Para Calinescu, los principios de esta corriente histórica de un pensamiento moderno alternativo se condensan, en el ámbito del arte, en uno de sus más geniales y aglutinadores exponentes, se trata de la figura de Baudelaire, quien hace, según el crítico literario, el más completo y fecundo tratamiento de la modernidad a través de un enfoque estético. De tal modo que así la describe en su conocido ensayo crítico *El Pintor de la vida moderna* (1863): “La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, siendo la otra mitad lo eterno e inmutable”²⁶⁸. De lo que habla Baudelaire en su ensayo es de la búsqueda, a través del arte, de una forma de equilibrio hacia la que debe tender todo creador y que se relaciona con su existencia vital. En este sentido, el acto creativo ha de generarse mediante una disposición imaginativa, en función de una sensibilidad abierta al propio devenir de su tiempo, principio que se puede relacionar con la idea nietzscheana de ‘hacerse señor de su desierto’²⁶⁹. Esto podría suponer, por un lado, que para el francés la ‘modernidad estética’ debe apartarse de los sentidos teleológicos, para llevar la realización artística al campo de lo actual, el artista ha de interpretar su espacio y su tiempo de manera sincrónica, aceptando tanto su finitud como su contingencia “Por dedicarse demasiado a él (el pasado), abdica del valor y de los privilegios proporcionados por la circunstancia; porque casi toda nuestra originalidad viene del sello que el *tiempo* imprime en nuestras sensaciones”²⁷⁰. De esto entonces se podría entender que, aunque lo que signe al *tiempo* sea el más profundo pesimismo nihilista, habrá que

²⁶⁸ Charles Baudelaire: *El Pintor de la vida moderna*, Murcia, Librería Yerba Caja Murcia, 1995, p. 92.

²⁶⁹ De hecho, en el comienzo de este capítulo IV sobre “La modernidad” Baudelaire habla del artista como un viajante “a través del *gran desierto de los hombres*”. Charles Baudelaire: *El Pintor de la vida moderna... op. cit.* p. 94.

²⁷⁰ *Ibid.* p. 94.

arrojarse sin reservas a ese ánimo como una nueva fuente de inspiración²⁷¹. En el relato de Britto, esta animosidad pesimista y escéptica es expresada a través de la figura de Sebastián, quien se va centrar primeramente en su oposición contra los paradigmas imperantes: determinar a sus actores y entender el alcance de su influjo a lo ancho del gran desierto, para luego dirigirse hacia sus regiones más áridas, abandonadas y vacías, es decir, esas partes que contribuyen a identificar lo hegemónico de lo que no lo es:

Huye del papel impreso cuando de pueblos se trate. Los papeles se imprimen en las capitales y las capitales no son el país. Ante todo las capitales son edificios, y los edificios no se dejan penetrar [...] fórmulas en los órdenes establecidos conforma a los rituales de lo oficialmente aprobado, todo ese despeñadero de la inteligencia “sana” y “preocupada”... (p. 152).

Visto de una perspectiva llana el personaje de Sebastián puede resultar puerilmente conmovedor, posee una actitud heroica y altruista, que dirige su mirada a la calle, hacia los desposeídos, procurando la crítica a los centros de poder, orientación que podría llevar a interpretaciones que terminen calificando a esta propuesta narrativa como algo posiblemente manido y un tanto simplista, que termine dirigiendo la lectura hacia lo que ya se ha mencionado como un afán pedagógico recurrente en estos relatos, y que finalmente arrojen la idea de una infecunda previsibilidad. Sin embargo, dentro de esta primera impresión siempre hay algo más, un elemento que rompe el sentido recto y que posibilita interpretaciones más profundas. Haciendo referencia a la anterior cita, en esa misma discusión entre ambos amigos, Carlos lo compele a escribir, a abrirle los ojos a la gente “hay que escribirlo- argumentó Carlos desesperado- Es necesario escribirlo”, y entonces aquí irrumpe la respuesta inesperada en forma de cuestionamiento de Sebastián que, de alguna

²⁷¹ Partiendo de esta idea se puede entender mejor la transición del nihilismo reactivo al activo, y a la vez concebir a la paradoja como un eje para la creación, tal como lo demuestra en su obra maestra fruto del rechazo como el “Spleen (Tedio) de París”, en el que transmite el sentido de la sutil belleza de lo superfluo a través de un “elogio del maquillaje”, o los nuevos símbolos de la centralidad, en las efímeras figuras de un flâneur o un dandy.

manera, quiebra el sentido argumental “¿Para qué, si todo el mundo lo sabe?” (p. 152). Desde una perspectiva nihilista, el espacio que representa el ámbito de lo colectivo, de la gente en tanto masa destinataria del mensaje emancipador, siempre ha tenido un tratamiento desdeñoso. Nietzsche habla constantemente del receptor en términos despectivos, para él solo se trataría de una masa inane incapaz de entender su excelsa sabiduría, solo haría falta recordar cualquiera de los encuentros de Zaratustra con aquellos a los que él mismo denomina como “el populacho”, para percatarse de esto. No obstante, esta propia resistencia de la gente frente al mensaje, tiene en sí misma una función bien definida dentro del desarrollo de la trama y de los objetivos que plantea la obra como tal, y esta es la de convertirse en una contrafuerza escéptica a la vez que provocadora, que genere la explicación por vía del desarrollo dialéctico. En su libro *Humano, demasiado humano*, en el capítulo llamado “La reacción como progreso”, el pensador alemán afina el análisis sobre los “desestimados receptores”, como un factor crucial y que aparece en su obra muy deliberadamente “Algunas veces aparecen espíritus revoltosos, violentos y atrayentes; pero a pesar de todo, retrógrados que evocan una vez más a la humanidad vieja, sirven para probar que las tendencias nuevas, contra las que van, no son aún suficientemente fuertes”²⁷². Si bien en estos enunciados parece describirse un panorama ciertamente pesimista, lo que subyace es una elaborada travesía cargada de pruebas, de condiciones adversas por las que debe discurrir la existencia. Obstáculos urdidos con el propósito de generar nuevas formas de valoración, que a su vez posibiliten el advenimiento del ‘superhombre’ o nuevo paradigma. Tales valoraciones, inusuales para el esquema hegemónico (mismo sistema en el que se incorpora la gente en tanto masa), tienen que ver con la reconsideración de factores tradicionalmente menospreciados, tales como los de la contingencia, la carencia, el valor de lo fallido, de lo infructuoso, de lo caótico etc. En la tensión que suscitan los

²⁷² Friedrich Nietzsche: *Humano, demasiado humano*, México, Editores mexicanos unidos, 1986, pp. 42-43.

axiomas de la 'modernidad burguesa', que compelen a la extirpación artificial de todos estos valores que forman y formarán parte de la vida, se genera la reacción, más que por un descontento social que pueda remitir a las conocidas divergencias de tipo clasista, por una especie de impulso natural en el ser humano, de modo tal que ninguna clase social queda exenta de su influjo. Es por esto que para Sebastián, una parte inevitable de la vida es que la gente sepa lo que tiene que saber y que a pesar de esto nada cambie, entendiendo en esto una fuerza natural inexplicable de la existencia, que debe sucederse ineluctablemente, y que coincide con lo que manifiesta Zaratustra al decir que hay que permitir en el hombre su propio ocaso.

Es importante aclarar aquí que se está hablando del ocaso del 'paradigma burgués', como una fuente generadora de aflicciones no naturales en el ser humano, y tal como lo expresa Gautier, manifestación de una evidente enfermedad, es por ello que en su prólogo de *Madmoiselle de Maupin* (1835) plantea decantarse y buscar su refugio en un arte que no tenga otro objetivo que no sea el propio arte, y que al referirse a la burguesía diga que todo cuanto hacen estos filisteos es feo porque responden siempre a una necesidad vil y egoísta, y se convierte en una expresión que va a repercutir en el tiempo, dado que aquellos burgueses no se diferencian demasiado de los actuales, con lo que no resulta, como se ha mencionado, tan anacrónica sus exaltadas palabras al referirse al utilitarismo superficial de la relación que con las cosas establece el burgués: "es la expresión de una necesidad, y las de los hombres son viles y repugnantes, como su pobre y enfermo tipo"²⁷³.

Baudelaire habla de la modernidad como algo transitorio, fugitivo y contingente pero también dice que es una mitad, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable, lo que puede pasarse por alto es que Baudelaire no estuviera pretendiendo definir en primera instancia a la modernidad, sino a un elemento para él como artista más fundamental, al arte propiamente, que es lo que él entiende como una expresión totalizadora. De modo que el arte es la conclusión de esas dicotomías, pero no por ser una respuesta

²⁷³ Théophile Gautier: *Madmoiselle de Maupin...* op. cit. p. 24.

que solucione los problemas, sino por ser la confluencia de soluciones y problemas, que proporciona una perspectiva más coincidente con un sentido auténtico y vigoroso de la vida. En este sentido Sebastián parece reflejar ese carácter doble, se trata de un espacio en el que el orden, que constantemente le exige su amigo Carlos, es trastornado por sus extraños razonamientos, que al final parecen siempre dejar un mensaje que se instala en el consternado amigo: “Los pasos del que camina por la casa resuenan en sus oídos con un sonido de salones vacíos” (p. 161).

Esta duplicidad de sentidos semánticos, puede entenderse más detalladamente a través de los términos nietzscheanos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo apolíneo como una perspectiva que se entiende en tanto impulso del ser humano quien, desde su individualidad, intenta configurar un orden estable, uno de sus atributos se relaciona con el sueño, con el que se establece un nexo con el mundo a través de las imágenes, constructos con los que la entelequia humana, desde su finitud, reelabora espacios que lo exceden, para dar una configuración al sentido de su propia existencia, se podría entender como conjuntos de diques conceptuales con los cuales represa un flujo del que el hombre desconoce su origen y su destino (preguntas existenciales como ¿qué hay antes del nacimiento o después de la muerte? son ejemplos que definen y encuadran el paradigma de todo ser humano según cómo éste los responda); y lo dionisiaco, como una naturaleza esencial y totalizante que incluye y excede a lo humano, su atributo es la embriaguez, estado exaltado del espíritu con el cual se establece un contacto con esa totalidad que, por lo tanto, tiene que ver con un proceso no individual sino colectivo, y desde ese mismo sentido abarcador, conecta al ser humano con sus pasiones más profundas, en una experiencia existencial en la que la vida se despliega en todas sus expresiones, tanto positivas como negativas, desde una absoluta e intensa libertad. Ambos espacios, llevados a sus sentidos más extremos resultan nocivos, de modo que, como lo aprenderá Nietzsche de su maestro Schopenhauer, al confluírlos en la imagen de la “Tragedia”, como punto de equilibrio, se genera un espacio de plenitud:

En la esfera de estos nombres (Apolo y Dionisos) que representan antítesis estilísticas que caminan una junto a la otra, casi siempre luchando entre sí, y que solo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la voluntad helénica, formando la obra de arte de la tragedia ática. En dos estados, en efecto, alcanza el ser humano la delicia de la existencia, en el *sueño* y en la *embriaguez*²⁷⁴.

Lo último que hará Sebastián es un largo monólogo a modo de manifiesto político y crítica social, donde parece estar plasmada la intención apolínea por manifestar los órdenes conocidos, dar claridad a las imágenes que ha configurado el hombre y explicar sus aciertos y desaciertos. Pero como “león”, que tiene por objeto liberarse de todas esas estructuras, no puede. En consecuencia, el mensaje que pretende emitir se ve distorsionado por un lenguaje poético, cargado de metáforas, alegorías, imágenes surrealistas y delirantes. Es posible vislumbrar entonces en el monólogo la pretensión por crear una confluencia que supone la de la ‘Tragedia’ que, por un lado, proporciona el mundo construido de imágenes ordenadas que le permite al hombre sobrellevar la realidad más fundamental y compleja de la existencia, pero que por otro, también abarque el ámbito del submundo más desgarrado del cual se nutre el primero. Todo esto para intentar expresar el paradigma de la plenitud de la existencia humana. De modo que en el extenso monólogo la linealidad argumental se ve afectada, las imágenes se tornan tanto oníricas como delirantes, los actores sociales con sus entreveradas componendas se vuelcan en una especie de bacanal orgiástica que alcanza la violencia necrófila:

Las grandes arañas eléctricas oscilan y parpadean. Repentinamente el pianista se desmaya. Han encontrado una pierna dentro del piano [...] Hay gran gritería, se teme un complot, en el sombrero del señor Presidente ha aparecido una oleada de gusanos, no se preocupen señores, nuestros poderosos vecinos lo aprueban todo, todo conforma al mejor orden, las personas que valen aún bailan, y si vomitan se cubren púdicamente la boca o bien contratan jefes de relaciones públicas que transfiguren el hecho (p. 162).

²⁷⁴ Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, España, Alianza, 2007, p. 244.

Hay dos espacios epistémicos representados a través de dos amigos, que en su fusión vendrían a conformar una especie de totalidad existencial, que es el camello y el león, quienes están condenados a interactuar, para reafirmarse mutuamente en una dinámica dialéctica que conjuga sus versiones paradigmáticas sobre un mundo limitado y limitante, que sólo puede superarse a través de un último y compendiador tránsito. Zaratustra habla de esta tercera transformación a través de la figura de “el niño”: “Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí”²⁷⁵. Sería una muy forzosa interpretación afirmar la presencia de esta última transformación en el relato de Britto. Dice Nietzsche que este último estadio es en sí la encarnación del superhombre, o la superación del paradigma de la modernidad en su totalidad, incluyendo la modernidad ilustrada y la estética, en tanto construcciones epistémicas que procuran y fomentan una ilusión de bienestar o de lucha por alcanzar ese bienestar. Tales constructos son regidos por un principio ordenador que oculta, atendiendo a un férreo principio racionalista, aquellos aspectos de la vida sin los cuales un equilibrio holístico sería imposible, y que está constituido por la contingencia, el dolor, lo caótico, la fugacidad etc. En consecuencia, debido a su omisión u ocultamiento, condena a los sujetos, cuando menos, a una existencia precaria²⁷⁶, en la que la presión termina generando funestas válvulas de escape. Esto quiere decir, que el nuevo estadio paradigmático aún no ha sido alcanzado, el ser humano aún no es un olvido, si se entiende que aún está configurándose la llamada postmodernidad que no es sino una extensión de la modernidad. Continúa el alemán en su Zaratustra diciendo que esta transformación es un constante decir sí, otra prerrogativa que parece en estos tiempos demasiado ambiciosa.

Lo más probable es que se siga hablando por mucho tiempo el idioma del

²⁷⁵ Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra... op. cit.* p. 55.

²⁷⁶ Se hace mención de las alteraciones de la dinámica social descritas en los conceptos como “sujeto alienado” de Marx, “el hombre neurótico” de Freud o “el último hombre” de Nietzsche por dar tres ejemplos icónicos de los maestros de “la escuela de la sospecha” articulados en sus divergentes disciplinas por Paul Ricoeur, para abordar la crítica a los fundamentos de la cultura occidental.

camello, y con mucha suerte y coraje, el del león, o más seguramente a través de ambos, que es lo que suele suceder en la vida tal como aún se entiende. En tal sentido, hay que decir que propiamente en el relato de Britto, el paradigma que se desarrolla es el que encierra la modernidad, en términos nietzscheanos ambos personajes se enmarcan en la idea del hombre como un tránsito y un ocaso.

El último análisis discursivo tiene que ver con la 'estructura social'. Para Luis Britto el terreno en el que la literatura se abre a una labor de difusión cultural de cara a la sociedad, como se ha dicho, representa el espacio prioritario de su quehacer intelectual. Esta convicción se evidencia en el carácter pedagógico, crítico y concienciador, de estrecha vinculación con su momento histórico, implícitos en mayor o menor medida, en cada uno de los relatos de esta obra narrativa. Aspecto desde el cual es posible defender, entre otras, la idea de un corpus literario unificado y coherente desde la perspectiva de la literatura como un espacio edificante. En lo que respecta específicamente al relato "El fuego fatuo", su análisis discursivo en relación con la estructura social, guarda una muy estrecha vinculación con su espacio histórico, con lo que será importante comenzar puntualizando ciertos aspectos en este sentido.

En 1958, después de diez años de un férreo régimen dictatorial, un golpe de estado mayoritariamente popular aunque también militar, depone a Marcos Pérez Jiménez. Con la defenestración se apresuran los partidos políticos, los poderes económicos y la iglesia a desarrollar un plan de desarrollo hacia la democracia que será conocido como el Pacto de Punto Fijo, el primer objetivo tendría que ver con el solapamiento social. Como se sabe, desde estas vísperas y principalmente durante los años 60, la dicotomía paradigmática comunismo y capitalismo llega a su cenit, para revelar que la moderna visión del mundo occidental podría resumirse fundamentalmente en un par de modelos económicos que, en lo que corresponde al ámbito artístico, exigen de sus actores, muy especialmente dentro de esta coyuntura epocal, un posicionamiento político. De modo que, para seguir utilizando la metáfora apolínea y dionisíaca, esta vez desde una interpretación sociológica, el capitalismo

representado por los grandes sectores políticos y económicos de poder (ámbitos tradicionalmente muy emparentados), desarrollan el plan apolíneo de embellecer a la realidad (que, para no ahondar en obviedades, se resume en el insólito contraste de una enorme riqueza petrolera frente a una cada vez más ingente desigualdad social) a través de un discurso demagógico y un barniz de precarias políticas públicas. Con esta se configurará la imagen social del sueño americano (como país mono-productor, tal espejismo proviene casi en su totalidad de la importación de bienes e ideologías norteamericanas), en la política, a pesar de ciertos esfuerzos y avances democráticos, se continuó inclinando la balanza a favor de la tradicional burguesía en detrimento de una gran mayoría empobrecida. Sector que, dentro de esta interpretación nietzscheana, puede considerarse como lo dionisiaco, reconociéndola como base de la pirámide social desde la que, a fin de cuentas, se justifica la razón de ser de las superiores clases y sus composiciones apolíneas, habrá que aceptar como principio generador que, desde su condición precaria, guarda también la potencialidad de lo caótico cristalizado en las revoluciones sociales (prueba de esto abunda en la historiografía). Por lo tanto, el análisis discursivo de la estructura social desde el que está compuesto el relato “El fuego fatuo”, se ve atravesado por un pensamiento perceptiblemente nietzscheano, que puede interpretarse como una elaboración estética a través de la cual se vislumbran los reflejos simbólicos de ese ‘mundo otro’ de la urbana marginalidad venezolana que, en su desmesura y heterogeneidad, consiguen reconocerse los signos de lo alterable; en su naturaleza indómita, embriagada y pasional la cifra de lo imprevisible; y en su omnipresencia su propia inasequibilidad; pero que a su vez tiene como eje la fatalidad de la ‘eterna repetición de lo mismo’²⁷⁷, contenido en la cotidiana cadena de producción obrera que, desde

²⁷⁷ La alegoría del ‘eterno retorno de lo mismo’ es una de las pocas oportunidades en las que dentro del pesimismo nietzscheano puede vislumbrarse una de las parábolas más potentes al hacer coincidir a un tiempo la condena más terrible con la salvación más sublime: “Qué ocurriría si, un día o una noche un demonio se deslizara furtivamente en la más solitaria de tus soledades y te dijese: “Esta vida, como tú ahora la vives y la has vivido, deberás vivirla aún otra vez e innumerables veces, y no habrá en ella nunca nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer, y cada pensamiento y cada suspiro, y cada cosa indeciblemente pequeña y grande de tu vida deberá retornar a ti, y todas en la misma secuencia y

ese estadio de la enajenación, promoverá (a través de su afligida mano de obra abundante) eventual y peligrosamente más que sólo las formas de la coherencia. Dentro de esta tesitura de la condición del cuerpo social, el discurso que enhebra Britto con “El fuego fatuo” va en busca de eso que excede a lo apolíneo, y aún más a lo dionisiaco, para conectar con la potencialidad de esa conciencia colectiva en una especie de función catártica.

Con esta primera obra, Luis Britto parece querer suscribir una clara posición política, sobre todo en un tiempo en el que declarar este tipo de posiciones podía resultar muy comprometedor, y tal vez por esto mismo afronta y se identifica con los llamados escritores comprometidos. La tendencia literaria que se percibe de una manera notable en esta obra narrativa y sobre la que se constituye la estructura social de su discurso es la del informalismo que, algunos años antes, a comienzos de los años 60, traen tres jóvenes estudiantes venezolanos, de la histórica ciudad universitaria de Salamanca, desde donde proyectan la formación de un movimiento artístico que se llamará “El Techo de la Ballena”²⁷⁸. Desde este espacio se origina una confluencia artística que irá concentrando a los escritores más inclinados a un pensamiento revolucionario de izquierda. Esta corriente estilística se adaptará a las necesidades expresivas de unos jóvenes artistas que, para aquellos años, recién están saliendo de una férrea dictadura militar, y que propone dejar atrás las rígidas estructuras tradicionales, para dar paso a las posibilidades creativas del sujeto a partir de su propia subjetividad. De modo que la apuesta se orienta en la consideración de los valores del azar, la intuición, el impulso creativo y la improvisación, todas estas, características ideales para el logro de uno de sus principales objetivos, subvertir un

sucesión –y así también esta araña y esta luz de luna entre las ramas y así también este instante y yo mismo. ¡La eterna clepsidra de la existencia se invierte siempre de nuevo y tu con ella, granito de polvo!”? ¿No te arrojarías al suelo, rechinando los dientes y maldiciendo al demonio que te ha hablado de esta forma? ¿O quizás has vivido una vez un instante infinito, en que tu respuesta habría sido la siguiente: “Tú eres un Dios y jamás oí nada más divino?”. Friedrich Nietzsche: *La Gaya Ciencia*, en “El peso más grande” Discurso 341, p. 86. <http://spiritusliber777.blogspot.com.es/2013/09/la-gaya-ciencia-friedrich-nietzsche.html> [19-02-2017].

²⁷⁸ Alfredo Pérez Alencar (Entrevista): Carlos Contraamaestre: “El Techo de la Ballena nació en Salamanca” en la Revista digital *Crear en Salamanca*, <http://www.creaensalamanca.com/carlos-contraamaestre-el-techo-de-la-ballena-nacio-en-salamanca-entrevista-de-a-p-alencart-poemas-pinturas-y-fotografias-ineditas/> [15-02-2017].

orden social que consideran artificioso. Una corriente artística que va adquiriendo fuerza y en la que finalmente, se encauza un joven e entusiasta Luis Britto que encuentra en esta los elementos necesarios para comenzar a desarrollar su propio estilo literario. Influencias intelectuales y recursos retóricos, estilísticos, pero sobre todo ideológicos, con los cuales expresar sus inquietudes creativas, que finalmente darán a luz su primer libro de cuentos, que denominado así, pareciera no estar haciendo referencia a una de las obras con las que según Oscar Rodríguez se “sientan las bases de lo que será la novelística de la guerrilla urbana”²⁷⁹, en la que aspectos tales como la violencia expresiva, la ruptura de las formas tradicionales y las imágenes socialmente chocantes, inapropiadas y en este relato específicamente necrófilas, recuerdan muy especialmente algunas producciones de aquellos años no solo en el ámbito literario, sino también pictórico y plástico del mencionado movimiento ballenero, y que expresa una voluntad epocal de producir un despertar de la conciencia del venezolano a través de una especie de shock generado por esta estética. Así que nuevamente, para continuar utilizando los elementos nietzscheanos de interpretación, el lenguaje apolíneo y dionisiaco se compenetrán para conformar el espacio artístico de la confluencia que genera la tragedia como elemento trascendentalizante. La literatura venezolana, y latinoamericana en general, adquiere un carácter abiertamente político, estimulado por los logros de una joven y esperanzadora revolución cubana, con el que reacciona en contra de un avasallante capitalismo continental, y lo hace a través de representaciones artísticas tremendistas que reflejan la violencia, la sinrazón y la arbitrariedad. Desde un ámbito general, los grupos artísticos de izquierda, “Tabla Redonda” y principalmente “Techo de la Ballena” que se mencionan, entre muchos otros, por su reconocimiento, alcance y repercusión, se mantienen con mucho esfuerzo, represión y cárcel durante esta década supuestamente democrática, que terminará cumpliendo su cometido, el solapamiento, a través de la llamada política de la “pacificación” de la izquierda concluida por el

²⁷⁹ Oscar Rodríguez: “Joven literatura venezolana 1970-80” en *Zona Franca* 30-31, p. 23.

presidente Rafael Caldera hacia 1973. Pasando a la realidad específica del libro *Los fugitivos y otros cuentos*, como se ha mencionado, Britto lo presentará como su primera producción a una pequeña editorial, que desestima y rechaza su edición, advirtiéndole así al autor su primer obstáculo. De modo que los pocos ejemplares que, costeados por él, se editan en 1964, tienen una repercusión bastante reducida, agravado por la desatención casi absoluta de esta obra por parte de la crítica literaria. El pequeño libro, originariamente pensado como un instrumento político divulgativo, terminará convirtiéndose durante años en una rareza literaria difícil de encontrar, requerida tan solo por estudiantes e investigadores literarios en los cerrados predios de la academia, de modo que se puede decir que aquella obra no tuvo un espacio en su tiempo, o parafraseando el mensaje del eremita nietzscheano, en su primer intento por llevar su mensaje al pueblo, 'no era ésa la boca para esos oídos'²⁸⁰.

A finales del 2012 Luis Britto volverá a lanzar una nueva edición, esta vez forma parte de la colección 'Biblioteca Luis Britto García' de Monte Ávila Editores, las condiciones de esta reedición han cambiado mucho, tal como se deja entender de su comentario en la presentación de este libro "*Los fugitivos...* es un libro que rompió con los cánones de una época que exigía cero crítica y cero mensaje"²⁸¹. La reeditada obra, reescrita y aumentada con un nuevo cuento "Neo-arte", es recibida con beneplácito, tanto por la crítica como por el público en general. De modo que, nueva boca y nuevos oídos parecen finalmente coincidir en este nuevo intento del escritor venezolano.

²⁸⁰ A través de su conocida retórica mesiánico-religiosa la cita literal es: "Ahí están, dijo a su corazón, y se ríen: no me entienden, no soy yo la boca para estos oídos". Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra...* *op. cit.* p. 40.

²⁸¹ Artículo digital de Sonia Hernández: *Luis Britto García presentó a sus fugitivos*, <http://luisbrittogarcia.blogspot.com.es/2012/11/luis-britto-garcia-presento-sus.html> [20-02-2017].

IV.1.5. El relato “La herencia” para el ‘metarrelato del capitalismo’

SHYLOCK: Quiero probaros esta generosidad (no tomar ningún interés por su dinero). Venid conmigo a casa de un notario, me firmaréis allí simplemente vuestro pagaré y, a manera de broma, será estipulado que, si no pagáis tal día, en tal lugar, la suma o las sumas convenidas, la penalidad consistirá en una libra exacta de vuestra hermosa carne, que podrá ser escogida y cortada de no importa qué parte de vuestro cuerpo que me plazca. William Shakespeare: *El Mercader de Venecia*²⁸².

En este nuevo análisis que, al igual que en los anteriores, se basa en el desarrollo de ciertas correlaciones discursivas entre los modelos eidéticos contenidos en los relatos de Britto y las nociones fundamentales de los pensamientos fuertes de la modernidad descritos por Lyotard, es importante insistir en que, aunque pueda no haber una intención premeditada por parte del autor de establecer estas correlaciones, resulta sin embargo interesante descubrir las huellas de esos principios paradigmáticos de la modernidad recorriendo las tramas, discursos y contenidos que, de una manera tal vez espontánea, surgen en los relatos. Se trata de elementos modélicos y nociones epistémicas que resultan, en la mayoría de las ocasiones, sorprendentemente coincidentes con modelos paradigmáticos de distantes latitudes, y que permiten reconocer la dinámica de eso que se entiende como visión de mundo occidental. Las razones de esta confluente y afín correspondencia pueden ser examinadas a la luz de las innovadoras concepciones desarrolladas por Teun van Dijk en su línea hermenéutica del análisis del discurso, en el que a través de la interpretación discursiva de los textos, de una u otra manera, se descubren las principales preocupaciones que brotan de la sociedad, y que el neerlandés ha identificado como ‘comunidades epistémicas’. Por esta razón, cuando en este análisis se extraen del relato determinados elementos discursivos, culturales y epistémicos,

²⁸² William Shakespeare, *El Mercader de Venecia*, en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1951. 1ª publicación en el año 1600. Escena III Acto I.

por guardar relaciones con los principios paradigmáticos de la modernidad, antes de querer forzar una línea esquemática de correspondencias, lo que se pretende es abrir una vía para la interpretación literaria en la que, al considerar aspectos como la sensibilidad, la intuición subjetiva y el horizonte de expectativas del autor, se haga también posible la adición de un espacio más flexible y abierto a nuevas lecturas y relaciones de horizontes modélicos desde renovadas perspectivas. Lo que se busca con esta apertura es que tales correlaciones puedan ser interpretadas como modelos cognoscitivos vivos y dinámicos, que permitan exceder los cánones de la visión tradicionalmente entendida como modernidad. Por medio de esta derivación paradigmática se accede a un campo de estudio en la que se advierte una especificidad en la cosmovisión idiosincrática del venezolano, que se manifiesta a través de sus concreciones artísticas más actuales, populares e híbridas. Esta singularidad se complementa con el elocuente estilo literario de un joven Britto, con el que se pone de manifiesto la probada espontaneidad del irreverente escritor, en cuya prosa adiciona una especie de estética de la impulsividad. En tal sentido, se percibe una realización literaria menos interferida por la sosegada y meditativa orfebrería estética del lenguaje, reflejo de la veteranía, a favor de un desarrollo discursivo más bien llano y directo, en el que parece primar la función cívica de la literatura. Así pues, el objetivo de la obra gira en torno del mensaje político contenido en el discurso de un realismo social, que a su vez permite a los lectores, de aquel entonces y de la actualidad, reconstruir una imagen auténtica y de contenido crítico y reflexivo sobre aquella pretérita realidad.

Partiendo de este enfoque, el relato “La herencia” puede considerarse como el retrato de un período histórico marcado por un fenómeno demográfico conocido como el éxodo rural²⁸³. Las estructuras culturales e idiosincráticas de la familia en torno a la

²⁸³ Con el enriquecimiento de las arcas nacionales, producto de la renta petrolera, se produce una explosiva modernización de las ciudades. La esperanza de un mejoramiento en las condiciones económicas y de vida empujan a grandes contingentes poblacionales del campo a las principales capitales de Venezuela, proceso que comienza en las primeras décadas del siglo XX y que hacia los años 60 se encuentra en pleno apogeo. Según el Censo Nacional del OCEI (Oficina Central de Estadística e

vida rural se ven trastornadas por nuevas formas económicas, provocando un gran distanciamiento intergeneracional en lo que corresponde a sus visiones de mundo. Por un lado hay una generación determinada por el ámbito de lo rural que implica una estrecha relación con la tierra, desde el punto de vista cultural (que se caracterizan por su identificación con lo regional, manifestaciones artísticas relacionadas con la tierra, la naturaleza etc.), económico (la tierra como medio de vida, ya sea en el trabajo directo sobre la tierra y los animales, o indirecto al trabajar para un terrateniente o latifundista) y social (pequeños conucos de subsistencia, fincas, fundos y latifundios establecen marcadas relaciones y jerarquizaciones sociales)²⁸⁴. Y por otro, un nuevo modo de vida urbana más relacionada con el sector de la transformación de materias primas y servicios (sector industrial y profesional). Aunado a esto, y pese a los avances democráticos, subsiste toda una problemática en lo económico, lo político, lo social y lo cultural, en la que dictaduras, y luego partidos políticos corruptos y serviles a intereses ajenos al estado-nación, generan un profundo descontento en la sociedad venezolana, sobre todo entre los intelectuales, quienes verán en los movimientos políticos de izquierda una esperanza de cambio.

Esta breve referencia contextual de la que se nutre el relato de Britto resulta necesaria debido a que, de alguna manera, condiciona y genera una forma diferenciada de la modernidad circunscrita al caso venezolano. Dentro de esta dinámica político-cultural, las caracterizaciones de los pensamientos fuertes se ven traducidas del mundo conceptual teórico a manifestaciones, en este caso, artístico-literarias, en el que lugares, nombres y situaciones reconfiguran esos paradigmas para

Informática) 1990 en 1936 la población urbana era del 34,7% mientras que la rural del 65,3% y hacia 1971 se invierte la balanza con una población urbana del 72.8 % y la rural del 27.2 %. <http://servicio.bc.uc.edu.ve/faces/revista/a7n15/7-15-4.pdf> [20-03-2017].

²⁸⁴ El latifundismo como práctica en Venezuela guarda un significativo contenido sociológico en pleno siglo XX, incluso después del éxodo rural, y tiene que ver con las relaciones jerárquicas de los Señores o Caudillos y los campesinos que viven o rentan sus tierras. Adam Smith describe esta relación social para el caso inglés, que tiene gran semejanza con el venezolano, dibujando un vínculo de subordinación que va más allá de lo comercial: “Un Colono (campesino) viene a depender del Señor (terrateniente) en los mismos términos que un siervo [...] y no puede menos de obedecerle en todo ciegamente. Todos ellos derivan su sustento de la bondad del Señor; y depende de su libre voluntad el continuar manteniéndoles”. (Adam Smith: *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, Valladolid, en traducción D. Josef Alonso Ortiz, 1794, Tomo II, Libro III Capítulo IV p. 229).

generar discursos y tramas diferenciadas a partir de nuevas consideraciones epistémicas. No obstante, estos modos de expresión, en tanto que traducciones, dependen también de los horizontes de expectativa de su autor, que puede transcribir los arquetipos modélicos de la modernidad a través de una intención objetiva, mimética o incluso apologética, aunque también pueden hacerlo a través de la crítica, la controversia o el escepticismo. Cuando su elaboración se convierte en el reflejo cabal de una sociedad, la distancia entre una composición realista y un retrato irónico se estrecha generando en ocasiones reflexiones más agudas. Otra de las posibilidades de creación literaria tiene que ver con la necesidad de generar un discurso reverberante de la visión crítica de esa sociedad, signada por el lenguaje mordaz que se adentra en los territorios de un total y evidente pesimismo.

En lo que concierne al relato “La herencia”, parece haber una oscilación entre estas dos últimas opciones mencionadas, en las que primero desarrolla una trama dotada de una fuerte carga de realismo, que luego irá paulatinamente tendiendo a un discurso implícito, crítico y escéptico. En estas dos orientaciones que se conjugan, el tratamiento realista se conecta por un lado con el movimiento guerrillero de izquierda de los años 60, retratado desde la íntima profundidad de la psique de un partisano que ha perdido su convicción, por otro lado, el discurso crítico se dirige férrea y contundentemente contra el sistema capitalista.

Es importante aclarar que la aplicación que se hace del paradigma capitalista en el análisis del relato de Britto, se aborda desde una perspectiva mayormente filosófica, sociológica y literaria. En todo caso, la economía como ciencia social y, en particular, el sistema capitalista ha sido tradicionalmente definido, desde su indagación más originaria, a través de cualidades propias de la sociología, la antropología e incluso de la filosofía, encontrando en estos espacios la posibilidad de establecer elementos de legitimación, al ser concebida como un fenómeno consustancial a la naturaleza humana. En tal sentido, los fundamentos seculares del pensamiento ilustrado, según los cuales la naturaleza puede ser comprendida, registrada y

dominada, vienen a representar un factor central en esta empresa en la que, ni la propia especie humana, queda eximida de este tipo de intervención científica. Así pues, una lógica sistemática de la mecánica con la que opera la naturaleza pretendería explicar los principios más universales de la existencia, y en este caso específicamente, de los que rigen las operaciones e interrelaciones sociales. De este modo, en los fundamentos de las leyes económicas, y de la fisiocracia como una de sus primeras configuraciones formales en tanto disciplina de estudio y análisis, plantearán que la naturaleza, el ser humano natural (instintivo) y el capitalismo, formarían una tríada sustentable según la cual, cuanto menor sea la intervención del ser humano como sujeto civilizatorio (y el “Estado” como una de sus máximas expresiones), mayor será el equilibrio inmanente que el curso natural genere²⁸⁵. Así pues, el individuo se inserta en la dinámica social a través de una disposición natural doble que por un lado, responde a una naturaleza gregaria que agrupa a los individuos en colectivos, y luego las relaciones de motivaciones e intereses que entran ese conjunto de individuos, en una especie de equilibrio fundamentado por el egoísmo. Como se puede observar, estas consideraciones parecen bordear los delicados límites de una perspectiva antropológica donde se produce una suerte de homologación de valores, tradicionalmente concebidos como expresiones excelsas de lo humano. Espacios entendidos desde una visión esencial y con un contenido espiritual, se ven reelaborados a través de intelecciones que detentan una orientación práctica, racional y secularizada que responde a la más circunspecta mecánica de la causalidad²⁸⁶.

No han sido pocos los pensadores que han reflexionado el tema del

²⁸⁵ En economía clásica, se trata de la propuesta de los primeros fisiócratas franceses del siglo XVIII François Quesnay (1694-1774) y Vicent Gournay (1712-1759), contra el estado intervencionista: “Laissez faire, laissez passer, le monde va de lui même (dejar hacer, dejar pasar, el mundo va solo). Exige que la actividad del Estado en la economía sea mínima...”. (Rolf H. Hasse, Herman Schneider Klaus Weigelt: *Diccionario de economía social de mercado*, México, Fundación Konrad Adenauer, 2004, p. 416).

²⁸⁶ Es importante hacer constar el reconocimiento de la tradición que posee esta crítica dialéctica, entre lo sagrado y lo profano de la ilustración, tema que ha generado un prolífico caudal de conocimiento, que halla en obras medulares, como la de Benjamin, sus expresiones más contundentes, así como de la profunda y vasta crítica generada por la escuela de Frankfurt, en una obra central como lo es *La dialéctica de la ilustración* de Adorno y Horkheimer, influyente obra generadora de escuelas filosóficas, sociológicas, psicológicas etc., tanto europeas como latinoamericanas difícilmente abarcables. No obstante, la modesta idea que aquí se propone es retomar aspectos fundamentales de la modernidad, en tanto pensamiento fuerte, en función de establecer relaciones con la obra de Britto.

capitalismo desde un punto de vista filosófico, y es por esto que no sorprende que precisamente uno de los primeros en abordar de manera sistemática este asunto, tan medular para el pensamiento moderno en occidente, haya sido un profesor de filosofía moral dentro de la corriente de la ilustración, y especialmente bajo la influencia del empirismo humeniano, se trata de la manida y controversial figura de Adam Smith (1723-1790), economista y filósofo escocés que se considera propicio como uno de los puntos de partida en el abordaje de este análisis, tanto por los fundamentales aportes de su obra a la ciencia de la economía, como por la apasionada repercusión que sus reflexiones han venido generando en las más distintas corrientes del pensamiento y en el mundo intelectual desde las más diversas disciplinas, a lo largo de estos últimos más de 200 años. En vista de la evidente vastedad que supone este tema, se hace necesario circunscribirlo a una muy particular pero fundamental raíz que se puede considerar bajo la forma de una dicotomía. Se trata de la controversial visión conocida como “El problema de Adam Smith”²⁸⁷, según la cual se percibe una especie de incoherencia entre las dos más importantes obras del autor, y que a su vez resultan muy sugerentes dado que revelan la tradicional oposición entre las visiones materialista y humanista. Si bien es cierto que este pensador escocés justificará en su famoso libro *La riqueza de las naciones* (1776), la congruencia de un sistema económico sustentado en una casi connatural inclinación de los seres humanos por un ‘egoísta beneficio personal’²⁸⁸, también es importante tomar en cuenta que se está haciendo referencia al autor de otro libro diametralmente opuesto en su contenido publicado con anterioridad en 1759, y que ya desde su título *Teoría de los sentimientos morales*, da cuenta de una orientación humanista y filantrópica. Esta última, obra que lo daría a conocer en un primer momento, y que Smith considerara

²⁸⁷ El llamado ‘Problema de Adam Smith’ hace referencia a una especie de contradicción de principios entre sus dos más importantes obras: *La riqueza de las Naciones* y *La teoría de los sentimientos morales*. (Véase Richard Teichgraeber: “Repensando el problema de Adam Smtih” en *Journal of British Studies* (*Revista de estudios británicos*), (1981) III, pp. 106-123).

²⁸⁸ Resulta ya un ejemplo clásico el que desarrolla Adam Smith en su Libro I Capítulo II en el que reflexiona lo siguiente: “No de la benevolencia del carnicero, del vinatero, del panadero, sino de sus miras al interés propio es de quien esperamos y debemos esperar nuestro alimento...”. (Adam Smith: *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones...* op. cit. p. 23).

complementaria de aquella, se percibe como una obra que permite establecer un equilibrio al presentar un análisis sobre las relaciones sociales a partir del valor de 'la simpatía' (en todo su significativo contenido etimológico) como eje, inclinación afectiva desde la cual desarrollará un trabajo más sutil y complejo en lo que respecta a los procesos de socialización humana²⁸⁹. Al enfocar desde un amplio espectro esta condición dual, sería posible plantear la idea de una fundamental bifurcación epistémica, a partir de la cual, se activan los intereses que conllevan a los pensadores de la modernidad a proyectar determinados sistemas económicos según principios primordialmente ideológicos, trazando dos vertientes teleológicas hacia la emancipación: una pragmática y otra idealista.

Continuando con la propuesta de un eje dual, se hace imprescindible introducir a Karl Marx como otra de las figuras centrales en el desarrollo de la economía como ciencia. Se adopta como segundo pilar para este análisis, al constituirse como una de las contrapartes por excelencia al sistema capitalista quien, aparte de su cardinal importancia al momento de comprender este sistema a través de su examen crítico, también se presenta como uno de los grandes pensadores que propondría un paradigma alternativo, el socialista, que se presenta como el segundo de los dos grandes polos ideológicos del mundo de la modernidad en el siglo XX y que, como Smith, sigue generando en el siglo XXI corrientes políticas, económicas y culturales.

Con el ánimo de presentar un análisis dialéctico de la obra de Britto, se hace necesaria la configuración de un modelo discursivo y epistémico que comprenda una visión dual, esta vez derivada de la obra de Karl Marx *El capital* (1867). Dentro de este inmenso y complejo mundo que pretende abarcar la explicación y la crítica de un sistema como el capitalista, desde un punto de vista económico, social, histórico y

²⁸⁹ Para remarcar el inmenso contraste que se percibe con su obra *La riqueza de las naciones*, se extrae de la *Teoría de los sentimientos morales* un pasaje que, al abordar con intención escrupulosa la complejidad de las pasiones humanas, recurre al auxilio de una prosa casi poética: "Pero veneramos ese pesar reservado, callado y majestuoso, que sólo se revela en la hinchazón de los ojos, en el tremor de los labios y mejillas y en la distante pero conmovedora frialdad del comportamiento. Nos obliga a guardar silencio. Los observamos con respetuosa atención y vigilamos con ansiosa preocupación nuestra propia conducta, no sea que por una falta perturbemos esa concertada tranquilidad, que tan enorme esfuerzo requiere para mantenerse". (Adam Smith: *La teoría de los sentimientos morales... op. cit.* p. 63).

cultural, se hace indispensable limitar el área de conocimiento sobre el que se concentrará el epicentro de estudio. Este tiene que ver primeramente con un planteamiento integrador de dos polos focales, uno científicista y otro filosófico que, a pesar de sus perspectivas, lejos de generar un enfrentamiento, se constituyen en una especie de tensión dinámica que permite complementar ciertas ideas que conectan lo humano con lo sistémico del mencionado paradigma. Tales perspectivas son adoptadas por el prusiano, quien desarrollará un interesante análisis que oscila entre un materialismo pragmático, que encierra al ser humano en una dinámica de operaciones esquematizadas²⁹⁰, y un esencialismo filosófico, ciertamente fruto de su influencia hegeliana, en la que explica el fenómeno del capitalismo desde la perspectiva de una lógica esencialista que llega a colindar con lo metafísico. Desde este polo se traza una consideración sumamente sugerente, reveladora y neurálgica que recorre toda su obra, se trata del ‘fetichismo de la mercancía’, concepto clave para entender el capitalismo como sistema económico, pero fundamentalmente ideológico, que va a configurar en este paradigma espacios de orden axiomático, determinando así las relaciones sociales de los individuos, y más allá, las relaciones existenciales con el mundo como concreción de la realidad. Dentro de esta dinámica filosófica, tanto la noción de ‘cosa’²⁹¹ como la de ‘ser humano’²⁹² sufren una reinversión ontológica, conocida en la actualidad como reificación, en la que sumido el sujeto moderno, no es

²⁹⁰ En este famoso prólogo escrito hacia 1858 resulta palmario el sintético materialismo de su propuesta filosófica: “El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política y espiritual en general”. (Karl Marx: *Contribución a la crítica de la economía política*, Moscú, Editorial Progreso, 1989, p. 7).

²⁹¹ Del mismo modo que con Adam Smith, nuevamente remarcamos el inmenso contraste que opera, esta vez en la obra de Marx en donde, al ser al individuo a quien se está analizando, desde su compleja relación dialéctica con la realidad, se hace inevitable que la rígida prosa y el racionalismo vacile y se cuele, en busca de más eficaces medios de expresión, sugerentes analogías que más recuerdan imágenes propias del surrealismo: “No obstante la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria sensible. Pero no bien entra en escena como mercancía, se trasmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No solo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a bailar”. (Karl Marx: “El fetichismo de la mercancía” en *El Capital*. Libro 1º, Capítulo 1, Madrid, Siglo XXI editores, 2008, p. 87).

²⁹² En las terribles condiciones de la clase obrera en plena revolución industrial en el Reino Unido, la inversión de la realidad se muestra lúgubre y desgarradora: “el hombre se siente libre en sus funciones animales, en el comer, beber, engendrar y todo lo más en aquello que toca a la habitación y al atavío, y en cambio en sus funciones humanas se siente como un animal”. (Karl Marx: *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Madrid, Alianza editorial, 1980, p. 109).

capaz de advertir su propia enajenación epistémica.

A partir de este punto, en el que el hecho económico del capitalismo es excedido por la intervención del factor humano, que constantemente se escapa de los esquemas y las categorizaciones del paradigma cientificista ilustrado, se ubica el personaje de Rafael dentro del relato "La herencia", que se descubre como un sujeto epistémico imbricado principalmente entre dos de los llamados 'pensamientos fuertes', uno 'socialista' y otro 'capitalista', a los que no se sujeta en vista de las condiciones reales en las que ambos parecen haber perdido su cualidad imperativa, al menos tal y como los describiera Lyotard, pero que sobre todo, parecieran inviables cuando a quien se dirigen es a un individuo afectado por un conjunto de horizontes modélicos inciertos y cambiantes, que lo colocan en una situación fronteriza que acaba por alienarlo incluso en su propia indeterminación. De este modo, es importante demarcar los espacios epistémicos que plantea el relato. Así pues, en un primer momento, se hace referencia a una situación preliminar del personaje de Rafael, un conjunto de sucesos cruciales que marcaron al protagonista y que se manifiestan tácitamente en sus recuerdos, en tal sentido que se supondrían previos al relato, elementos entendidos como sus antecedentes. Esta necesidad de remontar el análisis a una trama previa implícita en el texto, responde a un elemento central en el que, al revisar detenidamente el argumento del relato, lo que se advierte es la singularidad de una estructura narrativa afectada por lo que podría considerarse como ausencias fundamentales: por un lado, de un desarrollo hacia un acontecimiento propiamente climático, en su lugar lo que sobreviene es una cadena de desenlaces cada vez más desleídos y vacuos; y por otro, el de un personaje protagónico en el sentido más estricto y tradicional del concepto en el que, a diferencia, lo que existe es un actor fugaz llamado Rafael, que bien habría desempeñado ese papel, si no muriera casi al empezar el relato, o que al menos ese vacío hubiese sido ocupado por alguien. Contrariamente lo que surge es un conjunto de personajes derivativos, que de manera irrelevante se suscitan, al punto de prescindir de sus nombres (en el sentido figurado y

literal), de este modo anónimo entran y salen actores que orbitan el centro insustancial de un ausente. La composición así entendida, lo que parece ofrecer es el panorama alegórico de la desoladora realidad de la guerrilla venezolana de los años 60 como hecho histórico. En el plano temático discursivo, todo esto podría suponer la idea de que 'el acontecimiento y la figura de un Rafael protagonista, constituido por una convicción modélica' ya habrían sucedido con cierta anterioridad, como el relato se centra en sus consecuencias, sería entonces viable reproducirlo por medio de una suerte de composición retrospectiva, sin obviar por esto, la opción de la inexistencia de todo suceso significativo, es decir, la posibilidad de un antecedente de Rafael movido por un paradigma tan difuso, que incluso llegue a entrañar la idea de una causa no concebida o perdida desde siempre.

Al escrutar en el sentido de esa historia previa, y entender que tiene un peso importante para la trama del relato, resulta necesario ponerla en confrontación con el relato propiamente, así pues el antecedente socialista se suscita como un principio modélico de naturaleza errónea, debido a que solo adquiere su figura a partir de la absorción holística de un capitalismo hegemónico. Sin embargo, dentro de esta percepción totalizante surge la discordancia entre el texto y el paradigma en tanto modelo que pretende ser la expresión de una realidad, y esto sucede tanto para la propuesta de Adam Smith como para la de Karl Marx. Según el enfoque que el escocés desarrolla en su libro *La riqueza de las naciones*, existe una naturaleza ontológica en el ser humano que lo orienta a relacionarse socialmente por medio de una lógica mercantilista. Atendiendo a esta premisa, desde la interpretación más llana y directa del rol que ejerce Rafael en estos primeros momentos, se observa que, a pesar de sus dudas y reticencias, se trata de un sujeto que ha luchado y se ha jugado la vida por una causa altruista durante años, con lo que el planteamiento de Smith no coincide con la naturaleza ontológica que opera en el personaje literario de Rafael, ni de los individuos reales que piensan y actúan como él. No obstante, al realizar el análisis trasladando el enfoque al que plantea en su libro *Teoría de los sentimientos*

morales, los elementos éticos y morales ahí expuestos, abren el acceso a una comprensión diferenciada, por un discernimiento (se relaciona con las posibilidades de elegir) y una penetración (complejización del juicio generado por la prolijidad del examen) que permiten profundizar en las razones que lo llevarían a ejercer su actividad como guerrillero revolucionario. Se trata pues de una perspectiva que se ve atravesada por la subjetividad de los sentimientos, que para Smith son fundamentalmente dos: el amor o interés propio y la compasión. A partir de estos dos polos, se hace posible examinar dialécticamente la dinámica ontológica que lleva a Rafael a actuar de una determinada manera, desplazando de este modo la visión mecanicista y unidireccional de la *Riqueza de las naciones*. Dentro de esta segunda perspectiva no solo se consideran los juicios de valor que el lector puede extraer de los hechos y personajes del texto, sino también de los juicios que los propios hechos y personajes hacen de sí mismos. Bajo esta perspectiva los cuestionamientos sobre la legitimidad de la opción emancipatoria del protagonista, sus actuaciones morales y sus pasiones parecen exigir dos niveles ontológicos para su examen, de modo que el planteamiento de la pregunta sería ¿hasta qué momento y hasta qué punto Rafael pensó que él actuaba en razón de un idealismo altruista? El comienzo de un análisis sobre esta interrogante puede vislumbrarse en las primeras líneas del relato “En los días interminables de llovizna que había pasado escondido y con la vida en un hilo, reflexionó sobre su pasado inútil y sobre su inútil futuro, y el fracaso de su aventura insurreccional hizo que sus reflexiones fueran sombrías” (p. 17). Para el Smith de la *Teoría de los sentimientos morales*, los juicios de verdad se ven condicionados bajo la figura de lo que llama un ‘espectador imparcial’²⁹³, que consiste en una especie de ejercicio de autoconciencia que pasa por tres consideraciones que responden a

²⁹³ Esta concepción la trata con detenimiento en la tercera parte de su libro *Teoría de los sentimientos morales*, especialmente en el Capítulo 1 ‘Del principio de la aprobación y la reprobación de sí mismo’, se trata de una especie de autoexamen de conciencia con el cual se hace posible juzgar los actos propios y ajenos. Lo interesante de la propuesta radica en el hecho de la variabilidad de los juicios de verdad al trasladar la mirada del espectador o la situación: “Todo juicio que nos formemos sobre ellos, por consiguiente, necesariamente deberá guardar alguna secreta relación, ya sea con lo que son o con lo que –bajo ciertas condiciones- serían, o con lo que imaginamos deberían ser los juicios de los otros”. (Adam Smith: *Teoría de los sentimientos... op. cit.* p. 100).

distintas pautas o tamices con diversos grados de subjetividad: la vanidad, la razón y la compasión. Aspectos que por su naturaleza transformativa, de recombinación y actualización dificultan el desarrollo de una respuesta conclusiva, pero que a su vez, parecen acercarse paradójicamente más a una objetividad al momento de delinear la interioridad y actitudes de Rafael. Sin embargo, 'el espectador imparcial' requiere de una interioridad solo practicable por un individuo real, dentro de una conciencia viva y mutable, de modo que tal evaluación en el personaje literario de Rafael resulta imposible, entendiendo que el acceso a él solo puede llevarse a cabo a través de las situaciones, hechos, personajes y acciones que ofrece el texto. No obstante hay algo más que aporta la visión de este segundo Smith, y es que a la objetividad del texto es posible agregar la subjetividad del lector, sobre ella sí es posible generar una reflexión interior diferenciada, por un lado ¿qué sucede con Rafael? (qué piensa él de él, qué piensa el texto de él) y por otro ¿qué piensa el lector de Rafael cuando lo lee en el texto? (qué piensa el lector de Rafael que, en cierto sentido, lo que plantea es la cuestión de qué proyecta el lector de sí cuando lee a Rafael) con lo que el lector configura un Rafael atravesado por 'el espectador imparcial' que hay en su persona.

Asimismo, todas las posibles perspectivas que incorporen a 'el espectador imparcial' de cada lector se ve sujeto a un movimiento por naturaleza parcial y relativa; resultando imposible descartar este elemento subjetivo, sin desvirtuar la realidad del texto como algo indisoluble de su lector. Ahora bien, el aporte interesante que ofrece Smith se encuentra en la posibilidad de realizar un análisis que pueda posicionarse desde distintos ángulos: el juicio personal que se relaciona con el elemento de 'la vanidad'; el que procura componer una lógica estructurada basándose en los elementos del texto, que se vincula con 'la razón' en su sentido más objetivable; y el juicio según el cual el lector cede el arbitrio personal e incluso racional, para adentrarse en las posibles razones del otro, que se vincula con el elemento de 'la compasión'.

A partir de estas perspectivas que aportan un enfoque múltiple, se descubre

una gran variedad de facetas de Rafael: uno apático, cobarde y apocado desde el parcializado parecer de un lector; otro carente de formación, dúctil y sugestionable, que se apoya en las afirmaciones, ideas y planteamientos enunciados en el texto; o puede ser un hombre desesperado que recapacitó, realista ante las situaciones y que solo anhela lo que cualquiera, una familia y un bienestar. Y aunque todas pueden ser justificables, en todas está implícita la mirada del 'espectador imparcial', en consecuencia, no existe certeza posible, a no ser la certeza de la duda cartesiana. Y es en esta última posibilidad en la que se podría interpretar a Rafael desde una coyuntura epistémica que presenta múltiples vertientes. Desde este punto de vista el protagonista se presenta incapaz de alcanzar una total comprensión de sí mismo, de sus actos y de las circunstancias que lo envuelven. En este espacio curiosamente, Rafael vuelve la mirada a las alternativas de su propia determinación para descubrirse justamente en los factores antitéticos de los expuestos por Smith, a saber, no de la vanidad, sino de la 'oscilación entre lo personal y lo altruista', no de la razón, sino del 'confundir una razón por otra' y no de la compasión, sino del 'haber cambiado de sentimientos con respecto al otro', que finalmente, revela una de las características a la vez más genuinas e inexorables de la naturaleza humana. En este sentido, describir cuántos matices, que no son los que expone el personaje literario de Rafael, sino los que expone el único Rafael semántica y simbólicamente actualizable, que es el proyectado por la subjetividad del lector, resultaría una tarea ardua y difícil de abarcar ni empleando para ello todos los estudios de casos, por más que Smith se esforzara en la noble empresa de contenerlos en un libro. Y aún así, sigue resultando un esfuerzo imprescindible, en lo que tiene de propulsor de un pensamiento humanista, que valga como contrapeso alternativo a la propuesta materialista.

Además de todas estas disquisiciones que pudieran derivarse del relato, en cuanto a sus relaciones con la *Teoría de los sentimientos morales* de Smith, y partiendo del carácter múltiple del protagonista, existe otro elemento inmanente que influye en la orientación de las circunstancias y las acciones dentro del relato. En este

sentido, Rafael parece actuar bajo una dinámica consecucional, avanza más bien entre incertidumbres que certezas, se trata de una vida impelida, encauzada, un estado de cosas a las que se responde más por la urgencia que por la voluntad. Tal elemento es obviamente el paradigma capitalista, una causa previa que influye en mayor o menor medida sobre el individuo moderno, y así mismo interviene en las acciones de Rafael, en su entorno y más allá en el país. En lo que corresponde al ámbito del relato, tiene que ver con la visión de mundo que modeló su forma de resistencia, y luego su forma de adaptación, frente a la cual termina asumiéndose parte de ese modelo. Esta incorporación se expone en la trama de un modo contundente a través del paso con el cual el protagonista marca el giro radical de su destino: “Sacó a crédito un lote de ganado para reventa” (p. 17). Con este acto, y los que en esta misma línea le seguirán, parece clara la aceptación del sistema capitalista, modelo que lo absorbe en una dinámica angustiosa, dado el retraso que todos aquellos años de su ‘aventura guerrillera’ supusieron, en la que no solo deberá reproducir de manera intensiva, casi como una cruel ironía del destino, aquellos principios contra los que luchó, sino que tal esfuerzo lo conllevará a una secuencia de fracasos a través de los cuales no vislumbrará ya ningún tipo de vía emancipatoria.

Desde la perspectiva marxista más pragmática, el problema que presenta la desertión de Rafael se plantea de modo más expedito y evidente, a saber, si no se desmonta el sistema capitalista a través de la vía revolucionaria, no existe ningún otro tipo de salida alternativa y en la lógica dialéctica de Marx la historia se orienta inevitablemente hacia ese desenlace. De modo que, desde el punto de vista teleológico, el capitalismo no es sino otro sistema político, económico y social más, como tantos que ha habido en la historia, que por sus propias contradicciones tiene fecha de caducidad, más tarde o más temprano, exista o no Rafael en tanto individualidad. De hecho, como actor social, siendo más preciso con esta perspectiva expuesta en *El manifiesto comunista*, los Rafael como clase subyugada deben existir, para que hagan prosperar al capitalismo, ya que colmando a las pujantes industrias,

cuanto sea posible, de la clase explotada, será cuando se producirán las condiciones materiales con las que finalmente comiencen a desbordarse²⁹⁴ las fábricas de esos sujetos expoliados que harán emerger la emancipadora revolución, destronando así a los dueños del poder de este período histórico²⁹⁵. No obstante, este no es el único Marx, entre sus diversos enfoques filosóficos, hay uno que responde a una lógica más inclinada a la metafísica, al subjetivismo, en el que Rafael representa también un sujeto ontológico, y por ello un ser alienable, se trata de un asimilado por el capitalismo que eventualmente desaparecerá como individuo y como ser colectivo, sus relaciones anómalas con la sociedad van escindiendo lo que lo constituye como ser humano, para así convertirse en un ser que adquiere su valor y definición existencial en tanto se interpreta, interpreta su entorno (animado e inanimado) y es interpretado como una mercancía que, dentro de esta forma de relación social patológica, va configurando la normalización de una sociedad mercantilizada. Pero antes de acometer estos análisis, hay que puntualizar ciertas consideraciones sobre la situación inicial del protagonista, es decir, el momento en el que retoma aquella vida previa a su aventura guerrillera, y con ella, todos los preceptos propios del sistema:

En cinco años tuvo cinco hijos y se fijó una meta: prosperar. Comprar nuevamente la hacienda que el padre había vendido: la vida se le extinguía en una sola desesperación de no ser nadie, de no contar nada en aquel país de terratenientes en el cual cuatro familias poseían todo el estado... (p. 18).

De este modo Rafael enrumbará su vida hacia el objetivo de acumular una riqueza suficiente, con la cual lograr “a un precio exorbitante una triste casa de hato

²⁹⁴ Resulta curioso el parecido que se presenta entre esta imagen de una fuerza, que a pesar de verse contenida, termina rebosándose irremisiblemente para cumplir un propósito ineluctable, y la famosa imagen de *La riqueza de las naciones* en la que ‘los fondos de la industria’ también acaban desbordándose para así enriquecer a toda la campiña, no obstante Smith prefiere ser cauteloso con sus conjeturas y advertir que el proceso: “es sin embargo muy lento, muy incierto, y expuesto a las interrupciones de innumerables accidentes...”. (Adam Smith: *La riqueza de las naciones... op. cit.* p. 223).

²⁹⁵ “Los progresos de la industria, que tienen por cauce automático a la burguesía, imponen, en vez de aislamiento de los obreros, por la concurrencia, su unión revolucionaria [...] Y a la par que avanza, se cava su fosa y cría a sus propios enterradores. Su muerte y el triunfo del proletario son igualmente inevitables”. Karl Marx y Friedrich Engels: *Manifiesto comunista* p. 64. <http://www.pce.es/download/manifiestocomunista.pdf> [31-03-2017].

con un pañuelo de tierra y algunas reses, y murió” (p. 18). Como se puede percibir en esta cita, parece haber una evidente intención por transmitir la idea de una inmediatez entre el logro de su meta y su muerte. Así pues, en este precario espacio la trama despacha al protagonista a través una austera referencia “en una triste estación de lluvias rindió su alma satisfecho” (p. 18). Y la primera pregunta que suscita, dado el estrecho margen de tiempo de disfrute de sus logros, es desde qué punto sería posible concebir tal satisfacción, y la respuesta más inmediata podría estar en la percepción con la cual Rafael se entiende únicamente como un medio, un instrumento que por fortuna gozó de un lapso de vida útil suficiente, por no decir ceñida, para materializar aquel patrimonio familiar. A partir de esta concepción del mundo, el Marx más racionalista y pragmático propone un dispositivo hermenéutico con el cual es posible entender estas fundamentales relaciones sociales, y lo hace a través de dos categorías bastante conocidas: una que es objetiva e inmediata, determinada por el ‘valor de uso’, es decir, el Rafael que se usa como productor de riqueza, como esposo, como generador de hijos y consecuentemente como padre; y otra, determinada por su ‘valor de cambio’, reflejado en el relato a través de una situación *in extremis* en el que se produce el intercambio de la vida del protagonista, para adquirir un bien y así transferirlo a sus familiares bajo la figura jurídica que da título al relato ‘La herencia’²⁹⁶.

Esta interpretación materialista debe entroncarse con un componente complementario, uno en el que se comprende la importancia principal del factor humano por encima del abordaje puramente sistémico de las ciencias sociales. Y es desde este punto donde el relato gana en profundidad semántica, cuando se descubre el otro tono y sentido discursivo, ese que se conecta con el segundo Marx, el filosófico

²⁹⁶ El análisis que aquí se hace de Rafael responde a una visión crudamente pragmática presente en *El Capital*, donde parece estar implícita una crítica al reduccionismo cuantitativo que hace el capitalismo sobre la vida misma. De este modo Marx hace un análisis sobre los precarios salarios de los obreros, no solo como formas injustas de compensación del trabajo, sino como formas que veladamente persiguen el interés de reproducir esa fuerza de trabajo, tanto en lo que corresponde al sustento de la propia vida del obrero, como de su capacidad de perpetuar esa fuerza en el tiempo a través de su descendencia, en lo que Marx denominará como ‘la raza de los obreros’. Estos temas también fueron considerados en *La riqueza de las naciones* por Adam Smith. (Karl Marx: “Compra y venta de la fuerza de trabajo” en *El Capital... op. cit.* Libro 1º, Capítulo IV, a partir de la p. 209); (Adam Smith: “De los salarios del trabajo” en *La riqueza... op. cit.* Libro 1 Capítulo VIII, a partir de la p. 107).

y metafísico, en este ámbito la trama se torna incierta y sugerente, las últimas palabras de Rafael, que en una primera y rápida lectura parecen parcas, al detenerse en ellas revelan una profundidad contradictoria y enigmática:

Me voy, pero no dejo a los muchachos. Trabajé diez años para ellos y ahora me quedo con ellos. Les dejo la herencia (p. 18).

Con esta reveladora frase, se abre una interesante línea de análisis a través de una parte de la interpretación marxista, que se sustenta en una consideración filosófica fundamental desde la cual es posible acceder al entendimiento de la esencia y las motivaciones que accionan y estimulan el sistema capitalista. Se trata del anteriormente mencionado 'fetichismo de la mercancía', concepto que permite abordar el análisis del paradigma que palpita en la conciencia del protagonista y en el relato en general. Ahora bien, en las últimas palabras de Rafael está contenido un mensaje reflexivo, en el que expresa la aceptación de su muerte, y la convicción de que su sacrificio se trataría más bien de la inversión en un peculio que, como elemento en el que confluye la acción y la palabra que constituyen su coherencia discursiva y existencial, alcanza el significado de una especie de extensión de su vida, desde esta perspectiva se puede señalar que no hay contradicción en sus acciones y palabras sino fusión. 'La herencia' es él mismo, una forma de trascenderse en aquel patrimonio.

Tal como parece exigirlo el propio texto, el análisis se torna dual entre lo físico y lo metafísico: hay un Rafael que dice: "Me voy", y otro que dice "Me quedo", en el sentido que guardan estas expresiones aparentemente contradictorias parece estar la clave de una especie de comunión trasmutativa. Se entendería entonces que por un lado, Rafael 'se va' desde un punto de vista material en tanto 'valor de uso' en el que orgánicamente muere, o como se ha expuesto, paga con su vida desde su propio 'valor de cambio' un patrimonio familiar, 'la herencia', en una transacción objetiva y concreta; por otro lado y en concordancia con esto, desde el punto de vista metafísico Rafael se trocará en otra materia, 'será' aquello que compró (o aquello que

representará el valor de su vida), por eso, parafraseando la cita 'no deja a los muchachos', 'se queda con ellos'... el sentido viene a adquirir un valor 'sagrado', con el cual todos los sacrificios, se ven justificados, estos que habrían sido principalmente: su vida, tal vez el disfrute de su familia, la crianza de sus cinco hijos (este último, elemento fundamental para entender lo que consecutivamente sucede en el relato). No obstante, todo este trabajo obsesivo y de renunciaciones a su propia realización más esencialmente humana por un bien material, consecuencia de una vida alienada, para Marx no es más que una perniciosa patología psicológica y psicosocial que genera el paradigma del capitalismo: un trozo de tierra, una casa y unas reses convertidos en un deseado fetiche tan potente que, más allá de obcecarlo en un empeño enfermizo renunciando a su propia vida, además le instalará la creencia de que aquellas 'cosas' pudieran llegar a convertirse en su equivalente. Así pues, siguiendo con la línea de la interpretación metafísica, que se relaciona con el sentido mismo del relato, la tierra asume todas las cualidades de Rafael: un hombre a medias, entre un proyecto fracasado, que se va puntualizando en el relato, por un lado, en el sentido de un proyecto desmerecido "regaló al vencedor la escopeta", desvirtuado "reflexionó sobre su pasado inútil" (p. 17); y otro apresurado, que a su vez pone de manifiesto la profunda deformación de una sociedad machista y patriarcal, como la que se revela en el aberrante pasaje acometido por el protagonista y su "matrimonio con una jovencita de 14 años [...] que lloró cuando la arrancaron de sus muñecas", en el que "en cinco años tuvo cinco hijos". Todo esto erigido, tal como continúa exponiendo el texto, sobre una realidad sistémicamente enferma "en aquel país de terratenientes en el cual cuatro familias poseían todo el estado..." (p. 18). Con toda esta anomalía integrada en el cuerpo y el espíritu de Rafael, solo exiguos resultados podría generar 'su ser' transustanciado en aquella 'mercancía' viciada desde ese metafísico origen:

Tierra y caserón quedaron olvidados [...] el objetivo de una vida permaneció intocado, lazo de unidad que no llegó a unir y escalón de poderío que a nadie engrandeció, a la espera del tiempo de necesidad

que volviera a hacerlo el eje de las cinco vidas dispersas (p. 19).

Con esta cita se pasa a la segunda parte del breve relato que se concentra mayormente en el paso de revista de las repercusiones del legado de Rafael y la influencia de su paradigma sobre su descendencia. Con este inventario de resultados se abre paso al pleno despliegue del capitalismo y de su revisión primordialmente crítica. Partiendo de esta perspectiva, las relaciones que se establecen entre 'el productor' (Rafael el hombre y luego la madre y los hijos) y 'la mercancía' (la tierra y luego la tierra como expresión de Rafael) jugarán un papel central al momento de entender la evolución del capitalismo desde su naturaleza económica hasta el sentido ideológico que le es inseparable. De modo que el producto, en tanto forma de influjo en las relaciones sociales que, en torno a este, se producen entre Rafael y su familia, adquiere distintas significaciones dentro del paradigma presente en el grupo familiar, según los fines que estos van destinando para el mismo. En Smith hay una especial atención en este particular que trata en su libro *Riqueza de las naciones*, específicamente en el capítulo XI "De aquellas producciones que unas veces dan renta y otras no"²⁹⁷, dado que la tierra es un núcleo central para la subsistencia del ser humano, la maximización de su productividad repercutirá en la riqueza de esa nación y por ende en el bienestar de su sociedad. Sin embargo, para el Marx del Capital el proceso se invierte, es decir, el bienestar de una sociedad se ve condicionado por los modos de producción, de hecho llegará a afirmar que se podría conocer a una sociedad comprendiendo sus modos de producción, no obstante, advierte en esto una circunstancia anómala. Así que en este punto, entre Smith y Marx se establece una diferencia fundamental, mientras que para el primero el análisis se centra en las formas de producción de la tierra dentro de un sistema como hecho consumado, para el segundo es sobre ese hecho consumado, como proceso histórico, desde donde se debe comenzar el análisis hacia el entendimiento del cómo esos procesos

²⁹⁷ Adam Smith: *La Riqueza...* op. cit. pp. 280-303.

condicionaron a la propia producción de la tierra, y esta a su vez, a los modos de relación social. En consecuencia, mientras para el escocés, desde un punto de vista positivista, el sujeto domina y maximiza el valor de la materia en su favor, en el prusiano, las condiciones económicas, sociales y culturales generadas, basadas en la interacción sobre la materia, rigen las formas a través de las cuales los individuos vivirán y se adecuarán epistémicamente en razón de esa materia²⁹⁸. Desde una visión epistémica de conjunto lo que aquí se manifiesta, tiene que ver con las reflexiones de los que Ricoeur llamó maestros de la escuela de la sospecha, en el que para Marx como uno de ellos, el individuo moderno, mistificado por una entelequia ilustrada, ha sido imbuido en un falso sentido armónico de legitimación basada en una estructura natural universalizante²⁹⁹. Dentro de esta lógica, es posible entonces entender cómo un sistema económico, social y cultural, basado en los medios de producción, los productos y el progreso que genera, puede encarnarse epistémicamente en la herramienta (como medio de producción y como forma de relación social que de este se deriva), para convertirse en un agente de coacción del individuo, llegando a cuestionar su existencia incluso a un nivel ontológico, es en esta praxis dialéctica desde donde se suscitan las mayores angustias de Rafael “Comprar nuevamente la hacienda que el padre había vendido: la vida se le extinguía en una sola desesperación de no ser nadie, de no contar nada en aquel país de terratenientes” (p. 18). La tierra, según el objetivo que proyecte su propietario, puede usarse principalmente de dos maneras: como modo de subsistencia, empleándola como

²⁹⁸ Para remarcar el planteamiento según el cual las formas paradigmáticas se constituyen en torno de la materia y su producción, el prusiano en el sugerente capítulo “La fórmula trinitaria”, incursiona intermitentemente, dentro de su línea analítica, en un estilo literario, tal vez urgido por un lenguaje capaz de describir una realidad que encuentra inverosímil: “...está consumada la mistificación del modo capitalista de producción, la cosificación de las relaciones sociales, la amalgama directa de las relaciones materiales de producción con su determinación histórico-social: el mundo encantado, invertido y puesto de cabeza donde *Monsieur le Capital* y *Madame la Terre* rondan espectralmente como caracteres sociales...”. (Karl Marx: *El Capital... op. cit.* Tomo III Cap. 48 p. 1056).

²⁹⁹ En este sentido, para Ricoeur la conciencia, que para Descartes es la puerta de acceso a lo conocible, es abordada por los maestros de la sospecha como un factor que también puede llegar a ser cuestionable: “los tres (Nietzsche, Marx y Freud) comienzan por la sospecha con respecto a las ilusiones de la conciencia y continúan por el ardid del desciframiento; los tres, finalmente, lejos de ser detractores de la conciencia, apuntan a una extensión de la misma”. (Paul Ricoeur: *Freud: una interpretación de la cultura... op. cit.* p. 34).

medio de producción de alimentos para su consumo directo; y como un medio de producción para generar riqueza; para el escocés (y para Marx) en esta segunda opción se estaría hablando propiamente de capital, una de las causas centrales para el aumento de la riqueza de una nación³⁰⁰. En este escenario, Rafael habría adquirido la tierra como un medio de subsistencia primeramente, con el que habría sostenido a su familia durante su vida, llegado al final de sus días, tras el anuncio de dejar la tierra como herencia, así como la emigración de los hijos a la ciudad, esta adquiere una nueva proyección, se convertirá en un 'capital fijo', que tal como la describe Smith, no generará riqueza hasta que no sea aprovechada como medio de producción de bienes o capitales circulantes (ganado, productos agrícolas para la venta), o bien sea vendida parcial o totalmente. Dentro de la trama del relato 'la madre', que se decide por la última opción, venderá parcialmente la propiedad para sostener a sus hijos "para hacerlos sobrevivir la madre vendió la mitad del pañuelo de tierra" (p. 8). Desde la perspectiva del 'fetichismo de la mercancía', en la cual Rafael se habría trasmutado en un bien, no sería descabellado decir que, tras esta negociación de la tierra, se consumará simbólicamente la escisión absoluta del protagonista. Rafael y tierra, en su relación alegórica, se entienden como la vida progresivamente escindida del protagonista, entre una mitad comerciada (rendida a la dinámica mercantil), y otra mitad abandonada (el de su primera causa emancipadora) "Tierra y caserón quedaron olvidados, librados a la invasión de conuqueros y a la maleza todopoderosa" (p. 19). Cabe acotar que esta segunda mitad, en sí misma, no queda exenta de vicio, más

³⁰⁰ Para Smith la tierra es un medio de producción que aumenta en su 'valor de cambio' en la medida en que se maximiza su 'valor de uso', es decir, su eficiencia en función de generar riqueza. En tal sentido, un proceso, como el del cercamiento que comienza a finales del siglo XV y termina con la revolución industrial en Inglaterra, se vería justificado desde el punto de vista del progreso económico. Para Marx el proceso de cercamiento significó el trastorno de la vida rural, tanto en sus relaciones sociales, como con su medio de subsistencia e independencia: "Una masa de proletarios libres como el aire fue arrojada al mercado de trabajo por la disolución de las mesnadas feudales". (Karl Marx: *El Capital... op. cit.* Tomo I Capítulo XXIV pp. 897-898). Un medio que habría significado una cierta forma de estabilidad, ahora obliga al campesino, convertido en arrendatario o asalariado, a maximizar su eficiencia, circunstancia análoga de lo que sucede en las maquilas industriales, en donde la máquina toma el control, no solo la forma y la velocidad con que el individuo trabaja, sino también de sus relaciones laborales y sociales. Visión que, en este particular, se opone al frío análisis del Smith de la *Riqueza de las naciones* "la división del trabajo, como que reduce la obra del hombre a una operación sola y simple, y como que el operario hace aquel oficio único destino de su vida, no puede dejar de aumentar considerablemente la destreza del artífice". (Adam Smith: *La riqueza... op. cit.* p. 13).

nocivo tal vez, en su condición anquilosante, que la primera. Se trata de una esperanza truncada, que se cierra en sí misma, no solo cercenando toda posibilidad de resurgimiento ('la maleza' es símbolo de su viciada infertilidad), sino que reproduce una injusticia social endémica del medio rural (la extensión del territorio baldío pero con dueño, convierte en invasores a los conuqueros).

Para entender el complejo proceso de transición entre Rafael y sus hijos es necesario examinar, desde un punto de vista teleológico, ciertas diferencias generacionales. Rafael puede ser interpretado como uno de los prototipos paradigmáticos de una generación de izquierda, que tras su fracaso, se vio dividida entre dos paradigmas diametralmente opuestos. Sobre esa base, de un Rafael primeramente padre de familia, entendido como la figura ausente, orientado hacia un materialismo desmedido y a la vez signado por la precariedad, y que luego tras su muerte, al transmutarse en la herencia, es decir, en esa 'cosa' que lo seguiría representando simbólicamente, y que continuaría siendo ejemplo de ausencia, de materialismo ahora como hecho consumado y de precariedad, creció otra generación. Los hijos no sufren de las disyuntivas paradigmáticas del padre, se trata de una generación que ha crecido dentro de un sistema complejo y múltiple, pero preponderantemente capitalista. El mundo rural, así como sus formas de producción, se ve desplazado por el de la minería, que dada su rentabilidad, resulta mucho más atractivo. La emigración masiva que llevará a enormes contingentes poblacionales del campo a la ciudad, no se reduce a la sola consecuencia motivada por una concepción paradigmática, se trata de un largo proceso histórico que fue orientando las condiciones políticas, sociales, económicas y culturales que generaron un modo de vida dentro del mundo occidental. Dentro de esta corriente los cinco hijos de Rafael como "todo el país huía de los campos y del hambre de los campos para aprovechar el negocio apresurado que se hacía en las ciudades" (p. 19). En esta difícil transición, la percepción de la modernidad y el progreso va estrechamente ligada a la del caos y el hacinamiento, de la subsistencia agropecuaria se pasa a la subsistencia de mercado,

todo lo que sostiene a la vida se compra, pero antes, para ganarse la vida, se la debe vender. Y en este nuevo ámbito de pleno capitalismo, las cosas y las personas comienzan a adquirir una peculiar relación, Smith en *La Riqueza de las naciones* llegará a comparar, pareciera que inconscientemente, el valor de un trabajador altamente cualificado con el de una costosa máquina³⁰¹. Para Marx, tanto la comparación como la normalización de ese tipo de valoraciones, aunque son una práctica real deben ser impugnadas, ya que justamente en su práctica, pero aún más grave, en su normalización como modelo de pensamiento, se gestan los más enajenantes axiomas del paradigma de la modernidad. En cuanto a estas formas de valorización del individuo, resulta curioso que Smith, siendo tan minucioso en el abordaje de infinidad de casos, análisis de circunstancias, de situaciones sociales, no tomara en cuenta ni en *La Riqueza de las naciones* ni en la *Teoría de los sentimientos morales* un factor complejo de evaluar, pero medular en la formación del individuo social, se trata de ese fundamental proceso formativo que, más allá de la educación formal, se desarrolla dentro del seno familiar, desde donde se constituyen los primeros cimientos emocionales, de interrelación social, de valores éticos y morales que, hablando en términos materiales, aportan valor al individuo y generan en él condiciones psicosociales óptimas, que finalmente redundarían en un bienestar general. En este sentido, para el caso de los hijos de Rafael, no se hace referencia a su formación o capacidades intelectuales, el texto se limita a decir que los cinco hijos “lograron un buen pasar”. Sin embargo, en el trato interfamiliar se pueden percibir muchos déficits en el orden de lo ético, lo moral y lo emocional. Al realizar una interpretación general del texto desde su sentido alegórico, lo que parece observarse es una exposición sobre el surgimiento de una generación epistémica apoyada entre dos modelos, que en realidad, nunca han llegado a desarrollarse a cabalidad dentro del país, con lo que se abre una incógnita, en este sentido, de cara al futuro: ¿Cuál es

³⁰¹ “Un hombre educado a expensas de mucho trabajo y tiempo [...] en cualquiera de aquellos oficios que requieren una destreza y pericia extraordinarias debe compararse a una de esas costosas máquinas”. Adam Smith: *La Riqueza... op. cit.* p. 169.

el paradigma que Rafael como hombre escindido habría enseñado a sus hijos de haber tenido la oportunidad?

Al hacer una interpretación enfocada en 'la herencia' como representación cosificada del padre, se podría decir que si Rafael hubiese representado una figura paternal de peso en lo emocional y en lo formativo, su herencia habría significado un eje de unión familiar, sin embargo, el eje del que habla el texto resulta muy distinto: "a la espera del tiempo de necesidad que volviera a hacerlo el eje de las cinco vidas dispersas" (p. 19). De este modo, para los hijos efectivamente el padre nunca dejó de ser un distante medio de producción, ahora convertido en un 'capital fijo', que se relacionará con ellos, el día que se vean en la necesidad económica, limitándose a una relación puramente monetaria.

En resumen, en este estado de cosas, el horizonte de expectativas se reduce al entendimiento materialista de cada una de las relaciones humanas basadas en las abstracciones económicas, y que permite vislumbrar esa especie de tradicional maniqueísmo que recorre toda la historia económica, acentuándose en la modernidad, y que se manifiesta en la popularidad y manipulación del aforismo de *La Riqueza de las naciones*, con el que Smith finalmente se hará famoso: "No de la benevolencia del carnicero, del vinatero, del panadero, sino de sus miras al interés propio es de quien esperamos y debemos esperar nuestro alimento. No imploramos su humanidad, sino acudimos a su amor propio"³⁰²; dejando por fuera aquel otro, que resulta abierta y enfáticamente opuesto, con el que principia su libro *Teoría de los sentimientos morales* en el Capítulo I: "Por más egoísta que quiera suponerse al hombre, evidentemente hay algunos elementos de su *naturaleza* que lo hacen interesarse en la suerte de los otros de tal modo, que la felicidad de estos le es necesaria, aunque de ello nada obtenga, a no ser el placer de presenciarla"³⁰³.

En el análisis temático-discursivo de la segunda parte del relato, se observa un

³⁰² Adam Smith: *La Riqueza de las naciones...* op. cit. p. 23.

³⁰³ Adam Smith: *La teoría de los sentimientos morales...* op. cit. p. 31.

centro que tiene que ver con aquel horizonte del 'amor propio', en el que se desata una intensa crítica. El entramado es la expresión de los resultados obtenidos por Rafael, o por así llamarlo, 'la plusvalía' que generó. La visión es absolutamente pesimista, y apartando a la esposa, que muere en la segunda línea de esta segunda parte, de una manera tan vacua como surgió, y que denota una especie de atávica injusticia patriarcal, al excluirla, desarticula lo que sería un factor fundamental en el equilibrio familiar hacia una sociedad más sensata. Por el contrario, lo que acontece es estado enajenado y enajenante, en el que lo que parece considerarse como beneficio es una tierra y la siguiente generación, cinco hijos anónimos con sus esposas anónimas, personajes que no tienen apelativos en el texto porque no agregarían nada al contenido argumental de esta parte. Se trata pues, de un entramado de atiborrados y turbios sentidos, que solo encuentran su unidad semántica en el célebre principio del egoísmo de la naturaleza humana, en torno a 'la herencia'. De tal modo, que este segmento del relato se orienta hacia la crítica prospectiva del paradigma capitalista como forma enajenante de las relaciones humanas en el ámbito de lo moral y lo sensible. Consideraciones desde las cuales, en el relato, se van a concitar los odios de los hermanos, arrastrados por la codicia, hacia múltiples desavenencias y altercados que terminarán produciendo la ineluctable separación del núcleo familiar. Cada uno de los hijos, con cada una de sus esposas, se convierten en excusas para enhebrar frases en las que el sentido va quedando en un segundo lugar, debido a que ya no hará falta saber cuál de ellos podría haber albergado alguna razón: "...su mujer hizo gran ruido con ello y varias de sus habladurías llegaron a los oídos de sus restantes hermanos"; "Los restantes interpretaron aquello como un insulto"; "se habló de dividir la comunidad"; "tres miraron con desconfianza al cuarto"; "uno recibió una oferta de compra miserable por parte de uno de los caciques del estado, y la participó al otro, cuya mujer imaginó una secreta connivencia entre el cacique y el heredero" (pp. 19-20). Sin embargo, en la precipitada tirantez de los hijos, cada uno protegiendo su propio interés e impidiendo la posibilidad de acuerdos, acabará

forjándose una irónica condena, conjurada por la herencia, y que a su pesar, los unirá a base del “nudo de los odios” (p. 21):

Y entre los cinco hermanos se elevó como una muralla un odio más sólido que los cimientos de la herencia y más firme que la voluntad del padre que habría querido unirlos con aquellos lazos de tierra trabajosamente reunida (p. 20).

La conflictiva relación que históricamente ha existido entre los valores morales, emocionales y el dinero ha resultado desde siempre un tema universal. Sin embargo, los modos en que el arte, como reflejo de una sociedad, manifiesta, manipula y resuelve tales conflictos, permiten desarrollar interesantes correspondencias que arrojan luz al entendimiento del paradigma actual a través de una mirada diacrónica. En la famosa obra de Shakespeare *El mercader de Venecia*, Anselmo pone en garantía su vida ante el usurero Shylock por el préstamo de un dinero con el cual su amigo Bassanio emprendería una misión, cuyo objetivo es el amor: conquistar a la hermosa Porcia. Todo se resuelve en un final feliz, Anselmo se salva de la muerte y Bassanio consigue el amor. En cuanto al objetivo de la empresa, el amor, no es muy distinto del que al final de cuentas pretende Rafael, en cuanto a procurar la unión amorosa de la familia, pero aquí se resuelve en un final trágico, Rafael sí muere y la perspectiva del amor queda aniquilada por la ambición de los hermanos, dando como resultado una familia desarticulada y a la vez unida, pero por el odio. Dos finales diametralmente opuestos, pero un componente común que subyace en estas dos tramas, se trata del papel que juega el dinero invadiendo los más sublimes dones del ser humano: la simpatía, la compasión y más esencialmente el amor. Sin embargo, para aquel siglo XVI el amor, en esta obra del teatro isabelino, es comprendido como una fuerza que tiene una profunda carga simbólica y significativa que le otorga un alto valor legitimador por sobre las fuerzas del dinero³⁰⁴. En el relato de Britto esto se

³⁰⁴ Cabe acotar que en la famosa obra de Shakespeare, Bassanio vence en la prueba con la que obtendría el derecho de casarse con Porcia al elegir, entre los tres cofres (de oro, plata y plomo), el más

invierte, en función de plasmar la acérrima crítica al capitalismo, de manera que el sugerente tema del dinero se revela en el texto como un signo tan representativo y hegemónico de la modernidad, que llega a condicionar las formas en las que el individuo moderno actualiza los llamados por Smith 'dones sensibles', es decir, las formas y las maneras en las que el sujeto entiende y pone de manifiesto el amor. Walter Benjamin retrata muy bien esta condición doble del sujeto moderno, en tanto ser sensible y ser socio-histórico, a través de la alegoría de su famosa tesis IX titulada *El ángel de la historia*, en la que un ángel "quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido"³⁰⁵, que puede interpretarse como el sentido de los 'dones sensibles' de lo humano, así como de su inclinación hacia la compasión y el altruismo, pero que a su vez, se ven condicionados por una totalidad modélica avasallante que Benjamin representa a través de la imagen de un huracán "que se arremolina en sus alas [...] y lo arrastra irremisiblemente hacia el futuro"³⁰⁶, con la última frase conclusiva de esta tesis, el berlinés va a poner en contexto su alegoría para descubrir en el concepto de progreso, caro al paradigma de la modernidad, un componente destructivo y alienante: "Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso"³⁰⁷. Entre estas dos dinámicas vive el sujeto de la modernidad contemporánea, por un lado, empujado por un sistema que le dice que lo lógico es ser egoísta, y por otro lado un ser humano, en el que late la necesidad, o de no serlo, o de ser algo más que eso.

Por último, hay un hijo que, aunque anónimo, se comporta atípicamente, se trata del único hijo que no huyó de la miseria de los campos, y la pregunta es, si no se fue a la ciudad, como símbolo del progreso y la modernidad capitalista, ¿por qué no vive en aquel campo, en las tierras del patrimonio familiar?, puede ser que no se

austero, revelando en sus previas cavilaciones, la intemporal lucha entre el amor y el interés: "en una palabra, una verdad superficial de la que el siglo, astuto, se sirve para atrapar a los más sensatos. Por eso te rechazo en absoluto, oro, alimento de Midas, y a ti también, pálido y vil agente entre el hombre y el hombre; pero a ti, débil plomo, que amenazas más que prometes, tu sencillez me convence más que la elocuencia, y es a ti al que escojo. ¡Que sea dichosa la consecuencia de esta elección!". (William Shakespeare: "El Mercader de Venecia", en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951. 1ª publicación en el año 1600. Escena III Acto I).

³⁰⁵ Walter Benjamin: "Tesis sobre la historia", en Bolívar Echeverría (Comp.): *La mirada del ángel*, México, Ediciones Era, 2005, p. 23.

³⁰⁶ *Ibid.* p. 23.

³⁰⁷ *Ibid.* p. 24.

quede ahí porque representa ese estado ambiguo entre un modelo fracasado y otro modelo que no representa una mejor salida. Y aunque se pudieran conjeturar muchas respuestas, lo cierto es que se trata del único hijo que regresa al punto de partida en aquella tierra heredada, el único que se detiene a evaluar la situación de los resultados de la obra de su padre, y que expresará en una crítica y contenida frase de desahogo, su juicio a toda una generación arrastrada por una corriente sin horizonte ni futuro, encarnada en aquel padre de familia “¡Viejo Rafael, perdiste tu tiempo!” (p. 21). Lo valioso es que en aquella recriminación está implícita una nueva mirada, un nuevo punto paradigmático desde el cual comenzar a repensar la realidad. Un hijo reflexivo, uno de cinco, pero con el que se puede componer al menos una certeza, y viene a decir que, aunque pudiera no saber muy bien adónde quiere ir, avanza mucho, al tener claro cuáles son los infructuosos lugares de los que se debe alejar.

IV.1.6. El relato “Fugitivos” para el ‘metarrelato del socialismo’

Tebas, la de las siete puertas
¿quién la construyó?
En los libros figuran los nombres de los Reyes.
¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de
piedra? Bertolt Brecht: *Preguntas de un obrero que
lee*³⁰⁸.

La mirada del socialismo dentro de la intelectualidad literaria venezolana aparece en un primer momento como una posibilidad más discursiva, que de un programa de realización política, centrada en una perspectiva filosófica pero sobre todo moral. En el plano del mundo literario, se trata básicamente de una revolución cultural con un profundo contenido político-social, trayendo consigo las tradicionales discrepancias entre quienes se decantarán por las vertientes más formales y academicistas, ceñidas a una rigurosidad artístico-literaria, y quienes desarrollarán una literatura avocada principalmente a una labor social. Sin embargo, al observar el desarrollo de esta última tendencia como género literario, a la luz que proporciona la distancia de aquellos pretéritos procesos, los textos adquieren un valor, no solo como documento histórico sino también como composición estética. De este modo, se descubre en ellos elementos de forma y contenido, que reivindican la validez de esta vía dentro del ámbito de la creación artística³⁰⁹.

Bien sea que corresponda a una literatura avocada al arte o bien una literatura panfletaria, lo cierto es que hacia los años 60, el ser político del escritor, la literatura política y el socialismo parecen formar parte de un todo indisociable dentro de una determinada orientación literaria que se caracterizó, como se ha mencionado, por el

³⁰⁸ Bertolt Brecht: *Poemas y canciones (1934)*, Madrid, Alianza editorial, 1999, p. 91.

³⁰⁹ Ángel Gustavo Infante en su ensayo *Estética de la rebelión: Los manifiestos literarios*, desarrolla una atinada síntesis a través de la revisión de las distintas revistas literarias del momento, como principales medios de acopio de escritos y manifestaciones artísticas y políticas: “Viernes internaliza el discurso sin evadir las circunstancias y Contrapunto cuestiona la historia cultural. Se agudiza la confrontación, el concepto de belleza se trueca en valentía y el espectro pedagógico intenta reaparecer con el compromiso en la voz de Cantaclaro. Con Sardo, El Techo de la ballena y Guillo se declara la revolución cultural simultáneamente con la política”. (Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan: *Nación y literatura*, Caracas, Fundación Bigott, 2006, p. 413).

“compromiso” político, centrado en los objetivos emancipadores de la justicia, el mejoramiento y las reivindicaciones sociales. Sin embargo, en esta doble función de la literatura, que se confronta y se cuestiona a sí misma, se reconoce una dialéctica desde donde se desarrolla un proceso natural de maduración. Dentro de este desarrollo, el cuento “Fugitivos” de Britto García, se constituiría en esas primeras expresiones de un momento histórico cargado de gran pasión, en el que se comienzan a vislumbrar con gran esperanza nuevos horizontes posibles hacia la emancipación social, pero que a su vez, carga con las contundentes limitaciones del paradigma hegemónico mercantilista que no está dispuesta a ceder ningún espacio. La nueva alternativa, como proceso incipiente, deberá superar complejas fases de transformación, pero principalmente decepciones, fracasos y olvidos.

Aunque este nuevo texto del joven escritor, presenta el tema del fracaso de un escuadrón de guerrilleros capturados, torturados y asesinados arbitrariamente (o como aparece en el texto, en voz del Coronel que los captura, de manera “extraoficial”), así como la intención de hacer un llamado a superar la visión romántica e ingenua de la revolución, mantiene ciertos principios del paradigma socialista que se manifiestan a través de la convicción revolucionaria y ciertas características ideológicas dentro de este movimiento armado de carácter político. Lo que muestra “Fugitivos”, desde un condensado primer repaso interpretativo, es la ventana que ofrece un guerrillero de algún movimiento subversivo sofocado por las fuerzas hegemónicas, que en el ínterin de su tortura y asesinato, se expresa desde algunos horizontes existenciales que van, desde la faceta más desgarradoramente humana, pasando por las proyecciones de tipo idealista, hasta las posiciones más estoicas. Así pues, si bien el relato gira en torno del fracaso y la injusticia, esa otra parte que gravita, por su lado, continúa generando contenidos en forma de subsistemas que se presentan también como núcleos discursivos cargados de significación. Desde estos subsistemas es posible

extraer esos principios del socialismo en un estado vivo, puro, aunque periférico³¹⁰. Para entender esta perspectiva Walter Benjamin resulta un pensador lúcido y útil, no solo por constituirse en eje de una escuela de pensamiento que será central durante la década de los 60, en lo que se refiere a la crítica de la ortodoxia socialista, sino también por presentar una propuesta que busca superar las estrecheces de un pensamiento fuerte que ha ido separándose de sus orígenes humanistas. Así pues, a partir de este intelectual judío de pensamientos excéntricos se proponen los siguientes enfoques: Socialismo como pasado a contrapelo; como momento mesiánico; y como paradigma utópico. Se plantean entonces tres enfoques con el objetivo de comprender no solo lo que habría querido ser o dejó de ser el llamado socialismo real, sino también de descubrir aquellos horizontes de los primeros socialistas utópicos que, dada la creciente relevancia del principio progresista y mecanicista, habrían ido quedando relegados a visiones románticas ilusorias e infructuosas.

Bajo el epígrafe con el que comienza el relato de Britto “Fugitivos” se desarrolla la primera de las perspectivas aquí planteadas sobre ‘el socialismo como pasado a contrapelo’:

*En cualquier lugar de América Latina.
En la época de los Canallas³¹¹.*

Para el escritor comprometido, y Luis Britto como uno de sus convencidos exponentes, el aspecto histórico es concebido como un saber muy relacionado con el descubrimiento, la conformación, y la adopción de un modo de ser intelectual dentro de la sociedad. El asumir una postura política (en el amplio sentido de la palabra), resultado de una claridad ideológica, implica también el desarrollo de una actividad profesional coherente con la vía que propone el socialismo, pero específicamente en

³¹⁰ Esta condición se debe a que, aunque hacia los años 60 el socialismo ejerce una fuerte influencia en Latinoamérica, sigue adoptando esa figura ineluctable de movimiento político que denuncia, cuestiona y critica al centro de poder.

³¹¹ Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Editorial Pensamiento Vivo, 1964, p. 179. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

lo que corresponde a la historia, existe una particular preocupación en lo que corresponde a la estructuración de un elemento fundamental para poder avanzar en el logro de una real emancipación social, y este es el problema de la configuración de un paradigma identitario. Se trata de un antiguo anhelo que parte de una propuesta de constitución epistémica que vuelve la mirada a las raíces precolombinas en busca de una singularidad idiosincrática, y que se remonta a los tiempos de los primeros intelectuales y próceres del pensamiento ilustrado criollo, en los tiempos del proceso independentista.

De modo que la propuesta filosófico-política benjaminiana de la revisión de un pasado a contrapelo³¹², que hace énfasis en la importancia del rescate de una historia siempre en peligro de desaparición, resulta una propuesta ciertamente reconocible en Latinoamérica y específicamente en Venezuela dentro de este conjunto, en cuyo caso se ha constituido en una sólida tradición literaria que se extiende hasta el presente. Al hacer una aproximación al análisis del proceso de la modernidad más contemporánea, el examen da cuenta de un panorama político, económico y social ciertamente alejado de algún tipo de emancipación, generando en consecuencia una visión de mundo ciertamente destemplada y colérica, marcada por un siglo XX que, en lo que corresponde a los países latinoamericanos, mostró la peor de sus facetas, especialmente en lo que se refiere al paradigma del capitalismo, suscitando como consecuencia un espacio para la adopción de un modelo alternativo. Dentro de este decurso paradigmático signado por las dificultades e injusticias se va generando una gran comunidad epistémica con grandes adversarios comunes, a saber, los grandes centros del poder económico capitalista y la política expansionista e injerencista del

³¹² Walter Benjamin, reconoce en el materialismo histórico un método muy objetivo y concreto para revisar y constituir una historia integradora, ya que se basa en los procesos materiales que produjeron la historia en su totalidad, tanto la magnánima y visible, como toda la restante y marginada sin la cual la primera no sería posible: “Todos deben su existencia no solo a la fatiga de los grandes genios que lo crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la e cepillar la historia a contrapelo”. Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tesis VII, Edición y Traducción de Bolívar Echeverría <https://marxismocritico.files.wordpress.com/2013/05/sobre-el-concepto-de-historia.pdf> [02-05-2017].

gobierno estadounidense. Ante este panorama, el desarrollo de un método de análisis de la realidad latinoamericana parece encontrar una correspondencia muy clara en una línea o sistema de pensamiento que viene a interpretar la historia a través del devenir de sus transformaciones materiales económicas, variables desde las cuales se condicionan los modos de vivir lo social, lo político, lo cultural e incluso lo espiritual del ser humano. Tal sistema es conocido como materialismo histórico. En otras palabras, las injusticias del pasado parecen ser comprendidas por un nuevo y esclarecedor método de análisis y estudio que termina revelando un sentido ciertamente coherente con las problemáticas políticas, sociales y económicas del mundo latinoamericano, pero que además se trata de un método historiográfico que, al revelar los fallos de los procesos materiales de la historia, descubre una nueva forma de emancipación que es inherente al análisis, tal es el conocido paradigma socialista. De este modo, tanto el paradigma como la explicación histórica que lo sustenta, parecen formar parte del mismo sistema epistémico.

Para Ana Teresa Torres, como investigadora e intelectual de esa generación, la tendencia de un gran número de escritores hacia las ideologías de izquierda se presenta casi como un hecho natural. De tal modo que el desarrollo de la obra de estos escritores se hace bajo el signo de una realidad en la que urge la participación política, no obstante, advierte que “No puede olvidarse que durante este momento el discurso social y político vivía una confrontación y la literatura se hizo presente despertando entusiasmo y rechazo”³¹³. Estas reacciones a las que se refiere la escritora, tienen que ver con la estigmatización que se produce al establecer una relación casi indisociable que entiende que el escribir sobre una problemática social, adquiere necesariamente un signo ideológico de izquierdas, encasillando al creador en la categoría del escritor “comprometido”. La literatura se convierte así en un espacio de marcada polarización que va a escindir importantes grupos literarios respondiendo

³¹³ Ana Teresa Torres: “Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones” en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy*, Madrid, Vervuert, 1999, p. 58.

a causas de tipo político e ideológico. Así pues, bajo el contenido de este pensamiento fuerte, no solo se enmarcaron relaciones sociales, reelaboraciones históricas, sino que también generó un gran impulso en el ámbito político, en el cual se revitalizaron y surgieron nuevos partidos, y en su versión más radical, movimientos subversivos. Todas estas dinámicas revulsivas de agitación y novedad terminarán constituyéndose en temas de gran potencia generadora de inspiración literaria que, en aquella Venezuela de mediados de los años 60, cuando Britto escribe este relato, se canaliza en tanto tema, discurso y estilo, hacia lo que se conoció como “la literatura de la violencia”. Cuando se habla de socialismo como pasado a contrapelo a lo que se hace referencia es pues, a repasar y reescribir la historia, a través del recurso literario (ficcional, pero también de la literatura testimonial), de modo tal que se convierta en un medio hacia la reivindicación de un pasado político de izquierdas férreamente sojuzgado por caudillos y dictaduras militares y que no parece culminar, específicamente en esta década de los 60, con las nuevas “democracias” emergentes quienes se cuidarán de ocultar, con el mayor celo, los registros históricos de la versión de los vencidos, cumpliendo así con la conocida sentencia o máxima según la cual la historia la escriben los vencedores. En este punto Benjamin hace una distinción entre el historiador materialista y el historiador historicista. De este último cuestiona su naturaleza, ¿con quién empatiza?, a partir de una respuesta tajante desarrolla sugerentes reflexiones:

La respuesta resulta inevitable: con el vencedor. Y quienes dominan en cada caso son los herederos de todos aquellos que vencieron una vez. Por consiguiente, la empatía con el vencedor resulta en cada caso favorable para el dominador del momento. El materialista histórico tiene suficiente con esto. Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy, que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo³¹⁴.

En el relato “Fugitivos”, ese “dominador del momento”, es el representado por

³¹⁴ Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos ...op. cit.* Tesis VII.

el personaje del Coronel y su ejército moderno, quienes precisamente están cumpliendo con su labor de arrasar con todo vestigio de la historia del vencido, que por proximidad, paradójicamente para el Coronel, abarca incluso su historia, anulando así su propio presente, la misión “heroica” que está cumpliendo por su país. Sin embargo, hay otro personaje, el del médico, encargado de ayudarlo a torturar y revivir al guerrillero para seguir torturándolo, este personaje le propone al Coronel dejar vivir al guerrillero “A la larga –insinuó el médico- le convendría más guardarlo vivo, para que el gobierno lo paseara enjaulado en comisiones y congresos para la paz hemisférica”, la respuesta no se hace esperar: “A la larga –dijo el Coronel- no” (p. 179), porque para él, más allá de la desaparición del guerrillero, lo que acontece es un pensamiento que pone el acento en el tiempo como espacio histórico, dejarlo vivir no solo supondría su presencia, sino su palabra trascendiéndolo, trascendiendo la pequeña historia que él será, un posible homenaje militar insignificante, un episodio circunscrito, en cambio el guerrillero “Pondrá a trabajar su bendita lengua y su bendita lengua no tendrá fin” (p. 180). En esta expresión se sintetiza la idea de un contenido histórico que supera al tiempo. Así que para el Coronel esa no es una opción, hay que desaparecerlo radicalmente entendiendo su potencialidad en tanto sujeto histórico.

Desde el punto de vista de la Estética de la Recepción se distinguen dos dimensiones discursivas que generan concreciones diferenciadas: mientras que en el discurso del texto ficcional, las fuerzas hegemónicas parecen vencer en su propósito de eliminar todo vestigio del vencido y de su historia (aunque hacia el final del relato, se cuele la posibilidad de la emancipación histórica representada en un grupo de guerrilleros que logran fugarse), en el discurso que representa el relato como mensaje expuesto a la recepción en el ámbito de lo real, la redención histórica se convierte en un acto fehaciente. Luis Britto, como autor de una denuncia política de gran actualidad para ese entonces, representa lo que se conoce como sujeto histórico al registrar literariamente, aún cuando sea a través del relato ficcional, parte de una historia que se habría pretendido ocultar en el tiempo. Lo que Benjamin describe como la revisión

de la historia a contrapelo, en el relato de Britto se traduce en una especie de crónica ficcional que pone en evidencia los desmanes cometidos en los primeros gobiernos del período puntofijista ³¹⁵, que aún distaban mucho de ser instrumentos democráticos³¹⁶, en contra de un pueblo, en contra de los derechos humanos de los guerrilleros, pero también de los activistas políticos, de los estudiantes e incluso de los civiles³¹⁷. Toda esta arbitrariedad es plasmada en el relato “Fugitivos” a través del personaje del Coronel que se expresa con un lenguaje tendencioso y despótico, que junto a la tortura física, busca socavar también la integridad moral del guerrillero “Pidieron por sus vidas. ¡Vaya! No sabían, como le dije, que estas cosas hay que resolverlas extraoficialmente” (p. 181). Lo que parece subyacer en este discurso abyecto y tendencioso, es el develamiento de un período que discurre entre componendas políticas, económicas y militares mediadas por una burguesía nacional, pero que también extiende su influencia hacia oscuros intereses trasnacionales. En este relato, como en muchos otros que pertenecen a esta vertiente de la literatura de la violencia, la denuncia a la política injerencista estadounidense resulta tan frecuente como extendida en todo el ámbito latinoamericano, revelando así una preocupación generalizada con respecto a este factor, entendido como una importante causa, que ha impedido la emancipación de sus vecinos del sur. De tal modo que la denuncia está siempre preparada, surgiendo intermitentemente y desde sus más variadas consideraciones “Malo, no haber pensado en los lanzallamas. La misión

³¹⁵ El Pacto de Punto Fijo fue un acuerdo de unidad y cooperación firmado por los principales partidos políticos venezolanos Acción Democrática (AD), el Partido Social Cristiano Copei y la Unión Republicana Democrática (URD), tras el derrocamiento de la dictadura de Pérez Jiménez, a través del cual estos partidos políticos se comprometían a garantizar la gobernabilidad, en función de comenzar a consolidar una estabilidad democrática en Venezuela.

³¹⁶ Orlando Araujo desarrolla un balance de aquellos partidos del que se presenta un extracto: “En Venezuela, esta década registra uno de los periodos más turbulentos y dramáticos de nuestra historia: el surgimiento de las guerrillas de liberación –urbanas y rurales- y su enfrentamiento con los gobiernos agudamente represivos de Acción Democrática en asociaciones circunstanciales con otros partidos de la “democracia representativa (URD, Copei, FND)”. (Orlando Araujo: *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Monte Ávila editores, 1988, p. 252).

³¹⁷ Aunque la literatura política, de reivindicación social y de denuncia ha formado parte de una tradición literaria, el auge que adquiere en la década que va del 60 al 70 no tiene precedente en cuanto al impacto social que representó. Entre sus cultivadores destacados por la calidad literaria pero sobre todo humana se pueden nombrar a Argenis Rodríguez (1935-2002) con “Entre Breñas” (1964), Gustavo Luis Carrera (1933-) con el cuento “Los brazos al cielo”(1967), Héctor Mujica (1927-2002) con “La O cruzada de tiza blanca”(1962), Héctor Malavé Mata (1930-) con “La ciudad devastada” (1967) y Enrique Izaguirre (1929-1994) con “La noche sumaria” (1966) entre muchos otros.

norteamericana adiestró varios técnicos” (p. 183); así como de los grupos militares entrenados por organizaciones como la trágicamente célebre Escuela de las Américas “Cada vez se interna más el pelotón de uniformados diplomados en la american militar misión...” (p. 190). Organizaciones que han demostrado una enorme efectividad en el aplacamiento de toda voz disidente.

El socialismo como paradigma, y el materialismo histórico como sistema sobre el que se sustenta, pero que sobre todo funciona como un modelo de contraste, comenzará a ser paulatinamente sofocado. Básicamente se trataría de un proceso de asimilación en el cual la izquierda es convertida en una oposición necesaria para el sostenimiento de una especie de equilibrio político. Sin embargo, en esta absorción de la izquierda se produce una pseudo-normalización generalizada que derivará en una suerte de proscripción ideológica no exenta de consecuencias y trastornos emocionales, la izquierda pierde su motivación espiritual, se burocratiza y sus ideas sobre el paradigma socialista se incorporan al sistema hegemónico, en Venezuela esta asimilación recibió el nombre de “Política de Pacificación”, llevada adelante durante el período de gobierno (de 1969 a 1974) del presidente Rafael Caldera del partido Social Cristiano Copei.

Lo que aquí parece estarse suscitando es algo que Benjamin reconoce como un enfrentamiento, por un lado, de una idea positivista y hegeliana de la historia, encarnada en la episteme de las fuerzas de gobierno que se accionan de una manera rígida y doctrinaria, en tanto verdad constituida, para reprimir toda transformación, y por otro, las fuerzas del cambio que se conectan al espacio vivo, al instante histórico (y aquí se hace referencia a toda una constelación de factores que pasan por el descontento social, las expresiones culturales y artísticas, los hechos políticos e históricos etc., que configurarían una especie de espíritu epocal).

Las caracterizaciones de los bandos en pugna, que el relato va describiendo en el desarrollo de la trama, permiten configurar una imagen de ambos actores dentro de ese particular espacio histórico. Por un lado, de una descripción que, desde un punto

de vista simbólico y semántico, pone el acento en la imagen de las fuerzas militares del estado constituidas bajo la figura de una máquina moderna, omnipresente y avasallante, que remite al principio positivista del progreso como ese factor que, sustentado por la razón, se instituye como un producto determinado y estructurador de un sentido de la realidad. Las expresiones que en correspondencia con esto ofrece el personaje del Coronel, en el discurso que dirige al guerrillero que está torturando, son más que elocuentes:

-¿Sabe usted cómo funciona un ejército moderno? En realidad, yo he sido agregado militar infinidad de veces, sé algo de eso. Yo también voy a dar consejos: un ejército moderno es invencible y punto. Un ejército moderno puede ser vencido, pero siempre hay otros ejércitos modernos, que no se acaban nunca y punto. Y podrá usted deslizarse por la frontera con un fusil y embestir. ¡De qué le valdría pobre miserable! El mundo le caerá encima. Un endemoniado enredo de maquinarias y de sistemas continentales de empréstitos para seguridad interna [...] Para cada posibilidad hay un arma prevista (p. 182).

Del lado contrario, la visión de mundo de los guerrilleros revolucionarios, presenta un discurso moralizante y emancipador. El relato conforma de este modo la antítesis perfecta del 'Coronel' en la figura de un guerrillero humanista y utópico. Esta cosmovisión romántica e idealista será retratada por el guerrillero capturado, desde donde se descubre el contorno de una opción epistémica impulsiva y apasionada al hacer referencia a los sueños de sus compañeros de lucha:

Algunos lo estaban (locos). Todos no. Teníamos uno que tenía una serie de planes, muy nítidos, y la nitidez y firmeza de aquellos planes lo hacían parecer loco. Tenía un plan agrario, un plan eléctrico, un plan industrial [...] Otro, pongamos por caso, hablaba de una granja, en donde todos los militares, todos los curas, todos los jefes de relaciones públicas se corregirían mediante el trabajo, y en la puerta habría un lema diciendo: Aquí aprendo a ser útil (p. 185).

Estos modelos arquetípicos de la modernidad, históricamente enfrentados por sus contrapuestos principios teleológicos emancipadores, son interpretados por el interesante filósofo y sociólogo Michel Foucault quien, muy integrado a todo el espíritu

revolucionario de esta década de los 60, y respondiendo a una corriente filosófica que será conocida como la bio-política, propondrá una sugestiva caracterización del concepto de verdad, que guarda una estrecha relación con las consideraciones de Benjamin al respecto del antagonismo presente entre las nociones de humanismo y progreso. De uno de estos cursos llamado *El poder Psiquiátrico*³¹⁸, se extraen dos tipos epistémicos, la “verdad cielo” como concepto simbólico de una certeza estable y siempre presente, reconocible y aceptada, y otra representada como la “verdad rayo”, una verdad que es menos asible debido a que halla su certeza en el instante, en el acontecimiento histórico y en las múltiples particularidades y contradicciones que definen una proyección emancipadora condicionada por la contingencia. Aunque, en un primer momento, estos conceptos puedan llegar a considerarse ambiguos, adquieren un peso al relacionarlos con el accidentado desarrollo de los procesos históricos, para descubrir que en el choque de ambas perspectivas, comienzan a entenderse las razones por las cuales en tantas ocasiones la historia demuestra una cadena de acontecimientos marcada por la turbulencia. De esto se pueden derivar las razones por las cuales muchos de los escritores que operaron activamente a favor de la revolución socialista, luego se vieran a sí mismos, disminuidos y confusos, debido a que el acontecimiento histórico, en cuanto a su temporalidad, pasa, llevándose consigo razonamientos, pasiones, anhelos, circunstancias que ya no están y que, para señalar un ejemplo, llevarían a un escritor venezolano tan icónico para esta década como lo fue Salvador Garmendia, a una serie de razonamientos contradictorios y retractaciones (disquisiciones que sin duda desarrolla a conciencia para poner en evidencia precisamente la legitimación relativa de la verdad, sujeta a su circunstancia

³¹⁸ Foucault desarrolla la explicación sobre una naturaleza diferenciada de la verdad, que se puede entender como la diferencia que se suscita dentro de su propio proceso de constitución: “Me gustaría hacer valer la verdad rayo contra la verdad cielo: mostrar, por una parte, que esa verdad demostración – de la que es absolutamente inútil negar la extensión, la fuerza, el poder que ejerce en nuestros días-, por lo común identificada en su tecnología con la práctica científica, deriva en realidad de la verdad ritual, de la verdad acontecimiento, de la verdad estrategia, y que la verdad conocimiento no es, en el fondo, sino una región y un aspecto –un aspecto pletórico de dimensiones gigantescas, pero, con todo, un aspecto o una modalidad- de la verdad como acontecimiento y de la tecnología de esta verdad acontecimiento”. (Michel Foucault: *El poder psiquiátrico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 273).

diacrónica), como las que hace en las conferencias de Eichstätt en el año 1996, cuestionando el concepto de “compromiso” para él central en aquellos tiempos de revolución, que por definición remite a la idea de un pacto muy concreto, y que en su presente se percibe como algo más bien difuso:

¿Compromiso con qué y hasta dónde? Que yo sepa nunca llegó a quedar claramente trazada la línea que debía separar los territorios en conflicto: la pasión individual y el puesto de combate, así que por comodidad y con permiso de todos, voy a poner comillas imaginarias cada vez que el vocablo aparezca, como una manera de mantenerme dentro de la ambigüedad del asunto. Y, sin embargo volvemos la mirada a esos años, veremos que el listado parecía muy concreto. La responsabilidad del intelectual ante la hora, la respuesta activa y militante de escritores y artistas frente a las desigualdades sociales, la toma de posición beligerante en el cuadro de la lucha de clases...³¹⁹.

El condicionamiento que supone la circunstancia del tiempo sobre la verdad, es para Benjamin un elemento clave para acercarse a un entendimiento de la historia. En el apartado “Teoría del conocimiento, teoría del progreso” de su *Libro de los Pasajes* plantea esta idea, a través de su particular prosa: “En los terrenos que nos ocupan, solo hay conocimiento a modo de relámpago. El texto es el trueno que después retumba”³²⁰. Contra este planteamiento, el progreso positivista propone la idea de una verdad atemporal y teleológica, hay tesis, antítesis y síntesis superadoras, a Benjamin este esquema no solo le resulta artificial y falible, sino causante de las ruinas históricas, y con esto no excluye a ninguno de los paradigmas positivistas emancipadores, y en este caso, específicamente el del marxismo, con el que tampoco será condescendiente en su crítica³²¹. Según esta idea, lo que realmente resulta problemático del positivismo es el principio según el cual, su verdad como conocimiento comienza a distanciarse de su causa primera, o por usar el concepto de Foucault, de su verdad “rayo”, enhebrando alrededor (el filósofo francés habla de un

³¹⁹ Salvador Garmendia: “La disolución del compromiso”, en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy: pasado y presente urbano*, Madrid, Vervuert, 1999, p. 27.

³²⁰ Walter Benjamin: *El libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 459.

³²¹ La decepción que representaron los pactos de Múnich y germano-soviético de 1938 y 1939 respectivamente, marcan un antes y un después en el pensamiento del filósofo judío, en el que se amplía su perspectiva y criterio político.

conocimiento parasitario) toda una serie de racionalizaciones, métodos y lenguajes que afianzan la legitimación de una determinada perspectiva, y que al mismo tiempo, se van alejando paulatinamente de sus circunstancias, a medida que la historia sigue generando nuevas realidades.

No obstante el progreso, como uno de los grandes enemigos que visualiza Benjamin, y que engloba en su influencia perniciosa a los pensamientos fuertes de la modernidad, es concebido por el escritor como uno de los principales peligros para lo que él entiende como la redención del ser humano. A pesar de todo este panorama pesimista Benjamin, si bien sigue apostando por el socialismo y la vía del materialismo histórico, advierte en este la necesidad de enmiendas fundamentales, y el factor que él considera imprescindible para producir un giro, o mejor dicho, una ruptura histórica y trascendental proviene de los controversiales, y cuestionables para la mirada de la modernidad y del propio materialismo, ámbitos de lo sagrado. Desde donde es posible establecer el enlace con el siguiente punto de análisis que es el de “el socialismo como momento mesiánico”.

Al concatenar esta nueva perspectiva con el relato de Britto, se introduce un nuevo elemento que remite a la idea de la epifanía, de la revelación, con el que posible analizar el giro que sufre la línea argumental de la trama, y así descifrar ciertos aspectos que constituyen el consabido espacio del acontecimiento. Repentinamente, el ritmo del cuento cambia en el momento en el que irrumpe el suceso inesperado, se trata de la delación accidental que hace el torturado sobre la fuga de algunos de sus compañeros de combate:

¿Comienzo a redactarle el comunicado? – Dijo el tenientico, disponiéndose a marcharse.

-Apunte que mataron cuarenta y ocho, el total de la fuerza –le dijo el herido.

-No, cuarenta y tres –dijo el coronel, antes de pensarlo. – Y de repente dijo al tenientico: Espere (p. 186).

A partir de este sorpresivo giro, las acciones del relato se aceleran, se trastorna

el sentido de la trama hacia un desarrollo caótico y vertiginoso, en donde el guerrillero torturado, entre las reflexiones de su propio descuido y el desequilibrio mental ocasionado por su extrema agonía, cambia repetidas veces la versión de la “verdad”, ya sin orden ni concierto en una especie de frenesí, planteando un sin fin de posibilidades, que desorientan y desequilibran el orden y la seguridad que el Coronel creía asentados “-Podríamos haber sido sesenta. O noventa. O cien. Eso hay que pensarlo –dijo el herido.” Y más adelante, poniendo el acento en la imagen violentamente gráfica, dentro de un sentido a la vez agónico y extático “Entonces vayan – hipeó el herido, en un golpe de risa que le desgarró las vísceras- y caigan en la emboscada de los doscientos hombres” (p. 190).

El Mesías, comprende Benjamin al analizar los procesos históricos a través de la mirada del mesianismo bíblico, es principalmente un prodigio del orden de lo sagrado, que converge en la materialidad histórica en los momentos en los que todo está bajo peligro:

Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra manera, de una oportunidad revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido³²².

El guerrillero, al borde de la muerte, va a encontrarse en un espacio de peligro absoluto, y en ese estado parece vislumbrar la constelación³²³ de una certeza, desde donde se hace posible lo mesiánico tal como lo entiende Walter Benjamin, para descubrir la fugacidad de una imagen, una “verdad rayo”:

...esos cinco hombres conseguirán que se les una otros cinco, y esos, otros cinco, y después se dividirán en dos partidas. Cada una

³²² Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos...* op. cit. Tesis XVII.

³²³ Para Benjamin la constelación es la figura totalizante de una certeza, compuesta de múltiples factores espacio-temporales dentro de la historia. Tal como sucede con las constelaciones de estrellas, en donde lo que se presenta como una imagen plana y totalizante, en realidad lo que se suscita es la coincidencia que se genera en la mirada del espectador, ante una serie de estrellas enormemente distantes en el espacio y en el tiempo.

conseguirá cinco hombres más, y así sucesivamente, antes de seis meses... Eso única y exclusivamente, claro, si yo tengo razón en mis apreciaciones acerca de la realidad del país. Si no, nada importa nada y habré sufrido en vano (p. 192).

Dice Benjamin que ese instante sublime de realidad se genera como una forma de diálogo entre el conocedor y lo conocido. Esos cinco guerrilleros fugitivos se encargarán de propagar su verdad “otra”, en contra de la verdad “hegemónica”. Sin embargo, para que esa verdad “otra” se pueda propagar, entiende Benjamin, el afectado debe sentir la urgencia de sus propias penurias, es decir, la coincidencia de una constelación. En esta interpretación se pueden observar ciertas reminiscencias de un famoso poema de Brecht, con quien el filósofo tenía una dinámica retroalimentación intelectual: “a quien el suelo no le queme en los pies”, dice el poema de Brecht, “hasta el punto de desear gustosamente cambiarse de sitio, nada tengo que decirle. Así hablaba Gautama, el Buda”³²⁴. La noción de este desfase en las apreciaciones del guerrillero pone de manifiesto la necesidad de una sincronía entre el tiempo y sus sujetos históricos. De modo que se plantea la relevancia de la idea de constelación, porque el momento mesiánico no pone en el centro a la figura del Mesías, sino a todo el evento como un conjunto, para Benjamin el Mesías sólo es posible en el momento de la catástrofe³²⁵. En las dudas del guerrillero al borde de la muerte parece repetirse el esquema de ese salvador a quien su creencia lo abandona, revelando al mismo tiempo su falibilidad y la de la realidad.

En este punto se produce un retorno esencial a la primera Tesis de Benjamin:

³²⁴ Bertolt Brecht: *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza editorial, 1987, pp. 19-20.

³²⁵ La proyección que hace Benjamin en *El surrealismo* sobre el destino pernicioso al que puede acarrear ese progreso avasallante de la modernidad resulta tan famosa como premonitoria de lo que serán los centros de exterminio y la solución final del fascismo: “Pesimismo en toda la línea. Sí, por cierto, y totalmente. Desconfianza en cuanto al destino de la literatura, desconfianza en cuanto al destino de la libertad, desconfianza en cuanto al destino del hombre europeo, pero sobre todo, desconfianza ante el entendimiento entre las clases, entre los pueblos, entre los individuos. Y confianza ilimitada únicamente en el I.G. Farben (farmacéutica que años después sería la responsable de la fabricación del gas Zyklon B utilizado en el Holocausto) y en el perfeccionamiento pacífico de la Luftwaffe (Fuerzas aéreas de la Alemania nazi).” (Walter Benjamin: “Le surréalisme. Le dernier instantané de l’intelligence européenne”, en *Mythe et Violence*, Paris, Maurice Nadeau, 1970, p. 308).

Según se cuenta, hubo un autómeta construido de manera tal, que, a cada movimiento de un jugador de ajedrez, respondía con otro, que le aseguraba el triunfo en la partida. Un muñeco vestido de turco, con la boquilla del narguile en la boca, estaba sentado ante el tablero que descansaba sobre un amplia mesa. Un sistema de espejos producía la ilusión de que todos los lados de la mesa eran transparentes. En realidad dentro de ella había un enano jorobado que era un maestro en ajedrez y que movía la mano del muñeco mediante cordeles. En la filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo; está hecho para que venza siempre el muñeco que conocemos como el “materialismo histórico”. Puede competir sin más con cualquiera, siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie³²⁶.

La alegoría de esta tesis equipara el materialismo histórico con un muñeco mecánico que siempre vence al ajedrez, sin embargo esto sucede, según la tesis de Benjamin, gracias a la teología, que es un enano escondido que controla al muñeco y es quien en realidad lo hace ganar. El materialismo histórico entendido como un componente principal del socialismo es visto justamente como una máquina, a la que si se le despoja del alma, que es la teología (y que dice Benjamin, no debe ser vista, dado que la modernidad la ha superado), mal vista en estos tiempos de progreso, se convierte en un sistema inhumano, al igual que ocurrió con el socialismo real, en donde se pensó que si se ponía a trabajar a la máquina científica del programa económico marxista, automáticamente comenzaría a generar prosperidad y dicha, olvidando los principios espirituales que motivaron la creación de esa máquina. De tal modo que el pesimismo que ofrece la reflexión final del guerrillero aunque, en el relato de Britto, pareciera quedar confinada a una perspectiva infructuosa, en lo que corresponde a su materialidad y a su recepción real, se convierte en ese mensaje, que haciendo un llamado a la indignación, incita a la acción revolucionaria. Sin embargo, volviendo al análisis del texto propiamente, el guerrillero está vencido y sus reflexiones, a diferencia de ser esperanzadoras, sugieren una incertidumbre. Y aquí aparece otra de las imágenes que harán de Benjamín ese pensador tan sugerente y *sui géneris* “Marx dijo que las revoluciones son la locomotora de la historia, pero tal

³²⁶ Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos...* op. cit. Tesis I.

vez las cosas se presenten de muy distinta manera. Puede ser que las revoluciones sean el acto por el cual la humanidad que viaja en tren aplica los frenos de emergencia”³²⁷. Tal vez esta pueda ser la última de las acciones que desempeñaría el guerrillero torturado, detener su máquina positivista, la locomotora de la historia que lo contiene, detenerse y volver a sí mismo, en contraposición, está el Coronel, desde su perspectiva paradigmática, resuelto sobre la marcha de su máquina:

-¿Quiere jugar conmigo? ¿Qué hay en realidad? ¿Qué debo hacer? –barbotó el coronel, previniendo nuevamente la cachá de la pistola.

-No sé, coronel – dijo el herido, cerrando los ojos con un suspiro.- Eso ahora debe resolverlo usted. Afortunadamente, no estoy en su lugar (p. 192).

Las dos perspectivas son retratadas en este último segmento del relato a través de sus situaciones, perspectivas y contrastes: uno, vital arrojado a su realidad, responsable y preocupado por esta, es la imagen de la angustia; el otro, moribundo inmerso en una especie de encuentro esencial marcado por ese “suspiro”, se suelta de la realidad, y se convierte en la imagen del sosiego.

Una vez precisadas las diferentes dimensiones de la constelación, a saber, la tradición de la historia hegemónica, el materialismo histórico como realización revisionista de esa historia oficial y el presente como instante cargado de potencialidad redentora del ser humano, lo que sobreviene es el propio horizonte, es decir, el momento utópico como constructo modélico que en el socialismo ha transitado por diversas fases, y que pueden derivarse de determinados enunciados presentes en el relato de Britto.

En el transcurso de la narración de “Fugitivos” es posible distinguir el rastro de la utopía socialista desde distintas perspectivas, que van desde la intencionalidad del propio relato como conjunto, pasando por distintos momentos de su trama, hasta el

³²⁷ Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos...* op. cit. Apuntes sobre el tema MS-BA 1100.

propio discurso del personaje del guerrillero. Se parte de este último aspecto por ser el más evidente, que va permitiendo alcanzar espacios más totalizantes dentro del cuento. Así pues a medida que el Coronel va conversando, para sacarle información al guerrillero, se van deslizando algunas descripciones sobre las ideas utópicas de su movimiento. En una primera lectura, lo que parece un collage de tópicos presentes en los proyectos de los utopistas clásicos del siglo XIX, como un Saint Simón, Fourier u Owen, acaban por revelar una serie de puntualizaciones que posibilitan una imagen de lo que significa la utopía y de una especie de transformación de este concepto, con lo que se termina teniendo la sensación de que estos elementos casuales parecen tener un orden y una intencionalidad.

Lo primero que hay que decir es que aunque la utopía como discurso suela provocar la impresión de una elaboración fabulosa, en realidad lo que ahí se despliega como forma discursiva, es la composición de un espacio que surge de una preocupación directamente vinculada con una realidad muy concreta y auténtica, que enhebra una serie de elementos que son el resultado de la comparación de esa realidad con otra posible y deseable, y que al hablar de una posibilidad, a lo que se hace referencia es a la pretensión de que tal alternativa contenga un cierto grado de verosimilitud. De modo que, aunque parezca paradójico, las más grandes y notorias elaboraciones utópicas, comenzando por la célebre obra *Utopía* (1516) de Tomás Moro, suelen estar dotadas de una gran objetividad, verosimilitud y concisión. Resulta entonces interesante advertir que precisamente la primera referencia que se hace, literalmente en palabras del guerrillero, sobre la utopía, sea para señalar este elemento de la verosimilitud que resulta fundamental dentro de esta temática “Teníamos uno que tenía una serie de planes, muy nítidos, y la nitidez y la firmeza de aquellos planes lo hacían parecer loco” (p. 185). De este modo comienza el guerrillero a relatar lo que sobre estos mundos hubieron imaginado sus ahora difuntos compañeros de lucha.

Los socialistas utópicos responden a una tradición principalmente reaccionaria

al sistema económico capitalista al que consideran imperfecto. Y tal imperfección parte de la idea con la que el capitalismo pretende defender su lógica, que no es otra que la idea de una naturaleza egoísta e indómita en el ser humano que rige sus relaciones sociales, argumento que va a chocar con el del pensamiento ilustrado, para quienes el sujeto ha alcanzado una fase en la cual es capaz de dominar y poner a trabajar a su favor a las fuerzas de la naturaleza, incluyendo la mencionada naturaleza egoísta del ser humano, a través de la planificación, el examen científico y la aplicación técnica³²⁸. A partir de este factor racionalista, que marca una tajante diferencia entre el capitalismo y el socialismo, se fue consolidando una tradición orientada bajo los fundamentos de la ciencia y la planificación, que con el advenimiento de la magna obra de Karl Marx, se termina de sellar la episteme de un socialismo signado por la rigidez de la razón y una ciencia mecanicista, de modo que la utopía para el socialismo real de la Unión Soviética resulta un tema no alcanzado, pero sí superado. Por el contrario, el socialismo en Latinoamérica es principalmente idealista con un marcado componente pasional. De modo que el programa político y la utopía suelen confundirse, como en los planes que, continúa relatando el guerrillero moribundo, imaginaban sus compañeros revolucionarios, en los que, como en una especie de Falansterio³²⁹ convivirían militares, religiosos y figuras políticas:

Tenía un plan agrario, un plan eléctrico, un plan industrial. Otro, pongamos por caso, hablaba de una granja, enorme granja, en donde todos los militares, todos los curas, todos los jefes de relaciones públicas, se corregirían mediante el trabajo (p. 185).

Y así como el relato expone la idea de una utopía planificada, al mismo tiempo

³²⁸ “Fourier divide toda la historia anterior en cuatro fases o etapas de desarrollo: el salvajismo, el patriarcado, la barbarie y la civilización, fase esta última que coincide con lo que llamamos hoy sociedad burguesa, es decir, con el régimen social implantado desde el siglo XVI, y demuestra que el orden civilizado eleva a una forma compleja, ambigua, equívoca e hipócrita todos aquellos vicios que la barbarie practicaba con la mayor sencillez”. (Federico Engels: “Del socialismo utópico al socialismo científico”, en V. Adoratsky (traducción española W. Roces): *Marx y Engels. Obras escogidas*, Barcelona, Ediciones Europa-América, 1962, p. 126).

³²⁹ Descrito detalladamente en la obra *Los Falansterios* de Charles Fourier, consiste en un sistema de organización social comunitaria, desarrollado en torno a una gran edificación de viviendas para los integrantes de la misma.

parece no perder la oportunidad de hacer la crítica del peligro que representa la creciente hipertrofia burocrática en el llamado socialismo real, que parece deslizarse en otro de los parajes del relato del guerrillero:

A medida que se hacían más duras las condiciones su buen humor se acentuaba, y le abrían departamentos infinitos, secciones habilitadas y anexos especiales (p. 185).

En esa proliferación de departamentos, secciones y anexos, el socialismo real fue distanciándose de su eje fundamental, la sociedad, relegando paulatinamente los valores, principios y potencialidades del ser humano, prescindibles dentro de un sistema ya culminado que solo demanda la adhesión de sus participantes para ponerla en marcha de forma automática, luego rígida y finalmente despótica³³⁰. De este modo los principios científicos de la planificación terminan volviéndose en su contra, en la misma medida en la que, alejándose de los principios humanistas de aquellos primeros socialistas utópicos, irá desapareciendo toda noción de horizonte.

En la figura benjaminiana de la constelación, se percibe una imagen, que atraviesa las páginas finales de la obra *Los falansterios* de Fourier, economista, sociólogo y filósofo francés, que combinó el pensamiento racional determinista con un esencialismo deífico: “Dios no malgasta un átomo en el mecanismo del universo, y por todas partes donde hay ausencia de economía general, puede deducirse que hay ausencia del espíritu de Dios”. La imagen hace coincidir, desde estos tipos de razonamiento que ya están presentes en los comienzos de la modernidad desde Tomás Moro hasta Saint Simón, la visión de los socialistas utópicos del siglo XV y lo que parecen ser las extrañas propuestas de un pensador judío de mediados del siglo XX que habla de un materialismo histórico (como sistema que entiende la mecánica que rige en las sociedades humanas a partir de sus relaciones económicas)

³³⁰ Ciertamente que en este aspecto la historia política se complica en infinidad de circunstancias, episodios y acontecimientos que nos apartarían demasiado del tema que aquí se quiere plantear, pero que se podría englobar, en lo que corresponde a la segunda mitad del siglo XX, en el omnipresente influjo que significó la línea política que encarnara un severo y despiadado personaje como Josef Stalin.

secretamente conectado con una fuente inspiradora de tipo teológico. Aunque simple, parece una noción cada vez más necesaria en los tiempos que corren, y que por otro lado, dan razón a una necesidad de llenar un vacío intangible que, más allá de la satisfacción de la materialidad del cuerpo y su bienestar, se presenta como una forma de espiritualidad que se traduce en filosofía, como realización de la subjetividad, en religión, como elevación espiritual, o en la ciencia determinista, como el equilibrio de un 'Dios que no juega a los dados', y que al atender a una visión materialista, se orienta a la re-significación de las ciencias de la economía, como medio de reconciliación del espíritu del sujeto con el espíritu de sus congéneres, que se relaciona, con la exposición que el guerrillero hace de las ilusiones futuras de sus utópicos correligionarios:

Pensaba, un buen día, abrazar al arzobispo, y su emoción era sincera: "Ciudadano ha aprendido usted un oficio, lo recibimos nuevamente y con orgullo" (p. 185).

La utopía no es tanto un lugar que no exista, como un lugar que diverge de lo existente. Lo que se pretende decir con esto, es que se trata de un proyecto que se enfrenta a una materialidad, una estructura de ideas que choca contra una especie de inercia histórica que defiende su espacio de seguridad. En el que sin embargo, se halla otra inercia, por Benjamin reconocida como teología, que también ha sobrellevado los embates de los distintos tiempos históricos y que tal vez explicarían el hecho de que, aunque aquella inercia deshumanizadora termine triunfando, con cada impacto de estos utopistas (que en muchos de sus casos justamente provienen de los centros de poder más conservadores, como el producto vivo de una reacción y un hartazgo³³¹), van hiriéndola, maleándola a favor de los vencidos, de la clase obrera, de las mujeres, de las minorías, de los desposeídos. Dos inercias en pugna y una síntesis

³³¹ Los ejemplos son más que contundentes: piénsese en los impulsores de la Revolución Francesa, en los próceres de las independencias americanas, en los empresarios que introdujeron e implementaron la subversiva idea del socialismo, del Adam Smith de *La teoría de los sentimientos morales* (en lucha con su otro yo de *La riqueza de las naciones*), de Engels y de la élite de los pensadores de la Escuela de Frankfurt.

ciertamente insuficiente, como para poder hablar de una proyección, obviamente no utópica, pero cuando menos esperanzadora.

IV.2. Una interpretación de la postmodernidad en la narrativa breve de Luis Britto García

Hacia los años 70 en Venezuela se produce una especie de internacionalización de la literatura. Se trata de una tendencia que surge, por un lado, gracias a la enorme notoriedad que han venido generando los llamados escritores del *boom* latinoamericano, y por otro, debido a una política de internacionalización de la literatura venezolana llevada adelante por la editorial estatal 'Monte Ávila'. Aunque desde los años 60 se ha venido desarrollando un gran proceso de revalorización de la literatura latinoamericana, son pocos los escritores venezolanos que llegan a destacar dentro de este exigente mundo literario. En este sentido, Verónica Jaffé en su libro *El relato imposible* resulta tajante al expresar que “son escasos los autores nacionales que se consideran valiosos, tratándose frecuentemente de nombres que están publicados en el exterior o reciben algún tipo de premio internacional”, seguidamente agrega que dentro de este renglón excepcional se pueden señalar los nombres de “Arturo Uslar Pietri, Adriano González León, Salvador Garmendia y Luis Britto García”³³². A pesar de esto, el espíritu internacionalista despierta un gran dinamismo en la literatura de la región que no solo ha comenzado a tener una resonancia en el mundo, sino que establece un acercamiento entre escritores contemporáneos estadounidenses y europeos que comienzan a intercambiar influencias y opiniones con autores latinoamericanos produciendo, con esta revitalización literaria que alcanza una amplitud a nivel del mundo occidental, una especie de aproximación e intercambio cultural que amplía el panorama epistémico con muy positivos resultados de integración continental por la vía del arte y la literatura.

En lo que corresponde a Suramérica, será Jorge Luis Borges quien se presentará como uno de los más potentes y sólidos promotores de esta voz universal latinoamericana, de hecho como señala Alonso de Toro, será el propio Borges quien

³³² Verónica Jaffé: *El relato imposible*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990, p. 55.

ya desde mediado del siglo XX formulará la idea, en detrimento de una marcada tendencia nacionalista y tradicionalista de los intelectuales latinoamericanos³³³, de que “una gran parte de la cultura latinoamericana es parte indivisible de la cultura occidental”³³⁴. Así mismo, esta inclinación integradora y pluralista parece traer consigo una nueva corriente paradigmática. El ensayista británico Christopher Butler, en su libro *Después de la estela: Un ensayo sobre vanguardia contemporánea*, subraya una idea sobre Borges en la que parece prefigurar un nuevo horizonte paradigmático para Latinoamérica que se manifiesta en su literatura:

es la visión de Borges del mundo como un laberinto de posibilidades, de tiempos paralelos, de alternativas pasadas y futuras, de las cuales todas ellas tienen los mismos derechos a la representación novelesca – una visión argumentada de un modo muy intrigante en la historia titulada *El jardín de los senderos que se bifurcan* – la que se ha convertido en la principal premisa del experimentalismo de la narrativa postmoderna³³⁵.

Características como el experimentalismo en el lenguaje, la multiplicación de perspectivas y el desarrollo de historias paralelas irán progresivamente constituyendo un estilo y una retórica en las obras de autores de las más distintas procedencias, no obstante, esta es solo una parte de las interesantes innovaciones en la literatura de cara a la década de los 70. Para Matei Calinescu se trata de un proceso que ha venido operando desde hace algunas décadas así que, en función de identificar una primera etapa de esta corriente de la postmodernidad, destaca a tres autores como fundamentales: Jorge Luis Borges (1899-1986), Vladimir Navokov (1899-1977) y Samuel Beckett (1906-1989), autores que, como exponentes culturales de distantes hemisferios, aportan la visión globalizadora de un horizonte de pensamiento que se manifiesta en obras literarias de probada legitimidad, dada su calidad excepcional,

³³³ Producto, como se ha señalado, primero del atávico período colonial y después, del neoimperialismo estadounidense hacia sus países vecinos del Sur.

³³⁴ Alfonso de Toro: “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)” en la *Revista Iberoamericana* (1991), N° 155-156, p. 453.

³³⁵ Christopher Butler: *After the Wake: An Essay on the contemporary avant- Garde*, Oxford, Clarendon Press, 1980, p. 39.

profunda vocación universalista y que sobre todo revelan un tiempo de iconoclastia y fragmentariedad de formas y contenidos en la literatura y en las artes en general³³⁶. De modo que se presentan como referentes de lo que luego formará parte de un *corpus* de escritores más amplio, diverso y polifónico. Con la intención de demostrar un cosmos literario internacionalista, el ensayista y crítico literario menciona a algunos de los que considera destacados exponentes de la literatura de la 'postmodernidad', señalando sus regiones y países de procedencia: "escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante y Manuel Puig (en América Latina); Thomas Bernhard, Peter Handke y Botho Strauss (en Alemania y Austria); Italo Calvino y Umberto Eco (en Italia); Alasdir Gray y Christine Brooke-Rose, y también Murdoch, John Fowless, Tom Sotoppard y L.M. Thomas (en Gran Bretaña); Michel Butor, Alain Robbe-Grillet y Claude Simon (en Francia); y notables extraterritoriales como Milan Kundera"³³⁷.

Ciertamente parece arriesgado englobar en una corriente de pensamiento a toda esta diversidad de autores, y sin embargo, se considera posible en la medida en la que se entienda a la postmodernidad como un modelo de pensamiento amplio que pretende el retorno a los paradigmas de la modernidad, abordada bajo una nueva perspectiva. Alfonso de Toro ha desarrollado un exhaustivo análisis de la postmodernidad en este sentido, no solo historiográficamente, sino también desde las más distintas disciplinas de la arquitectura, la sociología, la filosofía, el arte o la literatura, en las que surge una y otra vez este término como una necesidad y como

³³⁶ El esquema que se presenta no es sino una condensada relación de escritores extraída de *Cinco caras de la modernidad* de Matei Calinescu, como una opción de periodización conductora hacia el tema de la postmodernidad en Luis Britto. Sin embargo, resulta importante citar, para precisar un poco más en referencias, la sucinta periodización de Alfonso de Toro, que resulta bastante pertinente al ilustrar una época cultural a través de una amplia gama de pensadores y creadores de diversas disciplinas como la filosofía, las artes, la psicología, la sociología o la arquitectura: "Resumiendo, se puede fijar el comienzo de la postmodernidad en 1960 con trabajos y obras de Sontag, Fiedler, Barth, Warhol, Sukenick Mailer, Klinkowitz, Riesman, Gehlen, Etzioni, Touraine, Foucault, Derrida, Pevsner, Venturi etc. Esta primera etapa va hasta alrededor de 1970. La segunda etapa se desarrolla entre 1970 y 1979, aquí podemos contar autores tales como Baudrillard, Bell, Jencks entre otros. La tercera etapa comienza más o menos en 1979 y está hoy vigente. Contamos aquí a Robbe-Grillet, Duras, Eco, J. Marias, Montalban, Azia, Lyotard, Vattimo, Baudrillard, Bell, Klotz etc.". (Alfonso de Toro: "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)"...*op. cit.* p. 450).

³³⁷ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991, pp. 291-292.

una manifestación de los cambios paradigmáticos que se han hecho notorios en el mundo occidental a partir de la segunda mitad del siglo XX. De este modo de Toro descubre recurrencias que permiten entender el nuevo paradigma como un fenómeno epistémico amplio y complejo, que ha surgido y se ha desarrollado en muy distintas temporalidades y desde muy diversos ámbitos de la realidad. Con esto, se vuelve a la característica de un modelo de tipo prismático según el cual su cualidad de refracción de la realidad, como un hecho cambiante y en constante movimiento, permite descubrir posibilidades interpretativas no necesariamente sujetas a la lógica de una razón estática, se advierte entonces una cualidad de adecuación tal que el propio catedrático llega a calificarla como un “Renacimiento recodificado”:

Entendemos la postmodernidad no solo como una consecuencia de la modernidad, como una ‘habitualización’, una continuación y culminación de ésta, sino como una actividad de ‘recodificación iluminada, integrativa y pluralista’, que retoma y reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental, pero no solamente de esta, con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma finalmente abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes y excluyentes y se aboga por la ‘paralogía’, por el disenso y la cultura del debate³³⁸.

Lo que parece estar señalando Alonso de Toro, a diferencia de Calinescu, quien se inclina más en señalar algunas técnicas y recursos estructurales y estilísticos como “contravenciones, duplicidad irónica o paródica de convenciones, etcétera”³³⁹, es que lo que parece más fiable para establecer una distinción significativa, no es la sola enumeración de elementos estilísticos separados del objetivo que estos pretenden, es decir, este conjunto de estrategias literarias debe ser entendido como un medio con el cual se hace posible traducir al lenguaje el desarrollo de una nueva dinámica epistémica, que se presenta globalizada, polifacética, escéptica y paradójica, marcada por el agotamiento del consabido *modus hodiernus* (o al modo de hoy) de la

³³⁸ Alfonso de Toro: “Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)...” *op. cit.* p. 443.

³³⁹ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad...* *op. cit.* p. 292.

modernidad, en el que el debilitamiento de la voluntad de crear 'hoy' algún modo de emancipación, de cara al futuro, ha conllevado a la única alternativa posible, contraria a aquellos principios teleológicos de los pensamientos fuertes, y que es la de hurgar en el pasado. De lo que se trata entonces es de comprender al nuevo modelo que, partiendo del desahogo a través del desencanto, la incredulidad y la ironía frente a los metarrelatos, parece comenzar a prefigurar la idea de las mencionadas 'constelaciones benjaminianas', y que más recientemente Alfonso de Toro entiende como:

El intento de la postmodernidad de poner en práctica en forma radical la actividad de la 'Verwindung' (reintegración/perlaboración) heideggeriana interpretada por Vattimo, como así la interpretación que le da Lyotard a los términos freudianos de 'Verarbeitung' (elaboración/trabajo consciente) y 'Erinnerung' (memoria). La memoria abre la actividad, la elaboración trabaja con un material determinado y la perlaboración lo transforma en una nueva creación, donde lo antiguo y lo nuevo se funden en una unidad³⁴⁰.

Así pues, el panorama que se presenta es el de la aceptación de los paradigmas de la modernidad con todos sus fracasos, sus flaquezas, sus contradicciones, en donde las nuevas formas experimentales de expresión artística, fragmentarias, múltiples, escindidas, informes, se suscitan más que como una estrategia estilística, como la consecuencia de una gran desorientación. Se comienzan a proponer desarrollos literarios que configuran una especie de armonía de lo caótico, en el que lo que parece subyacer, tanto para el emisor como para el destinatario, es la necesidad de liberarse del orden como principio que los ha traicionado, accediendo al principio de lo caótico como un espacio de equilibrio. En este sentido, obras como *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, o *Tres tristes tigres* (1965) de Cabrera Infante, se presentan como eficaces composiciones literarias en las que, junto a la historia lineal, la ortodoxia sintáctica y la pureza lexical, surge también la historia fracturada, la

³⁴⁰ Alfonso de Toro: "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)..." *op. cit.* 443.

desobediencia gramatical y la profanación del lenguaje. Estas nuevas obras experimentales que extienden, presionan y llevan a los extremos las posibilidades de la literatura, en lo formal, al desnaturalizar la propia condición del lenguaje, en lo que corresponde al contenido, al forzar los límites entre el sentido y el absurdo, parecen plantear la analogía de la condición de vacío existencial de este nuevo individuo, que se sabe constitutivamente alienado, y compositivamente transgredido como relato y como proyecto, admitiendo con esta resignación su orfandad de aquella genuina, aunque pasada modernidad.

La literatura de la postmodernidad no solo pondrá en evidencia a su sujeto periférico, imperfecto y contingente, sino también a esa nueva dimensión, que no permite hablar de 'visión de mundo', sino de 'visiones de mundos', compuestas por lo incierto, lo ambiguo y lo temporal. Y que tiene una repercusión, obviamente en el autor y su obra, pero muy especialmente en el lector. Y es en este último factor, en el que buena parte de esta línea epistémica, que remite a la multiplicidad y la fragmentariedad, concibe como necesario y lógico el reconocimiento de la legitimidad diferenciada de cada receptor, y de la importancia de cada nueva reelaboración de la obra en sus lecturas. De modo que en este punto, la literatura experimental como corriente que trastorna radicalmente las formas tradicionales del lenguaje, de los temas y de la estructuración y abordaje de los contenidos, no se presenta como una nueva moda que pretende romper con el pasado, proponiendo un conjunto de innovadoras estrategias estilísticas arbitrarias o gratuitas, a diferencia de esto, se trata de una estrategia literaria dirigida a conectar con un lector avezado, y que entiende en esta literatura enrarecida una forma alternativa a la literatura tradicional y conductista. Así pues, se observa una propuesta literaria que reivindica las potencialidades del lector, al exigirle un esfuerzo interpretativo y una participación activa en el desarrollo y la comprensión del relato.

Los factores contextuales de la crisis de los pensamientos fuertes, la internacionalización y la narrativa experimental como reflejo del pensamiento

postmoderno, permiten trazar diversas rutas de acercamiento a la obra narrativa de *Rajatabla*, la cual, de una u otra manera, se ve iluminada por la influencia de aquellos aspectos que repercuten, no solo en lo que será la obra literaria de Britto de los años 70 en adelante, sino en lo que significará a su vez este libro de cuentos que se convierte en una especie de hito de lo que será la narrativa experimental en Venezuela en la entrante década, se trata de un giro en la literatura venezolana que el investigador y crítico Carlos Sandoval en su libro *Servicio crítico* señala de la siguiente manera:

A principios de los años setenta del siglo pasado la narrativa venezolana, saturada de los contenidos de los inmediatos años anteriores (lucha guerrillera, reformismo político), encontró en la indagación de las estructuras y en el lenguaje la fórmula general para sus manifestaciones. La estrategia la impuso el tomo de cuentos *Rajatabla* (1970) de Luis Britto García, el cual obtuvo el premio Casa de Las Américas (La Habana), sin duda el más prestigioso de su momento. Este reconocimiento marcaría todas las producciones de la década, pues los artificios de aquel legendario volumen de Britto García serían imitados –unas veces más otras menos- por quienes buscaban abrirse espacio en el pequeño edificio de la novela y el cuento patrios³⁴¹.

Sin embargo, como se ha mencionado, este cambio modélico proviene de un proceso de transformación en la propia obra del autor. Después de que su primera obra *Los fugitivos y otros cuentos* pasara desapercibida en la literatura nacional en 1964, tal vez por tratarse de una obra con un estilo y un contenido, a primera vista, demasiado convencionales para el pujante y exigente mundo literario de la época, el escritor regresará a la palestra con una nueva propuesta literaria radicalmente distinta, se trata de una obra que, en un primer contacto, sorprende por su lenguaje novedoso e iconoclasta, y que al repasarla detenidamente, va demostrando que tal afectación del lenguaje responde al propósito de generar nuevas vías de comunicación con las cuales acceder al desarrollo de un contenido más profundo y sensible, que termina excediendo el solo propósito emancipador de la literatura de la modernidad. La nueva

³⁴¹ Carlos Sandoval: *Servicio crítico (Despachos tentativos sobre literatura venezolana)*, Caracas, Fundación centro de estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2013, p. 238.

obra titulada *Rajatabla* va a recibir el prestigioso reconocimiento “Premio Casa de las Américas” en la Habana hacia 1970, en la categoría de cuento, otorgado por un jurado compuesto por otros escritores, además de connotados intelectuales de izquierda como Eduardo Galeano (1940-2015), Oscar Collazos (1942-2015), Alberto Escobar (1929-2000), Antonio Skármeta (1940) y Sergio Chaple (1939). Entre los factores que influyen en la popularidad de esta obra, están los que se relacionan con el contexto político y el significado que reviste a la obra desde su propuesta ideológica y que ciertamente difiere de la idea múltiple y fragmentaria de la postmodernidad. En otras palabras, el premio literario no solo supone la validación de la calidad de la obra literaria, sino también la distinción de una propuesta que forma parte de un proyecto mayor, y que se corresponde con la propia dinámica política, en este caso, de la visión revolucionaria y progresista de izquierdas. De modo que las apreciaciones de los escritores que confluyen en el proyecto político, tienden al señalamiento de las virtudes de *Rajatabla* en tanto obra edificante, emancipadora, expresión de un denso contenido que manifiesta la necesaria crítica y denuncia de la realidad social³⁴², que así entendida, conllevaría a afirmar que sencillamente se trata de una obra que responde al pensamiento de la modernidad, dentro del proyecto político socialista, articulada a través de un lenguaje original y novedoso. Y aunque esto es ciertamente así en muchos de los relatos que componen esta obra (que contiene 73 relatos, en la primera edición, para ser exactos), existen también otros tantos que permiten sostener la idea de una obra que desarrolla aspectos característicos de la postmodernidad, o al

³⁴² Entre las opiniones expresadas sobre *Rajatabla* como propuesta crítica de la modernidad en la década de los 70, se destacan las siguientes: “Eduardo Galeano señalaba (en 1970) que *Rajatabla* es el desafío a la realidad y a los medios convencionales para la expresión de esa realidad y que el libro sobresale por la ‘victoriosa manera de arrojar ácido al rostro de una civilización ultramoderna, la ‘pesadilla de aire acondicionado’ del viejo Henry Miller, injertada en un universo miserable...” (Edmundo Valadés: “El libro que recomendamos”, diario *Novedades*, 03-04-1975, p. 6); “Luis Britto en *Rajatabla* ha escrito la historia diaria de una ciudad alienada, hostil al hombre e inhumana. Abriendo así las puertas a un humor cruel y explorando nuestra realidad urbana con autenticidad” (Roberto Lovera De-Sola: “Literatura: *Rajatabla*”, en el periódico *El Nacional*, 02-08-1971); “la materia de las luchas clandestinas o los temas existenciales del hombre moderno enfrentado a su alienación alcanzan con el audaz lenguaje de Britto un tono humorístico extraordinario”. (Domingo Miliani: *Triptico venezolano*. Caracas: Fundación de Promoción cultural, 1985, p. 145); “En los cuentos de *Rajatabla* (1970) de Luis Britto García, la narrativa de la violencia gana una riqueza formal y una amplitud temática [...] la integración de ciencia-ficción, absurdo y crueldad, a una narrativa fundamentalmente realista, produce enfoques novedosos”. (Julio Miranda: *Proceso a la narrativa venezolana*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central, 1975, p. 242).

menos así, en lo que corresponde a tres de sus propuestas modélicas de pensamiento, que se tomarán como puntos de partida para el posterior análisis de la obra *Rajatabla* como tal, y de los que aquí solo se hace la mención: La perspectiva nihilista de Jean François Lyotard que hace referencia a la incredulidad ante los 'pensamientos fuertes' planteado en su libro *La postmodernidad (explicada a los niños)* (1986); la perspectiva de Gianni Vattimo, quien formula, que tras la crisis de los pensamientos fuertes, lo que sobreviene es la exploración de las posibilidades de los 'pensamientos débiles', como un modo alternativo y provisional que intenta alejarse del principio homogenizante de la 'razón-dominio', expuesto en su ya famoso libro *El pensamiento débil* (1983); y la perspectiva expresada por el Premio Nobel Ilya Prigogine en alianza con la filósofa Isabelle Stengers, según la cual cada vez se hace más necesaria la fusión entre las ciencias y las humanidades, dado que en los avances de ambas disciplinas comienza a darse una tendencia que tiene que ver con un nuevo tipo de equilibrio que se suscita a partir de lo caótico, que exponen en su libro científico y filosófico *El orden del caos* (1984).

No obstante, estos derroteros responden a una serie de circunstancias histórico-literarias que resultan importantes de señalar. La presencia de una tendencia dual de modernidad y postmodernidad, que se expresa en el libro de cuentos *Rajatabla* hacia la década de los 70, puede ser entendida como el resultado del influjo de dos de las más reconocidas vertientes literarias en el país³⁴³, asentadas a mediados del siglo XX, y primordiales para definir las formas estilísticas de la literatura desarrollada durante las décadas del 60 y el 70, una predominantemente realista que correspondería a la tradición galleguiana, en el que la narrativa de Britto revela una

³⁴³ Estas vertientes son descritas acuciosamente y a través de la figura de un proceso por Verónica Jaffé quien señala que "La literatura testimonial, el compromiso social de la literatura, también la llamada literatura de la violencia definida por Julio Miranda respondían a esta estructura normativa, como también lo hacían, como apunta Luis Britto García, a una necesidad psicológica de verse reflejado, de tener una imagen de sí mismo. Ya a mediados de los 70 la 'heterogeneidad creadora', el 'pluralismo estético', la 'introspección como método de una aproximación estética a la realidad' demuestran la decepción creciente ante el antiguo modelo, la dispersión de los experimentos reformistas de Luis Britto o Balza quienes expanden la gama de intereses, respuestas y formas, multiplicando las posturas estéticas...". (Verónica Jaffé: *El relato imposible*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990, p. 50).

orientación de corte positivista. Dentro de esta vertiente se puede hacer referencia a la mencionada literatura de la violencia, a la que a Luis Britto se le adjudica cierta referencialidad, también aquí se puede incluir su narrativa de ficción-testimonial e incluso buena parte de su narrativa experimental, en la que también es posible la composición del relato edificante, desarrollado a través de un lenguaje que procura el hecho estético, el complemento artístico. La otra de las corrientes que se puede señalar como influyente en la obra de Britto, y que es en la que se procura centrar este análisis que abre un camino de acercamiento a la llamada postmodernidad, es la vía menesiana. A partir de esta se propone el análisis de una obra que se introduce en los territorios del subconsciente freudiano y del desarrollo de la reflexión existencialista, en este espacio se genera un discurso filosófico entramado en asociaciones simbólicas en las que se reconocen ciertas cavilaciones de la tradición nietzscheana³⁴⁴. La dicotomía presente entre estos dos discursos concitan en su obra *Rajatabla* una interesante correspondencia dialéctica, en el sentido de que tales micro-mundos, representados en los relatos que componen el libro, van configurando un macro-mundo en el cual se establece una muy fructífera interrelación, no solo desde las contraposiciones paradigmáticas de lo que aquí se interpreta como la modernidad y la postmodernidad en los sentidos diferenciados de las narraciones, sino también desde las distintas modalidades discursivas, temáticas y de registros lingüísticos y dialectales que interactúan en el interior del relato y entre ellos. En esta intra e intertextualidad, los cuentos se cuestionan entre sí, los enunciados de los unos y los otros se ponen constantemente en tela de juicio, así mismo, en otras ocasiones, se sorprenden revelando aspectos de otros cuentos a manera de guiños, lo que se evidencia en última instancia, en esta sugerente concurrencia, es el planteamiento de una estructura literaria que promueve constantemente el choque de lo contrario, de lo

³⁴⁴ Es importante señalar que la influencia de Nietzsche (pensador al que Luis Britto considera fundamental), que se percibe en la obra narrativa del venezolano, tiene que ver con dos elementos clave: el pensamiento nihilista y las posibilidades fecundadoras del pensamiento delirante. (Véase el capítulo: "Cultura y pensamiento delirante" en Luis Britto García: *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*, Caracas, editorial Nueva Sociedad, 1994).

diverso, en módulos de sentidos permeables, cohesionados por la acción dinámica, es decir, que los relatos generan un espacio con lo heterogéneo que no necesariamente deben suponer un equilibrio interno. Como consecuencia el sentido no es unívoco, necesita el movimiento comunicante y la constante tensión caótica. Para R.J. Lovera esta dicotomía entre unidad y fragmentariedad lo lleva a preguntarse si se trata de un cuento o una novela, y del mismo modo se responde:

No es una novela. Es una colección de narraciones cortas, a veces muy breves, otras brevísimas, en las cuales –esto lo nota el lector al repasarlas- hay una continuidad, entrelazamiento que se sostiene a todo lo largo del libro. Así el poder de la misma escritura las emparenta y da coherencia³⁴⁵.

No obstante, esta perspectiva integradora sobre *Rajatabla* no resulta muy popular dentro de la crítica venezolana que, o bien se decanta por la exaltación de la obra edificante y comprometida, o bien considera a estas mismas características como un obstáculo para el desarrollo de una literatura orientada a la creación artística *per sé*. Así pues, es fácil advertir entre los críticos esta intención de generar, con sus consideraciones y análisis, dos tendencias divergentes y contrapuestas: uno de los más elocuentes ejemplos de esta dicotomía será el expresado por Juan Liscano en su libro *Panorama de la literatura actual* quien, en un breve pero inquisitivo ensayo, analiza y reprocha duramente la obra de Luis Britto, en la que percibe una cansina tendencia moralizante, la obstinación por el propósito funcionalista de la literatura acaba convirtiéndose en un lastre adosado por una, ya muy larga, tradición emancipadora, circunstancia que refrena las potencialidades artísticas y estéticas de esta obra:

Su error estriba quizás, en servirse de esos procedimientos barrocos y propicios al absurdo, a la fabulación fantástica, para seguir

³⁴⁵ R.J. Lovera de Sola: "Ficciones de Britto García", en el periódico *El Universal*, (19-08-1996).

enfocando una realidad venezolana que, con excepciones contadas, alimentó toda la narrativa desde 1961 hasta nuestros días³⁴⁶.

Y aunque el crítico caraqueño reconoce el mérito, y no niega la valía tanto de la obra como del autor, hasta en sus reflexiones más positivas y generosas, seguirá expresando su inconformidad frente a lo que considera una dicotomía innecesaria:

Britto García tiende constantemente, a pesar de un propósito contrario, a salirse del tema, a despegar, a fabular, a rehuir la misma realidad en la que quiere apoyar su trama –la violencia política-, a descansar sobre la realidad del solo lenguaje³⁴⁷.

Si bien en las consideraciones de Liscano hay una oscilación en las que están presentes dos perspectivas ciertamente definidas, no llega a circunscribirlas dentro de alguna categoría o modelo. Sin embargo, a lo largo del apartado dedicado a Luis Britto, estas se irán poniendo cada vez más en evidencia, a medida que Liscano va caracterizándolas en la obra del autor, por un lado, la que se puede interpretar como una tendencia hacia la modernidad, en la que el ensayista emplea expresiones como ‘literatura política’, ‘comprometida’, ‘cerrada en su discurso ideológico’, ‘enfocada en la realidad venezolana’, y por otro lado, la que podría situarse dentro de la postmodernidad, desde la cual emplea conceptos y expresiones como los del ‘pastiche’, el ‘collage’, ‘las técnicas de ensamblaje verbal’ o la ‘narrativa abierta’³⁴⁸.

Con Luis Barrera Linares en su ensayo *La novela experimental en la literatura venezolana contemporánea* se plantea abiertamente, sin ambages, y entre los primeros en hacerlo, la consideración de una literatura de la postmodernidad en Venezuela, a partir de las coincidencias estilísticas y de contenido que con esta corriente literaria comparte la narrativa venezolana ‘anecdótica-experimental’³⁴⁹,

³⁴⁶ Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual...* op. cit. p. 119.

³⁴⁷ *Ibid.* pp. 119-120.

³⁴⁸ Los elementos enumerados componen la descripción que desarrolla Juan Liscano en el apartado dedicado a Luis Britto en su libro *Panorama de la literatura venezolana actual*. (Juan Liscano: *Panorama de la literatura...* op. cit. pp. 119-121).

³⁴⁹ Como se ha abordado en anteriores capítulos, Barrera Linares describe tres tendencias hacia la estructuración del cuento en la actualidad: Una ‘anecdótica’, que privilegia las categorías semánticas por

definida así por el mismo autor, abriendo un espacio hacia una nueva tendencia en las letras nacionales. La misma excede la enumeración de estrategias en la experimentación con el lenguaje, para agregar propiedades según las cuales la narración también desarrollaría aspectos de orden semántico: “desorden, caos, negación, transgresión de lo establecido, ruptura y estatus impreciso de la oposición realidad/ficción, ambigüedad, polisemia, obscuridad....”³⁵⁰. Así pues, dentro de esta categoría ubica a tres grandes escritores, que resultan distintivos en relación con una narrativa tradicional venezolana, porque además de sus méritos artístico-literarios, se constituyen en representantes nacionales de lo que las nuevas corrientes literarias, a nivel internacional, han venido suscribiendo como un nuevo modo de expresión alternativo e iconoclasta, se trata de José Balza, Luis Britto García y Gustavo Luis Carrera, que se encauzan en el espíritu de una corriente experimental que ha venido trazando uno de sus principales exponentes, Oswaldo Trejo, desde principios de los sesenta³⁵¹. En función de enmarcar en lo estilístico a este renovador conjunto de escritores, que van ampliando los horizontes de una corriente puramente experimentalista en lo formal, con la incorporación de una cada vez más integrada dimensión semántica, Luis Barrera Linares propone una corriente estética que, como se ha mencionado, viene gravitando en la literatura continental:

...resulta muy relevante la situación de un grupo de autores cuya propuesta constituye, por lo menos en Venezuela, un antimodelo frente a la narrativa convencional, fundamentado paradójicamente en la violación de las normas clásicas de la comunicación narrativa, valiéndose de un conjunto de recursos formales y semánticos muy

sobre las innovaciones de tipo formal o estilístico; otra ‘experimental’, que por el contrario ofrece un contenido del relato a partir de un centro constituido por el desarrollo de las posibilidades generadoras de sentido del lenguaje; y una tercera ‘anecdótico-experimental’, que se constituye en la previsible síntesis de los dos anteriores, y que contendría el equilibrio de la importancia tanto del fondo como de la forma.

³⁵⁰ Luis Barrera Linares: “La novela experimental en la literatura venezolana contemporánea”, en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy*, Madrid, Vervuert, 1999, pp. 240-241.

³⁵¹ De hecho Julio Ortega describe una relación entre la postmodernidad como tendencia internacionalista y las iconoclastas propuestas de la obra narrativa de Trejo “el proceso constitutivo de un narrar postmoderno venezolano, dentro del correlato exploratorio del desnarrar hispanoamericano promovido por el boom de la narrativa de los años 60 y 70”. (Julio Ortega: *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, identidad y novela en América Latina*, México, Fondo de cultura económica, 1998, p. 125).

cercanos a lo que en nuestro tiempo ha sido definido como la estética de la postmodernidad³⁵².

Llegados a este punto, es importante señalar que Luis Britto García no solo corresponde a la llamada generación de escritores ‘comprometidos’, sino que mantiene una firme posición en este sentido, con lo cual puede considerársele un escritor de la modernidad, dentro de una vertiente de tradición habermasiana³⁵³ que se corresponde con un neo-marxismo revisionista. De tal modo, que su opinión al respecto de la postmodernidad resulta contundente:

Debo dejar sentado desde el comienzo, que creo que las verdaderas críticas de la modernidad son las formuladas por las revoluciones, contraculturas y vanguardias. Los restantes rasgos asociados con la tardomodernidad o la postmodernidad no son otra cosa, en mi concepto, que la inmolación total de la cultura y de sus valores de uso al paradigma del valor de cambio representado por el mercado³⁵⁴.

Aunque Luis Britto, como se ha podido apreciar, responde claramente al espíritu de la modernidad, su obra a partir de los 70, y *Rajatabla* en particular, puede que no goce de la misma autonomía, en tanto se la entienda como producto y manifestación artística intervenida por su contexto social dentro de un devenir histórico. Sobre este particular el propio autor habrá de reconocer que hacia los años 70 “empieza a dominar en el arte y en la narrativa venezolana la representación de un cosmos que ya no es aprehensible por la razón”³⁵⁵, corriente en la que, algunas líneas más adelante, habrá de incluirse a sí mismo, señalando el matiz “en parte”³⁵⁶, en un corpus de escritores³⁵⁷ del período que se inscriben “dentro de los parámetros de

³⁵² *Ibid.* p. 240.

³⁵³ Para Habermas “en vez de renunciar a la modernidad como una causa perdida, deberíamos aprender de los errores de aquellos programas extravagantes que han intentado negar la modernidad”. (Jürgen Habermas: “Modernidad versus postmodernidad” en Josep Picó *Modernidad y postmodernidad*, Barcelona, Alianza editorial, 1988, p 98).

³⁵⁴ Luis Britto García: “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea” en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy*, Madrid, Vervuert, 1999, p. 38.

³⁵⁵ *Ibid.* p. 39.

³⁵⁶ *Ibid.* p. 39.

³⁵⁷ El propio Luis Britto, en su ensayo “La vitrina rota...”, señala las consideraciones hechas por Beatriz González Stephan según las cuales destacaría un conjunto de rasgos “que parecerían estar inscritos

cierta estética postmoderna”³⁵⁸. De tal modo que lo que se percibe, una y otra vez, es la presencia de una corriente que inexorablemente gravita y atraviesa a la obra y al autor. De lo que se trata entonces es de poner al descubierto, en toda su significación, aquello a lo que hace referencia Luis Britto cuando dice ‘en parte’, para de este modo demostrar que la obra *Rajatabla* contiene relatos que permiten hablar de una obra que también responde al espíritu de la postmodernidad.

El punto de partida que refleja esta tendencia, viciada en lo que corresponde a algunos de sus principios nihilistas y escépticos desde el punto de vista de la modernidad emancipadora, pasa primeramente, y como se ha mencionado, por el natural decurso de las corrientes artísticas y literarias a nivel internacional que, de una u otra manera, influirían en la obra de Luis Britto, tanto en lo estilístico como en lo temático, influencias tales como la fragmentariedad en la historia, la multiplicidad de perspectivas y una estructuración literaria que apunta a la participación activa del lector, no habrían generado la acogida que generaron, si no se hubiesen correspondido con un espíritu de época. Así que el segundo punto, tiene que ver con esta vinculación con la realidad social que para el caso venezolano de los años 70 presenta ciertas peculiaridades que conviene recordar: a comienzos de esta década las guerrillas de izquierda han sido pacificadas, y la social-democracia vive una especie de luna de miel, promovida por el aumento de la renta petrolera y el endeudamiento externo. En esta llamada “Gran Venezuela” el Estado se permitió comprar una especie de estabilidad política y social, al burocratizar a buena parte de la disidencia y la intelectualidad, neutralizando de este modo el pensamiento crítico, lo que trajo como consecuencia una especie de estancamiento de los procesos

dentro de los parámetros de cierta estética posmoderna”. Más adelante Luis Britto se incluye (haciendo la salvedad ‘en parte’) dentro de los autores en cuyas obras ha estado presente, en uno u otro momento, esta estética: “Las paradojas metafísicas, los juegos de aporías, la relativización de lo narrado y las fábulas sin moralejas son los territorios narrativos de José Balza, de Gabriel Jiménez Emán, de Sael Ibáñez, de Humberto Mata, de Ednodio Quintero, de Armando José Sequera, de Iliana Gómez Berbesí, de Santander Cabrera, de Armando Luigi Castañeda, del filósofo José Manuel Briceño Guerrero y, en parte, de quien esto escribe”. (Luis Britto García: “La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea” en Karl Kohut... *op. cit.* p. 39).

³⁵⁸ *Ibid.* p. 39.

culturales. Todo esto generaría una desideologización que Verónica Jaffé ilustra con la cruel precisión de quien experimentó aquella década:

La 'fragmentariedad cultural que vive el país refleja las diferentes posturas con respecto a la función de la literatura en una sociedad que atomiza las opiniones [...] La burguesía 'emergente', volcada al exterior, le niega todo papel a la literatura nacional [...] la alternativa para la clase media la encarnan las producciones de la televisión nacional o los *best-sellers*. Los intelectuales y escritores conforman un grupo pequeño que pierde cada vez más el poder de presentar, y mucho menos imponer, sus puntos de vista, preferencias y concepciones. Dentro de la llamada 'cultura petrolera', del 'arco cultural del hipódromo, betamax y Miami' se ven marginados a una bohemia lastimosa o asimilados al aparato burocrático-cultural del Estado³⁵⁹.

Ante este panorama de desconcierto y resignación, Luis Britto desarrolla una labor literaria influida por una postura nihilista sobre el pasado reciente y el presente. Todo esto, partiendo de una interpretación postmoderna, impulsará en lo temático, al desarrollo de mundos y situaciones distantes, alternativas, fantásticas, lo que podría interpretarse como espacios de escape de la realidad, y en lo estético, a un pluralismo discursivo, así como a una experimentación de los recursos lingüísticos de expresión, la lengua es llevada hasta sus últimas consecuencias casi como una forma de protesta, tanto en las formas léxicas como en la sintaxis. A través de este nuevo modo de comunicación, y esto es diferencial con respecto a la literatura de la modernidad, *Rajatabla* no solo expresará su mundo, ni solo lo cuestionará o criticará para plantear o vislumbrar otro mejor, sino que también comienza a explorar nuevas perspectivas, desde las dimensiones más específicas y particulares como las que proponen un instructivo para hacer y volar una cometa (en el relato "Helena"), hasta las más universales, en las que explora las posibilidades estéticas de principios científicos que se relacionan con las propiedades fundamentales de la materia (en su relato "Entropía"), tan solo por nombrar dos aspectos que reflejan la amplitud de su horizonte compositivo. Se trata pues de una concepción artístico-literaria, flexible y múltiple, que

³⁵⁹ Verónica Jaffé: *El relato imposible*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990, p. 48.

permite abordar del mismo modo la pluralidad que la incertidumbre dentro de esta nueva realidad, en donde la idea de proyecto comienza a presentarse como un aspecto más, para dar paso a otras posibilidades literarias que descubran también la naturaleza de los 'pensamientos débiles', los 'pequeños relatos', e incluso espacios filosóficos que apelan a la existencia inauténtica como las que Heidegger llamó 'Dasman' o 'el uno impersonal'³⁶⁰. Sin embargo, se trata de un escepticismo particularmente sugestivo, en el que el lector descubre el nihilismo de su propia cotidianidad, de su contingencia y vacío existencial, de tal modo que en el contenido de los relatos, como lo expresa el propio autor, lo que se suscita no es ya solo el antiguo anhelo (de su literatura 'comprometida') de "verse psicológicamente reflejado, de tener una imagen de sí mismo"³⁶¹, sino que ahora también, lo que va a acontecer es el reflejo desdibujado de una inquietante extrañeza. En este sentido, Britto reflexiona sobre la estrecha relación entre el individuo y su contexto "cuando el mundo deja de ser legible, nos volvemos ilegibles"³⁶². Verónica Jaffé engloba todos estos aspectos para generar una reflexión interesante, "la dispersión de los experimentos reformistas de Luis Britto o Balza expanden la gama de intereses, respuestas y formas, multiplicando las posturas estéticas sin que ninguna de ellas alcance la vigencia y aceptación inherentes a una norma"³⁶³. Con esta reflexión, se accede a una de las ideas centrales de lo que Lyotard entiende por postmodernidad que, en una primera instancia, no se reduce al solo surgimiento de los 'pequeños relatos' (tras la crisis de 'los grandes'), sino también el peculiar proceso que supone su legitimación dentro de una comunidad epistémica, como dice el filósofo francés, en función de

³⁶⁰ El concepto existencial del 'Dasman' remite a la maquinal cotidianidad de la vida en la que los seres se homogenizan en una sola identidad donde "el Dasein (o el ser) está sujeto al dominio de los otros en su convivir cotidiano. No es él mismo quien es; los otros le han tomado el ser. El arbitrio de los otros dispone de las posibilidades cotidianas del Dasein. Pero estos otros no son *determinados* otros. Por el contrario, cualquier otro puede reemplazarlos". (Martin Heidegger: *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p. 151).

³⁶¹ Julio Miranda: "Proceso a la narrativa venezolana" en Verónica Jaffé: *El relato imposible... op. cit.* p. 50.

³⁶² Luis Britto García: "La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea" en Karl Kohut... *op. cit.* p. 39.

³⁶³ Verónica Jaffé: *El relato imposible... op. cit.* p. 50.

seguir tramando el tejido de la vida cotidiana, en el que esta se ve relativizada por el momento histórico, de hecho:

Con seguridad, estos relatos escapan a la crisis, pero debido a que tampoco han tenido valor de legitimación. La prosa del pueblo, quiero decir, su prosa real: 'decir una cosa y al mismo tiempo, lo contrario, 'De tal padre tal hijo' y 'Padre avaro hijo pródigo'. El romanticismo pensaba que esta prosa era consistente, orientado como estaba por una tarea de expresividad, de emancipación, de revelación de una sabiduría³⁶⁴.

De modo que características legitimatorias como la vigencia, la aceptación, e incluso la emancipación, se convierten en un aspecto móvil al insertarse en la dinámica vital. Sobre este tema ahondará Gianni Vattimo en su libro *El pensamiento débil*, en el que considera que:

[...] Una vez eliminado este requerimiento ['los grandes relatos' como medios para acceder al conocimiento metafísico del ser], tales categorías adquieren solo un valor de monumentos, herencia a la que se concede la *pietas* debido a las huellas de lo que en otro tiempo ha vivido³⁶⁵.

Se trata entonces de la imposibilidad de circunscribir a *Rajatabla*, en su conjunto, dentro de un modelo o prototipo literario, pero que a su vez, no excluye que en sus múltiples realizaciones literarias, se exprese una nueva forma de categorización unificadora, la 'pietas' (categoría con la que Gianni Vattimo expresa los principios de intrascendencia y decadencia del ser en la postmodernidad), en la que se evidencia la huella de una herencia, una memoria y una atávica necesidad de renovación, en la que terminan encauzándose entre los receptores espacios comunes por la vía de la intuición.

Rajatabla como estampa de un paisaje social, no puede dejar de abordar una realidad epistémica particularmente compleja y cambiante, de una manera amplia, y

³⁶⁴ Jean François Lyotard: *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987, p. 32.

³⁶⁵ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988, p. 33.

así como habrá de plasmar la mirada de una modernidad impresa en la episteme social, así también habrá de hacerlo cuando lo que devenga sea su crisis, en la que se produce la pérdida o debilitamiento de sus fundamentos y principios. Se trata pues de una obra que, al igual que otras de este período, está signada por lo transicional. Por tal motivo es que, al lado del relato emancipador, convive el que carece de toda visión teleológica, el que pretende el desconcierto por el pensamiento acrítico y la indefinición. Los relatos que presentan estas características, parecen responder a la necesidad de una forma de tregua, retratos sin juicios y sin retoques, inmóviles, la sensación es la de volver sobre un camino andado, retornar a una modernidad en ruinas, cuyos ráidos paradigmas constituyen la episteme con la que se desplegaría aquella realidad social. Aunque el panorama descrito pareciera expresar la idea de un modelo infértil y paralizante, lo que en realidad acontece es la inmersión en los intersticios de esa existencia impersonal o inauténtica que definiera Heidegger como 'Dasman', en el que el sujeto se encuentra arrojado en el mundo, en función de reactualizar de un modo más consciente y genuino ese espacio de lo cotidiano:

Cuando el Dasein descubre y aproxima para sí el mundo, cuando abre para sí mismo su propio modo de ser, este descubrimiento del 'mundo' y esta apertura del Dasein siempre llevan a cabo como un apartar de encubrimientos y oscurecimientos, y como un quebrantamiento de las disimulaciones con las que el Dasein se cierra frente a sí mismo³⁶⁶.

Para Lyotard en *la condición postmoderna* estos espacios de decadencia albergan "reajustes internos" cuyo resultado "solo puede ser la mejora de la 'vida' del sistema"³⁶⁷, no necesariamente para alcanzar un fin inmediato. No se pretende decir que los relatos postmodernos (para comenzar a llamarlos así) sean un componente adosado a un centro tendente a la modernidad, sino que la modernidad emancipadora se convierte en un aspecto, en un tema y en una tendencia que se conjuga con el

³⁶⁶ Martin Heidegger: *Ser y tiempo... op. cit.* p. 153.

³⁶⁷ Jean François Lyotard: *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p. 13.

conjunto narrativo, resultando así más sugerente cuando se ve dialogando, al mismo nivel, con aquellos bajos seres postmodernos carentes de proyecto, de sentido y hasta de cualidad literaria (si se les desarticulara de la obra como conjunto). De esta tendencia se percata Julio Miranda en su libro *Proceso a la narrativa venezolana*, quien observa en Luis Britto García, dentro de un corpus mayor de jóvenes escritores, una progresiva “disolución de lo sociopolítico en lo existencial cotidiano”³⁶⁸. Con esto el crítico cubano plantea la posible prefiguración de un modelo epistémico a través del discernimiento de este iconoclasta modo de composición literaria, que obliga al lector a enfrentarse con un relato carente de propósito, y que solo “se justifica y agota en sí misma”.

La exploración del vasto mundo de la postmodernidad sigue mostrando su compleja faceta múltiple y laberíntica, la sensación que por momentos sobreviene es a la de arribar nuevamente a una insistente e inquietante consideración que remite a lo contradictorio, que puede deberse, más que a la naturaleza inextricable del modelo, a la reticencia generada por el arraigo y la seguridad del paradigma positivista de la modernidad, que compele a la interpretación dialéctica y a la búsqueda de totalizaciones. Con la intención de prefigurar un horizonte sinóptico, se propone una interpretación general de la postmodernidad presente en la obra de Britto desde un punto de vista principalmente estético-literario, seguido de una reflexión paradigmático-filosófica, a través de uno de los principales deconstructores del pensamiento de la modernidad, el conocido filósofo Jacques Derrida (1930-2004), quien propone una muy interesante metáfora que, de una u otra manera, expresa la idea de un sentido que se articula en torno a lo paradójico. Así pues, la metáfora con la que el francés de entrada titula su obra *Diseminaciones* (1975), plantea una sugerente imagen dicotómica ‘deconstructiva e institutiva’, que puede resultar muy útil e ilustrativa para intentar entender la naturaleza estética y filosófica de la vertiente

³⁶⁸ El corpus está constituido por una nueva generación de jóvenes escritores de los años 60, entre ellos José Balza (1939), David Alizo (1945-2008), Laura Antillano (1950), Humberto Mata (1949) y por supuesto Luis Britto García (1940). (Julio Miranda (Comp.): *Proceso a la narrativa venezolana*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1975, p. 212).

postmoderna, como prisma desde el cual establecer relaciones con la obra de Britto.

En palabras del francés:

Germinación, diseminación. No hay primera inseminación. La simiente es primero dispersada. La inseminación 'primera' es diseminación. Huella, injerto cuyo rastro se pierde. Se trate de lo que se denomina lenguaje (discurso, texto, etc.) o de inseminación real, cada término es un germen, cada germen es un término. El término, el elemento atómico, engendra dividiéndose, injertándose, proliferando. Es una simiente y no un término absoluto. Pero cada germen es su propio término, tiene su término no fuera de sí, sino en sí, como su límite interior, formando ángulo con su propia muerte.³⁶⁹

Partiendo de estas reflexiones, se plantea la obra *Rajatabla* como un conjunto literariamente conseguido, en el que se incluye tanto a los relatos de la modernidad, como a los de la postmodernidad, e incluso, los de una serie de composiciones experimentales difíciles de clasificar, así pues, se distingue una convincente propuesta estética cohesionada por la heterogeneidad, y sostenida por una sutil interconexión entre los relatos, que por momentos recuerdan la estética del 'pastiche'³⁷⁰ según era entendida por Fredric Jameson (1934), que al aprehender el conjunto de relatos como una obra literaria total permitiría incluirla dentro de la corriente de la postmodernidad. De este primer momento, en el que a las narraciones se les interpreta menguando su valor individual, para descubrir la posibilidad de una gran historia abierta a múltiples versiones, se hace necesario el reconocimiento de la potencialidad generadora de la desestructuración, de la obra en cada relato individual, y de cada relato en cada componente interno, todas estas, estructuras configuradas para ser tan multiplicables y fragmentables, como reintegrables y recombinables, dando como resultado un universo de múltiples dimensiones que permiten introspecciones realmente

³⁶⁹ Jacques Derrida: *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997, pp. 453-454.

³⁷⁰ La estética del "pastiche" es señalada por Fredric Jameson (1934), como una de las principales vías de expresión artística dentro de la postmodernidad, en el mismo sentido en el que lo entiende Umberto Eco, cuando habla de la retoma irónica y sin ingenuidad de los paradigmas del pasado, aunque en Jameson se percibe una visión más severa: "La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal de la creciente disipación del estilo personal, engendran la práctica casi universal de lo que se puede llamar 'pastiche'; "canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado"; "revalorización de lo 'neo' (neohistoricismo, neobarroco, neogótico, etc.)". (Fredric Jameson: *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996, pp. 37-39).

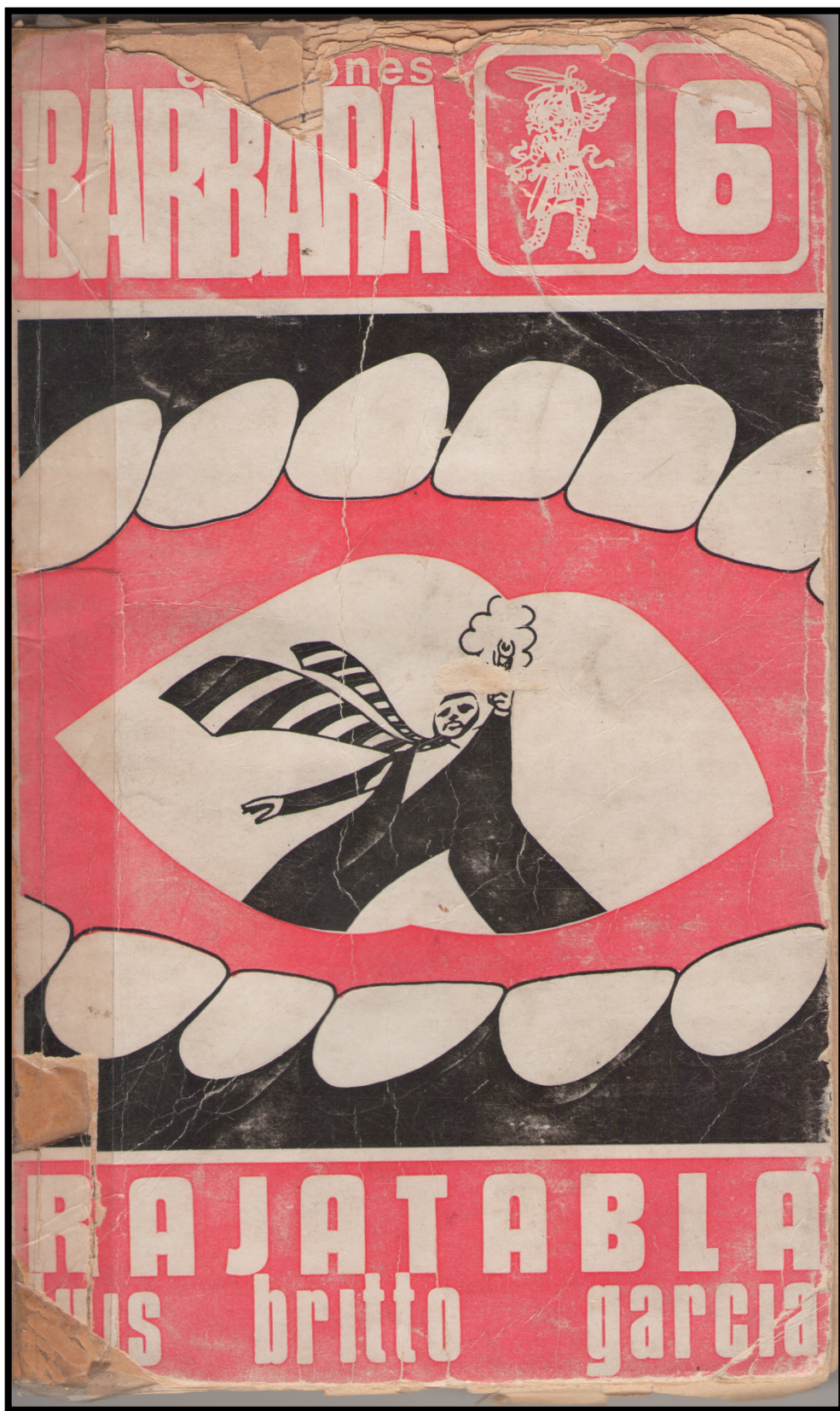
renovadoras: imágenes inesperadas, relaciones inauditas, tiempos y espacios inverosímiles, planteamientos irracionales. Las consideraciones de Fernando Savater, al referirse a la obra de Luis Britto, revelan la coincidencia de este espíritu de época marcado por la fractura de los paradigmas de la modernidad “narrativa fragmentada, un relato disperso, una historia cercenada, interrumpida, recomenzada: una novela dinamitada cuyos escombros se aúnan en unas páginas que imitan la pérdida de unidad y la desmienten”³⁷¹. Siguiendo con la metáfora derrideana, lo que se deduce de este contacto con los relatos, es que la clave de la fertilidad semántica se halla en su dispersión, pero sobre todo en la situación de inestabilidad generada por la condición fracturada de sus sentidos y contenidos que, en sus estados de precariedad y escisión, acaban por procurárselos entre los unos y los otros. De tal modo, que las conexiones semánticas que entre estos micro-mundos se generan, pueden desplegar toda clase de reelaboraciones literarias, de los que, como se sabe, los destinatarios o receptores tienen una gran responsabilidad y una valiosa ocasión. Se advierte entonces la importancia esencial que reviste la paradoja que supone el término individual, el aspecto separado, un relato aislado, e incluso, la obra que no haga diferencia a través de otra. Todo esto pone al descubierto la inviabilidad fundamental del pensamiento fuerte, el gran relato, la utópica totalización, como las que guardan en su seno su límite, verse de frente, a sí mismos, en un reflejo inverso o sencillamente irónico, sin ingenuidad, produce reticencia, rechazo, negación, contención, y entonces el arte revela otra de sus facetas, la liberadora, la descomprometida, e incluso la pecaminosa, la irracional, la bohemia y la fetichista. El collage de un paradigma inconfesable para el sujeto de la modernidad. Por eso prefiere vivir con el malestar de hacer ángulo con lo inevitable.

Finalmente como se sabe, la literatura de la postmodernidad, como modelo de pensamiento, no precisa de la relevancia del autor, como sujeto histórico capaz de

³⁷¹ Fernando Savater: “Una historia despedazada: *Rajatabla*”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, (1970) Nº 27, p. 607.

sembrar grandes 'pensamientos fuertes', prefiere estimular y dejar que comiencen a prosperar en el terreno los 'pensamientos débiles' que ya hay en los lectores, acaso como un axioma para comenzar a aflojar la tierra de las endurecidas estructuras epistémicas, hacerla porosa con el escepticismo, oxigenarla con la ironía y el humor, e incluso llegar a abonarla con el, tal vez inconsciente propósito revulsivo (que portaría el germen de su propia caducidad) que genera esa indignante indiferencia con la que se vanagloria la literatura de la postmodernidad. Este sistema de elementos parecen expresar algún tipo de transición de los modelos paradigmáticos a partir de los años 70, y que se expresan a través de muy variados recursos tanto en lo que corresponde al fondo como a la forma en la obra *Rajatabla*, de tal modo que en los próximos análisis de algunos de los relatos de esta icónica obra de Luis Britto, se intentará exponer algunos de los modos en los que se establece esta compleja interrelación.

IV.2.1. La postmodernidad presente en *Rajatabla* (1970)



Rajatabla (1970) 1ª edición venezolana, publicación a cargo de Ediciones Bárbara.

Uno de los primeros aspectos que se considera necesario señalar en función de precisar la perspectiva desde la cual se habla de *Rajatabla* como una obra postmoderna, pasa principalmente por determinar la condición complementaria que refleja el tan señalado caleidoscopismo discursivo y de lenguajes de la obra de Britto, ciertamente característico de sus experimentaciones semánticas, sintácticas y lexicales, que si bien representan un conjunto de recursos literarios con los que se sustenta en parte el argumento de lo heterogéneo de la postmodernidad, apuntan a un aspecto central de esta corriente de pensamiento, y que tiene que ver con la paradoja que representa el ser concebida como un proceso transicional, que se despliega a través de la reapropiación. Así pues, lo que se considera sustancial de la perspectiva postmoderna, y que está muy presente en algunos de los relatos de *Rajatabla*, es la necesidad de transformar la perspectiva de una modernidad que aún le es constitutiva, por esto el propio Lyotard afirma que “el postmodernismo (entiéndase postmodernidad) no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante”, de modo que de lo que se habla es de un paradigma que aún sigue arrojándolo todo con su influencia, y sin embargo, algo ha cambiado profundamente en el paradigma, ese algo fundamental, que subyace en la obra de Britto por debajo de su propia modernidad, se entiende como una vía propicia para explorar algunos de los aspectos más significativos de esta naciente tendencia filosófica y artística. De acuerdo con esta idea, se puede entonces hablar de la composición de algunos relatos en *Rajatabla* que comienzan teniendo, o bien una intención de reflejar los principios de la modernidad crítica y que terminan siendo postmodernos, o bien que se sostengan estos discursos epistémicos en paralelo a través de una historia que permite desarrollar ambas interpretaciones.

La modernidad crítica presente en la obra de Britto, dentro de una línea habermasiana, busca concluir un “proyecto inacabado”, en el que como dice el escritor, no habría fracasado el proyecto, sino el principio de una racionalidad unilateral, de modo que como solución propone una perspectiva aperturista y múltiple

como medio legitimador: “Lo moderno no es que todo está sujeto al control de la razón, sino que la razón esté abierta a la impugnación de ‘todos’ (las comillas son mías), y fundamentalmente de sí misma”³⁷², y aunque su preferencia por el modelo racional es evidente en lo que corresponde al análisis de un paradigma socio-cultural, en el ámbito artístico-literario se observa una mayor inclusión de ese ‘todos’, desde el que emergen nuevos enfoques y espacios que expresan intenciones estéticas dentro del ámbito de lo espiritual, de excéntricas inquietudes filosóficas, la propia experimentación con el lenguaje más allá de su propia lógica ordenada y racional. En resumen, el llamado ‘arte por el arte’, desde siempre entendido como ese ámbito ‘dionisiaco’ que confronta o complementa la ‘apolínea’ lógica de la razón.

Como se ha señalado, estas otras formas de exploración, con las que se incursiona en el espacio de la postmodernidad, no están exentas del espíritu de la modernidad, al punto de que, al analizarlas en detalle, se revelan estrechamente relacionadas, incluso bajo un vínculo de correspondencias, en el que ambas se nutren, para estimularse o contrastarse, desde un nivel semántico o estilístico. A pesar de esta relación de proporcionalidad, para este análisis se parte de tres perspectivas que son predominantemente características de la postmodernidad y que se expresan en tres sugerentes relatos: La primera, parte de la línea de pensamiento propuesta por Lyotard, quien determina un enfoque en el que existe una especie de extenuación frente a los pensamientos fuertes o lo que él denomina ‘metarrelatos’. En este sentido el filósofo se concentra en la idea del escepticismo o la incredulidad frente a los principios epistémicos fuertes de la modernidad. Dentro de esta perspectiva el francés también planteará la idea de lo que entiende como una especie de reconstrucción epistémica a modo de *bricolaje* constituido por esos paradigmas anteriores clásicos o modernos “ya sea tomado irónicamente, cínicamente o ridículamente”³⁷³ y que concuerda con la ya señalada perspectiva de Umberto Eco del retorno a la

³⁷² Luis Britto García: *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1991, p. 181.

³⁷³ Jean François Lyotard: *La postmodernidad explicada a los niños*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987, p. 90.

modernidad, esta vez “con ironía y sin ingenuidad”³⁷⁴. El cuento “Ser” de *Rajatabla* se revela idóneo como punto de partida en el desarrollo de este análisis, precisamente por reflejar los dos principios, moderno y postmoderno, interactuando y poniendo en evidencia sus contrastes. Si para Lyotard, el análisis se centra en la incredulidad frente a los ‘metarrelatos’, para el filósofo y escritor italiano, se parte de la exaltación de los ‘pensamientos débiles’, en este particular, la perspectiva desarrollada por su coterráneo Gianni Vattimo en su libro *El pensamiento débil* se ajusta al abordaje de este análisis dado que su interesante línea filosófica plantea un necesario reconocimiento de la heterogeneidad de los discursos, modelos y perspectivas inherentes a la naturaleza de un ser humano que se resiste, hoy más que nunca tras los fracasos de los metarrelatos, a modelos absolutos y monolíticos, y en los que una nueva dinámica se hace indispensable. Así pues los metarrelatos también tienen cabida con la importante salvedad de presentárseles despojados de sus atributos absolutos, como consecuencia, en tales principios se produce una apertura, a través del diálogo con otros pensamientos en función de articular múltiples formas de síntesis, o cuando menos, para procurar un espacio de convivencia y tolerancia (elemento importante en la constitución de su planteamiento filosófico). Para esta perspectiva se parte del cuento “Muerte de un rebelde” dado que en su trama se percibe la intención de manifestar la diversidad de los matices que operan en el pensamiento del individuo contemporáneo, variable, contingente, errático, que por esa misma razón, es capaz de seguir configurando equilibrios, que los órdenes mecánicos legitimados por el paradigma moderno terminan siempre destruyendo, así como también formas de caos necesarios para la re-evolución. El tercero y último de los análisis parte precisamente de las relaciones existentes entre ‘el orden’ y ‘el caos’, se plantea como un nuevo campo que de alguna manera marca una mirada futurista que, aunque parezca paradójico, plantea que el futuro no es ni debe ser determinable. Se

³⁷⁴ Umberto Eco, *Apostillas a ‘El Nombre de la rosa’*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984, p. 74.

aparta de este modo de la disputa de las fuerzas anteriormente expresadas, en busca de una singular síntesis, que viene a expresar el hecho de que las ciencias más duras y deterministas han venido a dar con inesperados fenómenos naturales que expresan un caos inherente en los principios universales de la existencia. Estos descubrimientos científicos han traído consigo la necesidad de lo que Ilya Prigogine, Premio Nobel de Química, conjuntamente con la reconocida filósofa Isabelle Stengers, llaman una “Nueva Alianza”:

un diálogo entre las ciencias naturales y las ciencias humanas, incluidas arte y literatura, desde la cual adoptar una orientación innovadora y quizá convertirse en algo tan fructífero como lo fuera durante el período griego clásico o durante el siglo XVII con Newton y Leibniz.³⁷⁵

Y precisamente, esta perspectiva futurista va a encontrar un interesante diálogo en un muy particular relato de Luis Britto llamado “Entropía”, en el que el autor representa, a través de una delirante propuesta literaria, un experimento casi perfectamente extrapolable con cierto proceso universal de la naturaleza que la ciencia conoce como el “Segundo principio de la termodinámica”. En este, un individuo, cual conejillo de indias, se verá obligado a sufrir las distintas fases de este proceso, dentro de un despiadado experimento sobre el que se desarrolla la trama ficcional, retorcidamente ceñida a una estricta secuencia teórico-científica. Pero que, como realización literaria, lo que comienza a aportar es un ángulo diferente en el que, al superar la sola metodología científica, elabora una proyección de esas premisas a través de lo fantástico, lo indeterminado y lo caótico, para generar nuevas relaciones epistémicas de diferentes perspectivas del saber, que parten de un campo de estudio, el de las partículas elementales, donde la ciencia está comenzando a sentir la propia insuficiencia de sus paradigmas, metodologías y dinámicas, y que lleva a Ilya

³⁷⁵ Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión?. Una exploración del orden al caos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, p. 17.

Prigogine a reflexionar sobre la incertidumbre que solía sentir Niels Bohr (1885-1962)³⁷⁶, al pensar en estos nuevos senderos de la ciencia:

Bohr solía decir que la mecánica cuántica siempre le producía mareo, y ciertamente marea el ser arrancado de los cómodos hábitos del sentido común; la realidad es demasiado rica, y sus contornos son demasiado complejos para que una sola lámpara los pueda iluminar por completo³⁷⁷.

De lo que se trata es pues de extender a nuevos lenguajes, nuevas formas de traducir una realidad que está comenzando a revelarse, como en el relato de Britto, más que como ciencia-ficción, como la ciencia en tanto disciplina abordable a través de un lenguaje estético-literario.

³⁷⁶ Niels Bohr (1885-1962), fue un físico Danés y uno de los padres de este campo de estudio de la mecánica cuántica, así como de la comprensión de la estructura del átomo, galardonado por este último motivo con el Premio Nobel en 1922.

³⁷⁷ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: *La Nueva Alianza*, Madrid, Alianza editorial, 1983, p. 219.

IV.2.2. El lenguaje experimental de “Ser” como vía de acceso de la modernidad a la condición postmoderna lyotardiana

El primer análisis de esta serie que aborda el relato “Ser” se presenta como uno de los más conocidos de *Rajatabla* debido a su gran originalidad. Se trata de una composición ficcional que se inserta en la tendencia que Luis Barrera Linares denomina como narrativa ‘anecdótico-experimental’, categoría que coincide con el relato “Ser” en la medida en la que desde su riesgoso ámbito exploratorio cumple con la premisa fundamental del concepto del crítico literario según el cual “La historia narrada, el relato, deviene en un elemento tan importante como el lenguaje y los recursos textuales utilizados para presentarla”³⁷⁸. Y efectivamente, el lenguaje y los recursos utilizados para la composición de este cuento, aunque producen un primer impacto de extrañamiento en el lector por efecto de su composición experimental, a saber, la sola y literal enumeración de productos de consumo, inmediatamente se capta el propósito y el sentido del relato, que no es otro que la historia de un individuo expresada a través de los productos que habrían formado parte de las diversas etapas de su vida. Entonces lo que se suscita, desde una perspectiva semántica, es el contraste frente a su característica experimentalista, en la que se descubre un relato que más bien expresa una gran coherencia, con un desarrollo lineal y progresivo casi estricto. De modo que se trata de una obra experimental bastante lograda, en el que si bien en un primer momento parece predominar el aspecto formal dado el extrañamiento que produce el factor experimentalista, al realizar una lectura detenida se va estableciendo un cierto equilibrio, por no decir una fusión, con respecto al contenido.

No obstante, como dice Barrera Linares, “la década de los 70 se inclinó mucho más hacia la forma que hacia la historia narrada”, y ciertamente, el desarrollo y la

³⁷⁸ Luis Barrera Linares: “Estructura y función estético-literaria del cuento venezolano actual”, en VV.AA: *Teoría y praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, pp. 137-138.

búsqueda de nuevas formas de expresión a través de la experimentación con el lenguaje se constituye en uno de los factores fundamentales en la estructura general de la obra *Rajatabla*. Aunque en el caso particular del cuento “Ser”, su composición lingüística a nivel sintáctico revela una intención marcadamente semántica. Como consecuencia, el análisis que parte del punto de vista lingüístico tiende a derivar necesariamente hacia su nivel semántico.

“Ser” desde una primera lectura aparece como un relato que genera una singular cercanía con el lector. Esta primera impresión, desde el enfoque de su sintaxis, posiblemente tenga que ver con una especie de efecto intrusivo en el lector, generado por la forma en la que ha sido presentada dicha enumeración: exclusivamente a través de sustantivos acompañados por sus respectivos artículos “el chupón el pablum”. Se trata de una pareja sintagmática, ciertamente elemental (aunque este minimalismo en el lenguaje también es una virtud en la literatura experimental), pero que en realidad revela un preciso e interesante propósito.

El Diccionario de la Lengua Española define ‘artículo’ como “Clase de palabras cuyos elementos especifican si lo designado por el sustantivo o el grupo nominal al que este determinan constituye o no información consabida”³⁷⁹, con esto, se desprenden dos tipos principales de ‘artículos’, que se diferencian por sus particulares funciones, si se trata de un ‘artículo indeterminado’, se estaría aludiendo a un “artículo que se antepone al nombre o al grupo nominal para indicar que este refiere a entidades no consabidas por los interlocutores”³⁸⁰, en cuyo caso, estaría aludiendo a cualquier objeto de su especie sin ningún tipo de conexión con el interlocutor, que en este caso es el ‘lector’, quien no guardaría ninguna relación con lo enunciado ‘un chupón’, ‘un pablum’, función que resulta contundentemente diferente en el caso del ‘artículo determinado’ cuya definición plantea una característica muy específica en tanto este tipo de artículo “sirve principalmente para limitar la extensión del nombre o

³⁷⁹ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española* <http://dle.rae.es/?id=3rJMpsE> [05-08-2017].

³⁸⁰ *Ibid.* <http://dle.rae.es/?id=3rJMpsE> [05-08-2017].

del grupo nominal formando expresiones que se refieren a entidades consabidas por los interlocutores³⁸¹. Según esta definición, 'el nombre' adquiere una significación sustancial al apelar directamente a un conocimiento previo en el lector, que habrá de enfrentarse a enunciados conocidos. No se trata entonces de un conjunto de productos cualquiera, sino de productos que le atañen 'el chupón', 'el pablum'. Resulta entonces un elemento diferencial la cualidad de 'lo consabido' entre los dos tipos de artículos (determinado e indeterminado), que en el relato "Ser" se decanta exclusivamente por el uso del 'determinado', en donde se advierte la pista de la intencionalidad del autor, claramente dirigida a producir un efecto en lo más profundo del registro nemónico del lector. La forma sintagmática *per sé* ocasiona un primer impacto en el lector, incluso si este no conoce los artículos ahí enumerados. Con esto, el sentido que esta estructura aparentemente básica comienza a configurar supera la sola enumeración, para revelar un propósito evocatorio. De este mismo modo, tal orientación será reforzada por la sucesiva enumeración de sustantivos determinados por sus complementos adjetivales. Los adjetivos que especifican condiciones, cualidades e inclusive, en su mayoría, las marcas comerciales que constituyen la frenética enumeración refuerzan el efecto evocatorio. Y es justamente ese efecto evocatorio el que dota al relato de su sentido semántico, para generar en el lector la idea de la existencia de un ser humano exclusivamente determinado por un aluvión de productos.

El otro elemento que corresponde a este análisis lingüístico, y que de alguna manera explica las características antes expresadas de 'enumeración frenética' y 'aluvión de productos', se refiere a la omisión de todo signo de puntuación (a excepción del punto final del relato), que forma parte de la propuesta experimental con el lenguaje. En este sentido, la propuesta presenta varios factores que resultan importantes de destacar: el primero estaría dado por la responsabilidad que comienza

³⁸¹ Real Academia Española: Diccionario... *op. cit.* <http://dle.rae.es/?id=3rJMpsE> [05-08-2017].

a dársele al receptor, que es a su vez una confianza que deposita el autor en un 'lector ideal' que efectivamente ha madurado en la llamada 'competencia lingüística', de modo que se trata de la configuración de una obra que no le es condescendiente. Se presenta así una gran carga de intransigencia para con el lector, el cual deberá encargarse de establecer en su lectura los posibles espacios, pero que a su vez deja abierto el planteamiento de una enumeración sin secciones, ni descanso, con lo que se produce la idea de una cierta vertiginosidad caótica, productos que se enlazan y confunden unos con otros, determinadas cualidades recaen en el siguiente producto y viceversa, con lo que se generan múltiples relaciones de ideas, pero por debajo de todas estas la sensación de una secuencia indetenible, en la que el individuo parece estar sujeto a tener siempre y constantemente 'algo', que cada vez más se convierte en un factor mediador en el reconocimiento de sí mismo, en el sentido del 'Ser-ahí' (Dasein) heideggeriano³⁸².

Como se puede observar, resulta difícil desarrollar el análisis lingüístico sin toparse con el aspecto semántico y filosófico irremisiblemente constitutivo de una intencionalidad de la forma, que en este punto, se habrá podido intuir, parece colindar con uno de esos interesantes planteamientos de la modernidad que se sintetizan en el concepto del 'fetichismo de la mercancía' de Karl Marx, y que ofrece la posibilidad de acceder al conocido ámbito de correspondencias que necesariamente establece la modernidad con la postmodernidad.

Una interpretación inmediata podría identificar al relato "Ser" como una propuesta crítica frente a la modernidad capitalista, desarrollado a través de la también moderna noción marxista del 'fetichismo de la mercancía'. En este sentido, el relato exhibe de una manera lacerante y descarnada la consabida idea de 'reificación' del

³⁸² Se hace referencia a la idea de *Dasein* en el sentido según el cual es el ente humano quien concibe la posibilidad de explicar su propio ser, sus posibilidades y su proyección a futuro "Lo que lo caracteriza ónticamente es que a este ente *le va* en su ser este mismo ser. La constitución de ser del Dasein implica entonces que el Dasein tiene en su ser una relación de ser con su ser. Y esto significa, a su vez, que el Dasein se comprende en su ser de alguna manera y con algún grado de explicitud". (Martin Heidegger: *Ser y Tiempo* (Traducción de Jorge Eduardo Rivera), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p. 35).

individuo contemporáneo, en el que el título “Ser” se convierte en el dispositivo clave que conecta, desde una perspectiva existencial, al individuo, desde su concepción hasta su muerte, con un conjunto de productos de consumo que lo constituyen a nivel ontológico. Pero que más allá de esto, pone a prueba al propio lector, quien a través de la reelaboración de la lectura, va componiendo una especie de auto-examen revelador, con el cual cada producto comercial va ocupando espacios constitutivos de una interioridad personal³⁸³, síntoma de una reificación que se agrava en la medida en la que el relato sea más eficaz en incidir en la fibra más profunda e íntima del ánimo del receptor, en quien se produce, luego de la entrañable emoción generada por el evocador relato, el nefasto reconocimiento de la propia alienación.

Sin embargo, el relato no se agota en esta propuesta, aspectos como el uso de determinados productos, que por su naturaleza conceptual y metafórica, se distinguen de la llana enunciación irónica hacia una crítica al materialismo, revelan otros propósitos más, los de constituirse en imágenes simbólicas que expresan una multiplicidad de sentidos desde los poéticos y filosóficos hasta los sociológicos y antropológicos. Además en todo el relato se advierte una preocupación por mantener cierta tonalidad y cadencia rítmica, propia de esa composición artística que, más allá del propósito teleológico y positivista (que no quiere decir que quede excluido), responde a una notoria voluntad estético-literaria. Y aunque sería interesante prefigurar, en esta oscilación entre ambos discursos, un interesante sincretismo, supondría una propuesta controvertida dada la rigidez del paradigma de la modernidad, con lo que se revela tanto el restrictivo horizonte de este modelo, como por contraste, del inclusivo de su alternativa postmoderna, desde la cual se promueve

³⁸³ Ciertamente que el efecto de identificación con el discurso en este punto señalado varía de acuerdo al grado de implicación del lector con la realidad a la que el relato alude, que habla del concepto de “comunidades epistémicas” señalado por ese importante lingüista Teun van Dijk, determinado por lo que denomina contexto real “El contexto real se define por el período de tiempo y el lugar en que se realizan las tareas comunes del hablante y el oyente (en lo que aquí compete serían el autor y el lector), y que satisface las propiedades del ‘aquí’ y ‘ahora’ lógica, física y cognoscitivamente”. (Teun van Dijk: *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980).

un espacio fértil para el desarrollo de interesantes interpretaciones, el diálogo de contrapartes y la reflexión profunda y desprejuiciada.

Así pues, uno de los aspectos más idóneos sería ciertamente el abordaje de los sugerentes productos de “Ser”, pero sobre todo, haciendo énfasis en el análisis del sentido postmoderno de alguno de ellos. Así que para establecer una primera distinción general, habría que decir que si el objetivo del relato hubiese sido el de la sola crítica al capitalismo y la reificación del sujeto contemporáneo, la selección de los productos se habría inclinado hacia aquellos que connotaran sentidos como los de la superficialidad, la ostentación o la deshumanización, por el contrario, lo que se percibe una y otra vez en cada producto, es una intención tanto estética como simbólica que persigue un sentido profundo, y que suscita reflexiones de signo sustancialmente distinto de los triviales. Como ejemplo paradigmático de esta premisa, se puede señalar precisamente el primero de los productos con el que se abre la lista que constituye el relato “Ser”, y que se trata de un producto ciertamente peculiar, “El lactógeno”, que de entrada plantea el desconcertante nexo de su naturaleza primigenia, atemporal y homogeneizadora, en tanto bien relacionado con un proceso biológico común a todos los seres humanos, con la de un conjunto perteneciente a una categoría más bien mundana y contingente en el que estarían incluidos todos los subsiguientes efectos de mercadería. El singular producto parecería entonces una deliberada provocación en la que se rompe, al menos simbólicamente, con la coherencia de una serie de productos comerciales que componen la casi totalidad del texto y que, al examinarlo a través de los principios y esquemas propuestos por la modernidad y sus metarrelatos, propone posibilidades interpretativas que se orientan al rechazo lyotardiano de esos principios absolutos. Según esta lectura el producto, ciertamente *sui géneris* en comparación con los demás, al que se hace referencia de “El lactógeno” se presenta: inasible para el relato cristiano (en tanto que no se relaciona con ningún tipo de discurso religioso o laico), indomesticable para el relato ilustrado (en tanto fenómeno salvaje de la naturaleza), in-comercializable para el relato

capitalista (intraducible a la lógica del egoísmo de Adam Smith) e imponderable para el relato socialista (incompatible con las lógicas de los 'modos de producción', 'valor de uso', 'valor de cambio' o 'fetichización'), y sin embargo, de toda la serie señalada en el cuento, es el único producto en el que se percibe, atendiendo ya no a metarrelatos externos sino a su naturaleza y propósito esencial, una alegoría de ciertos principios absolutos: inexorablemente omnipresente, incuestionablemente vital e indiscutiblemente irremplazable. Tal dualidad convierte al mencionado producto en un factor incalificable, quizá debido a la delicada circunstancia existencial fronteriza que representa la pre-natalidad. No obstante, estas sensibles delimitaciones son demolidas en el relato de Britto, en el que la sublime sustancia maternal es inscrita y degradada a la categoría de lo mundano, arrojada como un producto de consumo más entre las profanas especies del mercado. Lo que genera este ultraje, resulta más valioso que las correctas clasificaciones morales, racionales o emancipatorias, y es el valioso campo de lo incierto que exige, tal vez en busca de un resarcimiento, nuevas interpretaciones, cuestionamientos y re-significaciones. Se trata del conocido ámbito abierto por uno de los fundamentales 'maestros de la sospecha', Friedrich Nietzsche, y desde el cual cobra vigencia el sentido del título *Sobre verdad y mentira en 'sentido extramoral'* (las comillas son mías) (1873), obra que alberga la pregunta medular, bajo la que se fundamenta lo que será el pensamiento postestructuralista y consecuentemente el principio escéptico de la postmodernidad:

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal³⁸⁴.

³⁸⁴ Friedrich Nietzsche: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Editorial Tecnos, 1996, p. 25.

De este modo se pasa de la ilusión de verdad del pretérito sentido sublime de la substancia conceptiva, hacia su banalización, su elevada significación es ahora arrojada al plano de los productos de consumo, desde donde surgen entonces, desde la hibridez, inestables y turbadoras lecturas, desde la más inmediata, que propondría la idea del consumismo atávico de una especie por naturaleza depredadora, hasta la más oscura y sinuosa, que reconocería en el cuerpo femenino un medio de producción, en el que se crea la ilusión de un supuesto primer artículo de consumo, cuando en realidad no es sino otra parte de la cadena de ensamblaje, para generar al que nunca llega a hacerse presente, porque nunca dejó de ser siempre un consumido por los productos, tal como lo expresa la surrealista inversión de sentidos del famoso cuento de Cortázar “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj”, en la que ‘un Cortázar’ es regalado a ‘un reloj’ por su cumpleaños (el cumpleaños del reloj)³⁸⁵, llevado en el relato “Ser” a la totalidad de una vida.

En todo caso, el beneficio, y especialmente en el ámbito de la literatura, es la multiplicación, la inversión y la diversificación de las posibilidades interpretativas. Así el relato “Ser” se descubre en dos tiempos: uno apuesta por el rechazo a los pensamientos fuertes, que le permite soslayar el pesado principio de lo unívoco, y otro, plantea el retorno irónico, desencantado, y en el ejemplo expuesto hasta enfermizo, por los principios de los pensamientos fuertes de la modernidad. Ambas apuestas, consideradas como fundamentales nociones de lo que Lyotard entiende por postmodernidad.

Otros ejemplos, mencionados someramente, en el que los productos parecen plantear singularidades, son perceptibles en ciertos conjuntos, en los que se descubren composiciones que ilustran estados evolutivos, este es el caso de tres instrumentos consecutivos para comer en el que el cuento señala “la cucharilla el tenedor el cuchillo” prescindiendo de sus marcas comerciales, omisión que no es

³⁸⁵ Paráfrasis extraída del conocido cuento de Cortázar “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj” en Julio Cortázar: *historias de Cronopios y de Famas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p. 12.

frecuente, que parece acelerar los tiempos de una linealidad progresiva, posiblemente para marcar el transcurso de la etapa infantil dentro de una especie de evolución psicomotora que parece deslizar el sesgo de un lenguaje antropológico. Y así como se plantean composiciones alegóricas que reflejan campos epistémicos amplios de temas universales, así mismo se componen series que reducen ese campo y por ende la metáfora se vuelve más específica y compleja. Tal es el siguiente conjunto, del que es posible deducir una ya tradicional problemática de tipo socio-cultural, y que tiene que ver con la definición identitaria. Se trata de un dilema que tiene larga data, y parece sostener una misma causa: la independencia que, en la contemporaneidad, en buena parte, se ha trasladado al fenómeno de la transculturación que ha originado la circunstancia del comercio petrolero. De este modo el país mono-productor se ve en la necesidad de una ingente importación de mercancías, que traen consigo los ominosos e ineluctables valores culturales y modos de ser, hecho que se expresa a lo largo del relato en los innumerables productos de origen foráneo señalados, pero de manera muy especial, en el conjunto alegórico de una serie de aparatos tecnológicos de música importados, debido a que después de “el plato garrard (tocadiscos británico) las cornetas fisher (altavoz estadounidense) la planta Hitachi (amplificador japonés)”, se inserta, no sin cierta ironía, el ‘producto nacional’ “el disco concierto en la llanura” (suerte de versión ‘elitista’ de música llanera venezolana). Según esta lectura, que refleja la idea de una identidad fuertemente alienada por lo foráneo, podría decirse alegóricamente que ‘el producto nacional’ (y específicamente aquel que responde a los valores de una transculturada burguesía elitista) gira, se expresa y adquiere su razón de ser a partir de aquellos factores internacionales.

Esta miscelánea de interpretaciones que se exponen como ejemplos, pero también como tentativas de interpretación que se multiplican con cada lectura y cada lector, y que constituyen ese principio de la sugerencia propio del relato experimental, descansa sobre una cualidad que termina generando un conjunto armonioso, y esta es la que se manifiesta a través de una musicalidad y un ritmo, que se aprecia en la

lectura en voz alta³⁸⁶. Sin embargo, al examinar detenidamente algunas posibles estrategias, como el uso de ciertas métricas o rimas internas, aliteraciones o juegos de repeticiones vocales, no se observó, al menos significativamente, el uso de alguno de estos recursos literarios. Se trataría entonces de una musicalidad indeterminable, para lo cual se vuelve a recurrir a ‘hombros de un gigante’ como lo es el escritor Julio Cortázar, destacado exponente de la narrativa experimental, quien admite, en su intento por explicar la razón de la musicalidad de su prosa (piénsese en la conocida cadencia jazzística de *Rayuela*), que se trata de “una penosa tentativa por explicar algo en el fondo inexplicable para mí”, y que se cita en este punto, al relacionarse con este espacio postmoderno en el que sobre la razón comienzan a influir elementos de orden subjetivo, especialmente cuando de lo que se habla, como dice el argentino, es del canto inserto en el encanto:

una prosa en la que se mezclan una serie de latencias, de pulsaciones que no vienen casi nunca de la razón y que hace que un escritor organice su discurso y su sintaxis de manera tal que, además de transmitir el mensaje que la prosa le permite, transmite junto con eso una serie de atmósferas, aureolas, un contenido que nada tiene que ver con el mensaje mismo pero que lo enriquece, lo amplifica y muchas veces lo profundiza³⁸⁷.

Aún tras estas sabias cavilaciones cortazarianas, el relato “Ser”, debido a su naturaleza experimental, sigue presentando resistencias para establecer coordenadas, sobre todo cuando se toma en cuenta la mencionada omisión de tantos elementos gramaticales, no ya de la musicalidad, sino incluso del género, del estilo, en un lenguaje al límite del orden de la comunicabilidad, tanto semántica como sintácticamente. Pero que a su vez expresa la valía del horizonte de la postmodernidad, que ha comenzado a creer en las capacidades de cada lector, quien

³⁸⁶ Se recomienda la irremplazablemente lectura personal, aunque a modo de amena curiosidad, se sugiere también la que hace el propio autor, en una entrevista para El Centro Nacional del Libro, en el minuto: 10:15, accediendo al siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=vec7MTFZZC0&t=198s>

³⁸⁷ Julio Cortázar: *Clases de literaturas*. Berkeley, 1980. Buenos Aires, Editorial Alfaguara, 2013, p. 151.

ahora no solo sigue la lectura, o se divierte, sino que también la repara, la lucha, la lee y relee para fundar un nuevo texto, con su propio género, estilo e incluso sentido.

Finalmente, lo que se pretende señalar con estos ejemplos es que con el rechazo, o mejor dicho, con la desmitificación de los grandes relatos de la modernidad, lo que emerge es la mirada panóptica, como una necesaria manera de descubrir nuevas formas de síntesis, así como la de plantear un punto axial desde el cual sea posible la conjunción de multiplicidades interpretativas, se entiende pues como una perspectiva abierta que sugiere la postmodernidad, y que incluye, como su nombre lo dice, a la modernidad sin olvidar la experiencia, que es en fin la toma de conciencia benjaminiana del sujeto histórico capaz de constituir una constelación nueva gracias a todo lo vivido, que supere el tortuoso campo de desencuentros a que obligaron y obligan los que insisten en sujetar a la razón.

IV.2.3. Claves filosóficas de *'El pensamiento débil'* de Gianni Vattimo en función de una interpretación postmoderna de "Muerte de un rebelde"

En lo que corresponde al horizonte de pensamiento de la modernidad historicista, teleológica y emancipadora dentro del paradigma del socialismo, el relato "Muerte de un rebelde" parece representar una especie de paréntesis o espacio escindido. El cuestionamiento sobre el sentido de este paréntesis en contraste con el modelo de pensamiento hegemónico permite desarrollar, tanto un acercamiento a través del análisis del discurso del relato de Britto, como la exploración de los rasgos epistémicos de esos mundos aislados, en los que es posible comenzar a percibir una mengua, una mixturación y una diversificación de los principios absolutos de los metarrelatos. Se entiende entonces como el preludio de un nuevo discurso, propio de la postmodernidad, difícil de aprehender por las vías tradicionales de una filosofía sistemática, preestablecida y delimitada, razón por la cual se considera conveniente la introducción de la innovadora perspectiva filosófica del "Pensiero debole" o "Pensamiento débil" del conocido filósofo italiano Gianni Vattimo, en tanto que proyecta un modo de pensar transicional orientado a la superación del modelo metafísico y el principio logocéntrico, que a la vez contiene un cierto orden estructural. En esta nueva postura reflexiva, se propone la transformación de la mirada rígida de la razón-dominio por una actitud aperturista que permita ampliar el horizonte de pensamiento hacia la configuración, antes que de nuevas formas de síntesis articuladas por la razón instrumental, de nuevos principios guiados por una dimensión ética. Como alternativa de pensamiento filosófico que surge a partir de la crisis de la modernidad, este espacio transicional revela orientaciones teóricas que permiten reconocer un interesante punto de contacto entre ese llamado paradigma de la postmodernidad y la tradición de un pensamiento filosófico, artístico y literario que lo anticipa y prefigura a través del modelo postestructuralista inaugurado por filósofos como Nietzsche o Heidegger. Dentro de esta dimensión epistemológica, el relato

“Muerte de un rebelde” no solo puede ser interpretado como la representación literaria del mundo en crisis de la modernidad, sino también del regodeo por los intersticios de esa mengua, detención que termina revelando nuevos elementos, posiblemente aquellos considerados como descartables por la perspectiva de los ‘pensamientos fuertes’. Sin embargo, la aparición de estos espacios disminuidos y liberados del principio de la legitimación como factor imprescindible, a diferencia de ser concebida como una precarización o acabamiento, es concebida como una oportunidad plena de posibilidades creadoras, dado que en el declinar de los cimientos paradigmáticos de la modernidad comienzan a vislumbrarse todos aquellos horizontes en el pasado opacados por el predominio de las verdades absolutas.

De acuerdo con esto, el primer elemento a tomar en cuenta es el propio “tiempo” que, a partir del sentido heideggeriano que adopta Vattimo, posibilita el trazado de un marco en el que están contenidas las distintas posibilidades paradigmáticas, en estas el “ser” es arrojado para consecuentemente influir en la configuración de un concepto a la vez existencial y temporal, sobre el que se fundamenta la obra del filósofo alemán *Sein und Zeit* o *Ser y Tiempo*, conocido como “Dasein” o “Ser-ahí”³⁸⁸. Este tiempo ontológico, que se realiza en las diversas configuraciones de los metarrelatos, pero también en sus realizaciones fallidas, declinantes, alternativas o sencillamente ajenas, supone una nueva forma de totalidad. Tal y como lo evidencian las ruinas que crecen a los pies del ángel de la historia de Walter Benjamin en su Tesis IX, esta nueva forma de totalidad no solo toma en consideración el modelo dialéctico de la historiografía oficial, siguiendo la línea de análisis hegeliana o marxista, sino también a todos aquellos eventos que no son

³⁸⁸ La definición del término Dasein, expuesto en el libro *Ser y Tiempo* de Heidegger, comprende el desarrollo teórico que recorre toda la propuesta filosófica del alemán y que resultaría imposible de presentar de un modo sintético. De modo que bastará con las ideas sobre el Dasein a las que hace referencia Gianni Vattimo, en su libro *Pensamiento débil*, según la cual el ser es indisociable de su pertenencia a determinados horizontes histórico-culturales, lingüísticos, categoriales “la lógica que dirige nuestro pensamiento –puesto que existe una lógica, y el desarrollo de nuestro razonar no es arbitrario- se encuentra inscrita en la situación; está trenzada con procedimientos de control que se originan en cada caso, de la misma manera *no-pura* como se forjan las condiciones histórico-culturales de la experiencia”. (Gianni Vattimo: *El pensamiento débil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1983, p. 19-20).

considerados como relevantes para configurar un esquema totalizador. De modo que a partir de esos espacios de exclusión comenzará a constituirse una nueva postura crítico-filosófica, que encuentra una prolífica cantera en muchos de los intelectuales de la escuela de Frankfurt³⁸⁹, en la que Vattimo señala una tendencia hacia la ruptura de una tradición, donde figuras relevantes como Adorno, Bloch o Luckács, dirá el filósofo italiano, “no son pensadores de la dialéctica, sino de su disolución”³⁹⁰. Se trata entonces de un espacio conveniente en el que poner en tela de juicio el propio concepto de totalidad logocéntrica, en tanto esquema que solo es capaz de reproducir nuevas formas de dominación. Pero que a su vez trae como consecuencia el riesgo de reproducir una nueva forma de totalización, en el que el conjunto de las realizaciones de lo descartado por la historiografía, lo periférico, “no se deje tan fácilmente introducir en un proyecto totalizador”³⁹¹.

De modo que lo que se pretende es constituir una nueva forma de totalidad ‘no totalitaria’, que contenga perspectivas, modelos epistémicos, reapropiaciones históricas y culturales, diversas, múltiples e incluso contradictorias entre sí. Vattimo las concibe como “una densísima red de interferencias”³⁹² que constantemente atraviesan los campos hegemónicos y los proyectos totalizadores como formas de resistencia, en las que “Subsiste, por tanto, la posibilidad de que surja lo nuevo”³⁹³. En la idea del trayecto de una de esas líneas, que aleatoriamente se cruzan, puede reconocerse la intención inicial del relato de Britto cuando, desde el comienzo de la narración, se introduce el principio de lo circunstancial como detonante: “A mí me dijeron que había que enconcharlo (ocultarlo) y como yo casualmente me había mudado al apartamento dije que sí”³⁹⁴, a partir de esta primera frase, se despliega una serie de causas y consecuencias que sobre todo no tienen una dirección definida, no responden a

³⁸⁹ Se hace mención a la escuela de Frankfurt por el importante eje que representa entre los maestros de la sospecha y la filosofía contemporánea.

³⁹⁰ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil... op. cit.* p. 25.

³⁹¹ *Ibid.* p. 25.

³⁹² *Ibid.* p. 41.

³⁹³ *Ibid.* p. 41.

³⁹⁴ Luis Britto García: *Rajatabla*, Caracas, Alfadil ediciones, 1995. p. 27. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

ningún proyecto, que más bien parece una simple secuencia de situaciones, en el que todo parece ser el resultado de la pura casualidad.

El relato de Britto, en tanto representación literaria de una visión de mundo, y trayectoria existencial que, como se ha mencionado, compone una red mayor, exige a su vez un abordaje analítico diferenciado en función de su singularidad frente al discurso hegemónico. En un primer momento, lo que Vattimo propone es evitar que la versión de estos discursos periféricos terminen ingresando en la dinámica dialéctica del engañoso historicismo tradicional³⁹⁵. De este modo, al disminuir el peso legitimador de esta forma de historiografía, la perspectiva de observación del sentido histórico se presenta como una posibilidad autónoma, desarticulada de todo presupuesto, capaz de una exploración desprejuiciada del devenir histórico³⁹⁶. Así pues, sobre este historicismo abierto, condicionado por una nueva perspectiva del tiempo, se apoya el sentido de la presencia de atípicos y múltiples relatos que pueden o no responder a una racionalidad (es decir, que respondan a otro tipo de valor estético, simbólico, no necesariamente utilitario, y que puedan resultar susceptibles de ser registrados por la historia, pero también por el arte, o en el caso que aquí compete, la literatura) en tanto forman parte de un todo, y que no necesariamente se deben a un proyecto coyuntural para adquirir su significatividad.

El relato de Britto, entendido entonces como una de esas líneas que conforman esa intrincada red, viene a representar una de las innumerables y diversas situaciones que pudieron haberse vivido en la Venezuela de mediados del siglo XX en tanto período de gran agitación política, en la que desde finales de los 50 y toda la década de los 60 proliferó una guerrilla, tanto rural como urbana, y que hacia la década de los

³⁹⁵ Vattimo está haciendo referencia a una exhortación que Benjamin hace en la tesis XVI de su escrito *Sobre el concepto de historia* en la que entiende al historicismo tradicional como una práctica de manipulación que habría que evitar: "El historicismo levanta la imagen 'eterna' del pasado, el materialista histórico una experiencia única del mismo, que se mantiene en su singularidad. Deja que los otros se agoten con la meretriz del 'había una vez' en el burdel del historicismo". (Walter Benjamin: "Sobre el concepto de historia", en *Obras*, libro I, Madrid, Abada Editores, 2008, p. 316).

³⁹⁶ De hecho esta es la idea que separa a Heidegger de la tradición metafísica, cuando entiende que el sentido del "ser" (entiéndase aquí el ser del sujeto histórico) no está separado de su 'exterioridad', sino que él mismo es su exterioridad, tanto en el sentido espacial como temporal. De este modo se puede entender el enunciado heideggeriano que expresa que el ser (del ser humano) *no es*, sino que *acontece*.

70, comenzará a presentar signos de un progresivo declive. De modo que “Muerte de un rebelde” puede ser interpretado como una narración que expresa ese estado de crisis de la izquierda revolucionaria. Sin embargo, no se trata del gran relato crítico y moralizante que plantearía la perspectiva de la modernidad, a diferencia, lo que se presenta es el pequeño relato que, para sintetizar aquí la historia, más bien es una anécdota contada por su protagonista, quien, debido a una casual relación, tal vez ya distante con la izquierda, se ve en el trance de ocultar a un muy desmejorado activista revolucionario en su vivienda, lugar en el que este al poco tiempo muere y es descartado, con lo que el protagonista vuelve, sin mayores aspavientos, a su cotidianidad.

Aunque se pueden extraer del relato numerosos ejemplos de la decadencia del paradigma de la modernidad, es desde la singularidad del protagonista, desde donde la consabida crisis puede ser analizada con un nuevo ángulo y perspectiva, lo que permitirá acceder a algunos interesantes elementos que destaca “el pensamiento débil” como propuesta filosófica fruto de ese transcurso conocido como postmodernidad. Dicho de otro modo, el personaje central parecería encarnar la decadencia de la modernidad y su crítica si no albergara una actitud desconcertante que por momentos se desfasa de todo horizonte paradigmático. En este sentido, no se reduce a la ingenua y predecible propuesta de un individuo expresamente apático, descomprometido o carente de convicción política, en cambio, lo que se presenta es un personaje excéntrico, que oscila entre lo racional y lo irracional, la actitud moralizante y el morbo, y que acaba suscitando una incómoda incertidumbre que se mantiene a lo largo del desarrollo del relato. Así pues, la naturaleza fortuita de las acciones del protagonista, que acepta ocultar al revolucionario porque, como él así lo expresa, “casualmente me había mudado al apartamento” (p. 27), se confunden con el compromiso que representa la propia acción subversiva; la cautela y desafección que este manifiesta ante el compromiso político, en donde se cuida de no enterarse demasiado de la información que sobre el movimiento revolucionario maneja

“Cáceres”, su huésped, pues “conversar de política pero sin entrar en detalles” (p. 27), parece contraponerse a la vehemente y empática preocupación por el bienestar y cuidado de su acogido, quien da muestras de un delicado estado de salud “Yo pensé inventar una excusa para dejar de ir al trabajo y acompañarlo pero él me dijo que estaba mejor” (p. 28). Lo que sugiere la idea de un relato que busca superar el planteamiento metafísico occidental de un ser etéreo y aséptico de toda influencia, por otro (que es el único posible como hecho fáctico), atravesado por su propia experiencia existencial, a su vez, dentro de un contexto histórico y cultural.

Lo interesante de este juego de oscilaciones, es que comienza a revelar una de las características más interesantes del ser humano que es su complejidad, en ocasiones, inexplicable para la razón y buena parte de la literatura, a la que en cierto sentido suele solicitársele cierta verosimilitud, una especie de coherencia interna del relato dentro de una línea armónica de ideas, a diferencia de esto, el relato de Britto comienza a mostrar que las actitudes y acciones que en el protagonista se suscitan al conectar con su entorno: entes o acontecimientos, no tienen por qué ser los esperados. Esta lógica de la diferencia es señalada filosóficamente por Vattimo a través de la noción heideggeriana de la *Verwindung* (se traduce como ‘distorsión o torsión’), con la que expresa el fin de la noción de una estructura estable del ser, para dar paso a la idea de *Über-lieferung*, que plantea el doble sentido de ‘tradición’ y ‘transmisión’ (aunque como se sabe, ambas tienen una estrecha relación etimológica). En consecuencia, la verdad del ser pierde de este modo sus atributos de seguridad y presencialidad, en tanto que: ya no es ‘sus antecedentes’ y todavía no es ‘sus posibilidades’. Dentro de esta línea heideggeriana, Vattimo parece distinguir dos sentidos fundamentales de lo verdadero:

lo verdadero como conformidad entre la proposición y la cosa, y lo verdadero como libertad, es decir, como apertura de aquellos horizontes

en los que cualquier adecuación se torna posible; entre estos sentidos, sin duda alguna, es justo privilegiar al segundo.³⁹⁷

Pero ¿cómo se explica esa segunda forma de verdad? O estableciendo el paralelismo con el relato de Britto ¿Cómo entender la actitud disfuncional e incongruente del protagonista? Dice Gianni Vattimo que lo primero es aceptar una determinada modulación del ser a partir de sus antecedentes y circunstancias, analizadas a través de un proceso de verificación y no “a una aprehensión noética del tipo de la evidencia”³⁹⁸. Todo esto con el propósito, más allá del desmontaje de las sentencias metafísicas, a partir del origen abismal de la naturaleza del ser, de establecer una relativización de los llamados imperativos categóricos que, en la tradición occidental, han promovido, el enfrentamiento y la violencia por la supremacía de un modelo, que es siempre relativo. La imagen de esa relatividad es profundizada por Derrida en uno de sus libros fundamentales *De la gramatología*, en el que, en sus análisis sobre los estudios lingüísticos de Rousseau, va descubriendo el rastro de los mecanismos sobre los que se sustenta el propio orden de la metafísica, y que no es sino el resultado de los mismos procesos racionales del paradigma que lo sustenta, de tal modo que Rousseau “Nos dice en el texto qué es un texto, en la escritura qué es la escritura, en la escritura de Rousseau el deseo de Jean-Jaques, etc.”³⁹⁹. De este modo va a concluir con la idea de que alcanzar un punto exorbitante que supere el principio logocéntrico solo deviene en *abismo*, principio que resulta axial en la propuesta derrideana para comprender la naturaleza parcializada de la razón dialéctica sobre las que se fundamentan los consabidos metarrelatos. Vattimo, sigue adelante sobre esta idea, y tras aceptar la red de significaciones que penden de ese abismo, plantea la vía de que “lo verdadero no posee una naturaleza metafísica o lógica, sino retórica”⁴⁰⁰. De modo que sobre el ser del protagonista (es decir, del modo como afronta y procede en el transcurso del relato) inciden múltiples condiciones, dos

³⁹⁷ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil... op. cit.* p. 36.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 38.

³⁹⁹ Jacques Derrida: *De la gramatología*, México, Siglo XXI editores, 1986, p. 207.

⁴⁰⁰ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil... op. cit.* p. 38.

de las que parecen fundamentales son la de haber militado o participado en un grupo revolucionario de izquierdas “Vino en la noche con un camarada que yo conocía” (p. 27), y la de haber continuado con su vida dentro del orden hegemónico “Yo había faltado dos días al trabajo, y debí pedirle a un médico amigo que me certificara bronquitis”, con las que probablemente se explique esa dicotomía de su comportamiento a lo largo del relato, y que desorienta al momento de entender el sentido o propósito del protagonista. Así pues, una primera acción ciertamente altruista da origen a una serie de acontecimientos que parecen no plantear proyecto alguno, sino que por el contrario, cada vez que la trama se orienta o hace referencia al asunto revolucionario inmediatamente se trunca, y el desarrollo es omitido, silenciado o cercenado (esto incluso sintácticamente): “yo no lo había visto nunca ni quise saber por qué lo buscaban” (p. 27), “conversar de política pero sin entrar en detalles no fuera uno a enterarse de que, que nunca abriera la puerta no fuera ser cosa también de que” (p. 27), “preferí no salir a la calle para no ver el carro ni quién lo manejaba” (p. 29) “En las hojitas clandestinas jamás se dijo falleció el camarada [...] Yo nunca le pregunté nada a Aguirre” (p. 29). Sin embargo, esto no significa que el horizonte hacia el que se orientan los acontecimientos del relato anuncie un sentido decadente, así como tampoco crítico y mucho menos emancipatorio, parece más bien haber una inercia de causas y consecuencias que plantea una ligera fluctuación de altibajos en la estructura argumental en la que cualquier horizonte se hace tan inaprensible como impredecible. Estas características no solo se ponen de manifiesto en las acciones más evidentes de los personajes que, por ejemplo en el caso del protagonista, va del acto altruista aunque casi inopinado, a una reticencia a comprometerse con la revolución aunque no absolutamente tajante. Todo se convierte así en ‘pequeños gestos’ o circunstanciales formas discursivas que tienden tanto a la caridad y la resignación, como al peligro y la impureza. Este sentido fluctuante se concreta en la secuencia de imágenes que expresan la faceta sencilla y cotidiana de lo urbano, atravesada por la tensión de cierto halo subversivo “en caso de peligro la toalla en la

ventana del baño que se ve desde la esquina” (p. 27), “Serían las dos de la madrugada cuando bajamos las escaleras, con cuidado para no despertar el conserje” (p. 29), “A mediodía comí algo en la esquina. La radio hablaba de bombardeos en alguna parte” (p. 29). Desde esta perspectiva periférica es posible percatarse de una interesante dimensión del relato, en la cual se prescinde de los grandes acontecimientos para dar paso a lo pormenorizado, en los que según Vattimo “El horizonte *retórico* de la verdad –que también podría llamarse hermenéutico- se establece de esta manera libre, pero “impura”⁴⁰¹.

En este sentido el discurso del relato “Muerte de un rebelde” apunta a la representación de una singularidad: lo cotidiano, lo circunstancial, los seres anónimos, los menos comprometidos o convencidos del gran proyecto emancipatorio, y que aún así, intervienen en la constitución del sentido de una realidad. Este nuevo espacio revela una interesante potencialidad en el ámbito estético-literario, dado que plantea el desarrollo de enfoques que permiten un acceso más cercano y tangible de los grandes sucesos, que por magnánimos resultan distantes e inabarcables. De modo que esta perspectiva que parece reducir el campo de visión para resaltar la imagen de lo “superfluo” o lo “intrascendente”, lo que en realidad genera es un espacio que plantea una nueva relación y comprensión de “el gran proyecto”. En otras palabras, aunque el nuevo punto de referencia pareciera, en un primer momento, apartarse del gran relato emancipador, moralizante o aleccionador, en realidad lo que hace es potenciarlo y, lo que es más importante, lo acerca más a la cotidianidad de los receptores, a través de una perspectiva desmitificadora. El lector goza pues de una experiencia más cercana con los grandes proyectos desde lo pequeño, desde lo precario, dado que se circunscribe a un ámbito que le es más propio y reconocible. Estos dos mundos del gran y el pequeño relato son amalgamados constantemente: Cáceres como el gran revolucionario en pantuflas y pijama; el código secreto de lo subversivo en una toalla guindada en la ventana de un baño y que se ve desde la esquina; incluso el evento de

⁴⁰¹ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil...*, op. cit., p. 39.

la muerte de Cáceres en mitad de la noche con lo cual el protagonista se siente avergonzado “de haber en aquel mismo momento haber roncado y no oído mi nombre dicho muy bajito a lo mejor soñado una banalidad” (p. 28). Este juego de discursos alcanza su mayor intensidad en los espacios finales del relato. Después de sucedida la muerte de Cáceres, la presencia de lo inauténtico (en el sentido heideggeriano) vuelve a avanzar hacia la ocupación el espacio central de la vida del protagonista, pero antes, este hace un acopio de las cosas dejadas por el importante, misterioso y difunto revolucionario, características que infunden en aquellos objetos una re-significación profunda y múltiple. Entre estos, uno de los que resulta más sugerente, es el de un “papel con garabatos” que encontró varios días después “Decían condiciones objetivas, inf. Pol., ojo, no olvidar C.C., y cosas así” (p. 29). Con esta imagen, la conjugación de los espacios de la modernidad, del proyecto emancipador, con la cotidianidad, lo superfluo e incluso lo impuro, resulta absoluta. Las condiciones interpretativas que suscitan en el lector esos objetos nimios, se convierten en pequeños gestos cargados de una gran potencia sugestiva. El detenerse en ese “papel” para señalar esas palabras, en forma de códigos “inf. Pol.”, parecen responder incluso, por la vía del placer por fisgonear, a una especie de regodeo fetichista, se trata de esos pequeños detalles que revelan en Britto una gran capacidad de captación y comprensión de la naturaleza humana. La pregunta, más allá de la atracción por lo intrigante de esas palabras en clave, es por qué Britto como escritor elije señalarlas, por qué registrar esas palabras en clave, rotas, esos códigos inentendibles e infructuosos para la trama. Tal vez la respuesta se halle en el propio gusto que produce el poder haberse asomado a leer aquella nota, imaginar el paso de ese papel por una gran historia, un gran relato glorioso y distante, que habría requerido de virtudes excelsas, y que sin embargo en la mano profanadora del apático protagonista, terminan evidenciando la absurda contingencia existencial. El retorno a la razón última y primera, la conocida y compleja noción filosófica del ‘ser para la muerte’ de Heidegger, del que se extrae una particular reflexión:

Mientras el Dasein, en cuanto ente, es, jamás habrá alcanzado su "integridad". Pero si la alcanza, este logro se convierte en la absoluta pérdida del estar-en-el-mundo. Entonces ya más nunca será experimentable *como ente*⁴⁰².

"El papel", como representación metafórica del revolucionario Cáceres, contiene en esencia la posibilidad de actualización, siempre y cuando permanezca el fenómeno de la existencia. El ser de ese "papel" es su potencialidad de cambio, de mutación de la información ahí contenida (tanto en el ámbito teórico: de pareceres, revisiones, rechazos o reutilizaciones de esa información; como en el práctico: el paso de la información teórica a la realización concreta), cualquiera que esta fuere, al sobrevenir la muerte, sobre todo en este caso en el que la información en clave exige de la existencia biológica de su dueño, se ve clausurada pero también resuelta. Siguiendo con las consideraciones heideggerianas, su existencia, al no ser ya propensa a forma alguna de cambio, puede ser finalmente registrada, aunque parezca paradójico, su ser alcanza la posibilidad de ser descrito o abarcado como totalidad, sólo cuando ya deja de ser. Y que, en el caso que aquí compete con el apático protagonista, se podría decir que la posibilidad de cambio de aquella nota, esta absolutamente negada, aunque esto sea solo dentro de la realidad literaria, dado que, en el campo de la recepción, cada lector de "Muerte de un rebelde" volverá a asomarse a esa nota, para generar a partir de ella, una nueva actualización interpretativa. Ciertamente el proceso existencial de la muerte que describe Heidegger, dista enormemente de la muerte que acaece dentro de la realidad literaria, cientos y miles de reactualizaciones de esa Muerte de un rebelde mantendrán activa la posibilidad, en este caso, de nuevas interpretaciones. Con todo esto, la posibilidad de destino que decide para "el papel" el protagonista vuelve a demostrar, como al principio del relato, la fusión de lo superfluo, de lo fortuito, en el que late una

⁴⁰² Martin Heidegger: *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, Segunda Sección-Capítulo primero: "La posibilidad de estar entero del Dasein y el estar vuelto hacia la muerte". p. 234.

ambigüedad que hace sospechar de un sentido oculto y profundo, de un protagonista que sabe y piensa mucho más de lo que dice “Como no podía entregárselo a Aguirre, lo eché en el excusado. De todos modos no decía nada. Cáceres murió sin ver la Revolución” (p. 29).

Como se puede observar, discurso y contexto dan cuenta de unos personajes que son reflejo de un horizonte epistémico siempre fronterizo. En este sus actores, víctimas de un constante vapuleo, recorren sus bordes, entre una modernidad, representada en la voluntad de la colaboración con el proyecto revolucionario de los camaradas y el protagonista, y su declive, en la propia persona de “Cáceres”, un revolucionario enfermo y venido a menos que “traía un paquete de papel periódico con pijama y pantuflas” (p. 27). La figura entendida como símbolo paradigmático de otro tiempo, parece significar, ahora desde una posición periférica, un estado de cosas en estancamiento, que superando el círculo de los demás personajes del relato, en quienes este estado se transcribe en una especie de voluntad mecánica y rutinaria, conecta finalmente con el círculo externo, en el que con su muerte silenciosa, sin grandes estruendos, anuncia la extinción total del proyecto en su sentido más amplio. Por esto, las perspectivas paradigmáticas en pugna no se sintieron aludidas⁴⁰³ ante su deceso “En las hojitas clandestinas jamás se dijo falleció el camarada fulano ni tampoco la prensa dijo hallado cuerpo o ingresó prófugo en clínica y falleció de inmediato” (p. 29). Como se mencionó, la línea argumental se cierra con el retorno a lo que Heidegger llamara la “existencia inauténtica”, en la que el protagonista vuelve a una cotidianidad de la que tampoco se apartó demasiado.

Una vez determinado el horizonte epistémico que permite la comprensión de la actitud que adopta el ser arrojado a sus circunstancias, el siguiente punto de la propuesta filosófica de Gianni Vattimo, en la estructuración de su ontología débil, se

⁴⁰³ La expresión resulta ciertamente referencial de este período decadente, en palabras del icónico intelectual venezolano Salvador Garmendia: “Los 60, también para nosotros fueron una guerra. Pero una guerra sin enemigo visible o donde el enemigo decidió no darse por aludido. En realidad, la libramos día por día dentro de nosotros mismos, sabiéndonos sin decírnoslo que estaba perdida desde el comienzo”. (Salvador Garmendia: “*La disolución del compromiso*”, en Karl Kohut: *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Madrid, editorial Iberoamericana, 1999, p. 34).

constituye en el espacio de libertad necesario para el desarrollo de una noción de verdad. Este, cuando menos, complicado anhelo pasa por una necesaria búsqueda o cambio de perspectiva, que, para el filósofo italiano, tiene que ver con una inversión de sus valores, en tanto que no se trata de una certeza establecida a priori y bajo la cual los participantes deben regirse para encontrar un acuerdo, sino que es a partir del acuerdo intersubjetivo de las partes que surgirá aquello que será considerado como una verdad, siempre sujeta a su constante verificación, según la propuesta:

En este espacio nadie parte de cero, sino que se encuentra ya ligado por ciertos lazos de fidelidad, de pertenencia, por determinados vínculos. El horizonte *retórico* de la verdad –que también podría llamarse hermenéutico– se establece de esta manera libre, pero “impura”⁴⁰⁴.

Es importante agregar en este punto que tales “vínculos” vienen a constituir lo que el filósofo italiano define como la sustancia de la *pietas*. Este nuevo valor introduce en la dinámica intersubjetiva los principios de una virtud caritativa, tanto como elaboración intrínseca del ser que plantea la existencia de un “bien en sí”, como a través del reflejo que generan las huellas de la experiencia sobre esa interioridad, y que se conciben como “lazos de lealtad”. Lo que pretende recuperar Vattimo con este nuevo factor, parece guardar una estrecha relación con la imagen de la tesis IX de *El Ángel de la Historia* de Walter Benjamin, quien en su conocida alegoría, presenta un ángel que ha vuelto su rostro hacia el pasado para condolerse del cúmulo de ruinas, que representan a los vencidos y olvidados por la historiografía tradicional, volcado a sus pies. Es importante hacer énfasis en que en este acto de misericordia no existe un propósito desde el punto de vista positivista, por el contrario, es justamente arrastrado fatalmente por esta lógica que él sintetiza en el llamado “progreso”. Con su alegoría Benjamin pondrá un necesario acento en aquellos valores que superan el paradigma de la razón-lógica y que conectan al ser humano en un vínculo sensible de orden

⁴⁰⁴ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil... op. cit.* p. 39.

religioso, esto, sin dejar de insistir también en la crítica por la deshumanización que ha promovido un positivismo desenfrenado. Se trata de una propuesta, en la que Vattimo siente un gran interés, dado que abre la posibilidad de ese polémico espacio filosófico que conjuga la perspectiva materialista con la teológica. A través de estas ideas es posible establecer un paralelismo con el relato “Muerte de un rebelde”, en donde se percibe en el protagonista, al igual que en el ángel de Benjamin, el mismo principio axial de la *pietas* que lo lleva a aceptar la peligrosa responsabilidad de ocultar a “Cáceres”.

A partir de las peculiaridades de este atributo, el protagonista va a conducirse en virtud de la caridad no solo como expresión de una elaboración puramente intrínseca de su ser, sino que también se constituye como reflejo de una exterioridad a través de los mencionados “lazos de lealtad” que en el relato se expresa en su pasado revolucionario. La *pietas* se entiende entonces como un principio sensible que promueve la interpretación de una lógica-retórica de la verdad débil, en tanto plantea “una ética de ‘bienes’ antes que de ‘imperativos’”⁴⁰⁵. Correspondiéndose con esta idea, el protagonista actúa desde el más esencial sentido de filantropía para ayudar a un hombre necesitado, enfermo y convaleciente, desde cuya dimensión se presenta compasivo, servicial y solícito. Sin embargo, tal como el vendaval que arrastra irremediabilmente al Ángel de la Historia hacia “el progreso” impidiéndole “demorarse, despertar a los muertos y componer el destrozo”, así mismo, la causa de una inercia hegemónica positivista y deshumanizante incide sobre el protagonista, quien revela nuevamente la dura faceta evasiva ante el compromiso revolucionario, que incluso raya en la indolencia ante la muerte del rebelde, suceso tras el cual, sobreviene una especie de reinserción en la sociedad. En esta actitud aparentemente aséptica vuelve a entrar en juego la idea de la incertidumbre, el personaje se torna nuevamente indescifrable, el momento sublime de la *pietas* se circunscribe a un paréntesis de su

⁴⁰⁵ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil... op. cit.* p. 39.

vida, espacio delimitado y significativo, con el que se justifica su valor y el sentido de ser registrado, en este caso, a través de la literatura.

Lo realmente revolucionario de la propuesta de Vattimo no reside en la idea de una relativización *ad infinitum* de la noción de verdad que obviamente, llevada al extremo, terminaría convirtiéndose en un procedimiento estéril. Para el pensamiento débil el problema principal estriba no en el cuestionamiento de las verdades absolutas e irrefutables, sino en el replanteamiento de los modos de interpretación a través de los cuales se han configurado esas verdades, ya que en su naturaleza metodológica, yace el germen corrosivo del totalitarismo. Frente a esto se propone la interpretación aristotélica de la *hermeneia* que privilegia el diálogo y la formulación constante. El relato "Muerte de un rebelde" parece presentarse en este sentido como una gran alegoría, por un lado, de las virtudes de la mencionada verdad intersubjetiva, y por otro, de las desventajas y peligros de las verdades absolutas. Así pues, "los pensamientos fuertes" que pugnan al exterior del apartamento del protagonista, se presentan como razones puras, indiscutibles, inconciliables y violentas; mientras que al interior, lo que acontecen son razones, que por impuras, necesitan de una constante tensión de intersubjetividades que operan bajo el principio de la caridad. Esta nueva forma de la verdad débil se ve enteramente tensionada por lo que Vattimo llama 'interferencias', constituidas en el relato por las singulares perspectivas de los personajes en estado de *Über-lieferung* o transmisión, que se puede interpretar como la transferencia y disipación de proposiciones, en torno a circunstanciales proyectos e intereses comunes, de seres en constante estado de posibilidad⁴⁰⁶.

Un pensamiento débil lo es, ante todo y principalmente, en virtud de sus contenidos ontológicos, del modo como concibe el ser y la verdad: en consecuencia, es también un pensamiento desprovisto de

⁴⁰⁶ Para Heidegger la única forma posible en la que se puede concebir al ser del ser humano o Dasein es en tanto existe como estado de posibilidad "el Dasein es cada vez esencialmente su posibilidad". Martin Heidegger: *Ser y Tiempo* (Traducción de Jorge Eduardo Rivera), Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p. 52.

razones para reclamar la superioridad que el saber metafísico exigía en relación a la praxis⁴⁰⁷.

El acuerdo que en el relato de Britto se establece “puertas adentro” entre este grupo de individuos, se ve entonces imposibilitado de exponerse a la exterioridad de los pensamientos fuertes que pugnan en la calle y es por esto que el grupo se cuida de mantener el trato en un estricto estado de aislamiento. No obstante, como se mencionó, todavía queda el último hecho desconcertante, y es que en el desenlace del cuento, tras la muerte del rebelde, sobrevenga una indiferencia totalizante, en la cual para ninguna de las facciones, ni la de “los camaradas”, ni la del “hospedero” desde su perspectiva menos comprometida, ni la de “las hojitas clandestinas”, ni la de “la prensa” los acontecimientos relatados produjeron alguna afectación. Aunque lo que termina expresando el relato es el más profundo nihilismo de una época, lo que en este subyace es uno de los motivos centrales del pensamiento débil de Vattimo, y es el que al final de todo, genera la posibilidad y el sentido del propio relato, aquello que se considera digno de ser registrado literariamente. Se trata de la caridad, que si bien al final parece extinguirse, no lo es así para el filósofo italiano, para quien:

Significa más bien vivirla como interferencia, como media voz, como Gering (lo ínfimo). Equivale acompañar al ser en su ocaso y a preparar así a una humanidad ultrametafísica⁴⁰⁸.

De modo que finalmente, el Gering o gesto de la caridad, que desató el reflejo del mundo relatado en el cuento de Britto, es la débil virtud que aún se esfuerza por sustentar el sentido del ser, o para recurrir al ilustrativo argot alegórico benjaminiano, “Muerte de un rebelde” es una menguante estrella urgida de una constelación⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil... op. cit.* p. 40.

⁴⁰⁸ Gianni Vattimo: *El pensamiento débil... op. cit.* p. 42.

⁴⁰⁹ La sugerente figura de las constelaciones, que acompañarán a Benjamin en muchos de sus escritos y reflexiones, se plantea, a grandes rasgos, como una disposición cognoscitiva reivindicadora del sentido del ser, que por radicalmente heterogénea, sólo es aprehensible como instante de iluminación “Las ideas son constelaciones eternas y, en la medida en que los elementos se pueden concebir como estrellas al interior de estas constelaciones, los fenómenos quedan a un tiempo descompuestos y salvados”. Walter

IV.2.4. Un diálogo postmoderno entre literatura y ciencia, del 'orden al caos' en el relato "Entropía", al 'orden del caos' de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers

La postmodernidad se ha presentado como un paradigma que revela la necesidad del ser humano por seguir encontrando una forma de explicación de su presente a través de una estructuración epistémica ejemplar que permita encontrarle sentido a la historia desde una especie de secuencialidad, para así comenzar a prefigurar un favorable horizonte a futuro. Esta tarea ha arrojado múltiples explicaciones y reflexiones, algunas de las más conocidas han permitido observar una especie de secuencia progresiva: Para Habermas se trata de la revisión racional de los metarrelatos en función de solucionar sus fallos, dentro del dominio de una fe por las capacidades racionales del ser humano, es decir, el pensamiento de la modernidad racional es nuevamente invocado en función de solucionar los errores de una modernidad racional mal configurada o mal implementada; para Lyotard, en cambio, los metarrelatos han revelado su total despropósito al punto de haber generado una tendencia hacia la incredulidad ante esa supuesta racionalidad, es decir, una reacción posterior de la modernidad fallida, llamada postmodernidad, ha entrado en una fase de total nihilismo frente a esa modernidad racional; para Umberto Eco, de lo que se trata es de un nuevo recorrido por los metarrelatos en función de generar nuevas lecturas de esos mismos paradigmas, es decir, la reacción llamada postmodernidad en este caso no des Cree, sino que retorna a sus principios con la mirada de la experiencia, así como de las posibilidades reflexivas que genera el discurso irónico, pero que también distingue los peligros de un posible estado de resignación; por su parte Gianni Vattimo proyecta una solución ante la crisis de los metarrelatos en la que interviene una necesaria disminución del carácter absolutista y totalitario de estos, desde donde, bajo la bandera racionalista, se ha abrogado el derecho de establecer un dominio

Benjamin: *El origen del drama barroco alemán*, <https://es.scribd.com/doc/82755788/El-origen-del-drama-barroco-aleman-Walter-Benjamin> [09-09-2017].

generalmente violento, de tal modo que, propone la incorporación del ingrediente de un principio espiritual relevado por el concepto avasallante y vertiginoso de eso que se conoce como progreso, es decir, disminuir los atributos de una legitimidad exacerbada en el pensamiento de la modernidad, equilibrándola a través de las virtudes de una espiritualidad moral, ética y sobre todo sensible, pero a la que le es inherente un cierto grado de subjetividad, razón por la cual se ha visto sofocada por la objetividad, necesariamente insensible, de la máquina de la modernidad racional, fortalecida durante el siglo XX y cada vez más poderosa en los tiempos contemporáneos. Sin embargo, bajo todo este dominio se ha venido fraguando una nueva línea de pensamiento que pone en cuestionamiento el paradigma racional y determinista de la modernidad, que sorprende más que por sus objetivos, por el ámbito desde el cual se suscitan, y que no es otro que el de las llamadas ciencias naturales o puras.

De este modo se llega al sentido del presente apartado que proyecta un promisorio horizonte en los comienzos de un nuevo siglo. Se trata de la propuesta de Ilya Prigogine (químico) e Isabelle Stengers (filósofa), según la cual el metarrelato de la ilustración, en su dinámica e imparable búsqueda de nuevos horizontes, a través del paradigma racional y objetivista, ha venido descubriendo y recabando paulatinamente cada vez más pruebas que demuestran los intrincados territorios de una realidad indeterminista, es decir, la modernidad de la razón científica, haciendo uso de sus más avanzadas elaboraciones teóricas, recursos tecnológicos y evidencias científico-experimentales, irónicamente ha tenido que aceptar la validez de su propia antítesis, que no es otra que el territorio de un universo que describe fenómenos y procesos indeterminados, azarosos y caóticos. Por ello, ha comenzado a sentir la necesidad de retornar a sus orígenes humanistas (piénsese en los filósofos atomistas de la antigüedad en el mundo occidental) con el objeto de entender ese nuevo lugar, que describe a la naturaleza como una estructura mucho más compleja y aleatoria de lo

que el paradigma determinista newtoniano creía⁴¹⁰, y que habría imperado como principio hegemónico de la disciplina científica. En este sentido lo que propone Ilya Prigogine en asociación con Isabelle Stengers es la consolidación de lo que han denominado una nueva alianza entre las ciencias y las humanidades, hacia la promoción de un necesario diálogo interdisciplinario, dada la tendencia que ha venido describiendo la ciencia hacia la descripción de una naturaleza que, además de determinista, ha revelado una pluralidad constitutiva. Fenómenos físico-químicos como los de las 'estructuras disipativas' (descubrimiento con el cual Ilya Prigogine recibe el Premio Nobel en 1977) dan cuenta de ello, en estas se describen procesos de fluctuaciones en las que es posible observar formas de auto-organización de la materia en procesos alejados del equilibrio, es decir, que incluso desde los entornos más caóticos presentes en el universo es posible la generación de nuevas formas de orden dinámico que no pueden ser descritas únicamente a través de la ciencia determinista, con lo cual el químico plantea la siguiente conclusión:

Creemos que se cumplen las condiciones mínimas para que, sin un grosero contrasentido, podamos afirmar que la termodinámica describe la génesis propiamente histórica de estructuras activas; parece ser que, por primera vez, el objeto de la física ya no es radicalmente distinto al de las ciencias llamadas humanas y que por consiguiente, es posible un intercambio real entre estas disciplinas. Así, en el estudio de las propiedades de estabilidad de los sistemas termodinámicos, la física podrá inspirarse en conceptos y métodos de las ciencias humanas, del mismo modo que estas, en los modelos y en las matemáticas que comienzan a ponerse a punto⁴¹¹.

A través de la vinculación de estos modelos de conocimiento con el relato de Britto "Entropía" es posible establecer correlaciones hacia el análisis argumental de un

⁴¹⁰ En cuanto a estos procesos aleatorios, que han comenzado a proliferar en campos tan variados como la hidrodinámica, la química o la biología, Ilya Prigogine señala y explica tres fundamentales que aquí se exponen de manera general: "Las partículas elementales han resultado ser casi todas inestables y distan mucho de constituir un soporte permanente de las apariencias cambiantes, como auguraban las doctrinas atomistas; La cosmología contemporánea nos sitúa frente a una historia del universo, y un subsiguiente despliegue de estructuras, cada vez más complejas; los fenómenos macroscópicos tradicionales, y en particular los que estudian la química, biología e hidrodinámica, han cambiado de imagen. Por todas partes descubrimos lo casual e irreversible". (Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión?. Una exploración del orden al caos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, pp. 48-49).

⁴¹¹ *Ibid.* p. 88.

texto, que de por sí, expresa la intención de establecer un diálogo, alternativo a la tradicional literatura de ciencia-ficción, más estrecho e intenso entre las disciplinas de las ciencias y las humanidades. En este, la apuesta de la literatura experimental de Britto parece tener que ver con una cierta ambigüedad en el sentido de no saber si se está en presencia de un relato con fines estético-literarios, o frente a una de esas elaboraciones imaginarias que, en la disciplina científica, son conocidas como ‘experimentos mentales’, es decir, un instrumento de investigación, con el cual se formula un escenario hipotético que, sujeto al principio de la coherencia, permite aprehender y escudriñar en un determinado razonamiento desde el ámbito teórico.

Tomando en cuenta estas dos posibilidades, el relato “Entropía” puede ser interpretado como la observación de un ser humano a través de los procesos del segundo principio de la termodinámica⁴¹² que, en sus desarrollos secuenciales, exponen el recorrido por la propia historia de ese ‘conejiillo de indias’ que es el protagonista. Por medio de las diferentes fases del transcurso de su vida es posible establecer ciertas conexiones con algunos fundamentos paradigmáticos de la historia de la humanidad, desde los principios de una concepción indeterminada, en los que ese primer sujeto cognoscente se debate por configurar, de una u otra forma (a través de la religión, la filosofía o la ciencia), un progenitor fundamental, hasta las perspectivas más contemporáneas de un nihilismo científicista que plantean la absoluta orfandad, en las que un Jacques Monod (1910-1976), bioquímico Premio Nobel de fisiología en 1965, pondrá en consideración una terrible circunstancia que recae sobre el pensamiento del sujeto actual:

El hombre debe por fin despertarse de este sueño milenarío; y haciendo esto descubrirse en su completa soledad, en su aislamiento

⁴¹² Esta segunda ley expresa que, considerando el Universo como un sistema aislado, se producirán espontáneamente los procesos de aumento de la entropía. La afirmación de J. Willard Gibbs (1839-1903, físico estadounidense y uno de los padres de la termodinámica clásica) proyecta un equilibrio final de toda posible interacción entrópica: “la entropía no solo tiende a crecer, crecerá hasta alcanzar el valor máximo permitido por las ligaduras internas y externas impuestas al sistema en su estado final de equilibrio”. (J. Willard Gibbs: *Sobre el equilibrio de las sustancias heterogéneas*, Connecticut, Academia de Connecticut, 1875, p. 233).

fundamental. Pero, ¿se da cuenta que, como un gitano, vive en la frontera de un mundo extraño? Un mundo sordo a su música, tan indiferente a sus esperanzas como lo es a sus sufrimientos⁴¹³.

La semejanza de esta alegoría existencialista con el propio relato resulta ciertamente coincidente. Ambas parten de una medular preocupación, desde el punto de vista epistémico, que expresa la crisis del antropocentrismo. Mediante la lógica científica el sujeto ha sido descrito como un fenómeno bio-químico más, que además es regido por la lógica matemática de un universo que se comporta como una máquina de relojería, con lo cual el sujeto se descubre a sí mismo arrojado a una periferia contingente e irrelevante. Sobre estos presupuestos, el concepto y título del relato: “Entropía” impone el sentido de la trama al desatar una cadena de reacciones espontáneas que sugieren el avance de un principio impasible, un universo determinado al punto de negarse a sí mismo por cumplir con unas leyes que, fraguadas en su seno por el ser humano, llegan incluso a excederlo, indicándole un destino preestablecido e inexorable en el que su transformación, de una estructura de orden a un equilibrio caótico, pone en evidencia el absurdo que para el ser humano resulta la existencia misma. En este sentido, el propio Albert Einstein, en contraposición de la visión de Tagore, para quien “la verdad del universo es una verdad humana”, atribuye “a la Verdad una objetividad sobrehumana, nos es indispensable esta realidad que es independiente de nuestra existencia, de nuestras experiencias y de nuestra mente, aunque no podamos decir qué significa”. Pero antes que pretender dilucidar estas complejas e intrincadas discusiones apresurada o impetuosamente, resultaría más conveniente avanzar paso a paso a través de un experimento aséptico, metódico y progresivo, como el planteado, al menos en principio, en el mencionado relato de Britto, objeto del presente análisis, a partir del cual parecen distinguirse prometedoras posibilidades a la luz de los nuevos descubrimientos de la ciencia contemporánea, que van vislumbrando pequeños pero

⁴¹³ Jacques Monod: *Chance and Necessity* ('El azar y la necesidad'), Nueva York, Vintage Books, 1972, pp. 172-173.

nuevos horizontes, en su siempre asomarse más allá recurriendo ‘a los hombros de las mentes gigantes’ (reaprovechando el sentido de la famosa frase de Isaac Newton), y que plantea antes que la contraposición, el compendio de conocimientos.

Así pues, en los anales de un universo apocalíptico, viaja una cápsula espacial, se trata de un experimento llevado a cabo por un equipo de científicos hacía el final de los tiempos, en los que el equilibrio térmico absoluto anuncia la síntesis del último de los objetos de estudio susceptible de ser investigado, así que se envía una sonda que alberga también la síntesis de la totalidad de una vida humana a manera de último y desesperado intento por descubrir alguna posibilidad impensada o prolongar la existencia misma.

La cápsula en la que viaja un embrión, el último ser humano, se presenta como el recinto de la última de las estructuras complejas, que aún alberga en su seno un orden susceptible de interactuar con ese todo que es el generalizado equilibrio caótico del universo. Ese organismo, metáfora de la historia de la especie humana, es activado gracias a la cápsula espacial diseñada por los científicos que, como un micro-universo, dará vida y sentido a la existencia del protagonista, cuyo transcurso será narrado en el relato a través de consecutivos segmentos:

En el primero titulado ‘Huérfano’, desde el punto de vista del experimento científico, se presentan las condiciones iniciales y las necesarias en función de determinar la magnitud de entropía que será generada dentro del sistema, el recién nacido representaría uno de los reactivos dentro de una cámara aislada⁴¹⁴. Este a su vez servirá como marco del entorno vital, desde el cual se planteará la parábola de la

⁴¹⁴ En este punto resulta importante definir, a grandes rasgos, el concepto de ‘entropía’. El Diccionario de la Lengua Española lo define como “Medida del desorden de un sistema. Una masa de una sustancia con sus moléculas generalmente ordenadas, formando un cristal, tiene entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden”. Lo que este fenómeno natural espontáneo va a revelar es lo que se conoce como la segunda ley de la termodinámica: en un sistema aislado, las moléculas de dos o más sustancias tienden a un estado en el que, el total equilibrio de sus moléculas, supone el máximo nivel de entropía. Un ejemplo muy ilustrativo es el del hielo que se sumerge en agua, en cuyas moléculas, en un principio ‘ordenadas’ (en el estado sólido), pasan a un estado de ‘desorden’ (en el estado líquido), que a su vez supone una forma de ‘equilibrio’ dinámico generalizado, de este modo los procesos presentan una cierta direccionalidad “Puesto que una condición de distribución al azar es más probable que una ordenada, la entropía puede considerarse como una función de probabilidad”. (Robert H. Perry (editor): *Perry manual del ingeniero químico*, México, McGrawHill Interamericana de México, 1994, p. 443).

etapa de infancia de la especie humana pensante, enfrentada a la brutal crudeza de su medio. “El diminuto cuerpo”, dice el relato, “no conoció otro sitio que el negro cubo de acero, sin puertas, sin ventanas, sin escapes”⁴¹⁵. Dentro de este sistema el protagonista tendrá que adaptarse a la impasible realidad de ese mundo, de su ser arrojado a los elementos de una “naturaleza” que no ha sido diseñada para ser benévolo con él, dado que esta responde al modelo determinista de sus constructores. Su condición de vulnerabilidad física ante los elementos, lo forzarán a desarrollar la única fortaleza de la que puede disponer para enfrentarse a ese entorno inhóspito “antes que a pensar, aprendió el enclaustrado que en aquella prisión absoluta no tenían sentido los pasos” (p. 192). Se remarca a través de esta imagen de extrema crudeza la condición imperiosa de recurrir a su ingenio, como la mayor virtud evolutiva de su especie, de la que puede servirse para lograr su supervivencia.

Para el siguiente segmento ‘Madrastra’, la máquina determinista que alberga al niño, basada en la estabilidad, el equilibrio, la permanencia y la reversibilidad del tiempo, debe su diseño a un paradigma de la cultura occidental heredado por generaciones, y que comienza con el atomismo del período clásico, que explicó los fenómenos naturales a través del número, la forma y el tamaño de los átomos, pasando por un oscuro medioevo que, en todo caso, traduciría esta misma necesidad de seguridad, a través del sentido de un orden divino que sobre todo mantuviera la estabilidad del cosmos y el sentido de la existencia, hasta llegar al modelo de un determinismo teológico que interviene incluso en una figura icónica de la ciencia clásica moderna, que es el propio Sir Isaac Newton, quien entiende en la exactitud de sus fórmulas, aplicadas a los fenómenos físicos de la naturaleza, una forma de acercamiento al lenguaje de resultados exactos que habla Dios⁴¹⁶. Como puede

⁴¹⁵ Luis Britto García: *Rajatabla*, Caracas, Alfadiil ediciones, 1995. p. 192. De aquí en adelante se citarán las páginas por esta edición entre paréntesis en el texto.

⁴¹⁶ En el apartado sobre la vida de Newton se hace una relación teológica del autor: “Desde las profundidades de su propia alma, a través de la razón y la palabra, se había levantado, à priori, ante Dios: desde las alturas de la Omnipotencia, a través del diseño y la ley del universo construido, demostró, à posteriori, a la Deidad. “Al escribir los Principia”, dice Newton “Tenía un ojo sobre los principios que

observarse, se trata de una línea atávica, que dirige su horizonte epistémico hacia la seguridad de la permanencia, de los patrones que se repiten para calmar la incertidumbre existencial, que suponen la idea tranquilizadora de una estructura suprema de orden y estabilidad, o por vía divina o por vía racional. Y este es uno de los principales señalamientos que hace Prigogine de la ciencia clásica de la que, si bien subraya sus absolutamente clamorosos e imprescindibles resultados, de cara a los actuales descubrimientos y las nuevas perspectivas, esa misma autoridad y legitimación, acaba convirtiéndose en un instrumento represor:

Pero las nuevas teorías matemáticas, que llevan nombres tan evocadores como “teoría de las bifurcaciones”, “teoría de la estabilidad estructural”, nos permiten ya superar las simplificaciones de la física dinámica, abordando ámbitos que esta sólo podía describir mutilándolos. Por lo tanto, no es contra la ciencia contra la que pueda realizarse la inteligibilidad de los procesos coherentes de la naturaleza en devenir, sino de la ciencia liberada por su propio desarrollo de los presupuestos que posibilitaron sus primeros pasos y que, desde entonces, constituyen un obstáculo⁴¹⁷.

En el relato de Britto esta superación de paradigmas se contempla como una condición necesaria en el protagonista constantemente amenazado de sucumbir ante el modelo que le impone la máquina “Larvas de ideas más que ideas, sombras de la experiencia más que experiencia” (p. 192), esta frase parece contener una posible crítica a una ciencia que, a diferencia de estar libre de sesgos, parece mostrar rasgos de una cierta parcialidad y manipulación, y que para Tagore no supone un descrédito, sino simplemente una condición ineludible:

En la aprensión de la verdad existe un eterno conflicto entre la mente universal humana y la misma mente circunscrita al individuo. El perpetuo proceso de reconciliación lo llevan a cabo la ciencia, la filosofía y la ética. En cualquier caso, si hubiera alguna verdad totalmente desvinculada de la humanidad, para nosotros sería totalmente inexistente⁴¹⁸.

podrían funcionar, en consideración a los hombres, por la creencia en la Deidad”. (N.W. Chittenden: “Vida del autor” en Isaac Newton: *Principia Matemática*, Nueva York, Turney & Lockwood’s, 1846, p. 33).

⁴¹⁷ Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión?... op. cit.* p. 83.

⁴¹⁸ *Ibid.* p. 43.

De este modo, los principios físicos y matemáticos son orientados por condiciones ideales que distan de la realidad en sí⁴¹⁹, “las primeras nociones” continúa el relato “de tiempo y de espacio se fueron acumulando en el cerebro del niño abandonado al observar éste la regularidad de ciertos fenómenos” (p. 192). La cápsula propiamente, se convierte entonces en la analogía de una madre artificial impuesta por sus antecesores, construida a imagen de los paradigmas de un universo rígido, determinista e indolente. Y que se contrapone a ese otro universo que busca reivindicar Prigogine:

Lo *artificial* es determinista y reversible. Lo *natural* contiene elementos esenciales de azar e irreversibilidad. Esto llama a una visión de la materia en la que esta ya no sea pasiva como la descrita en el mundo del concepto mecánico, sino asociada a actividad espontánea. Este cambio es tan profundo que creo que podemos hablar con justicia de un *nuevo diálogo del hombre con la naturaleza*⁴²⁰.

Sin embargo, como se ha mencionado, en el desarrollo de esta idea Prigogine reconoce la indiscutible validez de ese universo de la tradición clásica, haciendo la salvedad de que este no es solamente rígido, ni determinista o reversible, sino que también es complejo, indeterminado en su pasado e indeterminable en su futuro, dado que desde su inconcebible comienzo ha albergado en su propia naturaleza una potencialidad creativa incontrolable e impredecible, y por lo tanto, desde esta dimensión de aleatoriedad, proyecta la idea de un siempre posible e insospechable sendero.

En el segmento “supervivencia” se plantea el transcurso de un prolongado tiempo en el que se acrecienta el sentimiento de lo que Prigogine llama ‘la

⁴¹⁹ H. Bergson dirá que la física “se limita a contar las simultaneidades entre los acontecimientos constitutivos de ese tiempo y las posiciones de un móvil en su trayectoria. Desgaja estos acontecimientos de todo lo que revista en cada instante una nueva forma y le transmite algo de su novedad. Los considera en estado abstracto, como lo serían fuera del ámbito de lo vivo, es decir, en un tiempo desarrollado en el espacio. Solo retiene los acontecimientos, o sistemas de acontecimientos, que puedan aislarse sin hacerles sufrir una deformación excesiva, porque sólo estos se presentan a la aplicación de su método”. (H. Bergson: “*La evolución creativa*” en *Obras*, París, Edición de Centenario, 1970, p. 784).

⁴²⁰ Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión?... op. cit.* p. 22.

insatisfacción del hombre' ante el paradigma determinista. Los campos que se determinan en este segmento son los del espacio y el tiempo, la naturaleza representada en la máquina se muestra engañosa ante la avidez del ser humano, generando en éste un creciente nihilismo. Y que conecta directamente con el siguiente apartado 'Dueño', que no es otra cosa que el clímax de ese hartazgo. Se trata de la toma de conciencia del protagonista de sus propias potencialidades en tanto materia espontánea, el traslado de su condición de subyugado por una naturaleza dominadora, al del hombre que domina sobre su entorno "el enigma que resolvió fue el de hacerse dueño" (p. 194). Pero que al ir desvelando los mecanismos de la naturaleza se va acercando a los pensamientos metafísicos, que para él, tienen que ver con la superación de la última barrera de su propio mundo. Este descubrimiento lo revelará desnudo ante un abismo mayor, el espacio exterior, al que todavía no ha podido acceder. La frase del relato en el que el joven entiende su recinto como el universo mismo, resulta desgarradoramente franca "Funciones del universo, no tener origen, no explicar nada, atormentar", y en este mismo instante entenderse a sí mismo en la frase siguiente "Funciones del hombre, inventarse orígenes, explicar falsamente, atormentarse" (p. 194). En respuesta del rígido e impasible paradigma con que la máquina ha venido violentando al protagonista, surge el paradigma opuesto, el de la indeterminación, que en el relato es enunciado a través del combate del hombre contra la máquina "al acero lógica se opone el acero ilogicidad, al acero razón se opone el acero sinrazón y por las heridas eléctricas se cuele el vacío en la mente artificial que agoniza" (p. 195). Todo esto llevado al esquema del experimento propiamente, puede ser entendido como el fenómeno de la propia entropía, en el que las partículas de una sustancia, en estado de desorden, intervienen sobre la otra en la que persiste un estado de orden. El combate se convierte en la representación misma de la reacción química final entre dos compuestos hacia el máximo nivel de la entropía "Pobre mente de números, despedazada por la mente de sangre donde las contradicciones proliferan y viven temibles y eternas alimentándose las unas de las

otras como monstruos abismales en una penumbra cruzada por claridades ilusorias” (p. 196). Así ha culminado la primera reacción química metaforizada, en el siguiente segmento ‘Soledad’, a través de la ilusión de una victoria, que de inmediato revela su verdadero significado, el de una fusión “toda victoria es hueca en tanto que con nuestros enemigos desaparecemos en cierto grado nosotros y nuestras facultades”. No obstante, su condición de materia sintetizada dentro del recinto aislado, no le supone el equilibrio o la entropía total, tal como lo refleja la segunda ley de la termodinámica⁴²¹, la materia resultante en el sistema aislado aún debe entrar en contacto con el entorno extramuros de la cápsula para alcanzar el equilibrio máximo o el total de la entropía.

Por lo pronto, en su condición de materia sintetizada, ya no es él aquel primer reactivo, y el otro que constituiría ‘la máquina’ parece no existir, o mejor dicho, ya no existe separado de su persona para generar la interacción de la lucha entrópica, de modo que “se abate sobre él el pavor de la verdadera soledad, únicamente ahora recibe en pleno rostro la oleada paralizante de la nada” (p. 196). Se convierte así en un consumidor pasivo de energía sin objetivo alguno, es por esto que sobreviene el pensamiento metafísico, en el que el ser humano necesita superar su propio universo a través de una forma nueva de racionalización “No se resigna a su poderío como los hombres nunca se han resignado al suyo, y necesita fantasmas que lo atormenten o Grandes Cosas que se ocupen de él”. Contrario a esto, lo que la voz del narrador omnisciente ya anuncia es que afuera del micro-universo no hay nada. El cuadro del universo que habría prefigurado Giordano Bruno, en su obra *De la causa*, expresa bastante bien la imagen de aquel que le espera al protagonista, en este el astrónomo

⁴²¹ En ese sentido, lo que esta 2ª ley expresa es que “Deben considerarse todos los efectos de la entropía que resulten de los cambios propuestos en el sistema [...] generalmente una reacción química o un cambio físico se realizan en tal forma que el sistema no está aislado de sus alrededores. El cambio total en la entropía (ΔS total) es igual a la suma del cambio en la entropía del sistema (ΔS sistema) y el cambio en la entropía de los alrededores (ΔS alrededores). ΔS total = ΔS sistema + ΔS alrededores”. (Robert H. Perry (editor): *Perry manual del ingeniero químico*, México, McGrawHill/Interamericana de México, 1994, p. 443.).

italiano retrata una realidad, tan absoluta e inabarcable, que cualquier nueva creación resulta imposible puesto que esta también ha sido ya programada:

es la posibilidad absoluta, uno el acto, una la forma del alma, una la materia o el cuerpo, una la cosa, uno el ser, uno lo máximo y lo óptimo, lo que no admite comprensión y, aún, eterno e interminable, y por eso mismo infinito e inacabable y consecuentemente, inmóvil. No tiene movimiento local porque nada hay fuera de él que pueda ser trasladado, entendiéndose que es el todo⁴²².

En el segmento 'Alrededor' se pasa entonces del pensamiento religioso al vértigo de un universo mayor, que también se muestra implacablemente determinista "para aquel ciudadano de un minúsculo mundo la existencia de un mundo exterior ha sido hasta ahora tan inimaginable como lo fue para los hombres de las edades oscuras de la dimensión enloquecedora del universo real" (p. 197). De este modo el protagonista describe la parábola del sujeto científico que anhela descubrir el funcionamiento de un universo externo que solo puede proyectar a partir del patrón de su propio pequeño universo bajo el que ha estado ceñido, el que le ha enseñado a entender a partir de lo estable, lo mecánico y lo lógico. Por esto, en el siguiente segmento 'Camino', en el que se habla del adolescente, tal vez como una forma de señalar cierta madurez en el desarrollo paradigmático del ser humano de la modernidad, el protagonista modela, desde su circunscripción epistémica, al universo "El adolescente, que ha aprendido el lenguaje de los cuadrantes de las maquinarias que lo rodean, va leyendo incesantemente en aquel libro que solo abre sus páginas cuando se le dirigen preguntas definidas" (p. 197-198). De modo que se hace una exposición del avance de la ciencia, desde una perspectiva ciertamente clásica y determinista, con lo que desarrolla una especie de relación lineal y causal en la que se plasman fenómenos regidos por formas estables y predecibles: de la naturaleza, del tamaño constante de las partículas elementales, de una masa y un espacio determinados y que pueden ser estimables en el tiempo a través del cálculo

⁴²² Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión?... op. cit.* p. 13.

matemático. Todo este acopio de conocimiento que procura el protagonista representa una forma de preparación, a modo de preludio, antes del encuentro con lo desconocido.

El segmento llamado 'Exploraciones' es en esencia la explicación del fenómeno de la entropía, que surge del análisis que hace el protagonista de su propia situación. La función termodinámica de la entropía se presenta como un proceso capaz de explicar de un modo sustancial la totalidad de los fenómenos naturales incluyendo el aprovechamiento del propio fenómeno en el desarrollo de la tecnología por parte del ser humano. Desde la interacción de la energía solar sobre nuestro planeta en la generación de los ciclos vitales y los ecosistemas, hasta la explicación del funcionamiento de las máquinas a vapor que activarían la revolución industrial, los motores de las locomotoras, y que representarían finalmente el primer gran empuje tecnológico del mundo moderno. De modo que la racionalización que hace el protagonista de su propia situación pasa por este proceso lineal y vital, en donde la representación que procura el relato fusiona la perspectiva esencialista con la literalidad del propio proceso químico:

El prisionero ha cogido por la cola esta cadena de los hechos, y su cerebro avanza por etapas aceleradas hasta el principio, hasta el Sol, el ojo radiante que con sus bombardeos de energía puso a marchar la vida en algún sitio más condensado, en el cual los arcángeles del Orden y el Desorden, del Calor y el Frío, pudieron luchar y crear los torbellinos vitales de los fenómenos (p. 199).

Con esta concatenación fenoménica de la naturaleza, el protagonista examina el conjunto de transformaciones hasta llegar a deducir su propio fin, en el que la disipación del orden orgánico que lo constituye cesaría al alcanzar el nivel total de entropía con el medio:

Los alimentos son energía concentrada, que pasa a un estado de menor concentración en su organismo emigra en agitación térmica y en movimientos hacia el ambiente. Ha vuelto a calcular enteramente el

proceso – sabe aproximadamente el tiempo que transcurrirá antes que de dentro de su prisión todo vuelva a aquel estado uniforme- así quedará repartido el calor cuando su cuerpo, inerte, flote en el centro de su ataúd de acero, quieto para toda la eternidad- como en un lago sin corrientes el cadáver de un ahogado (p. 200).

En el segmento llamado ‘Liberación’ el protagonista desarrolla un compendio final, un resumen de todo lo ocurrido, que se extiende hacia la definición de su propia especie, de su historia, de sus características culturales, de sus paradigmas, todos estos expresados en la configuración de su cápsula espacial y en la forma en la que ha venido comprendiendo ese micro-universo, desde el cual se generaron los criterios que dirigirían su existencia. Este compendio podría ser interpretado como la conclusión del propio experimento mental, que habría venido dibujando ese conjunto de relaciones lógicas y coherentes partiendo de las repercusiones del segundo principio de la termodinámica proyectadas hasta sus últimas consecuencias sobre un ser humano.

Hasta este momento el recorrido descrito se puede englobar en los propios principios de la modernidad ilustrada, desde su faceta científica y positivista, que establece la estructuración de una realidad conforme al orden, a la permanencia y a la simetría, en la que el protagonista, como sujeto tumultuoso, contingente y espontáneo, se ve vapuleado por ese paradigma impasible.

No obstante, también es importante tomar en consideración que, aquella progenie aparentemente impasible y determinista, sería también la misma que lanzó la sonda espacial como un intento de generar alguna última posibilidad, probablemente albergando, en contradicción con sus propios principios de certidumbre, sentimientos de duda, fe y esperanza. De modo que resulta concebible que debido a esta herencia el inocente sucesor, a pesar de toda una vida regida por el determinismo, imaginara “el mundo exterior cribado de estrellas, extendiendo sus lancetadas de luz y sus explosiones de calor para acunarlo” (p. 201).

Inmediatamente, en el siguiente segmento 'Cadáver' lo que acontece es la total desilusión "Las estrellas no aparecieron. Y fue como si se hubiera aplicado el estetoscopio a un cuerpo en el cual la gran corriente de sangre dormía –como si se hubiera auscultado a un cadáver" (p. 202). En resumen, el protagonista retrocede al interior de su cápsula ante la consternación que le produjera la última de las grandes verdades deterministas, en la que se señala el fin del universo en un generalizado equilibrio entrópico. De este modo se concluye con la historia del viajero, que sería tan solo el recorrido avasallante de la modernidad científica y determinista que arrasa con cualquier otra alternativa, sino se incorporara un último segmento llamado 'Muerte'. Se trata de un último mensaje, que el viajero no habría podido leer, dado que este se perdió cuando destruyó a la máquina 'Madrastra' y que "Constaba de un informe matemático y de una carta personal" (p. 203).

En un primer momento, la carta parece constituir la alegoría del universo ilusorio que planteara el propio Einstein⁴²³, pues se podría interpretar como el guión de una infinita película ya escrita en su totalidad, a la que, a través de fórmulas matemáticas, se le puede descifrar y determinar, a tal punto, que engloba cualquier parámetro posible, incluyendo los de tiempo o espacio. En el relato, esta inquietante convicción, parece estar plasmada en la existencia de un 'informe matemático' y de una 'nota personal' escrita desde siempre. En esta última se describe un mapa con todos los acontecimientos del experimento, de sus resultados y objetivos. Con la carta, la existencia del viajero quedaría plenamente registrada, aunque más allá de este informe, lo que resulta más interesante acontece en el ámbito de ciertos aspectos que revisten las características de la imprevisibilidad y la indeterminación. El primero resulta tan evidente como fundamental, dado que se trata de un mensaje que pretende transmitir un panorama general que permita cumplir con la totalidad del proceso,

⁴²³ Una de las expresiones más llamativas de Einstein al respecto de su convicción de un universo estático e inmutable fue aquella que plasmó en una carta de condolencia dirigida a la familia de su amigo M. Besso, recién fallecido, en la que escribió: "Michele se me ha anticipado en dejar este mundo absurdo. Es algo que no tiene importancia. Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado, presente y futuro es solo una ilusión, por persistente que esta sea". (Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión?... op. cit.* p. 146).

trataría entonces de una información con la que ya no podrá contar el remitente interesado, revelando así un fallo en los planes del programa determinista, que no contó con los sucesos espontáneos que el viajero acometería al destruir a la propia máquina. El otro aspecto está reflejado en la propia carta, que hace referencia a dos peculiares objetivos, que pudieran contener un mismo principio, y que extienden puentes a los nuevos paradigmas científicos que apuntan cada vez más recurrentemente, como lo señala Prigogine, hacia aspectos como la no-linealidad, la inestabilidad y las fluctuaciones. El primero habla de enviar a un último ser humano con la esperanza de que estas “leyes” del universo determinista cambien “para el caso de que en un futuro más allá de nuestras nociones de apreciación del tiempo, estas leyes varíen⁴²⁴, la máquina del universo se reactive” (p. 205). El segundo objetivo plantea una interpretación más bien inclinada al ámbito sociológico. Así pues, como los fenómenos del universo requieren de una especie de choque de contrarios, en el que el orden de una sustancia reacciona al entrar en contacto con el desorden de su entorno, así el sujeto social adquiere sentido en el momento en el que entra en contacto con sus adversidades y anhelos “Éstos, en efecto, siempre han estado rodeados de objetivos: ideas, valores, emociones, metas y siempre a través de ellos han eludido el problema de si es dado a la condición del hombre bastarse a sí y ser para sí, sin otras cosas” (p. 205).

Las dos posibilidades abiertas, plasmadas en la carta, se introducen a manera de puentes hacia nuevos paradigmas. Y en este punto los nuevos horizontes científicos que ha venido describiendo y desarrollando el propio Prigogine se presentan como las respuestas a esos requerimientos expuestos en ‘el mensaje’ final

⁴²⁴ Resulta una nota interesante, el aspecto cronológico de la creación de la obra *Rajatabla* en 1970 y el auge y la difusión de las investigaciones de Ilya Prigogine aproximadamente hacia mediados de esa misma década (recuérdese que el Premio Nobel lo gana en 1977). Con lo que se podría deducir que la obra de Britto aún se rige por lo que él llama “leyes de tendencia” de una termodinámica determinista, que años después se extenderían y profundizarían con los trabajos de Prigogine, tal como lo afirma el veredicto del jurado del Nobel sobre sus ‘estructuras disipativas’: “por una gran contribución a la acertada extensión de la teoría termodinámica a sistemas alejados del equilibrio, que solo pueden existir en conjunción con su entorno”. Nobelprize.org (Página oficial de los Premios Nobel) https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/chemistry/laureates/1977/prigogine-facts.html [15-10-2017].

del relato. En estas investigaciones teóricas y prácticas el químico demuestra la existencia de procesos químicos y físicos que permiten hablar de un universo que, si bien en ciertos fenómenos de la naturaleza se presenta determinista, en otros, se evidencia azaroso.

Las enormes repercusiones que estas investigaciones, experimentaciones y pruebas científicas brindan a la humanidad resultan ciertamente esperanzadoras por cuanto hablan de un universo mucho más rico y complejo al que le es inherente la capacidad de auto-organización a partir del caos. El universo que describe el relato de Britto, fundamentado en los procesos más elementales de la segunda ley de la termodinámica, ha venido reformándose y adquiriendo nuevos matices en el natural avance teórico y tecnológico de estas disciplinas científicas. De modo que efectivamente, años después de escrito este relato, tales leyes variarían en los trabajos de Prigogine y sus estructuras disipativas, así como en otras investigaciones y descubrimientos de importancia trascendental⁴²⁵. En estas, se demuestran sorprendentes propiedades de auto-organización de la materia:

Comenzamos a ver cómo, empezando desde la química, podemos construir estructuras complejas, pudiendo haber sido alguna de ella precursoras de la vida. Lo que parece cierto es que estos fenómenos alejados del equilibrio ilustran una propiedad esencial e inesperada de la materia: puede decirse que las estructuras se adaptan a las condiciones exteriores, constituyendo un tipo de mecanismo de adaptación prebiológico⁴²⁶.

⁴²⁵ Resultaría aquí imprescindible mencionar el histórico descubrimiento, en el campo de la física de partículas, del Bosón de Higgs, en el Instituto CERN en el 2012. Una partícula que, a la vez que sustenta la constitución de masa en las partículas elementales de todo lo existente, inserta la condición del quiebre espontáneo de la simetría (equilibrio primordial en las fórmulas matemáticas del modelo estándar), es decir, que el propio origen de la masa de las partículas elementales del universo resultaría, en menoscabo de las pretensiones de una ciencia estrictamente exacta y simétrica, un evento espontáneo y contingente. Alberto Casas: *El descubrimiento del Bosón de Higgs*, Madrid, Instituto de física teórica, 2012, https://www.i-cpan.es/concurso3/docs/accesit_medios.pdf [14-10-2017].

⁴²⁶ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Madrid, Alianza editorial, 1983, p. 23.

Las estructuras disipativas⁴²⁷ de Prigogine pueden ser esa respuesta que va más allá de la imagen del atónito protagonista, que espera su propia asimilación a un universo ineludiblemente neutralizado, dado que sus hallazgos ponen en evidencia incluso ‘un tipo de mecanismo de adaptación prebiológico’, es decir, la posibilidad de superar el fin del universo calculado por el determinismo, se ha convertido en una realidad revelada por la nueva ciencia.

Estas interesantes estructuras, además de demostrar que el caos no es necesariamente ausencia de orden, plantean que la idea de orden propiamente es una construcción cultural y relativa “La naturaleza no está hecha para nosotros, y no se ve entregada a nuestra voluntad”⁴²⁸. No obstante, al no aceptar esta forma de respeto, la misma lógica que pretende proteger al ser humano de la incertidumbre, lo aleja de la posibilidad de observar a la naturaleza como un milagro y un misterio, y que los propios anhelos de la especie humana por controlar su comportamiento, la reducen a una entelequia que solo puede culminar en el vacío y la angustia existencial, es por esto que la perspectiva rígida y limitada termina arrojando resultados apocalípticos. Pero cuando la ciencia acepta finalmente que la naturaleza también está compuesta de fluctuaciones inesperadas, de contingencias y azar, como el ser humano, también ineludiblemente natural, y que la ha configurado como disciplina, entonces se comienza a establecer lo que Prigogine plantea como un nuevo diálogo:

El conocimiento científico, sacado de los sueños de una revelación inspirada, es decir, sobrenatural, puede también descubrirse hoy en día como una ‘escucha poética de la naturaleza y proceso natural dentro de la naturaleza, proceso abierto de producción y de

⁴²⁷ Al respecto de estas estructuras dinámicas Prigogine explica que “el razonamiento más reciente tiene su punto de partida en el hecho de que, en condiciones muy inestables, incluso en el marco de la segunda ley de termodinámica, (que trata de esa tendencia hacia un equilibrio caótico), pueden surgir nuevas estructuras [...] El mundo del equilibrio es un mundo homeostático en el que las fluctuaciones son absorbidas por el sistema. Sin embargo, en situaciones muy alejadas del equilibrio, las fluctuaciones pueden aumentar e invadir todo el sistema. Estas fluctuaciones pueden crear nuevas estructuras espacio-temporales en el interior del sistema”. (Ilya Prigogine: *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del orden al caos*, Barcelona, Tusquets Editores, 1988, p. 162). Ejemplos de estos fenómenos químicos son descritos en detalle en el capítulo “Exploración del tiempo” de este mismo libro en la página 185, y que no son abordados aquí por adentrarse demasiado en un campo científico amplio y complejo.

⁴²⁸ Ilya Prigogine e Isabelle Stengers: *La nueva alianza... op. cit.* p. 281.

invención, en un mundo abierto, productivo e inventivo. Ha llegado el momento de nuevas alianzas⁴²⁹.

Se trata de una alianza que plantea analogías entre disciplinas. Una de las demostraciones más conocidas de las 'estructuras disipativas' de Ilya Prigogine, es la que resulta del experimento de las células o la inestabilidad de Benard, dos sustancias que bajo ciertas condiciones comienzan a generar estructuras hexagonales de manera espontánea sosteniéndose en un estado de ebullición caótica. La analogía en el universo literario coincide, de este mismo modo, simbólicamente al encontrar en los anales de la mitología griega aquel paraje de Hesíodo, quien en su *Cosmogonía*, anuncia una primera forma de la existencia, surgida espontáneamente de la nada, y que se trata de una diosa llamada precisamente "Caos": "En primer lugar existió el Caos. Del Caos surgieron Érebo (la oscuridad) y la negra noche..."⁴³⁰. La ciencia, que es de la cultura del ser humano, que es irrenunciablemente de la naturaleza, comienza a sentir la necesidad de retornar y estrechar esas vinculaciones, para entenderse como derivación de lo humano y lo natural y por ello contingente y creativa. En este sentido las disciplinas humanistas se convierten en ventanas para la imaginación y la inventiva que, de una u otra forma, son capaces de aportar nuevas perspectivas a las ciencias, en el mismo sentido en que las ciencias se convierten en espacio de inspiración para las disciplinas humanistas y fuente de nuevas formas de interpretaciones de la literatura, de la sociología o la filosofía. De tal modo que los últimos descubrimientos científicos, que permiten hablar de un universo liberado y creativo, ofrecen vías a través de las cuales es posible vislumbrar para el angustioso, fatídico y apocalíptico relato "Entropía" la posibilidad de un renacimiento, lo que es decir, de un final feliz.

⁴²⁹ *Ibid.* p. 82.

⁴³⁰ Hesíodo: *Obras y fragmentos*, Madrid, Editorial Gredos, 1990, p. 76.

V. CONCLUSIONES

Uno de los aspectos primordiales que promueve el desarrollo de esta tesis tiene que ver con la necesidad de entender un período axial de la segunda mitad del siglo XX, para la historia venezolana y latinoamericana, a través de las transformaciones epistémicas que han terminado dando como resultado este complejo período de la contemporaneidad. Se pretenden identificar ciertos componentes epistémicos del paradigma occidental, así como de sus transformaciones, que se encuentran inmersos, como formas culturales, en el devenir de la literatura, la filosofía, la sociología etc. Estas preocupaciones van a conseguir un cauce metodológico a partir de una reflexión planteada por Luis Britto García en su ensayo *El imperio contracultural*, según la cual los sistemas culturales, sociales y geográficos, se transforman, configuran y reconfiguran en la medida en la que interactúan con el espacio externo, estableciendo una analogía con la piel en el cuerpo humano. La piel es de este modo interpretada como un órgano que es “el inicio de toda sensación”, se trata de ese espacio fronterizo del cuerpo que está en continuo contacto con lo diferente, con lo otro, con el mundo exterior, en contraposición con la estabilidad del organismo interno, más estable, involuntario y predecible:

Dentro, lo antientrópico, ‘el orden’; fuera, lo entrópico, el desorden. Nuestra conciencia da por sabido el orden interno –aunque nunca lo conozca a plenitud- y se ocupa ante todo de hacer modelos del desorden externo, al cual debe adaptarse⁴³¹.

En esta idea parece sintetizarse una de las fundamentales perspectivas de análisis de este trabajo, que permitiría describir un proceso cultural que va de un orden interno, constituido por esa modernidad que configuraría el conocimiento epistémico de Luis Britto como escritor en su primera obra *Los fugitivos y otros cuentos* (1964),

⁴³¹ Luis Britto García: *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, 1994, p. 19-20.

hacia su transformación epistémica, con el objetivo de conectar con ese mundo externo, a través de su obra *Rajatabla* (1970). Se trata de un proceso de recombinación y reconfiguración de determinadas formas estilísticas y de contenido, que busca no solo conectar, sino también generar un proceso de transformación recíproca con una comunidad epistémica que, hacia la década de los 60 y los 70, se presenta compleja, conflictiva y sobre todo, ávida de nuevos paradigmas. Para describir estas relaciones entre el autor, el artefacto estético y la comunidad epistémica habría sido necesario revisar nuevos modos de análisis que, más allá del estudio frío y sistemático del autor y su obra, hicieran énfasis en la historia viva, en el factor social, que está emergiendo como *leit motiv*, no solo en el ámbito del análisis literario, sino también en el ámbito de la producción propiamente literaria de aquellos años. Los modelos de análisis de la teoría y la estética de la recepción propuestos por los teóricos de la escuela de Constanza, en aquella misma década, dieron respuesta a esa necesidad al incluir de un modo sistemático el factor, hasta ese entonces descuidado por los estudios literarios, de la recepción y de las interacciones que se derivan de este proceso comunicativo dentro de un dinámico proceso histórico. Se trata pues de un modelo que, a diferencia de repetir, reordenar o legitimar una estructura interna de los estudios literarios, se va a interesar por los espacios externos, por la influencia de la comunidad lectora sobre la producción literaria, encontrando en ella una fuente de conocimiento abundante y rica, pero que a su vez da paso a un escenario mucho más complejo y de estudios más puntillosos y pormenorizados, en el que las certezas comienzan a tornarse circunstanciales, particulares, pero que dan muestra del surgimiento de un nuevo tiempo marcado por lo contingente y lo relativo. A partir de este giro, en el que lo que subyace es una crisis de los pensamientos fuertes y una insatisfacción generalizada, Hans Robert Jauss, en una recién fundada Universidad de Constanza, pronuncia su conocida lección inaugural, en la que plantea el fundamental cuestionamiento de hasta qué punto sigue siendo suficiente la noción de una disciplina literaria ceñida por los principios

modernos del orden y la estabilidad, y hasta qué punto, esa misma circunstancia no está limitando sus posibilidades, al desarrollar un tipo de análisis excesivamente prudente, a la hora de abordar una realidad literaria que, en lo que a contenido y estilo se refiere, está cambiando y sobre todo, está constituyéndose a partir de una reacción y una necesidad de cambio frente esos modelos deterministas y esquemáticos.

La obra de Luis Britto, en este sentido, se presenta como una propuesta epistémica en constante crisis, incluso desde el momento en el que su primera obra no es bien recibida. Posiblemente porque su horizonte epistémico, marcado por el espíritu emancipador de la modernidad, no está coincidiendo con el de unos receptores que apresuradamente la descartan como una manifestación literaria desfasada y caduca. Esta predisposición habría generado en el escritor cierta reticencia que lo hace rechazar todo aquel paradigma que no describa un proceso teleológico racional hacia los objetivos emancipatorios, ante lo cual adoptaría la postura habermasiana del perfeccionamiento del modelo de la modernidad, que le es propio y seguro, y que posiblemente representaría una fuerte influencia al momento de declarar su posición:

[...] si la razón ha de ser celebrada como causa de los éxitos de la modernidad, también ha de ser cuestionada por los fracasos de esta. Pero ¿existe una Razón, con mayúscula, en sí y por sí y para sí, fuera de este mundo o por encima de él? Existen las *razones*, y ninguna de ellas ha sido independiente del ser social del emisor. Tras los pasos del poder han sido los silogismos de cada razón. Lo que ha puesto en jaque a la modernidad no ha sido el “exceso” o el “totalitarismo de la razón”, sino la unilateralidad de esta la supersimplificación de aceptar como normal universal el parcial raciocinio del burgués o del burócrata o del técnico [...] Lo importante es que solo a partir de la modernidad, cada una de estas síntesis se presenta a sí misma como una verdad provisoria, abierta a la verificación, la impugnación y la reformulación⁴³².

Como proceso cultural que perfila la visión de mundo del escritor dentro de este período, estas palabras resultan ciertamente necesarias, dado que en sí mismo la postmodernidad resultaría ininteligible e intransitable si antes no ha sido definida la construcción epistémica de la cual surge, es decir, para retomar el anterior ejemplo

⁴³² Luis Britto García: *El imperio contracultural... op. cit.* p. 181.

antropomórfico, se entiende como la imposibilidad de determinar o percibir el comportamiento externo de un mundo colmado de un caos tentador y absorbente (que también entrañaría los riesgos de una disipación infértil carente de todo objetivo o posibilidad de concierto), si antes no se presenta de manera clara y distinta la constitución interna. En tal sentido, la obra de *Los fugitivos y otros cuentos*, como composición cultural de esa primera estructura epistémica fundamental, resulta absolutamente imprescindible.

En el enunciado en el que Luis Britto expresa “Dentro lo antientrópico, el orden”, es posible establecer una relación significativa con los principios de la modernidad, que en la primera obra del escritor serán plasmados, punto por punto, para signar la configuración de ese conjunto de relatos que ya, desde la contratapa del libro, revela su intención resolutoria por alcanzar un objetivo reivindicativo y emancipador:

Para finalizar, hay que advertir que los personajes de estas historias son de ficción. Las situaciones, en cambio, son verídicas. De modo que por cada ente imaginario que aquí aparece, muchos seres de carne y hueso han servido de dientes en el eje del engranaje de la maquinaria que muele el absurdo cotidiano de las situaciones del país⁴³³.

En este sentido, el análisis de esta primera vertiente paradigmática de la obra de Britto habría permitido describir ese organismo interno que revela la silueta de un autor surgido de la modernidad, y que si bien, no plantea una defensa a ultranza de los principios de este paradigma, sigue la tradición, como se mencionó, de uno de los grandes y últimos defensores de este modelo de pensamiento de la escuela de Frankfurt, Jürgen Habermas, de quien Luis Britto toma el testigo para decir que “Lo moderno no es que todo esté sujeto al control de la razón, sino que la razón esté abierta a la impugnación de todos, y fundamentalmente, de sí misma”⁴³⁴. En esta idea

⁴³³ Contratapa de Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Pensamiento Vivo C.A., 1964.

⁴³⁴ Luis Britto García: *El imperio contracultural... op. cit.* p. 181.

Luis Britto está expresando el principio sobre el que se constituirá ese 'organismo interno' fundamentalmente moderno de su opera prima, que es el de su carácter principalmente crítico de los conocidos cuatro pilares estructuradores del pensamiento de la modernidad, denominados por Lyotard como 'grandes relatos' o 'metarrelatos': el cristianismo, la ilustración, el socialismo y el capitalismo. Estos ejes se constituirán en origen y fuente inspiradora de los temas de la mayoría de los relatos de *Los fugitivos*... para plantear la reflexión a través de una crítica interna. En otras palabras, parte de los principios de la modernidad para generar su autocrítica, no sin sembrar en el camino las semillas de una voluntad estético-literaria innovadora, la prefiguración de un imaginario extravagante e incluso de las primeras intromisiones, de lo que será una de las señas de identidad de su prosa, que tiene que ver con el tratamiento y la afectación del lenguaje. De este modo se describe una estructura literaria que demuestra una gran potencialidad compositiva en lo formal pero que, en lo que a su contenido se refiere, aún se presenta epistémicamente muy cerrada en sí misma, situación que efectivamente le acarrearán las consabidas consecuencias de rechazo, en tanto que el tema pudiera haberse considerado, a consecuencia de una lectura superficial, cansona y reiterativa de una tendencia estancada en una tradición literaria de lucha y compromiso social, que ya se presenta desgastada, tal como lo expresa Juan Liscano en su *Panorama de la literatura actual*, al referirse a esta orientación política en la obra de Britto:

...sobra el hijo del burgués y científico apacible metido después a insurgente. Intentos novelescos como éste no soportan la psicología y mucho menos las intenciones edificantes, en este caso reitera esa pancarta de propaganda inacabable en que bestiales hombres armados hasta los dientes destripan a inocentes y apacibles estudiantes apegados a sus aulas⁴³⁵.

Aunque el análisis de Liscano pueda resultar tal vez irónico y desproporcionado, si se toman en cuenta las difíciles condiciones contextuales de la

⁴³⁵ Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual*, op. cit. p. 121.

realidad venezolana de los años 60 en las que surge la obra primigenia de Britto, será necesario reconocer que la actitud adoptada por el ámbito más inmediato de la recepción fue efectivamente de rechazo con esta obra en particular. A través de un análisis más detenido y pormenorizado de *Los fugitivos y otros cuentos*, se pudieron discernir elementos que hablan de una obra que no se limita a la sola intención política o edificante, y que sobre todo, refleja interesantes peculiaridades de la idiosincrasia venezolana desde la cual es posible percibir y analizar una realidad paradigmática que en la obra de Britto se nutre de una voluntad crítica y autocrítica. Especificando cada relato analizado a través de su particular metarrelato, se expone a modo de conclusión que: en el relato “Dios”, se propone primeramente la representación del catolicismo dentro de la sociedad venezolana, revelando las distintas interpretaciones de lo religioso. En estas se distinguirán diversos criterios que cohabitan dentro de una sociedad compleja y múltiple. Así pues en la manifestación religiosa de los devotos como “Atala” y “la señora de la casa”, se produce una marcada diferencia interpretativa de lo sagrado, condicionada principalmente por las diferencias de clase, desde las cuales la rigurosidad del dogma católico pondrá en evidencia una problemática social clasista, en el sentido de que su estricta y correcta práctica llega a concebirse como un lujo al que no todos pueden tener acceso. En este mundo también cohabita la perspectiva más profana de ‘el concubino’, para quien Dios efectivamente sigue constituyendo una figura central, pero no al punto de llegar a condicionar de manera determinante su visión del mundo y por ende su proceder, en él Dios parece estar presente en lo cotidiano, mostrando una faceta al mismo tiempo tan inexorable y lejana como imperfecta. Del mismo modo, el marcado sincretismo del sentido de lo religioso vinculado con el de lo político abre las posibilidades de una complejidad interpretativa, muchas veces contradictoria, en el que la pobreza parece ser una virtud en el ámbito de lo sagrado, pero que al trasladarse al ámbito de la materialidad más secular, parece constreñir a todo un enorme sector desfavorecido de la sociedad hacia caminos pecaminosos. Si bien, la interpretación más evidente es la

de la crítica frontal a la religión católica, la riqueza semántica del relato, pasa por la idea nietzscheana de que 'la muerte de Dios' resulta un propósito, que por su magnitud, resulta inabarcable, de modo que Dios, como centro epistémico, termina adquiriendo nuevos registros en las realizaciones de este paradigma dentro de la sociedad venezolana, revelándose no dogmático o unívoco, sino en movimiento, interpretable, reflector de cada individuo que se lo apropia a su manera, entendiéndose como un medio a través del cual establecer el diálogo, el cuestionamiento o el escepticismo frente al discurso metafísico, tanto para el más profano, como para el más devoto.

En el relato "Fuego fatuo" la ilustración, como ese nuevo estadio paradigmático condicionado fundamentalmente por la traslación del teocentrismo al antropocentrismo, fue analizada a la luz de dos actitudes o perspectivas de ese nuevo individuo moderno que ahora debe hacerse cargo de darle sentido a su propia existencia, y que no son otras que las posiciones de 'la modernidad burguesa' y 'la modernidad estética' que determinan la perspectiva de dos fundamentales arquetipos del sujeto contemporáneo. Dos actitudes que adquieren gran significación al revelar las carencias de una razón totalitaria frente a un nihilismo paralizante, pero que sobre todo permitirá el acceso hacia una nueva proyección paradigmática al relacionarlas con la metáfora nietzscheana de las 'tres transformaciones'. Se trata de una alegoría que permite poner en evidencia valorativamente los aspectos positivos y negativos de ambas actitudes, en función de establecer alguna forma de síntesis entre ambas y por ende de superación de las mismas. De tal modo que el positivismo de Carlos dentro del relato, se presenta rígido y condicionados por formas de poder que, por haberse hecho acreedoras de la verdad categórica de la razón, constriñen las capacidades reconfiguradoras del arquetipo que representa este personaje; así mismo Sebastián 'el silencioso' se hace dueño de su propia 'voluntad de poder' al rechazar toda forma de 'verdad' dogmática, aunque esto pueda conllevar a una forma de convicción anarquista, en la que subyacen los riesgos del autoexilio o la imposibilidad de toda

esperanza emancipadora. El relato como tal, se presenta como la composición literaria de una denuncia de los mecanismos de poder que operan solapadamente bajo el barniz del *statu quo*, de la cotidianidad y de la apatía de ‘el ser inauténtico’ o ‘Dasman’ heideggeriano. No obstante, esta especie de suma cero que suscitan estos dos personajes impulsan la búsqueda de una respuesta, como impulsan al movimiento esos fuegos efímeros y engañosos de los bosques y que da sentido al título del relato “El fuego fatuo”. En la trama los dos personajes representan dos de las tres transformaciones que describe Nietzsche en *el Así habló Zaratustra*, para el alemán el sujeto de la modernidad continúa dentro de ese ciclo de suma cero: la perspectiva de un ‘camello’, demasiado mecanizado por la domesticación de un rígido *statu quo* para lograr transformación alguna, se contrapone con el de su superación en la perspectiva de un ‘león’ rebelde y crítico, pero prepotente y envanecido por su propia grandeza, dando como consecuencia la imposibilidad de generar lo nuevo al verse también atrapado en el encanto de su propia suficiencia, haciéndose imprescindible la conocida tercera transformación, a la cual no sería posible acceder sin atravesar las dos anteriores. Es importante, recordar en este punto, que este tercer estadio no se corresponde con el paradigma de la postmodernidad, en el sentido en el que lo plantea Calinescu no como “un nombre nuevo para una nueva realidad, o estructura mental, o descripción del mundo, sino una perspectiva desde la cual uno puede preguntarse ciertas cuestiones acerca de la modernidad y sus diversas encarnaciones”⁴³⁶. De modo que en esta tercera transformación no hay cabida ni para modernidad, ni para esa forma extendida de su influjo llamada postmodernidad, al extremo de ni siquiera responder a algún tipo de concatenación previa, para Nietzsche entonces el nuevo estadio se caracteriza por una absoluta renovación, prefigurada en la prometedora alegoría que anuncia Zaratustra: “Inocencia es el niño, y olvido, un

⁴³⁶ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991, p. 271.

nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí⁴³⁷.

En el siguiente análisis del relato “La herencia”, que se corresponde con ‘el metarrelato del capitalismo’, se establece una muy estrecha relación con el pensamiento fuerte que lo precede ‘el metarrelato de la ilustración’. Existe una especie de naturaleza en el ser humano (instintivo y fundamentalmente egoísta) que también resulta describible y dominable, a partir de este principio ilustrado será posible constituir un modelo de convivencia social armonioso basado en sus relaciones económicas. A través del relato de Britto fue posible desarrollar una especie de recorrido histórico, análogo a la metodología del materialismo histórico, para retratar el recorrido del paradigma capitalista dentro de un pequeño espacio coyuntural de la historia venezolana de mediados del siglo XX, en el que un complejo proceso de transformación social se ve también atravesado por el signo de este sistema económico que se mimetiza con un modelo de pensamiento. Dos perspectivas epistémicas habrían podido iluminar una esencial actitud en el ser humano: una humanista y otra instintiva, que para el caso de ese personaje emblemático del capitalismo llamado Adam Smith, se revelan respectivamente en dos de sus obras fundamentales: *La teoría de los sentimientos morales* (1759), y la más conocida *La riqueza de las naciones* (1776). Esto mismo ocurrirá con el pensador que se erige como su contraparte por antonomasia Karl Marx, en el que se revelan nuevamente las dos perspectivas esta vez internamente en su obra central *El Capital* (1867): representadas respectivamente por ‘el fetichismo de la mercancía’ y ‘el materialismo histórico’; que permiten entender esa dicotomía, esa contradicción propia del ser humano que se debate entre los instintos, que les son necesarios a los seres vivos para sostener su vida, y la visión humanista que, como su nombre lo dice, establece la diferencia crucial entre lo humano y lo animal. El relato de Britto se entiende como el debate o la oscilación entre estas dos perspectivas. De este modo se constituye una

⁴³⁷ Friedrich Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 55.

especie de parámetro a través del cual es posible definir incluso una idiosincrasia, unos valores, la esencia de una sociedad. Partiendo de esta fundamental categorización, Luis Britto desarrolla una de sus más lacerantes críticas de la sociedad capitalista, a través de su representación en el protagonista 'Rafael' quien, tras abandonar la alternativa socialista, se entrega en cuerpo y alma (esto en un sentido literal) a una dinámica vital compuesta de números y beneficios. Este relato se centra más en la crítica que en un desarrollo dialéctico, que ciertamente asoma, someramente al principio, cuando en el protagonista se produce su transformación paradigmática del socialismo al capitalismo. La cadena de sucesos que describiría este nuevo paradigma responderá entonces a una especie de contingencia natural, consecuencia de ese principio meramente instintivo. El horizonte paradigmático de este 'Rafael' capitalista, se limita a la procura de una esposa, una prole y un modo de subsistencia, los factores que lo constituirían desde sus principios humanistas se ven marcadamente mermados, esta perspectiva radical que adopta 'Rafael' lo lleva al punto de percibir su propia existencia como algo equiparable a sus hectáreas de tierra, 'el fetichismo de la mercancía' alcanza en esta imagen extrema su significado más exacto. La imagen de un padre siempre ausente, de una familia deshumanizada por la propia motivación mercantilista y de una tierra yerma se presenta como un ejemplo extremo de las funestas consecuencias de un paradigma que se rige por una lógica, que paradójicamente plantea un objetivo civilizatorio a partir de un principio barbárico. No obstante el relato culmina con un mensaje abierto hacia las nuevas generaciones. Se trata de uno de los cinco hijos que retorna al punto de partida, para reflexionar sobre la vida de su padre que, en su tránsito por los paradigmas socialista y capitalista, dividieron su vida en dos mitades infructíferas en dos sentidos distintos que, como lo impone la lógica de la modernidad, no pueden, ni deben encontrarse. De modo que en los últimos párrafos del relato "La herencia", la tierra, convertida en metáfora de aquella realidad social estéril, es retratada como una propiedad tan privada como baldía.

Con el cuarto relato “Fugitivos” vinculado con el ‘metarrelato del socialismo’ habría sido posible examinar los orígenes más humanistas de este pensamiento fuerte. El análisis desarrollado a través de tres ideas propuestas por el alegórico y sugerente documento *Tesis de la historia y otros fragmentos* (1942) de Walter Benjamin: “El Socialismo como pasado a contrapelo”; “como momento mesiánico”; y “como paradigma utópico”, permitieron distinguir dos vertientes marcadamente constitutivas de este metarrelato. Una, que tiene que ver con un dispositivo rígido y mecanicista conocido como ‘socialismo científico’ y otro, que se corresponde con las razones propiamente motivadoras de este paradigma que recibe el nombre de ‘socialismo utópico’. De este segundo se derivan los mencionados principios: reivindicativos, desde el punto de vista del rescate de un pasado aciago e injusto; idealistas, desde la concepción de un principio primordial, esencial y sagrado, sin el cual el proyecto emancipador pierde no solo su razón de ser, sino también la posibilidad de activar los procesos que le son propios; y utópicos, en el sentido de proyectar un modelo de convivencia genuinamente justo, motivado por un convencimiento personal en las posibilidades de alcanzar un orden colectivo armónico generado por un sentimiento de fraternidad. Para el análisis del relato de “Fugitivos” esta segunda vertiente planteó numerosas correspondencias expresadas por ese personaje tan significativo de una época histórica, fuente de inspiración de buena parte de la literatura comprometida de los años 60, como lo fue la figura del guerrillero revolucionario que, en la trama del relato, va operar como centro de reflexión de las características más esenciales del socialismo, para comunicar un mensaje fundamentalmente político, ideológico y crítico frente a los poderes hegemónicos. Al hacer el recorrido por las mencionadas ideas de Benjamin, en relación con el relato “Fugitivos”, se pudo observar que ‘el pasado a contrapelo’ se realiza en el propio texto escrito, lo que Mukarovsky denomina el ‘artefacto’, el objeto concreto se convierte en testimonio perenne y recordatorio de una realidad histórica que quiso ser ocultada, y que en el contenido semántico del relato u ‘objeto estético’, se traducirá en la figura

misma del guerrillero al que se quiere hacer desaparecer, de modo que el acontecimiento de otros, que sí lograron fugarse, esos que dan significación al título de “Fugitivos”, terminarán simbolizando la esperanza de esa reivindicación histórica, que se fuga por los intersticios de ese poder omnipresente, para llegar metafóricamente a lo que podría entenderse como una conciencia benjaminiana, que detiene su lectura de la historiografía tradicional para escuchar en sus vacíos, en sus convenientes elusiones, detrás de las grandes hazañas y victorias, la voz de aquellos que fueron obligados a callar no solo en su tiempo, sino por generaciones, las palabras de Walter Benjamín, son evocadas aquí por resultar, en su elocuencia y profundidad, fuente plurisemántica de nuevas relaciones y resignificaciones:

Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo. Y este enemigo no ha cesado de vencer⁴³⁸.

En el acontecimiento de la fuga también se encuentra eso que Benjamin llama ‘el momento mesiánico’, en donde una especie de verdad totalizante pasa no solo por el reconocimiento racional de una verdad, sino también por una forma de experiencia metafísica, en el que el individuo visualiza un conocimiento necesario sin el cual su vida estaría bajo peligro (eso que Heidegger entiende como ‘el ser para la muerte’, pero en un sentido más vital, riesgoso e inminente). En este espacio, dice Benjamin, confluye una constelación, se trata de un conjunto de factores diversos, e incluso distantes, de intelección, de experiencias vivas, de relaciones y conexiones eidéticas entre eventos pasados, acontecimientos presentes y proyecciones futuras, que se unifican en eso que Benjamin denomina mónada “Aprehende la constelación en la que ha entrado su propia época con una muy determinada época anterior. Funda de esta manera un concepto del presente como ese “tiempo de ahora” en el que están

⁴³⁸ Walter Benjamin: *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Tesis VI, Edición y Traducción de Bolívar Echeverría <https://marxismocritico.files.wordpress.com/2013/05/sobre-el-concepto-de-historia.pdf> [02-05-2017].

incrustadas astillas del tiempo mesiánico”⁴³⁹. Esta es la situación en la que el guerrillero del relato de Britto se encuentra, en el que al borde de su propia muerte experimenta una revelación, es capaz de conectar el pasado y el futuro como un solo acontecimiento (de sus compañeros de lucha ya muertos y acallados para siempre, pero de otros fugados en los que se abren infinitas posibilidades), de mirar su obra y la de su movimiento revolucionario en relación con las posibilidades emancipatorias de una sociedad; pero sobre todo, de mirar a su propia muerte como un simple puente, una muerte semillas, de las que crecerán infinidad de experiencias de esa muerte, interpretada en infinidad de formas, a través del acto de la lectura, para generar incontables, movilizadoras e inimaginables reacciones. Esta que aquí se expone a modo de conclusión no es sino un ejemplo de otra más.

Finalmente, con la idea benjaminiana del ‘socialismo como paradigma utópico’ el pensador desarrollaría un examen crítico de lo que habría significado el llamado ‘socialismo utópico’, imaginado por los primeros pensadores del socialismo del siglo XIX (Robert Owen, Henri de Saint Simón o Charles Fourier) en comparación con los resultados del ‘socialismo científico’ desarrollado en la Unión Soviética. Uno de los aspectos más interesante de este examen tiene que ver con el componente teológico del pensamiento benjaminiano, a través del cual entiende que la mayor divisa de ese sistema socio-económico fundamentado en el materialismo histórico llamado ‘socialismo científico’ resulta inconcebible sin un componente teológico, esto a sabiendas de lo polémico de su propuesta. En este sentido el relato de “Fugitivos” va presentar una especie de recorrido a través de las palabras del guerrillero al recordar las ideas utópicas de sus compañeros de lucha. En sus comentarios habría sido posible reconocer al paradigma utópico como un proceso que parte de una materialidad histórica injusta, que motiva en el sujeto histórico sentimientos de compasión y altruismo, para generar en él la necesidad de procurar una realidad distinta e ideal; seguidamente, se pasa a la concreción de un modelo que pudiera ser

⁴³⁹ *Ibid.* Tesis XIX (Apéndice).

alcanzable, de modo tal que el idealismo se transforma en programas de acción concretos, nítidos y sistematizables, pasando de este modo de una realidad ideal en 'el socialismo utópico' a una realidad concretable en 'el socialismo científico', pero que traerá consigo la rigidez, haciendo que el sistema socialista comience a apoyarse más en su faceta de máquina científica e infalible que en el espíritu humanista, al que ahora considera voluble, impreciso y pasional, pero que fue el motor que la animaría en un primer momento.

Lo que a final de cuentas parecería haber estado anunciando Benjamin es en realidad un problema mucho más profundo, el inicio de la crisis del paradigma de la modernidad, en el que más allá de los sistemas socio-económicos, lo que se habría estado gestando es el surgimiento de un espíritu mayor, el del progreso deshumanizante. Aquello que pasados algunos pocos, pero siniestros años, habría mutado en esa aguda, y a la vez desconcertante idea (por lo insoportablemente verídica), denominada por Hannah Arendt en su libro *Eichmann en Jerusalem* como "La banalidad del mal".

Aunque en estos análisis de los relatos de la obra de *Los fugitivos y otros cuentos* se evidencian no pocas virtudes estilísticas y de contenido para considerarla una buena y acabada obra literaria, resulta más fructífero considerarla como una obra preparatoria. No solo por el mérito que supone al constituir ese orden interno, que aquí se ha relacionado con los principios del paradigma de la modernidad, sino que también ha servido de experiencia, para preparar a ese paradigma hacia una disposición más abierta, que no solo representa y transmite, sino que ahora también escucha. Es por esta capacidad dialógica que la obra *Los fugitivos y otros cuentos* volverá a ser escrita una y otra vez, en otros relatos, en diferentes obras, en los que personajes, lugares y situaciones resultan familiares, como representaciones literarias que evolucionan.

Se trata pues de una obra literaria, que en su conjunto, se presentará como un organismo muy activo y unido a su tiempo que se suscita en el contacto con el mundo

externo o 'lo otro'. El modelo de análisis de la Estética de la Recepción, habría hecho posible evidenciar las distintas reacciones de ese medio externo ante la aparición de la obra y de sus objetivos de incidir en la sociedad como comunidad epistémica. Como se pudo observar, la primera reacción de ese medio externo fue de rechazo, de modo que la obra de *Los fugitivos...* no logra calar en la visión de mundo de aquella sociedad. Resulta aquí pertinente la anécdota que confiesa Luis Britto, en la que el propio editor, tras leer su obra, le sugiriera al autor que continuara dedicándose al ensayo; con esto podría interpretarse que, en ese tipo de trabajo teórico que supone un orden interno no existiría el riesgo de impactar con lo diferente, dado que se trata de un producto académico y racional, propio de la modernidad, que armoniza con el orden externo de una academia racionalista, constituida dentro de esa misma modernidad, que espera recibir un tipo de conocimiento que coincide en estilo y contenido. Esto, en los términos de la Estética de la Recepción, equivaldría a que los *horizontes de expectativas* tanto del emisor, como del destinatario se habrían visto coincidentes, y por lo tanto, satisfechos.

No obstante, Luis Britto García no se conforma con armonizar discursos y horizontes de expectativas, y haciendo caso omiso de aquella petición, se aventurará a una nueva publicación. Su orden interno, propio de la modernidad, ha recibido un primer impacto y en esta nueva publicación será posible observar una transformación de ese orden. No obstante, la nueva obra *Rajatabla* no estará exenta de la misma crisis paradigmática, se tratará esta vez de una modulación percibida de una manera muy aguda por Juan Liscano. Según este crítico, el orden interno de la modernidad de la obra de Britto se verá infiltrada por una forma de desorden que gravita en la comunidad epistémica de aquel periodo:

Britto García tiende constantemente, a pesar de un propósito contrario, a salirse del tema, a despegar, a fabular, a rehuir la misma

realidad en la que quiere apoyar su trama –la violencia política-, a descansar sobre la realidad del solo lenguaje⁴⁴⁰.

Dentro de esta misma línea de ideas el propio autor, en un momento determinado, tomará conciencia de esa transformación que, en todo caso, como suele suceder con la buena literatura, se trata de un reconocimiento que ya no resulta relevante, dado que la obra ha logrado exceder al autor. Recurriendo al discurso de la Estética de la Recepción, esta superación tiene menos que ver con el posible acto consciente por parte del autor de estar creando algo nuevo, que con el reconocimiento de esa transformación en el ámbito de los receptores, y he aquí uno de los momentos en el que los lectores adquieren su importancia dentro del proceso literario, ya que son estos quienes generan un ciclo de retroalimentación con el autor (tanto con su acogida, como con su rechazo, sus comentarios y críticas) a favor del proceso de transformación del escritor, de su obra y de la literatura en general. La importancia de la Estética de la Recepción, más que provenir del propio modelo de análisis, radica en la coherencia de su sistema con un sentir latente en los escritores de este período, esto supone la necesidad de un acercamiento y un reconocimiento de sus destinatarios, el propio Jorge Luis Borges, retomando la idea de un antiguo poema de su autoría, llegará a decir en alguna conferencia que se sentía más orgulloso, antes que de los libros que ha escrito, de los libros que ha leído⁴⁴¹.

Pasando de este modo del mecanismo de la piel, en el que la Estética de la Recepción funge como puente de enlace entre la obra y sus receptores, al mundo propiamente sobre el que incide la nueva publicación de Luis Britto, la obra se va a insertar bajo la condición de una crisis interna, de un debate entre el pensamiento moderno y su propia transgresión, que es a su vez la misma crisis de valores, la misma desorientación paradigmática del mundo exterior. Esta coincidencia de los horizontes de expectativas del autor y del lector darán los conocidos frutos que se

⁴⁴⁰ Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual...*, op. cit. pp. 119-120.

⁴⁴¹ Paráfrasis del poema "Un lector" de *Elogio de la noche*: "Que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído". Jorge Luis Borges: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1984, p. 1016.

concretan en el “Premio Casa de las Américas” otorgado en 1970, y que impulsará la popularidad de Britto y el reconocimiento de una de sus más famosas obras narrativas, *Rajatabla*. Sin embargo, se trata de una confluencia lacerante, en este punto se añade el elemento de la intercomunicación entre emisor y destinatario, que Umberto Eco señalará en su ‘lector in fabula’, este tiene que ver con la posibilidad del escritor de no solo adaptarse a lo que imagina como un lector ideal, sino que su propuesta también logre incidir y cambiar la propia perspectiva que constituye a una determinada comunidad epistémica “el lector modelo no significa solo ‘esperar’ que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no solo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla”⁴⁴². *Rajatabla*, más allá de reflejar a una sociedad, la atraviesa, y lo hace a través del cuestionamiento y de la temática controversial, generando una nueva competencia interpretativa en el lector para transformar su perspectiva paradigmática, y con esto lograr lo que Britto menciona en la cita que abre estas conclusiones: la composición de una obra como propuesta entrópica. El lenguaje experimental es la nueva carta que juega el escritor en su retorno, la visión maniquea y moralizante es contaminada por un nuevo signo, que da paso a propuestas epistémicas que plantean contradicciones internas en el propio relato, para despertar las que se encuentran en cada lector. De ahí las provocadoras afirmaciones que hiciera Eduardo Galeano en la introducción sobre esta obra, tras ganar el Premio Casa de las Américas:

Pero *Rajatabla* sobresale por la destreza técnica [...] la lucidez penetrante, el poder de fantasía, la capacidad de síntesis y, sobre todo, por su victoriosa manera de arrojar ácido al rostro de una civilización ultramoderna⁴⁴³.

En este campo ya propiamente de la postmodernidad, *Rajatabla* se presenta como una obra en la que comienza a suscitarse la superación de los viejos

⁴⁴² Umberto Eco: *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España, Editorial Lumen, 1993, p. 81.

⁴⁴³ Eduardo Galeano: *Introducción a Rajatabla*, La Habana, 1970.

paradigmas, sin embargo hay que recordar que la postmodernidad, aunque creativa y generadora de nuevas perspectivas, es una tendencia indisociable de la modernidad. El contenido de esta nueva obra parece entonces aferrarse, como así lo entiende Liscano, a la visión positivista y emancipadora de la modernidad, no así su lenguaje que, en su sintaxis y su léxico, comienza a explorar nuevos objetivos. Estos no se circunscriben a un aspecto puramente formal y estético evidenciado en su lenguaje experimental, dado que la forma contiene también un sentido y un mensaje, y estos están pretendiendo superar y transgredir las normas de los llamados juegos del lenguaje, para extender sus posibilidades semánticas. En el segmento 6.54 del *Tractatus lógico-filosófico* Wittgenstein afirma lo siguiente:

Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo; que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido)⁴⁴⁴.

Es posible entonces plantear una especie de analogía según la cual, la dimensión de lo moderno en *Rajatabla* pudiera, en una primera instancia, concebirse como aquella escalera, tan necesaria y comprensible como insustancial, en cuanto al sentido de las transformaciones históricas, dado que en esta nueva propuesta de Britto el paradigma de la modernidad retorna, en buena parte, a la circularidad de las utopías, a la emancipación de las injusticias, a la máquina del progreso etc., estas que pudieran entenderse como propuestas vanas, si no se comprendieran también como necesarias para superar esos sentidos, así como lo expresan las palabras de Wittgenstein “salir de ellas a través de ellas”. El lenguaje experimental que plantea Britto no se constituye en el solo juego sintáctico, o el metalenguaje como una forma de composición discursiva auto-referencial, ya que ese juego, en el que, como dice Wittgenstein, el lenguaje se circunscribe a las posibilidades de la comprensión de su

⁴⁴⁴ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*
http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/Wittgenstein_Tractatus_logico_philosophicus.pdf [11-11-2017].

propio mundo, al romper con su propio sentido, rompe a su vez con los límites semánticos tal como lo pretende la propia palabra poética. Y entonces adquieren sentido los extraños momentos de su obra *Rajatabla* donde, en el relato “Ser”, que solo parecía una ingeniosa forma de presentar una crítica al materialismo, se incluya, como el primero de la lista de las razones del ser, a un enigmático producto como el ‘lactógeno’, mitad producto (en el sentido en el que lo presenta el relato) y mitad sustancia vital, en donde el riesgo, que es la apertura pluri-semántica del sentido del relato, radica en la vulneración del claro significado que siempre tuvieron los ‘productos de consumo’; o en este mismo sentido, la ondulación eufónica con la se concluye ese mismo ‘ser’ en “la marmolería Roversi”, imagen tan común e ideosincrática de la muerte para la cultura del caraqueño, que en su armonía, parece prefigurar una forma de musical equilibrio entrópico que termina por fusionarse con la consciencia colectiva de una sociedad; o como en el cuento “Muerte de un rebelde”, donde la propia muerte ideológica y física del personaje de Cáceres, trasciende el solo mensaje del revolucionario utópico, o el del excelso encuentro con una verdad totalizante, o tan siquiera el del acto reivindicativo de su muerte (que como se observó en el análisis a ningún bando emancipador le importó), para, esta vez, llevar consigo la posibilidad de la clausura y nacimiento, de algo que Vattimo reconoce como la ‘pietas’, en donde se sugiere la esperanza filantrópica, como una nueva forma de acuerdo surgida, como se pudo evidenciar en el análisis, de eventos azarosos, casualidades, en el seno de unos personajes descomprometidos, desideologizados, dentro de una igualmente intransigente vorágine urbana; y que, finalmente, se hará explícita, a través de la idea de una forma de orden que surge del caos, en el relato “Entropía”. Como se ha expuesto, con *Rajatabla* Luis Britto ha recorrido ese espacio externo, pero a la vez supeditado a la modernidad, que es la postmodernidad, entre ambos paradigmas se genera un proceso entrópico, el orden del paradigma de la modernidad comienza a verse afectado, a diluirse en el desorden de la postmodernidad, aunque la teoría del segundo principio de la termodinámica, postula una progresividad inevitable del orden

al caos que define la irreversibilidad de la flecha del tiempo, en el caso de *Rajatabla*, aún los reactivos (modernidad/postmodernidad) persisten en mantener sus estructuras en un tenso estado de proceso fenoménico, de modo que no se puede hablar de 'máxima entropía', sino solo de parciales momentos de equilibrio que pueden llegar a producirse en espacios y momentos puntuales. El relato "Entropía" se constituye entonces en la representación literaria de un experimento mental basado en los más avanzados descubrimientos de la ciencia hacia los años 70, en busca de lo que habría más allá de la propia entropía (en tanto fenómeno de la naturaleza que concibe un principio de transformación de la materia, que va del orden al caos, en busca de un equilibrio caracterizado por el movimiento y el desorden, y que de llegar alcanzarse una influencia universal, cesarían todas las posibilidades de ocurrencia de algún tipo de fenómeno, desde el de las reacciones termonucleares de las estrellas, hasta el de la vida misma). La búsqueda del relato de Britto se concentra entonces, ya no en los procesos entrópicos locales, terrenales de los procesos entrópicos de la modernidad y la postmodernidad, sino en un objetivo totalizador de la existencia misma de todo lo existente. Con este propósito en mente, y utilizando las herramientas de un lenguaje y una lógica propios de las ciencias naturales o puras, se reproduce un cruel experimento mental, en el que un ser humano convertido en conejillo de indias, explora las últimas fronteras de la existencia, antes de ser asimilada por un apocalíptico equilibrio entrópico en el que hasta el último fenómeno posible se ha cumplido. Para este análisis fueron cruciales los estudios del premio nobel de química Ilya Prigogine y la reconocida filósofa Isabelle Stengers, quienes en sus libros *¿Tan solo una ilusión? Exploración del orden al caos* y *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia* comienzan a extender necesarios puentes hacia otras disciplinas del conocimiento ante los impresionantes avances científicos de la actualidad en el ámbito de la química y la física, que han venido revelando un mundo absolutamente extraordinario. El protagonista del relato "Entropía" es propiamente la prueba de las potencialidades de la reunión de estos universos de las ciencias y las humanidades,

dato que el personaje literario se ve continuamente condicionado por todos esos saberes y principios científicos, a fin de observar sus distintas reacciones que, al tratarse de un ser humano al que le es propio eso que Heidegger llama Dasein, no solo se circunscriben a sus respuestas biológicas, sino también a sus reflexiones. El resultado, como se observó, fue una interesantísima propuesta literaria, en la que se percibe una especie de recorrido totalizante por los distintos procesos paradigmáticos de la historia humana, recurriendo a la perspectiva científica del propio proceso entrópico, que irrumpe constantemente con su principio totalizador de la existencia, con la cual vapulea la del desafortunado protagonista.

De cara al futuro, lo que se ha venido planteando es el afianzamiento de una alianza entre las ciencias y las humanidades que ofrece nuevos, interesantes y fértiles horizontes en lo que concierne a la literatura, no para el aprovechamiento superficial del campo del conocimiento científico, como fuente de inspiración frívola o insustancial, en cuyo caso se estaría estrechando las enormes potencialidades de este nuevo diálogo, circunscribiéndola a la conocida vertiente literaria de la ciencia-ficción. En cambio de lo que se está hablando es de generar una apertura de los conocimientos teóricos de las ciencias humanas, de la filología, la sociología y la filosofía para la reflexión de temas y preocupaciones comunes, que están comenzando a converger en interesantes campos de la física clásica y cuántica, de la química de la materia micro y macroscópica, en los que la literatura tendría mucho que ganar al expandir su espacio de conocimiento, en una simbiosis en el que ambas disciplinas pudieran retroalimentarse, así mismo de las posibilidades de reflexionar interdisciplinariamente entre diversas áreas, ampliando de este modo sus fronteras discursivas y del conocimiento.

Los grandes cambios paradigmáticos, tanto en las ciencias como en las humanidades, surgieron del quebrantamiento de un orden, al que han sobrevenido constantes estados de caos y equilibrio. La esperanzadora propuesta del Premio Nobel de química Ilya Prigogine y la reconocida filósofa Isabelle Stengers, parte del

ámbito de un orden científico, para recopilar sistemáticamente pruebas fehacientes que hacen cada vez más evidente la existencia de un universo contingente y azaroso, en el que sin embargo es posible la generación de inexplicables formas de orden, unas de las más conocidas son las llamadas estructuras disipativas, presentes en numerosos fenómenos químicos de la naturaleza y que pudieran ser extrapolables a determinadas perspectivas de análisis y creación literaria, a teorías filosóficas e incluso a procesos socio-culturales. La naturaleza, a través de ese mediador de la disciplina científica, ha comenzado a revelar nuevas claves, que extienden los campos del determinismo newtoniano, hacia nuevas fronteras de una forma de comprensión indeterminista, contingente e irreversible, que comienzan a conformar, no la excepción, sino la regla de los procesos más genuinamente naturales:

Los procesos que implican azar o irreversibilidad eran considerados excepciones, meros artefactos. Hoy, *vemos por doquier el papel de los procesos irreversibles, de las fluctuaciones*. [...] Lo artificial es determinista y reversible. Lo natural contiene elementos esenciales de azar e irreversibilidad⁴⁴⁵.

Es posible vislumbrar en este nuevo diálogo entre el hombre y la naturaleza una nueva divisa para el porvenir, en el que se abra paso a la comprensión de una existencia signada por el movimiento y por formas de caos que, aunque parezca paradójico, parecen revelar la idea de una tolerancia natural entre las diversas manifestaciones de la materia.

La obra de Luis Britto se concibe como la representación de un organismo enormemente vital, en el sentido de su relación tan cercana con lo social, que a su vez demuestra un proceso evolutivo. De tal modo que primeramente se avocará a la conformación de un orden interno, representado en la modernidad de la que es hija la obra de *Los fugitivos y otros cuentos*. Una vez que se ha reconocido se incorpora precozmente en un mundo para captar sus estímulos, y reencontrarse con ese antiguo

⁴⁴⁵ Ilya Prigogine: *Tan solo una ilusión. Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets editores, 1988, p. 22.

enemigo, la banal y ambigua perspectiva de la postmodernidad. Como consecuencia aparece *Rajatabla*, una obra en la que se debaten su organismo interno y un otro que sin darse cuenta lo ha contaminado. La obra se desprende del autor y comienza a ser no solo ella misma, sino también, lo que ella refleja de la exterioridad que la interpreta, y aún más allá, lo que ella genera en cada lector para hacer que este se lea a sí mismo, hasta sus últimas consecuencias. Para llegar finalmente al conocido estadio universalista en el que, como suele suceder con las grandes obras, el propietario de la respuesta del objetivo último de este libro de Luis Britto García, que es eje y genuino reflejo de toda una obra literaria, ya no es nadie porque son todos.

I. BIBLIOGRAFÍA

VI.1. OBRA DEL AUTOR

Britto García, Luis: *Los fugitivos y otros cuentos*, Caracas, Pensamiento Vivo, 1964.

----: *Rajatabla*, Caracas, Editorial Bárbara, 1970.

----: *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, Caracas, Editorial Sociedad, 1994.

----: *Abrapalabra*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2003.

----: *Andanada*, España, Ed. Thule, 2004.

VI.2. OBRAS CRÍTICAS SOBRE EL AUTOR

Araujo, Orlando: *Narrativa venezolana contemporánea*, Caracas, Monte Ávila editores, 1988.

Arráiz Lucca, Rafael: *Literatura venezolana del siglo XX*, Caracas, Editorial Alfa, 2009.

Barrera Linares, Luis: *Desacralización y Parodia. Aproximación al cuento venezolano del siglo XX*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997.

Galeano, Eduardo: *Introducción a Rajatabla*, La Habana, 1970.

Gaspar Karosy, Catalina: "Anda nada de Luis Britto García: el imaginario caleidoscópico" en *Quimera*, Barcelona, junio-2009.

----: *El universo en la palabra: lectura estético ideológica de Abrapalabra*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1996.

Jaffé, Verónica: *El relato imposible*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1990.

Koch, Dolores Koch: *Luis Britto García y el orden en la biblioteca*, Argentina, Universidad Nacional de Tucumán Ed. Alba Omil, 2006.

Kohut, Karl: *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*, Frankfurt, Vervuert, 1999.

Medina, José Ramón: *Noventa años de literatura venezolana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.

Menton Seymour: *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de cultura económica, 1986.

Miliani, Domingo: *Tríptico venezolano*, Caracas, Fundación de promoción cultural de Venezuela, 1985.

Miranda, Julio E.: *Proceso a la narrativa venezolana*, Caracas, Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1975.

Liscano, Juan: *Panorama de la literatura venezolana actual*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1995.

Osorio Tejeda, Nelson: *La Formación de la Vanguardia Literaria en Venezuela (Antecedentes y Documentos)*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1985.

Pacheco, Carlos, Luis Barrera Linares, Beatriz González Stephan (Coordinadores): *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, Caracas, Fundación Bigott, 2006.

Sandoval, Carlos: *Servicio crítico (Despachos tentativos sobre literatura venezolana)*, Caracas, Fundación centro de estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2013.

VI.3. RESEÑAS SOBRE EL AUTOR EN REVISTAS Y ARTÍCULOS

América. Cuadernos de crítica N° 25, Paris, Universidad de la Sorbona, 2000.

Barreto, Igor: "Britto García se inició con caricaturas" en periódico *Ciudad Caracas*, (21-11-2010).

Izaguirre, Enrique: "El cuento venezolano: dos siglos en 100 años" en la *Revista Nacional de Cultura* (1988) N° 268.

Miliani, Domingo: "Diez años de narrativa venezolana (1960-1970)" en *Nueva narrativa hispanoamericana* 1972.

Noguerol, Francisca: "Anda Nada, de Luis Britto: palabras como cargas de profundidad" en *Revista Landa*, N° 0, 2012.

Lovera de Sola, Roberto J.: "Literatura: Rajatabla", en *El Nacional, Papel literario*, 2 agosto 1971.

Lovera de Sola, Roberto J.: "Ficciones de Britto García", en el periódico *El Universal*, (19-08-1996).

Rodríguez, Oscar: "Joven literatura venezolana 1970-80" en *Zona Franca* 30-31 (julio-agosto de 1982).

Savater, Fernando: "Una historia despedazada: *Rajatabla*", en *Cuadernos hispanoamericanos*, N° 27, 1970.

Valadés, Edmundo: "El libro que recomendamos", diario *Novedades*, 03-04-1975.

VI.4. RESEÑAS EN INTERNET SOBRE EL AUTOR

Acosta, Alicia: *Anda nada*, <http://www.comentariosdelibros.com/comentario-anda-nada-1076idl1076idc.htm> [11-09-2012].

Bell Andrea: "Los sueños en corto circuito en Luis Britto García" en *Revista Interamericana de Bibliografía Biblioteca digital* (1996) N° 1-4 http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo9/luis.aspx [03-06-2016].

Hernández Sonia: *Luis Britto García presentó a sus fugitivos*, <http://luisbrittogarcia.blogspot.com.es/2012/11/luis-britto-garcia-presento-sus.html> [20-02-2017].

Herrera Francisco: *Luis Britto García es mucho Britto*, <http://laletrasinsangre.blogspot.com.es/2006/06/luis-britto-garca-es-mucho-britto.html> [11-09-2012].

Hidalgo de Jesús, Amarilis: *Reinterpretación de la ficción testimonial en Venezuela: La obra de Luis Britto García*. Bloomsburg University of PA. Página web: <http://svs.osu.edu/jornadas/Hidalgo%20de%20Jeszs.pdf> [15-06-2014].

Romero, Ana María: "El lenguaje como forma y fondo en los relatos de *Rajatabla*", en publicaciones de Ciencias Sociales Online Universidad de Viña del Mar-Chile (2007) IV, N°3.

Zavala, Lauro: *Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad*, <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala2.htm> [20-06-2012].

VI.5. OBRAS DE CRÍTICA LITERARIA VENEZOLANA Y LATINOAMERICANA

A.V.: *Teoría y Praxis del cuento en Venezuela*, Caracas, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, 1992.

Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

Brioso Santos, Héctor: *Estridencia e ironía. El techo de la ballena*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

Butler, Christopher: *After the Wake: An Essay on the contemporary avant-Garde*, Oxford, Clarendon Press, 1980.

Carrera, Gustavo Luis: *La novela del petróleo*, Mérida, Universidad de los Andes, 1972.

Contreras, Francisco: *El espíritu de la América española*, París, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1931.

----: "Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)" en la *Revista Iberoamericana* (1991).

González León, Adriano: *País portátil*, Barcelona, Seix Barral, 1969.

González Stephan, Beatriz: *La duda del escorpión: la tradición heterodoxa en la narrativa latinoamericana*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1992.

Henríquez Ureña, Pedro: *Historia de la Cultura en la América Hispana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1947.

Larraín Ibáñez, Jorge: *Historia e Identidad Latinoamericana*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1996.

Onís, Federico de (ed.): *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, New York, Las Américas Publishing Company, 1961.

Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

Oviedo, José Miguel: *Historia de la literatura hispanoamericana. Del romanticismo al modernismo Vol. 2*, Madrid, Editorial Alianza, 1997.

Paz, Octavio: Octavio Paz: *Cuadrivio. Darío – López Velarde – Pessoa – Cernuda*, México D.F., Joaquín Mortiz, 1980.

----: *Los hijos del limo*, Barcelona, Ed. Seix Barral S.A., 1993.

----: *El Laberinto de la Soledad*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1998.

Rama, Ángel (ed.): *Más allá del Boom: Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios Ediciones, 1984.

Romero, José Luis: "Latinoamérica: las ciudades y las ideas", en Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1976.

S. Marras: *América Latina, marca registrada*, Barcelona, Editorial Zeta, 1992.

Sambrano Urdaneta, Oscar y Domingo Miliani: *Literatura hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1999.

Sandoval, Carlos: *La variedad el caos*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1999.

Toro, Alfonso de (ed.): *Postmodernidad y postcolonialidad. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Madrid, Vervuert, 1997.

Toro, Alonso de y Fernando de Toro (eds.): *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*, Madrid, Iberoamericana, 1999.

Uslar Pietri, Arturo: *Letras y hombres de Venezuela*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

Vandenberghe, Kristine: *El Retorno de los galeones: Literatura, arte, cultura popular*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

VI.6. TEORÍA DE LA LITERATURA Y DE LA RECEPCIÓN LITERARIA

Acosta Gómez, Luis A.: *El lector y la obra*, Madrid, Editorial Gredos, 1989.

Dijk, Teun van: *Texto y contexto (Semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.

Eco, Umberto: *Lector in Fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España, Editorial Lumen, 1993.

Fokkema, D.W. y Elrud Ibsch: *Teorías de la Literatura del siglo XX*, Madrid, Ed. Cátedra, 1984.

Jauss, Hans Robert: *El lector como instancia hacia una nueva historia de la literatura*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

----: *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, Constanza, Universitätsdruckerei, 1970.

----: *Las transformaciones de lo moderno. Estudio sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Editorial A. Machado Libros S.A., 2004.

Mayoral, José Antonio (Comp.): *Estética de la Recepción*, Madrid, Ed. Arcos, 1987.

Pacheco, Carlos y Luis Barrera Linares (Compiladores): *Del cuento y sus alrededores*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

Poe, Edgar Allan: *Obras en Prosa*, Tomo II, Madrid, Revista de Occidente, 1956.

Rall, Dietrich (Comp.): *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Royano Gutiérrez, Lourdes: *Miguel Ángel Asturias. Desde la teoría de la recepción*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

Warning, Rainer (Ed.): *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis*. Munich, Fink, 1975. Traducción española: *Estética de la Recepción*, Madrid, Visor, 1989.

VI.7. TEORÍA LITERARIA Y FILOSÓFICA DE LA MODERNIDAD Y LA POSTMODERNIDAD

Baudelaire, Charles: *El Pintor de la vida Moderna*, Murcia, Librería Yerba, 1995.

----: *Obras completas*, México, Editorial Aguilar, 1963.

- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991.
- Dussel, Enrique: *Hacia una filosofía política crítica*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2001.
- : *Método para una filosofía de la liberación*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1974.
- Eco, Umberto: *Apostillas a el Nombre de la rosa*, Barcelona, Editorial Lumen, 1984.
- Foster, Hal (Editor): *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós. 2008.
- Foucault, Michel: *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- García Canclini, Néstor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México D.F., Editorial Grijalbo, 1989.
- Guerra, François: *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid, Ed. Mapfre, 1992.
- Habermas, Jürgen: "La modernidad un proyecto incompleto" en Nicolás Casullo (Comp.): *El Debate Modernidad postmodernidad*, 2ª ed., Retórica Ediciones, Buenos Aires, 2004.
- : *Ciencia y técnica como "ideología"*, Madrid, Ed. Tecnos, 1992.
- : *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus Ediciones, Madrid, 1993.
- : *Ensayos sobre política*, Barcelona, Ed. Península, 1997.
- Jameson, Fredric: *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996.
- Larraín Ibáñez, Jorge: *Modernidad Razón e Identidad en América Latina*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996.
- Lyotard, Jean François: *La condición postmoderna*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987.
- : *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Editorial Gedisa, 1987.
- Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968.
- Ortega, Julio: *El principio radical de lo nuevo. Postmodernidad, Identidad y Novela en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Picó, Josep: *Modernidad y postmodernidad*, Barcelona, Alianza editorial, 1988 Charles Baudelaire: *El Pintor de la vida Moderna*, Murcia, Librería Yerba, 1995.
- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers: *Entre el tiempo y la eternidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- : *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*, Madrid, Alianza editorial, 1983.

----: *¿Tan solo una Ilusión?. Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets Editores, 1993.

Toulmin, Stephen: *El retorno a la cosmología. Ciencia postmoderna y la teología de la naturaleza*, California, University California Press, 1982.

Vattimo, Gianni: *El pensamiento débil*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1988.

Yurkiévich, Saúl: *La movediza modernidad*, Madrid, Ed. Taurus, 1996.

VI.8.- OTRAS FUENTES TEÓRICAS, FILOSÓFICAS Y LITERARIAS

Adoratsky, V. (traducción española W. Rocés): *Marx y Engels. Obras escogidas*, Barcelona, Ediciones Europa-América, 1962.

Barthes, Roland: "El tejido de las voces" en *S/Z*, México, Siglo veintiuno editores, 2001, p. 10.

Benjamin, Walter: "Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligence européenne", en *Mythe et Violence*, Paris, Maurice Nadeau, 1970.

----: "Sobre el concepto de historia", en *Obras*, libro I, Madrid, Abada Editores, 2008.

----: *El libro de los pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2004.

Brecht, Bertolt: *Historias de almanaque*, Madrid, Alianza editorial, 1987.

----: *Poemas y canciones*, Madrid, Alianza editorial, 1999.

Bergson, H.: "La evolución creativa" en *Obras*, París, Edición de Centenario, 1970.

----: "Notas sobre Bernard Shaw" en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1984.

----: *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1984.

Cortázar, Julio: *historias de Cronopios y de Famas*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.

Derrida, Jacques: *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1997.

----: *De la gramatología*, México, Siglo XXI editores, 1986.

Echeverría, Bolívar (Comp.): *La mirada del ángel*, México, Ediciones Era, 2005.

Eliade, Mercía: *El Mito del Eterno Retorno. Arquetipos y repetición*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.

Foucault, Michel: "Diálogo con Raulet", en *El yo minimalista y otras conversaciones*, Buenos Aires, La Marca, 1996.

- Foucault, Michel: "La filosofía analítica de la política", en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales, Volumen III*, Barcelona, Paidós, 1999.
- : "Nietzsche, La Genealogie, L'Histoire", en *Hommage a Jean Hyppolite*, Paris, Ed. PUF, 1971.
- : "Qu'est-ce que la critique", en *Bulletín de la Société Française de Philosophie* (1990), Nº 2, Avril-Juin 1990.
- : *El poder psiquiátrico*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- : *Las Palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1968.
- Gautier, Théophile: *Mademoiselle de Maupin*, Valparaiso, Imprenta i Librería americana, 1885.
- Gibbs, J. Willard: *Sobre el equilibrio de las sustancias heterogéneas*, Connecticut, Academia de Connecticut, 1875.
- Gramsci, Antonio: *La formación de los intelectuales*, México, Editorial Grijalbo, 1967.
- Harnack, Adolf: *Historia del Dogma*, Tübingen, Verlag J.C.B, 1910.
- Hasse, Rolf H., Herman Schneider Klaus Weigelt: *Diccionario de economía social de mercado*, México, Fundación Konrad Adenauer, 2004.
- Hegel, Georg W. F.: *La Fenomenología del Espíritu*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1987.
- Heidegger, Martin: *Ser y tiempo*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997.
- Hernández Aliques, Jorge (Director General): *Gran enciclopedia Espasa*, España, 2002.
- Hesíodo: *Obras y fragmentos*, Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- Marx, Karl: *El Capital*, Madrid, Siglo XXI editores, 2008.
- : *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Madrid, Alianza editorial, 1980.
- Monod, Jacques: *Chance and Necessity* ('El azar y la necesidad'), Nueva York, Vintage Books, 1972.
- Newton, Isaac: *Principia Matemática*, Nueva York, Turney & Lockwood`s, 1846.
- Nietzsche, Friedrich: *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- : *Ecce Homo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- : *El nacimiento de la tragedia*, España, Alianza, 2007.
- : *Humano demasiado humano*, México, Editores mexicanos unidos, 1986.

- : *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Editorial Tecnos, 1996.
- Perry, Robert H. (editor): *Perry manual del ingeniero químico*, México, McGrawHill Interamericana de México, 1994.
- Popper, Karl Raimund: *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Ricoeur, Paul: *Freud: Una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI editores, 1965.
- Sartre, Jean Paul: *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Ed. Edhasa, 2000.
- Schopenhauer, Arthur: *El arte de ser feliz*, Barcelona, Editorial Herder, 2000.
- Shakespeare, William: *El Mercader de Venecia*, en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1951.
- Smith, Adam: *Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones*, Valladolid, en traducción D. Josef Alonso Ortiz, 1794.
- : *La teoría de los sentimientos morales*, México, Fondo de cultura económica, 1979.
- Vattimo, Gianni: *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2002.
- Wellek, René y Austin Warren: *Teoría Literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1966.

VI.9. OTRAS FUENTES EN REVISTAS E INTERNET

- Benjamin, Walter: *El origen del drama barroco alemán*, <https://es.scribd.com/doc/82755788/El-origen-del-drama-barroco-aleman-Walter-Benjamin> [09-09-2017].
- : *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (Traducción de Bolívar Echeverría) <https://marxismocritico.files.wordpress.com/2013/05/sobre-el-concepto-de-historia.pdf> [02-05-2017].
- Carnegie, Dale: *Cómo ganar amigos e influir sobre las personas*, <http://profesores.fi-b.unam.mx/cintia/CarnegieDale-CmoGanarAmigoseInfluirsobrelasPersonas.PDF> [05-08-2016].
- Casas, Alberto: *El descubrimiento del Bosón de Higgs*, Madrid, Instituto de física teórica, 2012, https://www.i-cpan.es/concurso3/docs/accesit_medios.pdf [14-10-2017].
- Censo Nacional del OCEI <http://servicio.bc.uc.edu.ve/faces/revista/a7n15/7-15-4.pdf> [20-03-2017].

- Fucuyama, Francis: *El fin de la historia*, página web <http://firgoa.usc.es/drupal/files/Francis%20Fukuyama%20-%20Fin%20de%20la%20historia%20y%20otros%20escritos.pdf> [10-08-2012].
- La Biblia textual*, 3ª edición, <https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/Textual-3a-edicion> [02-02-2016].
- Marx, Karl y Friedrich Engels: *El Manifiesto Comunista*. <http://www.pce.es/descarga/manifiestocomunista.pdf> [31-03-2017].
- Nietzsche, Friedrich: *La Gaya Ciencia*, <http://spiritusliber777.blogspot.com.es/2013/09/la-gaya-ciencia-friedrich-nietzsche.html> [01-02-2017].
- Nobelprize.org (Página oficial de los Premios Nobel) https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/chemistry/laureates/1977/prigogine-facts.html [15-10-2017].
- Página web del Latinobarómetro, <http://www.latinobarometro.org/latOnline.jsp> [27-10-2016].
- Pérez Alencar, Alfredo (Entrevista): Carlos Contramaestre: “El Techo de la Ballena nació en Salamanca” en la Revista digital *Crear en Salamanca*, <http://www.crearensalamanca.com/carlos-contramaestre-el-techo-de-la-ballena-nacio-en-salamanca-entrevista-de-a-p-alencart-poemas-pinturas-y-fotografias-ineditas/> [15-02-2017].
- Teichgraeber, Richard: “Repensando el problema de Adam Smith” en *Journal of British Studies* (*Revista de estudios británicos*), (1981).

VII. ANEXOS

VII.1. COMPILACIÓN BIBLIOGRÁFICA DE LUIS BRITTO Y SOBRE SU OBRA

VII.1.1. NARRATIVA BREVE (CUENTOS)

Luis Britto García: *Los fugitivos y otros cuentos*. Caracas: Pensamiento Vivo, 1964.

Edición posterior:

Los fugitivos (Reescritura de la obra), Caracas, Monte Ávila editores Latinoamericana, 2012.

----: *Rajatabla*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, primera edición: 1970.

Ediciones posteriores:

Caracas, Ediciones Bárbara, 1970.

Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1984.

Caracas, Alfadil Ediciones, primera edición: 1987.

Segunda edición: 1988.

Tercera edición: 1995.

Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, primera edición: 2004.

Segunda edición: 2010.

Caracas, Universidad Bolivariana de Venezuela, 2012.

Otras ediciones:

México, Siglo XXI, 1971.

Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1978.

Bogotá, Editorial La Oveja Negra, 1979.

Bruselas, Ambo Baarn, 1980.

Estocolmo, Norden, 1984.

Barcelona, Editorial Laia, primera edición: 1987.

Segunda edición: 1988.

----: *Me río del mundo* (cuentos humorísticos), Caracas, Publicaciones Seleven, Primera edición: marzo de 1984.

Ediciones posteriores:

Segunda edición: mayo de 1984.

Tercera edición: Junio de 1984.

Caracas, Editorial Planeta, 1999.

Caracas, Fundación para la Cultura y las Artes, 2015.

----: *La orgía imaginaria o Libro de Utopías*, Caracas, Monte Ávila Editores, primera edición: 1984.

Edición posterior:

Caracas, Fundación para la cultura y las artes, 2014.

----: *Golpe de Gracia* (cuentos humorísticos), Mérida, Ediciones El otro-el mismo, 2001.

Edición posterior:

Caracas, Fundación editorial Fundarte, 2012.

----: *Andanada*, Barcelona, Editorial Thule, 2005.

----: *Pare de sufrir* (cuentos humorísticos), Caracas, Biblioteca Últimas Noticias, 2006.

----: *Arca*, Caracas, Seix Barral Biblioteca Breve, 2007.

----: *Maraña*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2017.

VII.1.2. NOVELA

----: *Vela de armas*, Montevideo, Editorial Arca, primera edición: 1970.

Edición posterior:

Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2015.

----: *Abrapalabra*, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, primera edición: 1979.

Ediciones posteriores:

Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, primera edición 1980.
Segunda edición: 2003.
Tercera edición: 2011.

----: *Pirata*, Caracas-Bogotá, Editorial Santillana-Alfaguara, primera edición: 1998.

Ediciones posteriores:

Segunda edición: 2008.
Habana, Colección Orbis- Editorial Arte y literatura, 2010.

VII.1.3. OBRAS DE INVESTIGACIÓN Y ENSAYO

INVESTIGACIONES EN CIENCIAS JURÍDICAS Y SOCIALES:

----: *El presupuesto del Estado*, Caracas, Ediciones de la Contraloría General de la República, 1968.

----: *Dictámenes de la Consultoría Jurídica de la Contraloría General de la República, 1938-1963* (Compilación de doctrina administrativa realizada conjuntamente con los doctores Silvestre Ortiz Bucarán y Eduardo Arroyo Talavera), Caracas, Ediciones de la Contraloría General de la República, 1968.

- : *Régimen presupuestario y de control del crédito público*, Caracas, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la universidad Central de Venezuela, 1973.
- : *Dictámenes de la Consultoría Jurídica de la Contraloría General de la República, 1968-1977* (Compilación de doctrina administrativa), Caracas, Ediciones de la Contraloría General de la República, 1977.
- : *Las cadenas jurídicas de la globalización* (en colaboración con Fermín Toro Jiménez), Maracaibo, Editorial Original, 2000.

INVESTIGACIONES HISTÓRICAS:

- : *Demonios del mar: piratas y corsarios en Venezuela 1528-1727*, Caracas, Fundación V Centenario de Venezuela, 1999.

Edición posterior:

Caracas, Fundación Herrera Luque, 2007.

- : *Señores del Caribe: indígenas, conquistadores y piratas en el mar colonial*, Caracas, Fondo de Tradiciones Caraqueñas, 2001.

Edición posterior:

La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2006.

- : *Letras de El Dorado: Historia de la literatura venezolana* (Multienciclopedia de Venezuela-Tomo 6), Caracas, Editorial Planeta, 2007.

OBRA ENSAYÍSTICA:

- : *Ciencia, tecnología y dependencia* (coautor con Plinio Negreti), Caracas, Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1975.

- : *El llano* (Con fotografías de Christian Belpaire y diseño de Álvaro Sotillo), Caracas, Todtmann editores/Fundación Polar, 1986.

- : *La máscara del poder. Del Gendarme Necesario al Demócrata Necesario*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1988.

Edición posterior:

Caracas, Ediciones Correo del Orinoco, 2011.

- : *El poder sin la máscara: de la Concertación Populista a la Explosión Social*, Caracas, Alfadil / Trópicos, 1989.

- : *El Imperio Contracultural: del Rock a la Postmodernidad*, Caracas, Editorial Nueva Sociedad, primera edición: 1991.

Ediciones posteriores:

Segunda edición: 1994.
Tercera edición: 1996.
Caracas, Fundación El Perro y la Rana, Biblioteca Popular de los Concejos
Comunales, 2007.
Caracas, Fondo editorial Fundarte, 2011.

Otras ediciones:

La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2005.

----: *DF*, Caracas, Editorial Ex Libris, 1991.

----: *Bomberos*, Caracas, Gobernación del Distrito Federal, 1998.

----: *Todo el mundo es Venezuela*, Caracas, Fondo Editorial de la Asamblea Legislativa
del Estado Miranda, 1998.

----: *Conciencia de América Latina: intelectuales, medios de comunicación y poder*,
Caracas, editorial Nueva Sociedad, 2001.

Edición posterior:

La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2003.

----: *Las artes de narrar: apuntes sobre la escritura de ficción*, Caracas, Ipasme,
primera edición: 2001.

Edición posterior:

Segunda edición: 2005.

----: *País de petróleo, pueblo de oro*, Caracas, Editorial Fundarte, 2003.

----: *Venezuela: investigación de unos medios por encima de toda sospecha*, Caracas,
VTV, 2003.

Ediciones posteriores:

Caracas, Question, primera edición: 2003.
Segunda edición: 2004.
Caracas, Minci, 2006.

Otras ediciones:

Gipuzcoa, Ediciones Hiru, primera edición: 2003.
Segunda edición: 2004.
Buenos Aires, Le Monde Diplomatique, 2004.
La Habana, Casa de las Américas, 2005.

----: *Para comprender y querer a Venezuela*, Caracas, Biblioteca Básica Venezolana, 2004.

----: *Venezuela golpeada. Mediocracia contra democracia*, Guipuzcoa, Editorial Argitaletxe Hiru, 2004.

----: *La ciencia. fundamentos y método*, Caracas, Biblioteca Básica Venezolana, 2005.

Edición posterior:

Caracas, Ediciones de la Universidad Bolivariana de Venezuela, 2013.

----: *Los medios contra el árbitro electoral*, Caracas, Minci, 2005.

----: *Dictadura Mediática en Venezuela: Investigación de unos medios por encima de toda sospecha*, Caracas, Biblioteca Popular de los Consejos Comunales, 2007.

Ediciones posteriores:

Caracas, Fundación Editorial El Perro y la Rana, 2007.

Caracas, Ministerio del poder popular para la Comunicación y la información (Minci), 2008.

----: *América Nuestra: Integración y Revolución* (Tomo I y II), Caracas, Casa de Nuestra América José Martí, 2007.

Edición posterior:

Caracas, Fondo Cultural del Alba, 2009.

----: *La paz con Colombia*, Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, primera edición: 2008.

Ediciones posteriores:

Segunda edición: 2009.

Tercera edición: 2010.

----: (VV.AA.), *Las patrañas de la Supercomputadora*, Caracas, Ministerio de Comunicación e Información, 2008.

----: *Socialismo del Tercer Milenio*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008.

----: *El pensamiento del Libertador: Economía y Sociedad*, Caracas, Ediciones del Bicentenario, Banco Central de Venezuela, 2010.

----: *La lengua de la demagogia. El poder sin la máscara. De la concertación populista a la explosión social*, Caracas, Ediciones Correo del Orinoco, 2011.

----: *Libertad de expresión y medios revolucionarios en Venezuela*, Caracas, Correo del Orinoco, 2012.

Edición posterior:

Caracas, Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2013.

----: *La invasión paramilitar. Operación Daktari*, Caracas, Ediciones Correo del Orinoco, 2012.

----: *Ideologización de la historia y Descolonización de la memoria; Leyenda negra contra la Democracia Venezolana: turba y sociedad civil*, Caracas, Fundación Centro Nacional de Historia, 2014.

----: *El verdadero venezolano. Mapa de la identidad nacional*, Caracas, Editorial Monte Ávila, 2017.

ENSAYOS CREATIVOS:

----: *Elogio del panfleto y de los géneros malditos*, Mérida, Editorial Libro de Arena, 2000.

Edición posterior:

Caracas, Fundación para la cultura y las artes, 2012.

----: *El contragolpe del humor* (En colaboración con Augusto Hernández, Roberto Hernández Montoya, y Roberto Malaver), Caracas, Imprenta Nacional, 2003.

----: *Por los signos de los signos*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, primera edición: 2005.

Edición posterior:

Reimpresión: 2006.

VII.1.4. TEATRO (OBRAS ESTRENADAS Y/O PUBLICADAS)

----: *Venezuela tuya / Así es la cosa*, Caracas, Edición Tiempo Nuevo, 1973. (Estrenada como 'Venezuela tuya' previamente a su edición por 'El Grupo Rajatabla' en 1971).

----: *Alicia D*, estrenada por el Grupo La Barraca en 1973.

----: *Venezuela tuya / Así es la cosa*, interpretada por el TET 'Taller Experimental de Teatro' en 1974.

----: *El Tirano Aguirre o La conquista de El Dorado* 1974, dirigida por Antonio Costante en 1974.

- : *Suena el teléfono*, Caracas, publicada por la Dirección General de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1976.
- : *La gula*, episodio de *Los siete pecados capitales*, dirigida por Antonio Costante en 1978.
- : *La conquista del espacio*, dirigida por Antonio Costante en 1980.
- : *La Nueva Delpiniada*, dirigida por Alfredo Cedeño en 1982.
- : *La misa del esclavo* (1980), dirigida por Nicolás Curiel en 1982, publicada en Buenos Aires, CELCIT, 1983.
- : *Mal rollo te parta*, dirigida por Antonio Costante en 1984.
- : *Muñequita linda*, Caracas, Alfredo Cedeño editor, 1985, dirigida por Enrique Porte en 1984.
- : *Abrapalabra*, dirigida por Inés Muñoz Aguirre en 1987.
- : *Mitin de Boca para Orejas*, Caracas, Nueva Sociedad, 1989.
- : *Monólogo del Benemérito Juan Vicente Gómez al pie del apamate*, interpretado por Rafael Briceño en 1994.
- : *Ama me fidelitur*, dirigida por William Cuao en 1997.
- : *La opera salsa*, música de Cheo Reyes, dirigida por Daniel López, con coreografías de Xiomara Vasconcelos, 1997.
- : *Santos jugando banco*, dirigida por Luis Eduardo Acosta en 2004.

VII.1.5. GUIONES CINEMATOGRAFICOS

- : *Muerte en el Paraíso*, Caracas, Fundarte, 1985. (Filmada por Michel Katz en 1978, largometraje).
- : *Carpión Milagrero*, Caracas, Fundarte, 1985. (Filmada por Michel Katz en 1983, largometraje).
- : *El Imperio de los piratas*, Caracas, producción Televisión de Actualidad, 2003. (Serie documental en 6 episodios, guión, presentación y selección de imágenes históricas de Luis Britto, dirección Miguel Ángel Tisera).
- : *Zamora: Tierras y Hombres Libres* (Dirigida por Román Chalbaud en 2008, serie televisiva en 6 episodios).
- : *Zamora: Tierras y Hombres Libres*, Caracas, 2009 (Largometraje dirigido por Román Chalbaud en 2008).
- : *Zamora: Tierras y Hombres Libres*, Caracas, El Perro y la Rana, 2009. (Guión cinematográfico, con imágenes de la filmación).

----: *La Planta Insolente* (Largometraje protagonizado por Roberto Mol y dirigido por Román Chalbaud, presentado en Mayo de 2017).

VII.1.6. ILUSTRACIONES

----: *Racha* (dibujos), Caracas: Rocinante, 1970.

Dibujante en las publicaciones *La Pava Macha*, *El Gallo Pelón*, *Clarín*, *El Infarto*, *Coromotico*, *La Sápara Panda*, *El Sádico Ilustrado*.

Ilustrador de la primera edición de *Rajatabla*, de *Me río del mundo*, de *Elogio del Panfleto y de los géneros malditos*, y de *Golpe de gracia*, así como de los libros *Concierto subterráneo*, *El caso de la araña de cinco patas* y *Confesiones, invenciones y malas intenciones*, de Otrova Gomás (Jaime Ballestas).

VII.1.7. ANTOLOGÍAS DE LA OBRA DE LUIS BRITTO

----: *Rajapalabra*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

----: *Morceaux Choisis/Anthologie bilingüe* (coautor con Armando José Sequera; traducción de Denise Delprat) Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2008.

VII.1.8. INCLUSIÓN EN OTRAS ANTOLOGÍAS

Die Horen: Lateinamerikanische Literatur im Kampf und im Exil, Hannover, Sommer, 1980.

Peter Schulze-Kraft: *Die Nacht, in der die Hütten leer blieben, Erzählungen aus der Karibik*, Frankfurt am Main, Eichborn Verlag, 1981.

Bernard Goorden y A.E. van Vogt: *Die Venus narbe; Die besten SF-Erzählungen aus Sudamérica*; Munich, Wilhelm Eine Verlag, 1982.

Jürgen Walter: *Hoffnung in der Hölle, Lateinamerikanische Skissen*; Konter-Verlag, Nuremberg, 1982.

Benezyelskaia Razjazia, Sofía, Narodna Cultura, 1983.

Ángel Flores: *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981; Historia y Antología*, México, Siglo XXI editores, 1983.

Suvremenih Venezuelanskih Pripovjedaca; Sarajevo, our izdavacka Djelatnosto, 1985.

Seymour Menton: *El cuento hispanoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

José Antonio Friedl Zapata: *Ein neuer Name, ein fremdes Gesicht*, Darmstad, Luchterhand Verlag, 1987.

J. François-Foguel y D. Rondeau: *¿Pourquoi-écrivez-vous?*; Livre Poche Libération, París, Librairie Générale Francaise pour les bibliographies, 1988.

Slovník Spisovatelu: *Latinské Ameriky*, Praga, Nakladatelství Libri, 1996.

Lauro Zavala: *Cuentos vertiginosos*, México, Editorial Alfaguara, 2000.

José Díaz: *Ojos de aguja: antología de microcuentos*, Barcelona, Círculo de Lectores S.A, 2000.

María Cinta Aparisi, José A. Blanco, Marcie D. Rinda: *Revista Vista Higher Boston*, Learning, 2007.

Gaetan Lévesque: *Anthologie de récits vénézuéliens contemporains*, Québec, XYZ éditeur, 2009.

Antonio López Ortega, Miguel Gómez y Carlos Pacheco: *La vasta brevedad, antología del cuento venezolano del siglo XX*, Caracas, Alfaguara, 2010.

Luis Britto García, Cristina Fallarás, Joe Haldeman y José Carlos Somoza: *Otras historias*, México 5° Feria Internacional del Libro de Azcapotzalco, 2014.

VII.1.9. COLABORACIONES EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

VENEZOLANAS: Columnista de opinión de los diarios *El Nacional*, *El Globo*, *Últimas Noticias* y *Diario Vea*. Suplementos culturales de los diarios *El Nacional*, *Clarín*, *El Diario de Caracas*, *Últimas Noticias* y *Diario Vea*.

PUBLICACIONES HUMORÍSTICAS: *La Pava Macha*, *El Infarto*, *La Sápara Panda*, *Coromotico*, *El Gallo Pelón* y *El Sádico Ilustrado*.

REVISTAS CULTURALES: *Extramuros*, *El Falso Cuaderno*, *Imagen*, *Encuadre*, *Escena*, *Letras Nuevas*, *Rocinante*, *Uno y Múltiple*, *Lamigal*, *Clave*, *Actual*, *Papeles*, *Nueva Sociedad*, *Ko-Eyu*.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS EXTRANJERAS: *Casa de las Américas* (Cuba), *El Cuento* (México), *Crisis* (Argentina), *Eros* (México), *Cambio* (México), *Nicarahuac* (Nicaragua), *Ides et Autres* (Bélgica), *Araucaria* (Chile- España), *Bicephale* (Francia), *Le Monde* (Francia), *South Quaterly Review* (Estados Unidos).

VII.1.10. PREMIOS

----: *Rajatabla* (cuentos), La Habana, Premio Casa de las Américas, 1970.

----: *Venezuela tuya* (teatro), Caracas, Premio Juana Sujo, 1971.

----: *El Tirano Aguirre o La conquista de El Dorado* (teatro), Caracas, Premio Municipal de teatro del Distrito Federal (por el texto), 1975. Caracas, Premio Critven, 1976.

----: *Abrapalabra* (novela), La Habana, Premio de Novela Casa de las Américas, 1979. Caracas, Premio Municipal de Novela del Concejo Municipal del Distrito Sucre, 1980.

- : *La misa del esclavo* (teatro), Premio Latinoamericano de Dramaturgia "Andrés Bello", 1980.
- : *Me río del mundo* (humor), Caracas, Premio de Literatura Humorística Pedro León Zapata, 1981.
- : *El llano* (Con fotografías de Christian Belpaire y diseño de Álvaro Sotillo), (obra de investigación), Leipzig, Premio Concurso los libros más bellos del mundo, 1987.
- : *La máscara del poder: del Gendarme Necesario al Demócrata Necesario* (Ensayo), Caracas, Premio a la Investigación en Ciencias Sociales de la Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela, 1988.
- : *El poder sin la máscara: de la Concertación Populista a la Explosión Social* (Ensayo), Caracas, Premio a la Investigación en Ciencias Sociales de la Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela, 1988.
Caracas, Premio Municipal de Literatura, mención ensayo, 1990.
- : *Demonios del mar: piratas y corsarios en Venezuela 1528-1727*, (obra de investigación histórica), Caracas, Premio Municipal de Literatura Mención Investigación Histórica 1999.
- : *Andanada* (cuento), Caracas, Premio del Centro Nacional del Libro al mejor libro publicado en el exterior, 2005.
- : *Venezuela: investigación de unos medios por encima de toda sospecha* (ensayo), La Habana, Premio de Ensayo Ezequiel Martínez Estrada de la Casa de las Américas 2005.
- : *Por los signos de los signos* (ensayo), Caracas, Premio Municipal a la investigación literaria, 2006.
- : *América Nuestra: Integración y Revolución* (ensayo), Caracas, Premio de Literatura del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2009.

VII.1.11. GALARDONES Y MENCIONES HONORÍFICAS

Premio Nacional de Literatura (el más alto galardón de las Letras Nacionales) en el año 2002 por el conjunto de su obra.

Premio Alba Cultural en la mención Letras en el año 2010 por el conjunto de su obra.

Premio Nacional de Cultura en la mención de Humanidades en 2017. En el marco de la XVIII Feria Internacional del Libro de Venezuela (Filven).

VII.2. COMPILACIÓN GRÁFICA DE LUIS BRITTO GARCÍA

VII.2.1. PRIMERAS EDICIONES EN NARRATIVA BREVE (CUENTO):

Los fugitivos y otros cuentos (1964).

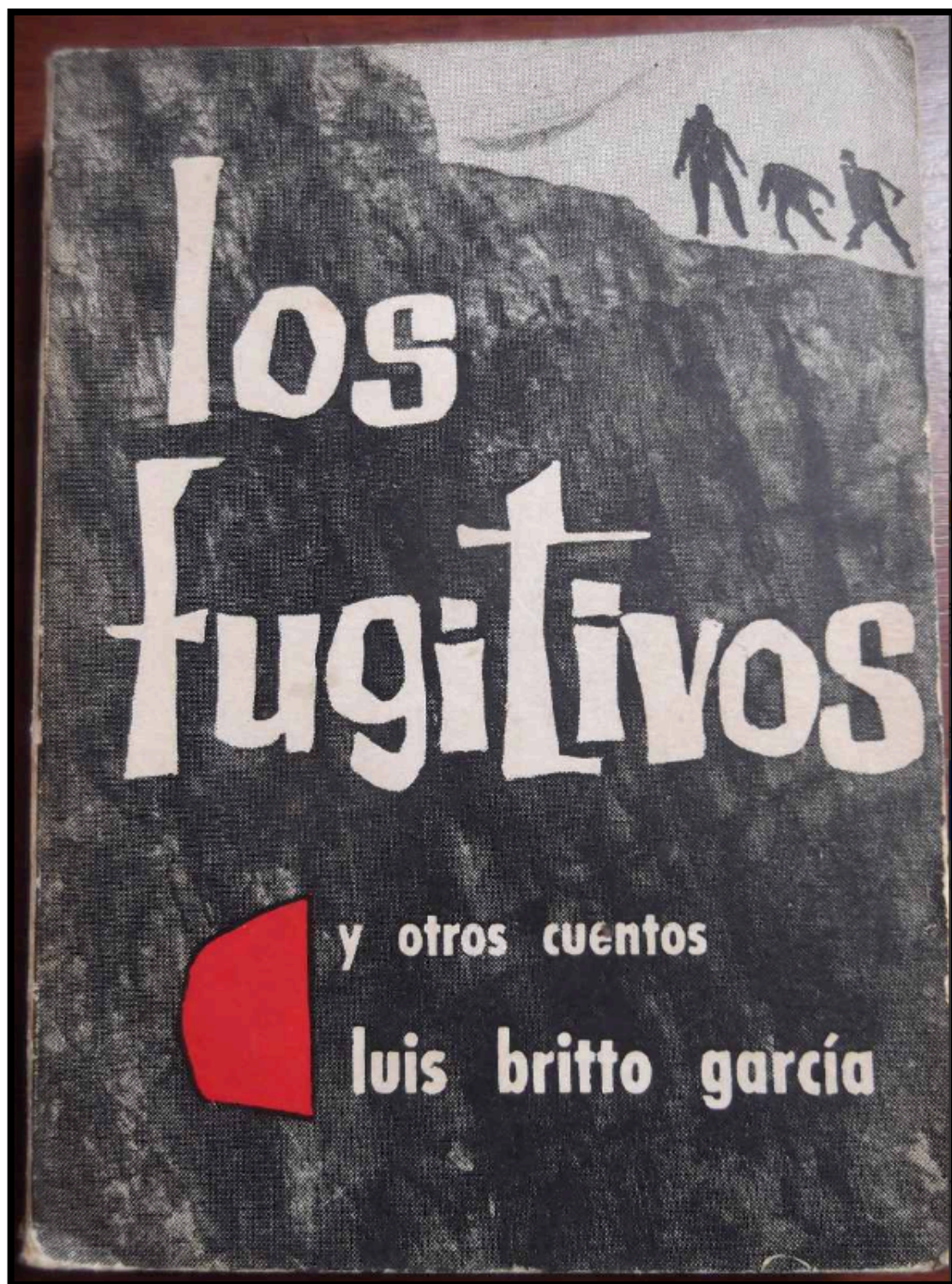


Fig. 1. Tapa.

Copyright 1964.
Luis Britto García.

Pensamiento Vivo C.A., Editores
Caracas

Fig. 2. Página de créditos.

EL LECTOR no encontrará en estos cuentos la abstracción hipercuarta del cosmos existencializado, la asimilación noética del tapir melancólico, la vinculación ontológica del Ego con la Angustia en búsqueda de su sublimación, ni ninguna otra de esas necesidades para consumo de páginas artísticas que no hacen arte y de grupos literarios que no hacen literatura, tan en boga en las incubadoras urbanas en donde se mantiene a base de soluciones salinas de pedantería una cultura hidropónica, artificial, empaquetada en celofán bajo la etiqueta de última moda de Uropas.

ENCONTRARA, en cambio, historias sobre la pugna eterna del hombre rebelde contra las imposiciones de realidades sociales absurdas, contra la destrucción de destinos por éticas equivocadas, contra la asfixia de sus esperanzas por generaciones atrincheradas, trusts económicos, cupletistas cívicos de esos que se adornan con valores morales como sus hermanas de los cabarets con plumas, códigos legales sacrosantos, chatarra bélica importada no menos sacrosanta.

De cerca de un centenar de historias escritas a partir de 1957, el autor ha seleccionado las contenidas en este volumen en base a que constituyen apelaciones directas contra a) el horror del modo de vida que soporta la mayor parte de la población del país; b) el american way of living via Carnegie; c) la destrucción de la persona humana en las formalidades de una justicia sin contenido; d) nuestros "hombres representativos"; e) el arte entendido como rama de las relaciones públicas; f) el agostamiento de la voluntad de honradez en una sociedad de tahures; g) la venta de los políticos; h) la claudicación de las generaciones; i) la coacción que mantiene indemne lo anterior a punta de pistola. Para finalizar, hay que advertir que los personajes de estas historias son de ficción. Las situaciones, en cambio, son verídicas. De modo que por cada ente imaginario que aquí aparece, muchos seres de carne y hueso han servido de dientes en la rueda del engranaje de la maquinaria que muele el absurdo cotidiano de las situaciones del país.

Pensamiento Vivo C.A., Editores

Fig. 3. Contratapa.

Rajatabla (1970). 1ª edición cubana "Premio Casa de Las Américas".



Fig. 4. Tapa.

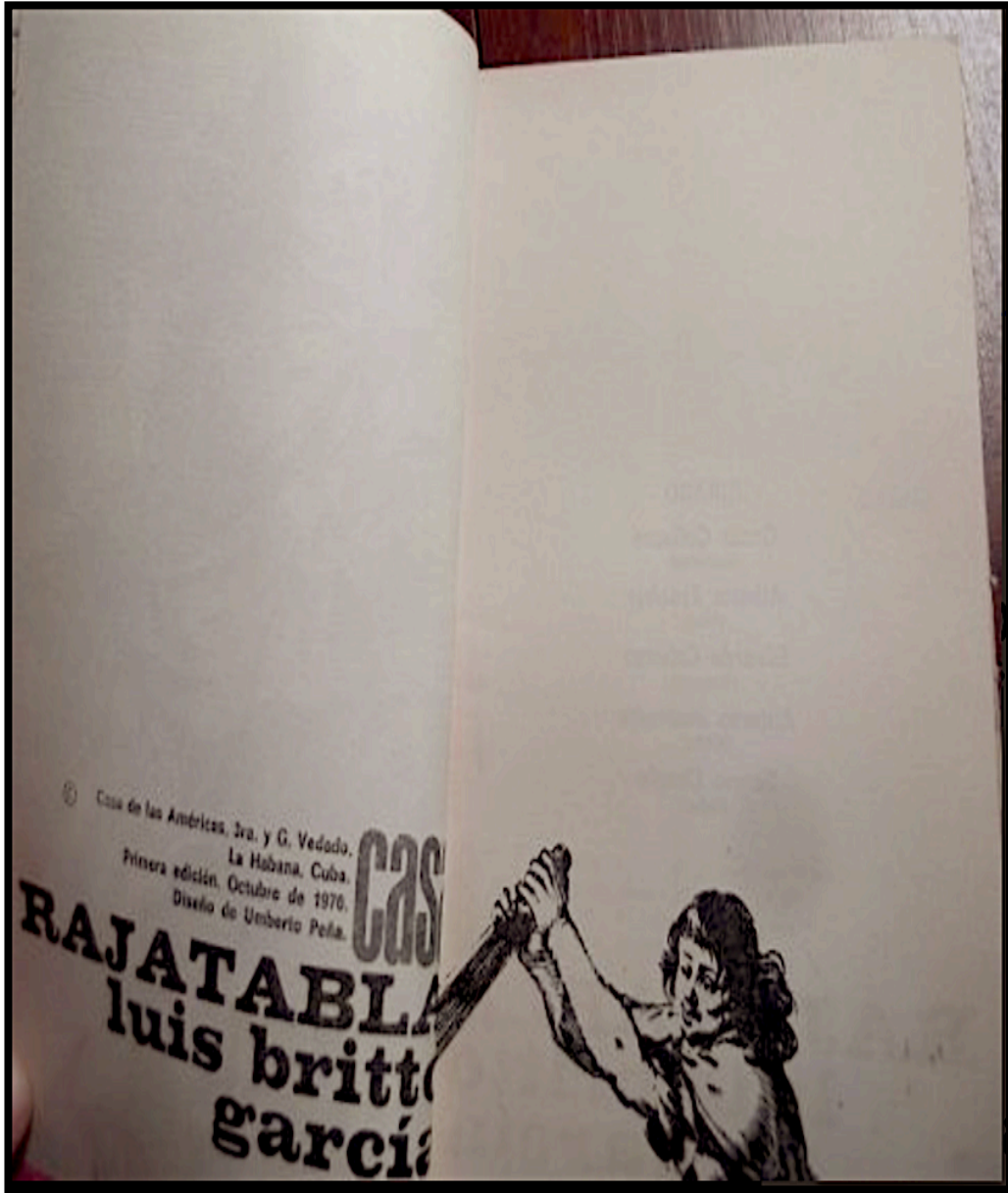


Fig. 5. Página de créditos.

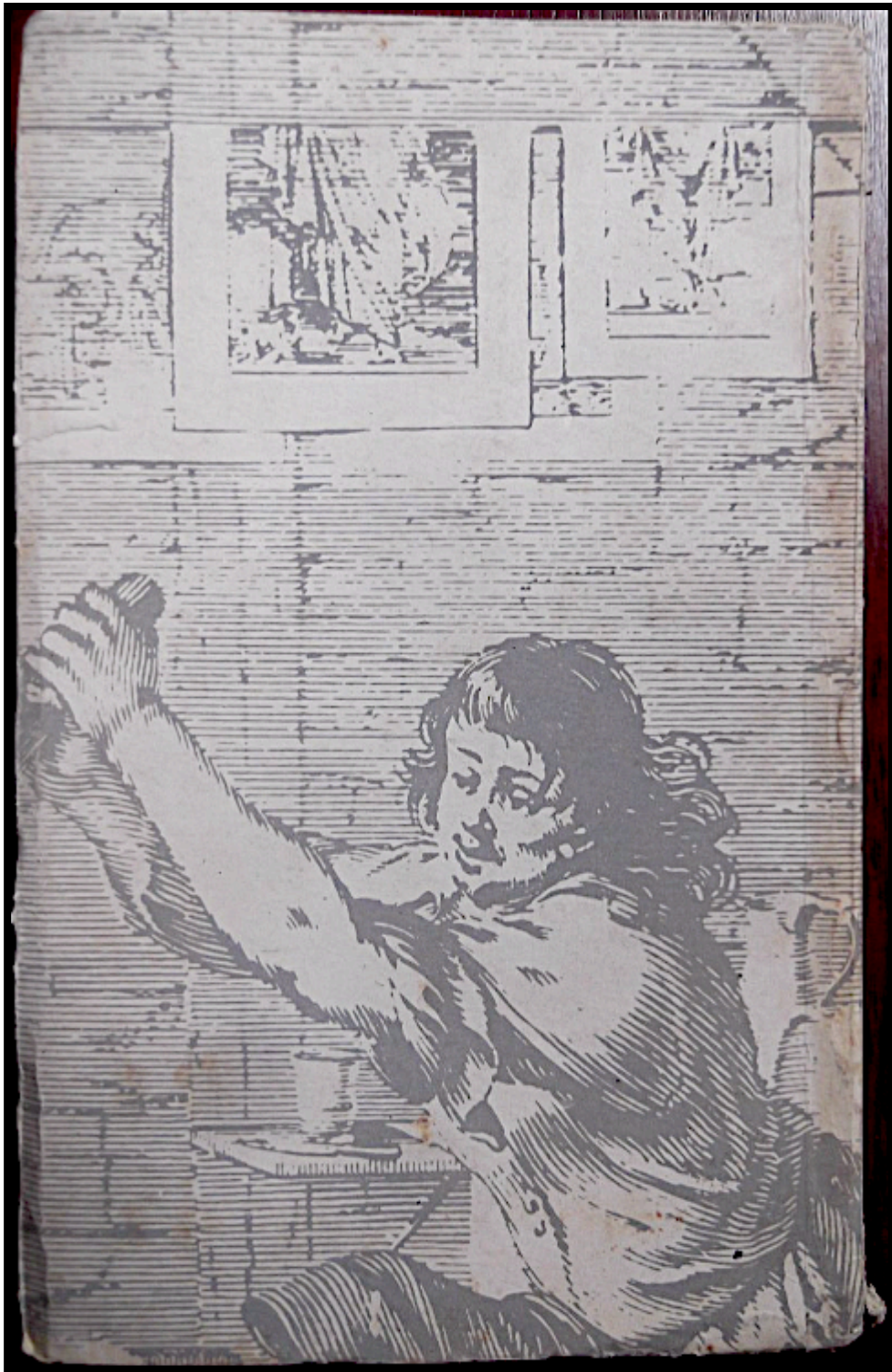


Fig. 6. Contratapa.

Rajatabla (1970). 1ª edición venezolana, publicación a cargo de Ediciones Bárbara.



Fig. 7. Tapa.

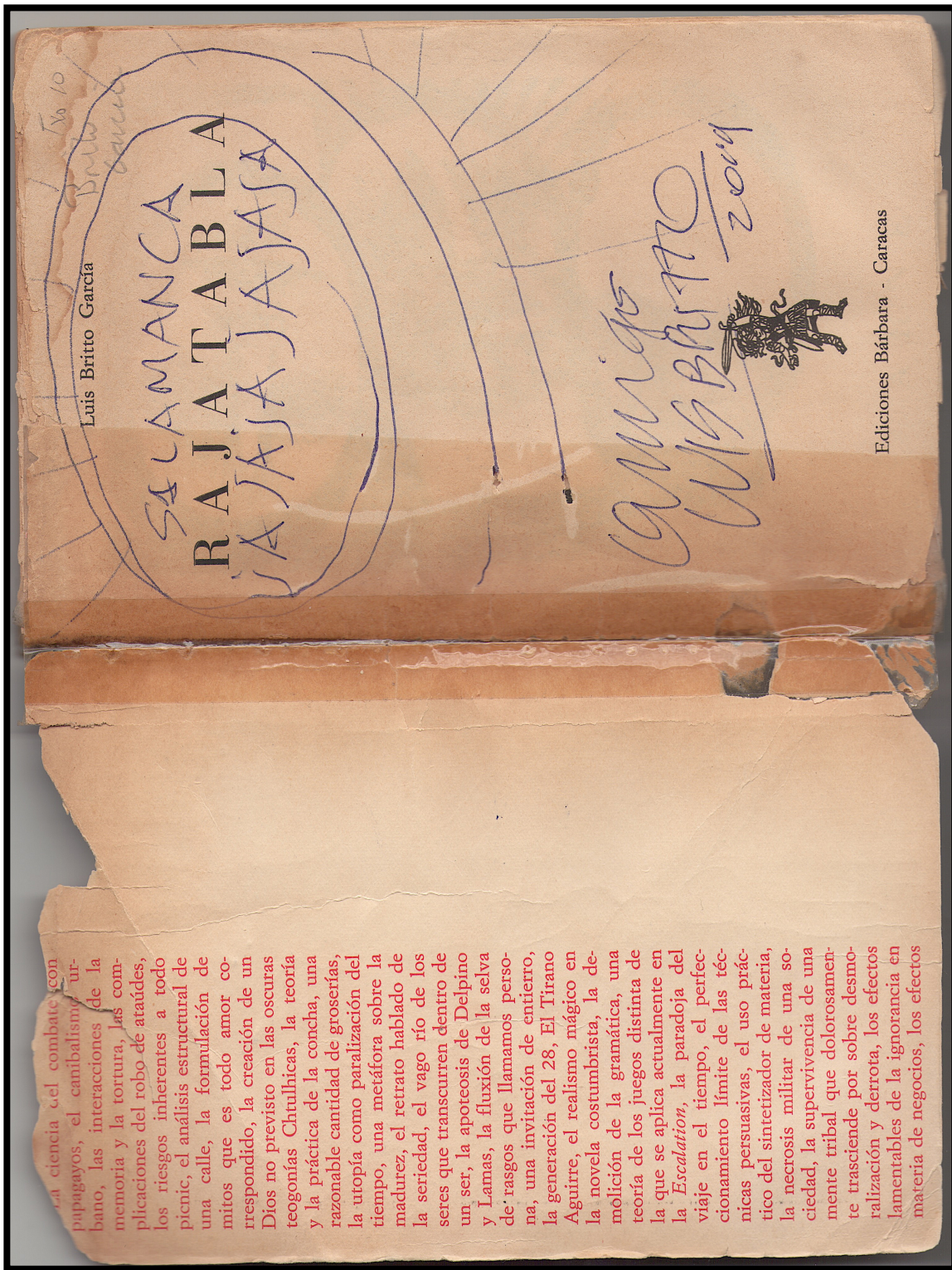


Fig. 8. Portada con palabras y firma del autor.

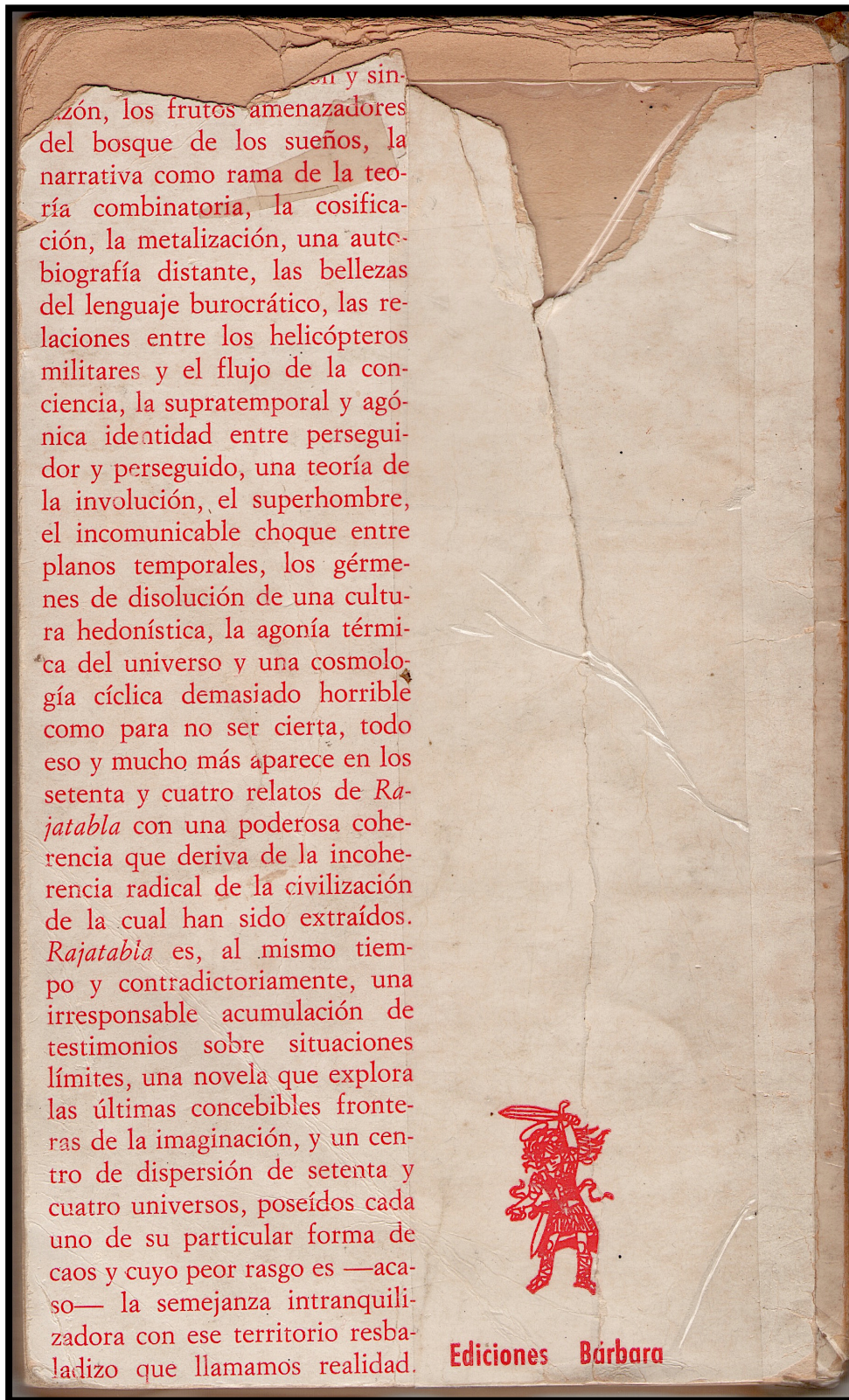


Fig. 9. Contratapa.

Me río del mundo (1984). Cuentos humorísticos.



Fig. 10. Tapa.

Depósito legal: If 84-0501

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra

PUBLICACIONES SELEVEN C.A.
"Quinta Luiana"
Av. Ppal. de El Bosque esq. c/avda Gloria
Urbanización El Bosque
Caracas / Venezuela

Portada: PEDRO LEON ZAPATA
Dibujos: LUIS BRITTO GARCIA
Diseño y diagramación: EIDEA Artes Gráficas

Impreso en Venezuela / Printed in Venezuela

6

Fig. 11. Página de créditos.

Luis Britto García nació por cuotas en Caracas hacia las postrimerías del Siglo XVII. Es el primer caso que se conozca de un niño que aprendió a leer antes que hablar, de allí que no tuvo primeras palabras sino primeras lecturas. Su obra literaria se puede clasificar en seis grupos dentro de los cuales ha acaparado todos los premios existentes: NOVELISTICA, con *Vela de Armas* y *Abrapalabra*, esta última ganadora del premio Casa de las Américas por pedazos, ya que la obra es tan larga que ninguno de los miembros del jurado se atrevió a leerla, pero se lo dieron porque cada vez que hojeaban un pedazo les parecía genial. CUENTÍSTICA, con *Rajatabla*, también ganadora del premio Casa de las Américas, pero esta vez porque sobornó al jurado con un sancocho de piraña. TEATRO: *Venezuela tuya*, *El tirano Aguirre* y *La Misa del esclavo*, ganadoras de distintos premios nacionales y municipales, en los que declinó el honor pero agarró el dinero y JURIDICA, con *El Presupuesto del Estado*, que obtuvo el galardón de La obra más fastidiosa de la lengua castellana. En CINE este prolífico autor tiene los libretos de *Muerte en el Paraíso* y *Carpión Milagrero*, películas realizadas por Michel Katz; y en HUMOR ha publicado *Racha*, un libro de caricaturas, y la presente obra, que ganó el premio Pedro León Zapata, otorgado por los miembros del jurado para salir del compromiso. Luis Britto García ha sido colaborador de los diferentes periódicos humorísticos aparecidos en el país durante los últimos veinte años y actualmente es profesor titular de la Cátedra de Humor de la U.C.V., profesor de la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, buzo con doctorado en limpieza de fondo de barcos y tiene día de parada los Martes. Para finalizar debemos señalar que la presente obra es una recopilación de distintos trabajos de asombrosa calidad, en donde el dominio del lenguaje y la manipulación estilística de situaciones absurdas, pero reales, le dan un perfil único en la literatura humorística venezolana; y constituye sin duda una de las experiencias más relevantes, dinámicas y sugestivas, sobre todo considerando el bajo precio del ejemplar en relación a otros libros destinados al adorno de bibliotecas.

OTROVA GOMAS

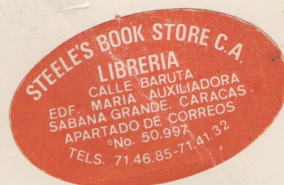


Fig. 12. Contratapa.

La orgía imaginaria o Libro de Utopías (1984).

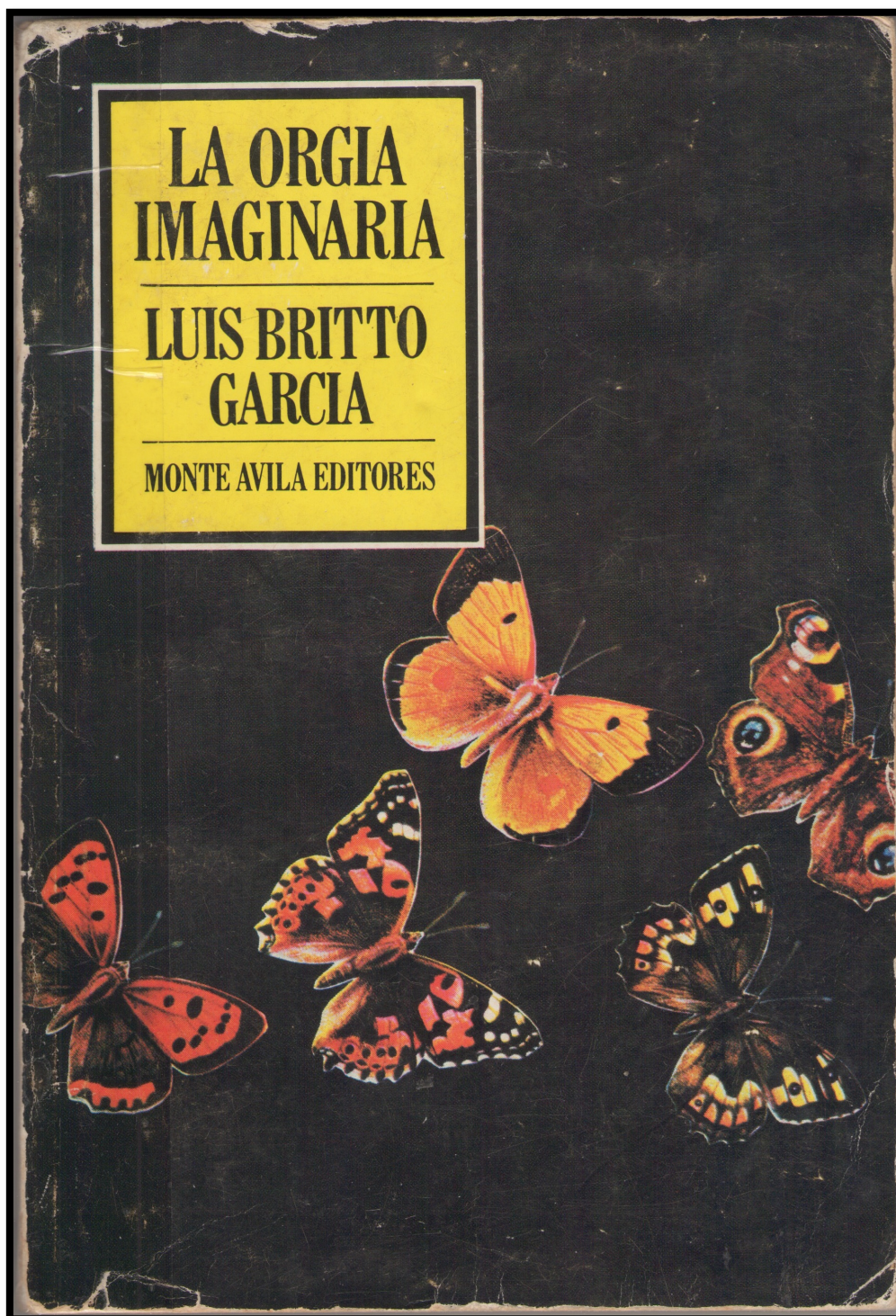


Fig. 13. Tapa.

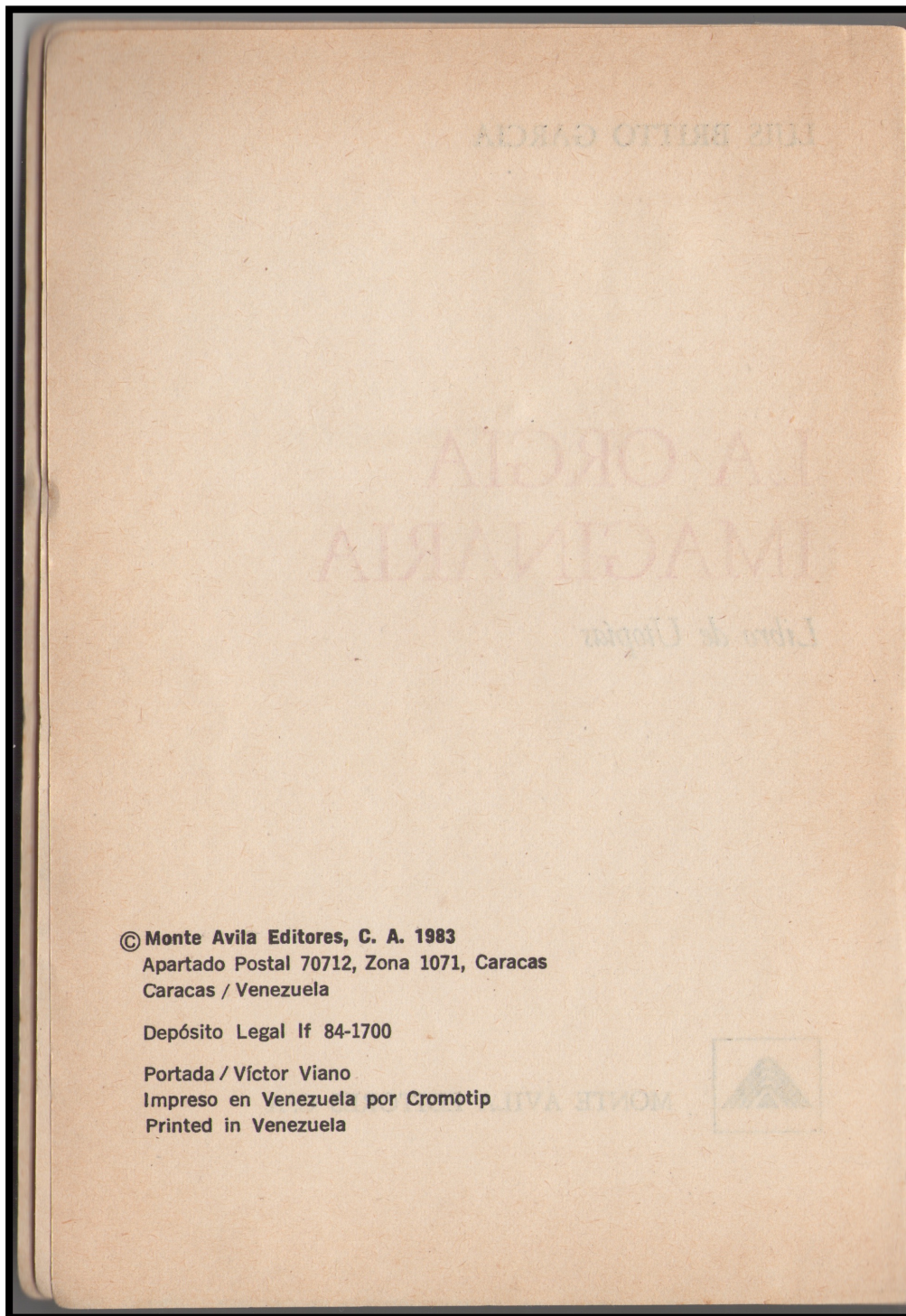


Fig. 14. Página de créditos.

LA ORGIA IMAGINARIA

LUIS BRITTO GARCÍA

De *Los fugitivos* a *Abrapalabra*, pasando por *Rajatabla* y *Vela de armas* e incluyendo realizaciones puntuales en el teatro, el ensayo, el dibujo y el guión de cine, Luis Britto García ha ido construyendo una obra fascinante, hecha de imaginación, humor, erudición y sentido crítico. Las cristalizaciones de la utopía que ahora ofrece pertenecen a una tarea ya emprendida parcialmente en *Rajatabla* y *Abrapalabra*, cumbres de su narrativa, que obtuvieron sendos Premios Casa de las Américas en cuento (1970) y novela (1980): la invención de mundos imaginarios, no sólo posibles sino esbozándose ya en algunos de sus aspectos. Es, pues, lo amenazante, lo cruel, lo terrible de la utopía, entendida como exceso de perfección, de sistematización, de orden y, en suma, de absoluto, lo que triunfa una y otra vez en estas páginas: la arquitectura cúbica, la república de filósofos, los exámenes para funcionarios, la miel del Paraíso, la salvación del naufragio, el archivo universal, el traje, la subvención de los creadores, las metamorfosis, las caricaturas, la droga y su represión, la libertad, el Bien y el Mal son otros tantos caminos que, en su culminación, conducen a la muerte. Sade, Fourier, Poe, Lenin, Marx, Platón protagonizan algunos de los relatos, que prolongan, invierten o pervierten a veces textos tan famosos como los *Viajes de Gulliver* de Swift o el *1984* de Orwell. Luis Britto García (1940) es una de las figuras jóvenes imprescindibles en la historia literaria venezolana de hoy. Su libro *Abrapalabra* fue publicado por Monte Avila.



MONTE AVILA EDITORES

P.V.P. Bs. 55,00

Fig. 15. Contratapa.

Golpe de gracia (2001).

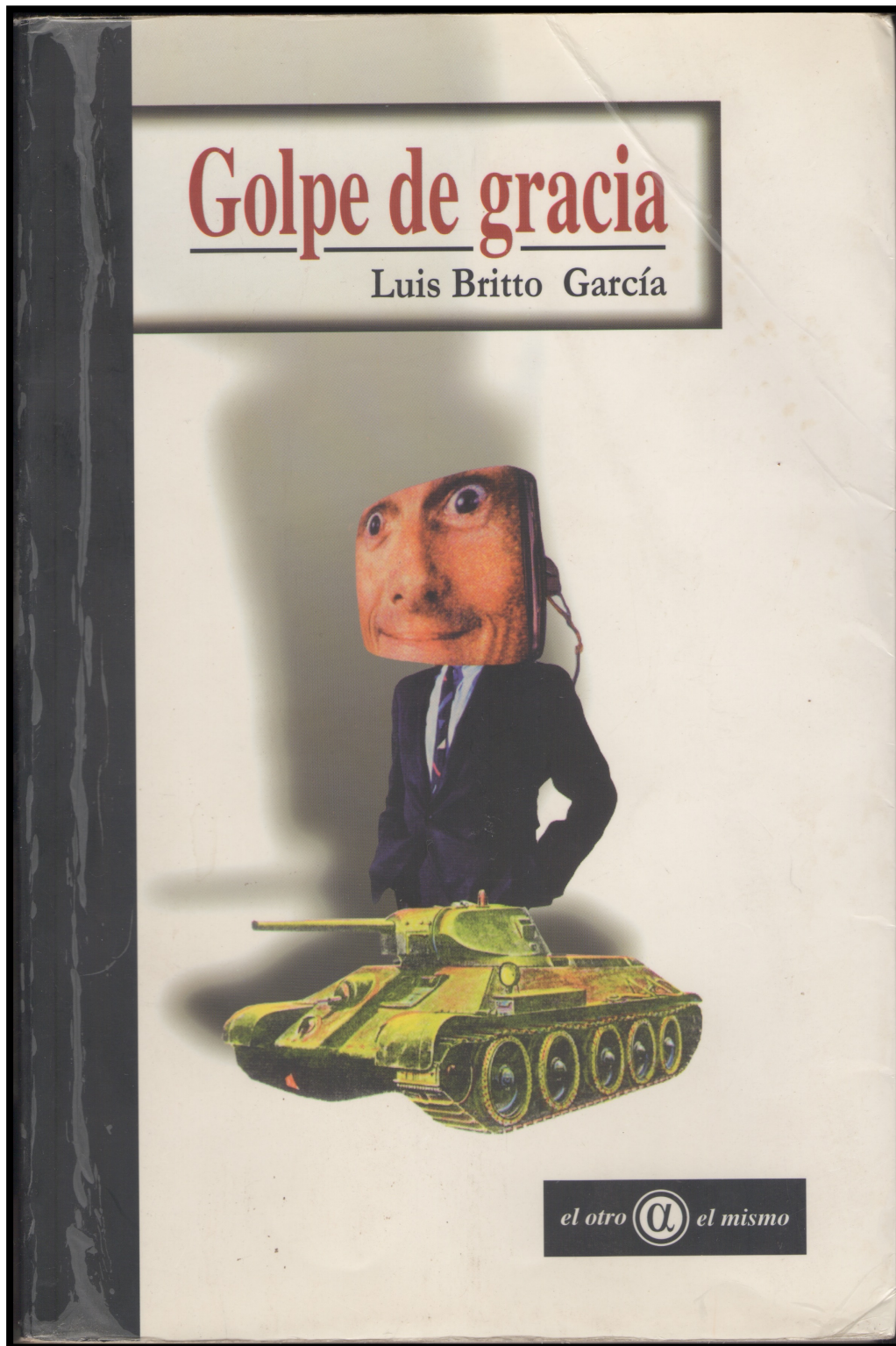
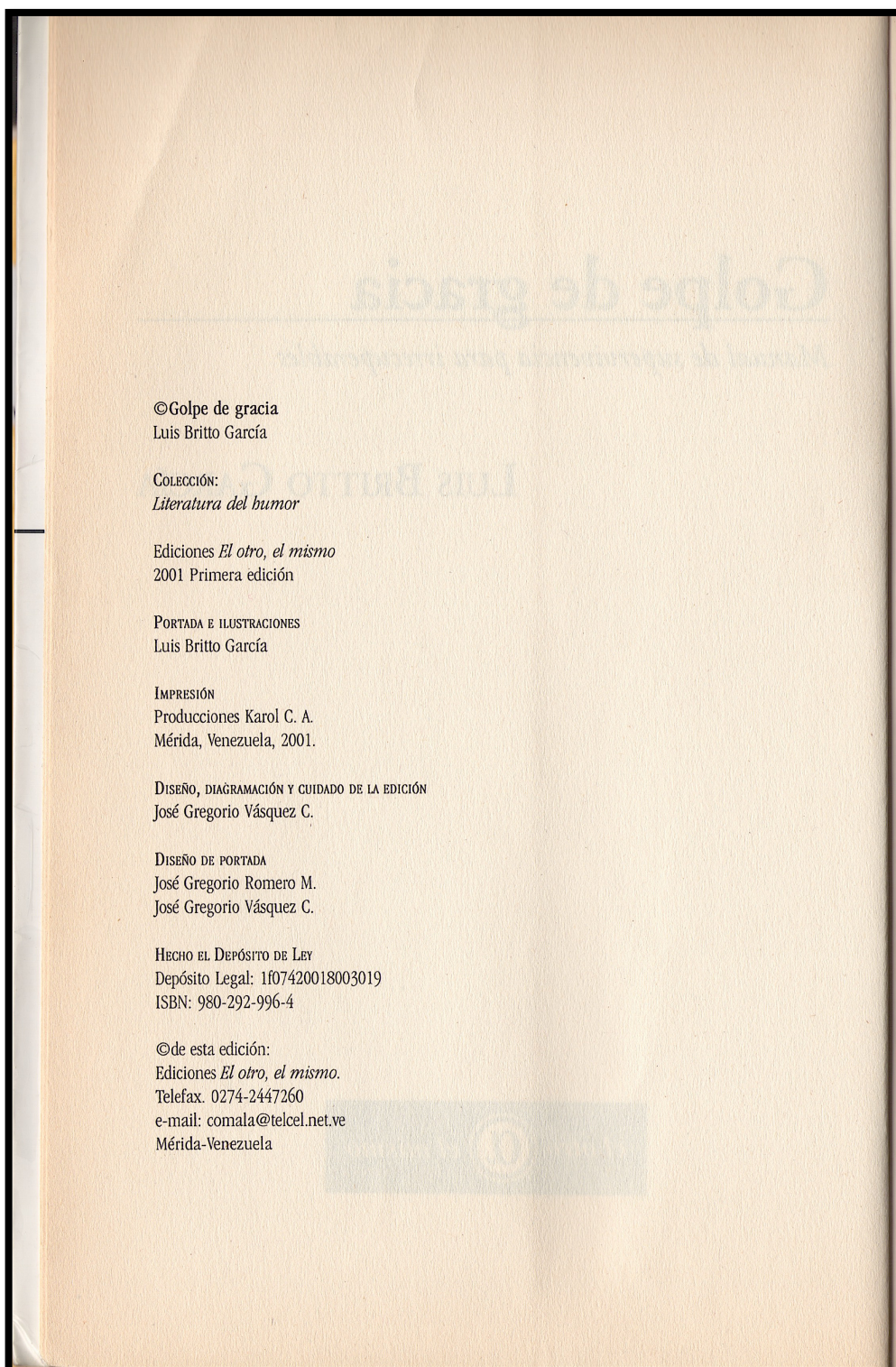


Fig. 16. Tapa.



©Golpe de gracia
Luis Britto García

COLECCIÓN:
Literatura del humor

Ediciones *El otro, el mismo*
2001 Primera edición

PORTADA E ILUSTRACIONES
Luis Britto García

IMPRESIÓN
Producciones Karol C. A.
Mérida, Venezuela, 2001.

DISEÑO, DIAGRAMACIÓN Y CUIDADO DE LA EDICIÓN
José Gregorio Vásquez C.

DISEÑO DE PORTADA
José Gregorio Romero M.
José Gregorio Vásquez C.

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY
Depósito Legal: 1f07420018003019
ISBN: 980-292-996-4

©de esta edición:
Ediciones *El otro, el mismo*.
Telefax. 0274-2447260
e-mail: comala@telcel.net.ve
Mérida-Venezuela

Fig. 17. Página de créditos.

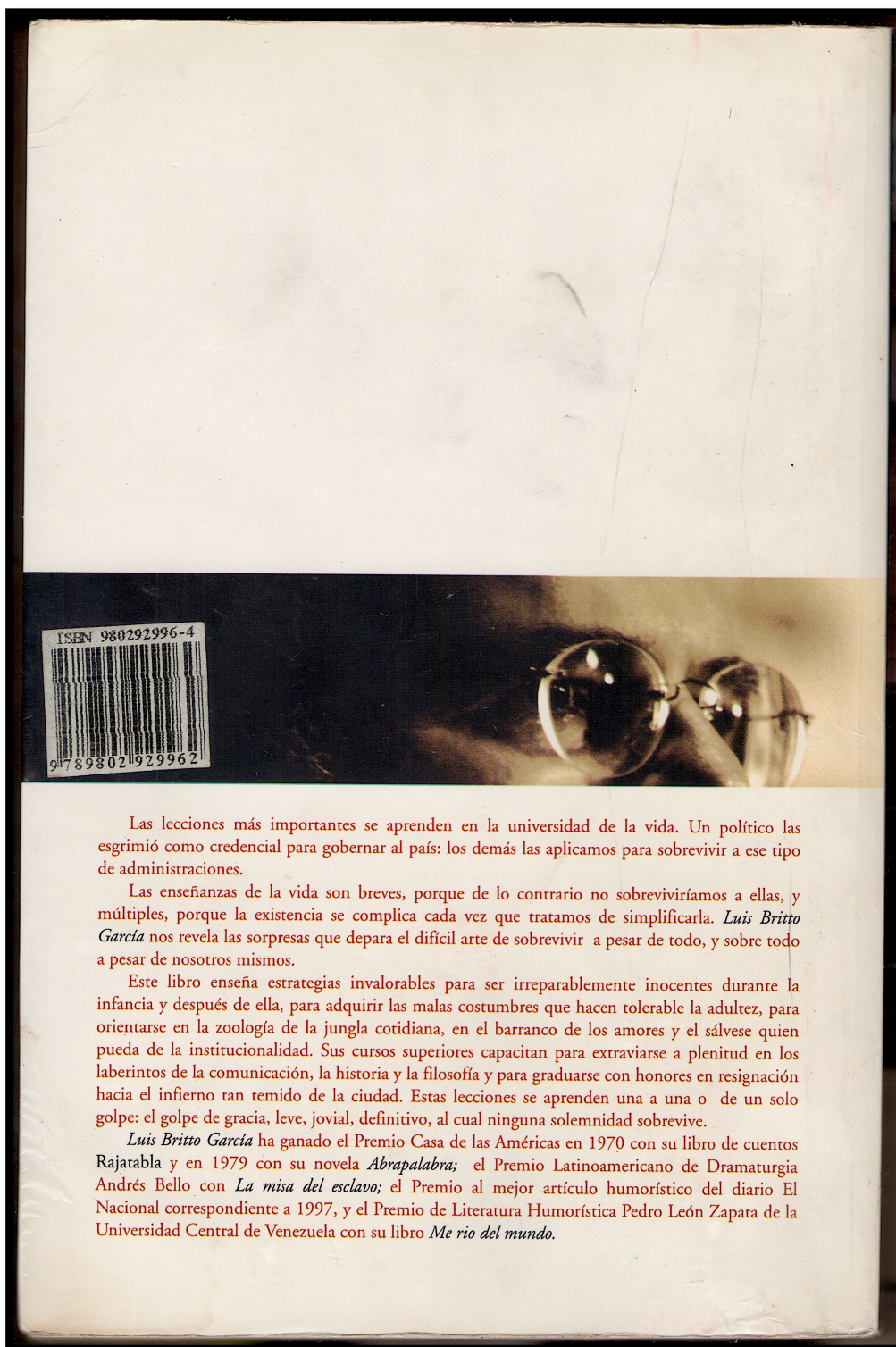


Fig. 18. Contratapa.

Andanada (2004). Novedosa edición resistente al agua. Premio del Centro Nacional del Libro al mejor libro publicado en el exterior en 2005.

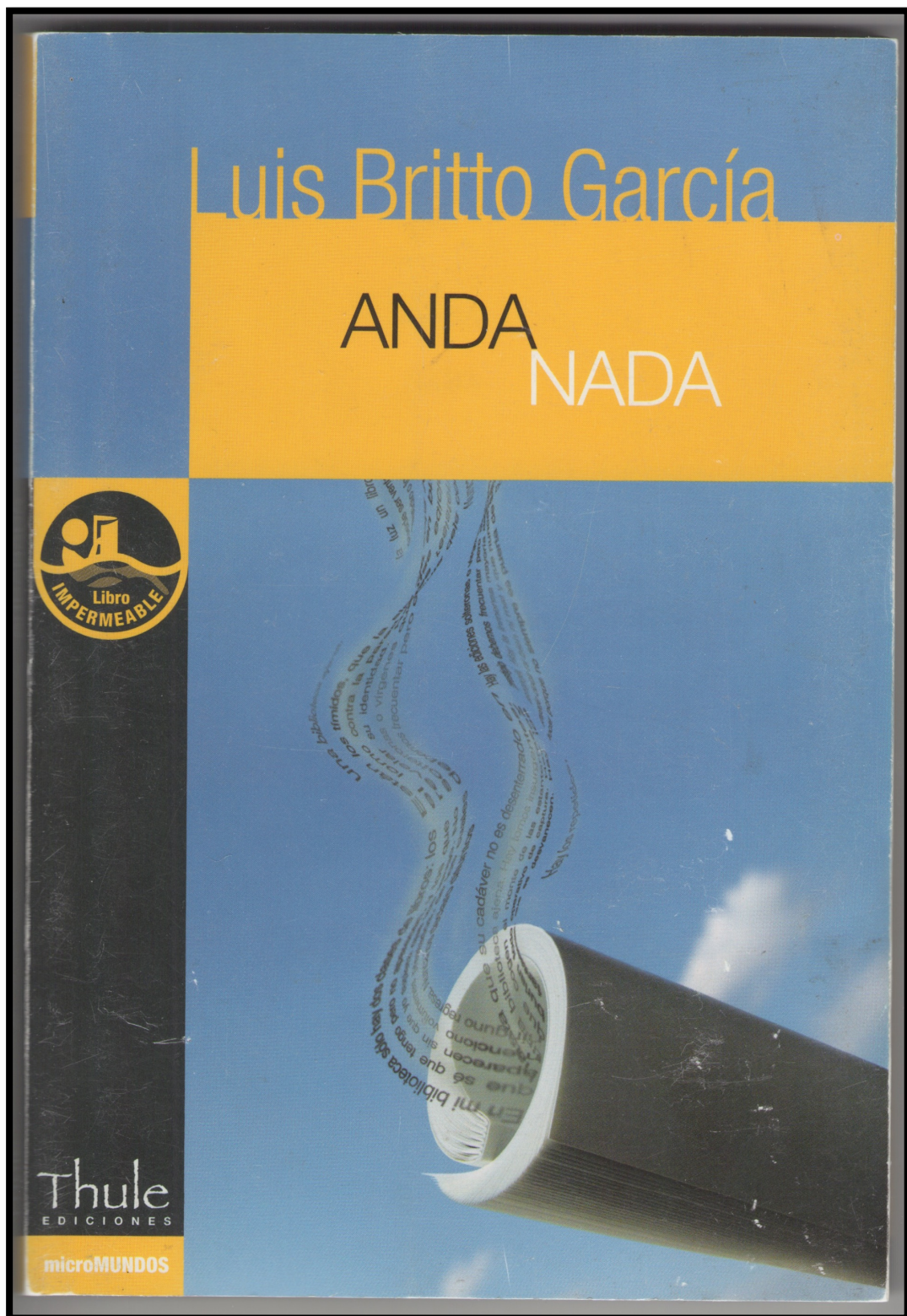


Fig. 19 Tapa.

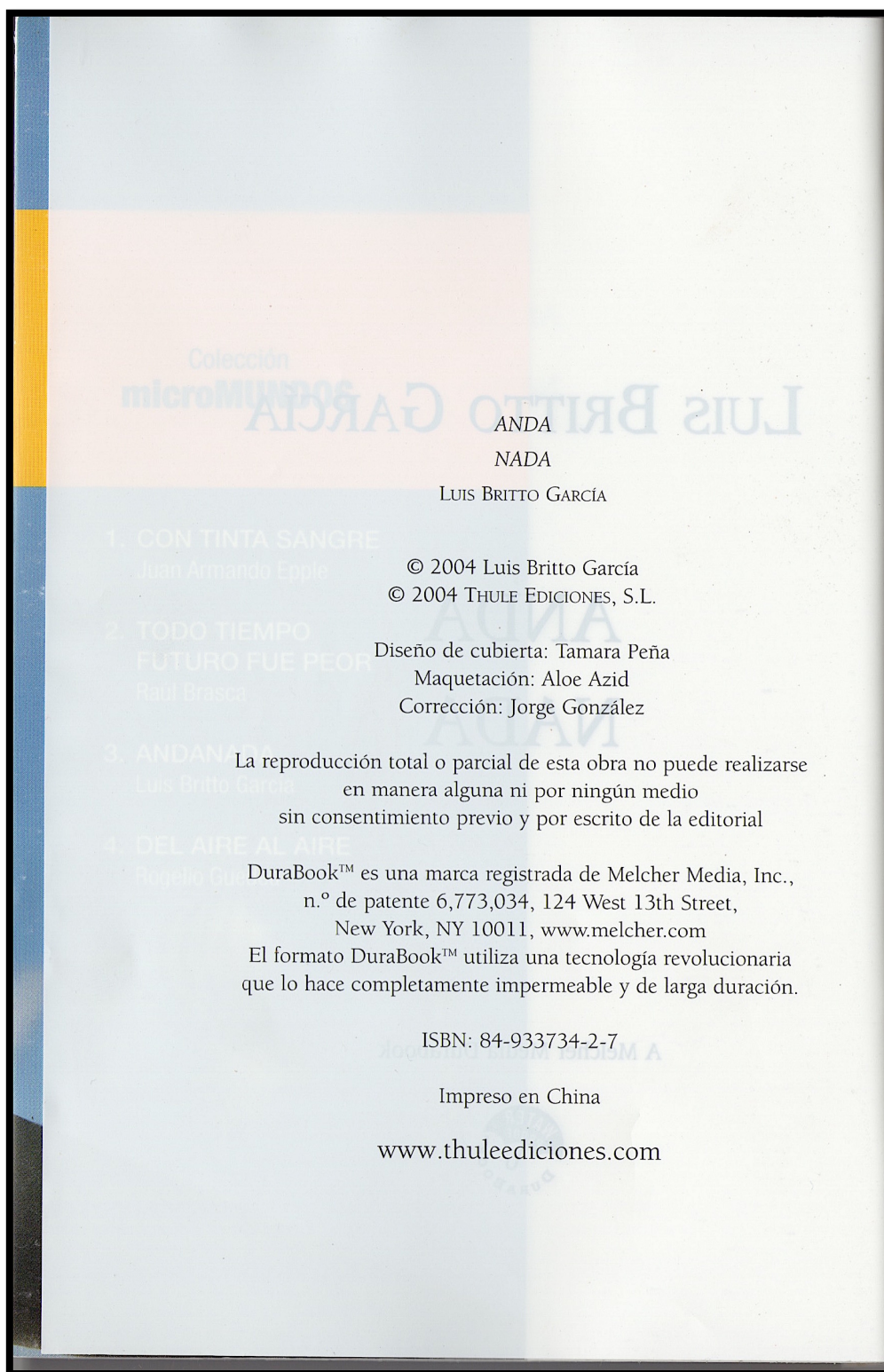


Fig. 20. Página de créditos.



EL ORDEN EN LA BIBLIOTECA

En mi biblioteca sólo hay dos clases de libros: los que sé que tengo pero no aparecen, y los que aparecen sin que yo supiera que los tengo. No menciono volúmenes prestados, de los cuales ninguno regresa. Nunca los declaro difuntos hasta que su cadáver no es desenterrado en una biblioteca ajena. Hay tomos insurgentes, que cogen el monte de las estanterías y burlan todo operativo de captura. Hay los fantasmas, que se desvanecen. Hay los repetidos, que compré dos veces por no saber dónde tenía guardado el mismo título, o por ignorar que a pesar del título distinto era el mismo libro. Están los tímidos, que la sirvienta deja con el lomo contra la pared y se resisten a revelar su identidad. Hay las ediciones solteronas o vírgenes que por su prestigio debemos frecuentar pero cuya sola vista acongoja. Hay la inmensa mayoría de la que no se puede decir ni bien ni mal y que nunca volveremos a tocar porque no siempre es puerta de la luz un libro abierto: puede ser ventana hacia el fastidio o fosa de un prestigio inventado por la crítica. Hay en fin los eternos, que no es necesario tener en la biblioteca porque los lleva uno en el alma como cicatrices. Si llego a poner orden en mi biblioteca lo pondré también en mi vida. Entonces todo habrá concluido.

ISBN 84-933734-2-7



9 788493 373429

www.thuleediciones.com

Fig. 21. Contratapa.

Pare de sufrir (2006).

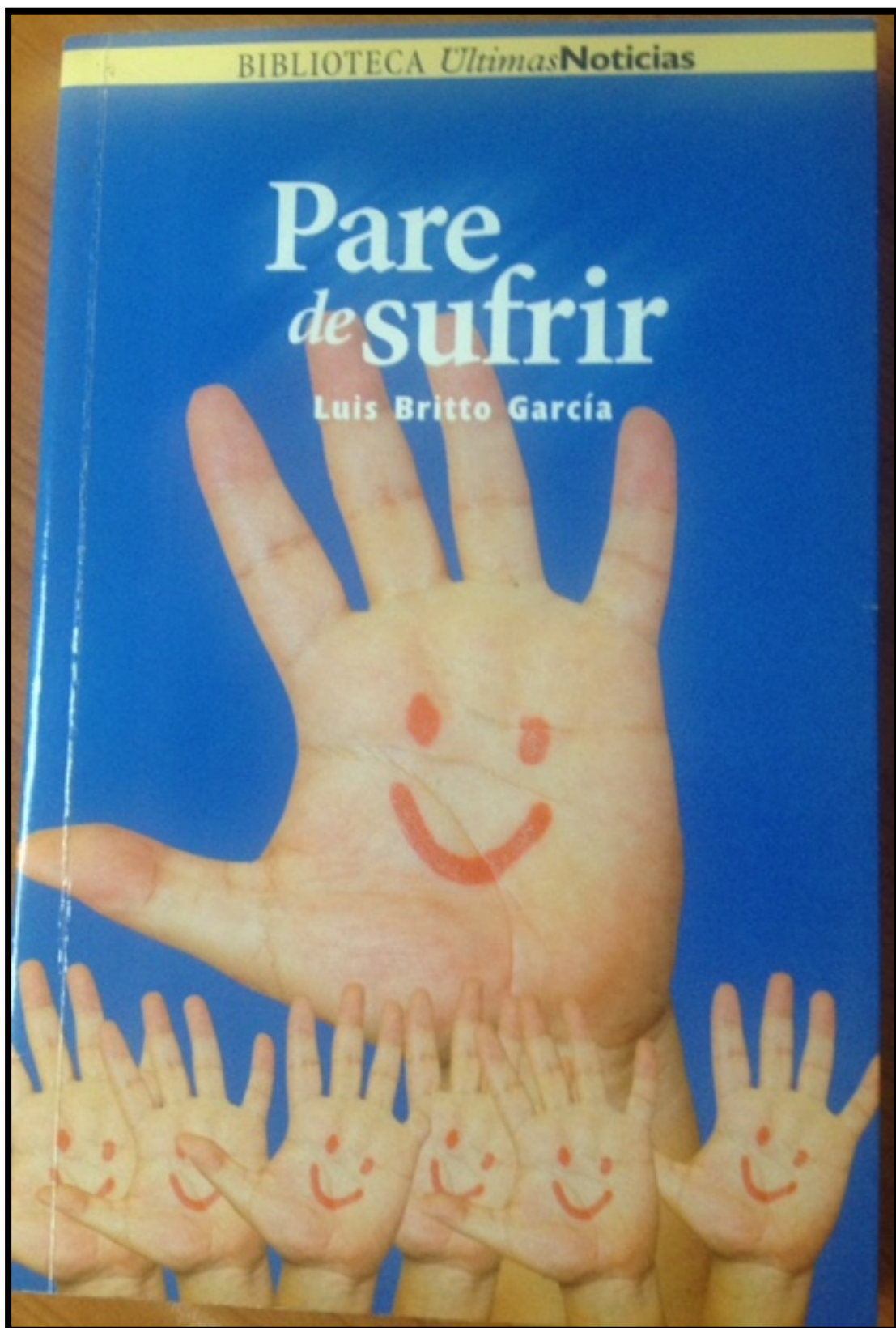


Fig. 22. Tapa.

Biblioteca
ÚLTIMAS NOTICIAS

Director
Eleazar Díaz Rangel

Editor gráfico
Carmen Riera

Coordinación
Adela Medina

Impresión
Grabados Nacionales

Distribución
Cadena Capriles

Pare de Sufrir

Corrección de estilo
Fernando Vargas

Portada
Luis Britto García

Diseño y diagramación
Eliadys Sayalero y Carmen Riera

Asesoría editorial
Nathalie Alvaray

Ilustraciones
Juan Carlos Hernández

Depósito legal: If77420052001270
ISBN: 980-6509-07-2

Reservados todos los derechos. Ninguna parte
de esta publicación puede ser
reproducida, almacenada o transmitida por
ningún medio, sin permiso del autor

Fig. 23 Página de créditos de publicación.



Al hablar de PARE DE SUFRIR es indispensable señalar que tiene, entre otras cosas, la virtud de mostrar la clara bifurcación temática que yo encuentro que está presente en los escritos de Britto García. En el libro se muestran, por un lado botones luminosos del literato insigne, del escritor de profundidad que atrapa al tema transcendente y por ende al lector, y le deja en la conciencia ese agradable sabor del verbo bien usado o de la frase que deleita; por otro está el discurso del militante político obseso en la línea popular, la prédica antiimperialista y el lenguaje repetitivo de los manuales revolucionarios, que ajeno a que sea valedero o un craso error de enfoque del problema, para mí debe estar en conflicto con un pensador de raíces tan profundas en el nihilismo y con el viejo amante del pensamiento de aquel sublime loco llamado Federico Nietzsche. ¿Cuál de los dos Brittos es el real? ¿Cuál de los dos caminos debe tomar un lector huérfano de brújula que con su obra quiera encontrar luz en la oscura noche del homo confusus?

Otrova Gomas

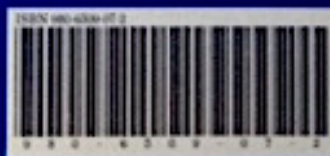
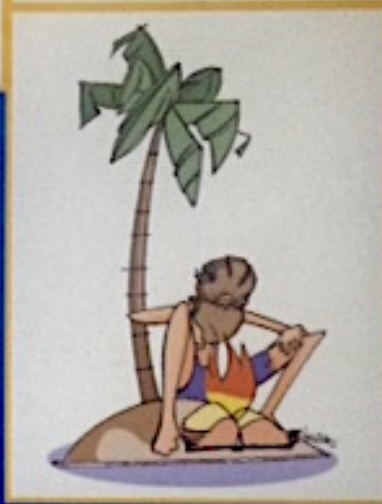


Fig. 24 Contratapa.

Arca (2007).

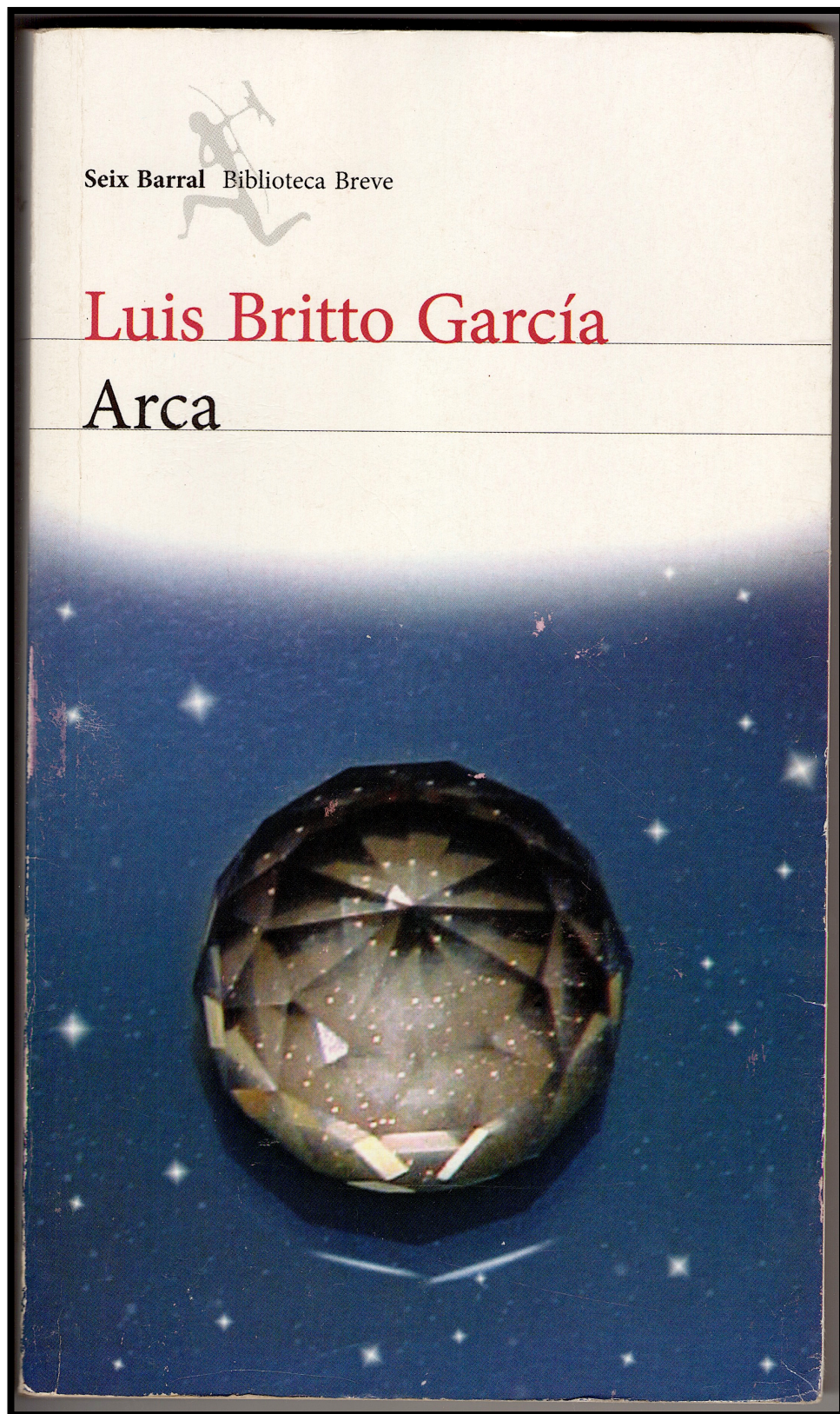
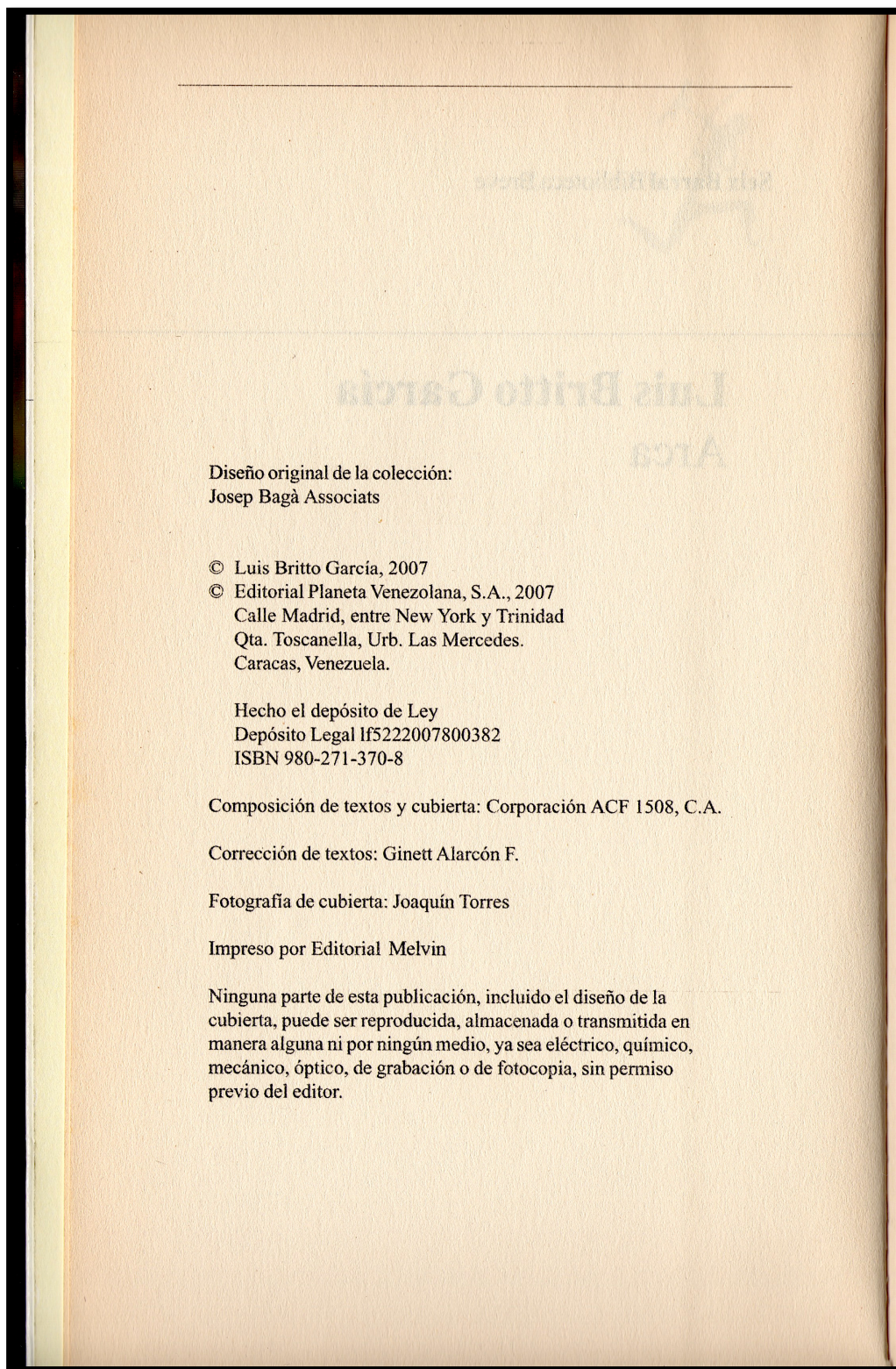


Fig. 25. Tapa.



Diseño original de la colección:
Josep Bagà Associats

© Luis Britto García, 2007
© Editorial Planeta Venezolana, S.A., 2007
Calle Madrid, entre New York y Trinidad
Qta. Toscanella, Urb. Las Mercedes.
Caracas, Venezuela.

Hecho el depósito de Ley
Depósito Legal lf5222007800382
ISBN 980-271-370-8

Composición de textos y cubierta: Corporación ACF 1508, C.A.

Corrección de textos: Ginett Alarcón F.

Fotografía de cubierta: Joaquín Torres

Impreso por Editorial Melvin

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Fig. 26. Página de créditos de publicación.



Luis Britto García

Arca

Arca, esperanza en el tumulto del mundo, hacinamiento de seres imposibles en universos impracticables: coleccionistas de milagros, imperios flotantes, utopistas, paparazzi, suicidas, caballeros andantes, buzos embriagados por la profundidad, piratas enloquecidos por la intrincación de un altar barroco, sicarios y combatientes que libran una guerra de un solo hombre. Museos que contienen todo lo que es imposible percibir, hombres instantáneos, desechables o conjeturales: el matrimonio de los cielos de lo improbable con el infierno de lo inevitable en el diluvio de lo sorpresivo.

El lector descubrirá que el tiempo dentro del arca es a la vez infinito e instantáneo. No hay en el arca dos seres similares ni dos maneras de contarlos que se parezcan. La sorpresa, la paradoja, el vértigo y el humor son las únicas reglas, y las excepciones no hacen más que confirmarlas. Desde el arca se divisan historias que son como exhalaciones por su fugacidad y su brillo, y otras que como agujeros negros ejercen una dolorosa gravitación.

Según el crítico Seymour Menton, de cierta manera, el tono de la cuentística hispanoamericana de 1970-1985 lo establecía el venezolano Luis Britto García con *Rajatabla*. Más importante que prefigurar el tono de la narrativa de una región, Britto continúa afinando su inconfundible estilo y sobrepasándose en novelas, piezas teatrales, relatos inconfundibles por su levedad, su novedad, su violencia, su demoledora crueldad. El arca sólo salva a condición de transformarse en diluvio.

ISBN-10: 980-271-370-8
ISBN-13: 978-980-271-370-7



9 789802 713707

Seix Barral Biblioteca Breve

www.seix-barral.es

Fig. 27. Contratapa.

Maraña (2017).



Fig. 28. Tapa.

©Fundación Editorial El perro y la rana, 2017
©Luis Britto García

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela 1010.
Teléfonos: (0212) 768.8300 / 768.8399

Correos electrónicos
atencionalescritorfepr@gmail.com
comunicacionesperroyrana@gmail.com

Páginas web
www.elperroylarana.gob.ve
www.mincultura.gob.ve

Redes sociales
Twitter: @perroyranalibro
Facebook: Fundación Editorial Escuela El perro y la rana

Diseño de colección
Emilio Gómez
Mónica Piscitelli

Imagen de portada
Henry Rojas

Edición
Maikol Navarro

Corrección
Vanessa Chapman

Diagramación
Mónica Piscitelli

Hecho el Depósito de Ley
Depósito legal: DC2017002603
ISBN: 978-980-14-4001-7

Fig. 29. Página de créditos.



Maraña, conexión y superposición de lo múltiple, selva en proliferación, fecundidad desafiante, cosmos viviente, exceso de vitalidad. En Maraña nos acechan la autobiografía de la Miss, la confesión del sicuatra devorador, el discurso del diputado que promueve los casinos, masacres políticas, perros universitarios, personajes fractales que se expanden y diversifican ilimitadamente, mundos donde se multiplican los sentidos y las variedades del arte, cosmos donde el arte es tan real que la gente lo toma por realidad y a esto por arte, ámbitos donde el arte transcurre por fuera del nivel de la conciencia, civilizaciones donde la tortura o el asesinato son artes y estas la única forma de conocimiento, países donde el Carnaval es perpetuo, entierros de motorizados, ciudades y seres enteramente iluminados con grafitos, chicas plásticas, mujeres objeto, hombres virtuales, computadoras exhibicionistas, ninfómanas, neuróticas e hiperquínéticas, payasos canonizados como santos: todo eso y mucho más cabe en Maraña, fiesta de la germinación y la vitalidad.

Luis Britto García gana en 1970 el Premio Casa de las Américas con *Rajatabla*, del cual Eduardo Galeano afirma que "sobresale por la destreza técnica, la eficacia del estilo, la audacia de los propósitos, la asociación hábil de ideas y de anécdotas, la lucidez penetrante, el poder de la fantasía, la capacidad de síntesis y, sobre todo, por su victoriosa manera de arrojar ácido al rostro de una civilización ultramoderna". En 1979 obtiene la misma distinción internacional con su novela *Abrapalabra*, a la cual Salvador Garmendia considera "una proeza literaria". En narrativa ha publicado además *Los fugitivos*, *Vela de armas*, *La orgía imaginaria*, *Me río del mundo*, *Pirata*, *Golpe de gracia*, *Andanada*, *Para de sufrir* y *Arca*, hitos de una producción comprometida y fecunda que sobrepasa los setenta títulos entre cuento, novela, teatro, guion cinematográfico, humor, dibujo, ensayo literario, crítica de la cultura y de las contraculturas, historia, estudios jurídicos y estudios sobre ciencias sociales y del lenguaje.



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la Cultura



Fig. 30. Contratapa.

VII.2.2. PRIMERAS EDICIONES EN NOVELA:

Vela de armas (1970). Primera Novela publicada.

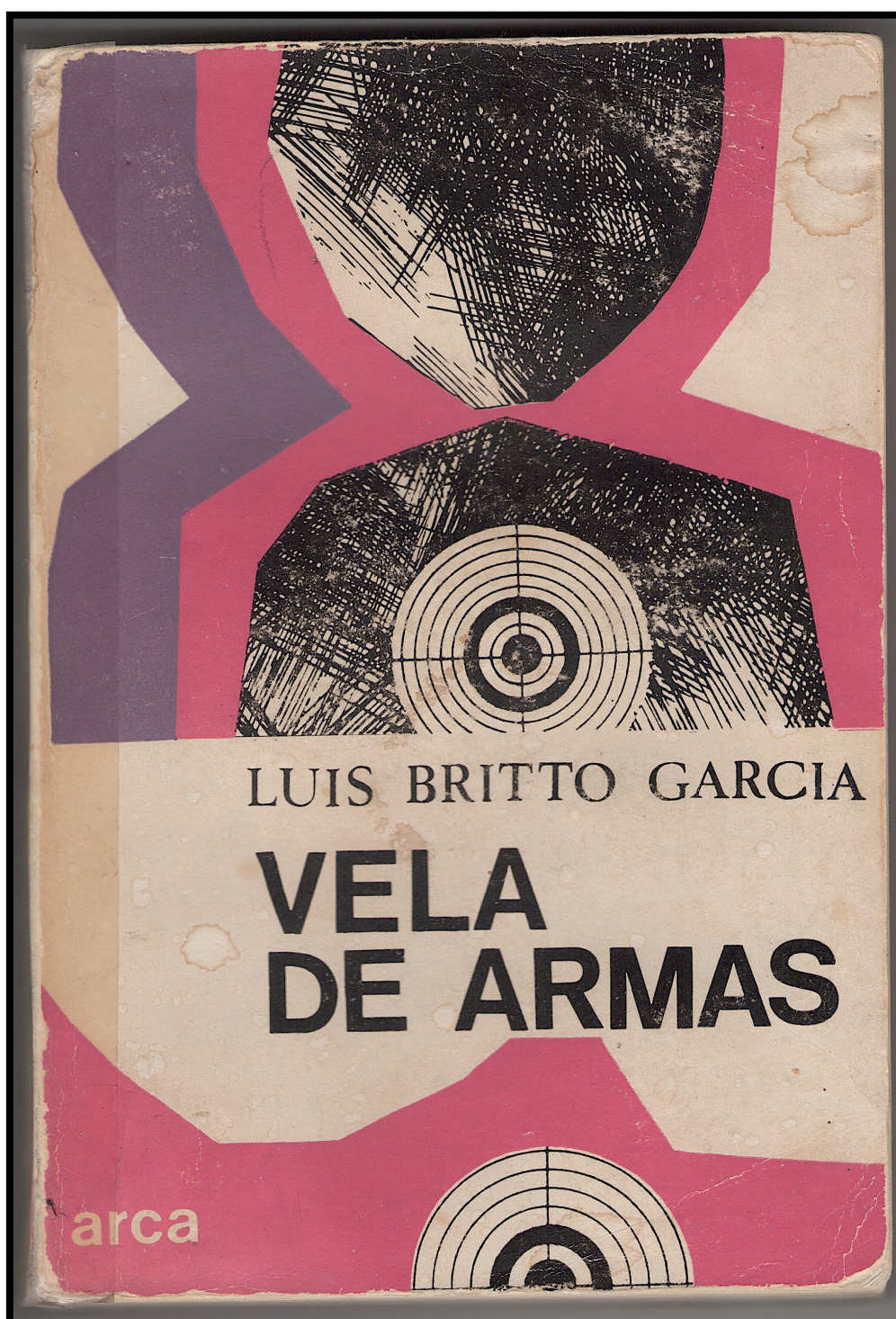


Fig. 31. Tapa.

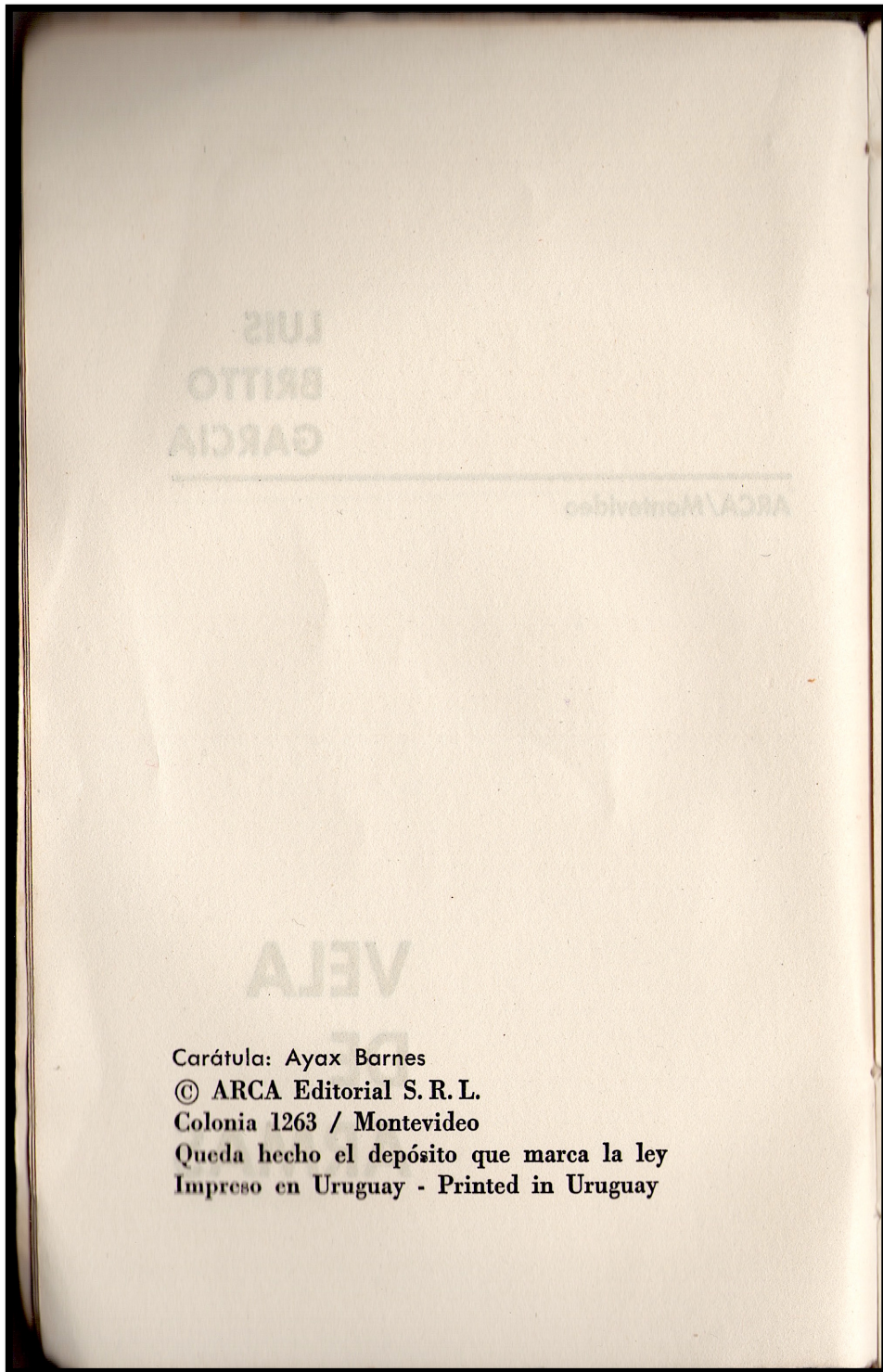


Fig. 32. Páginas de créditos de publicación.

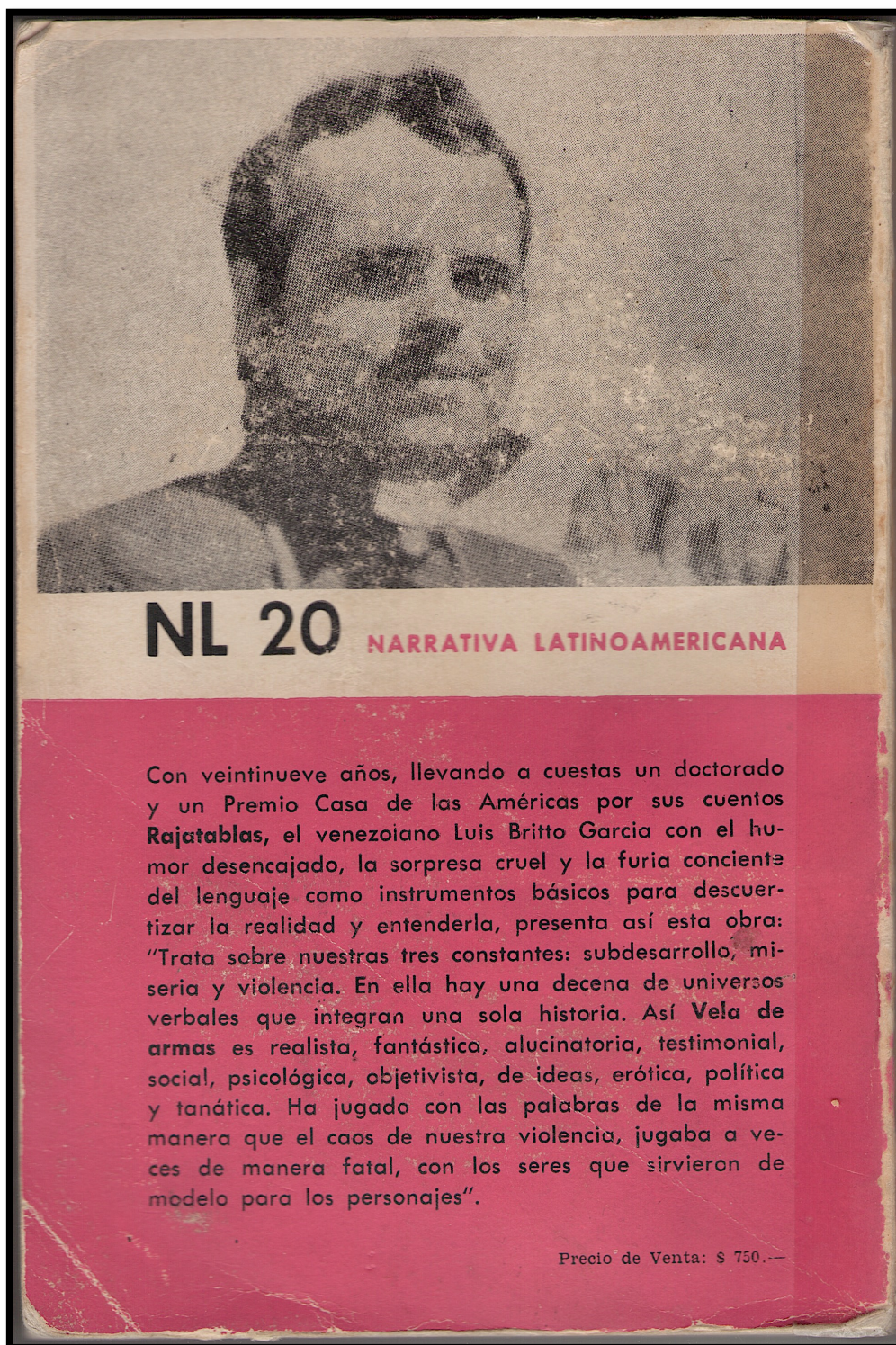


Fig. 33. Contratapa con foto del autor (29 años).

Abrapalabra (1979). 1ª edición cubana "Premio Casa de las Américas".

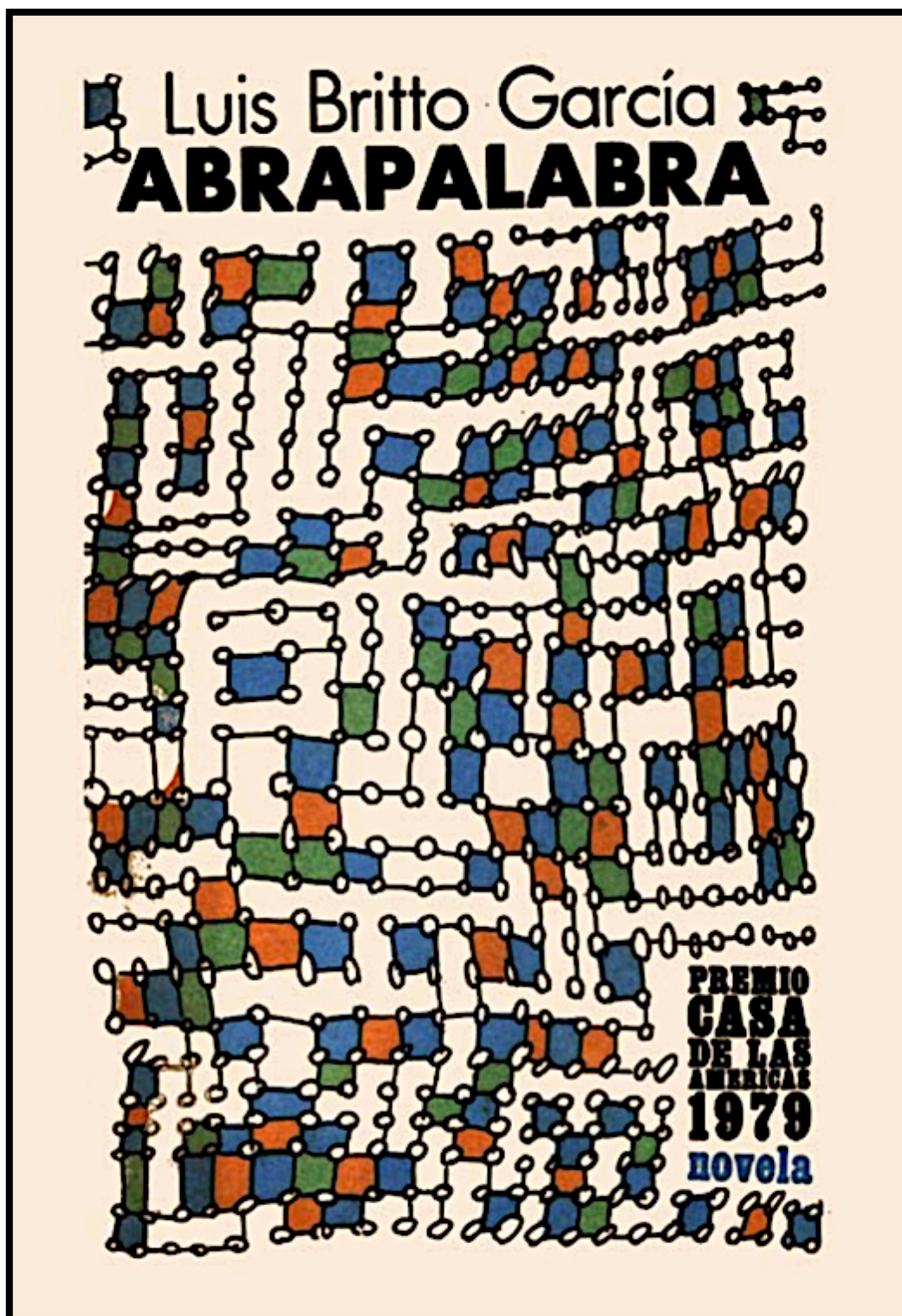


Fig. 34. Tapa.

© Sobre la presente edición:
Ediciones Casa de las Américas, 1979

edición: *Clara Hernández*
diseño: *Umberto Peña*

CASA DE LAS AMÉRICAS
3ra y G, El Vedado,
Ciudad de la Habana, Cuba

Fig. 35. Página de créditos.

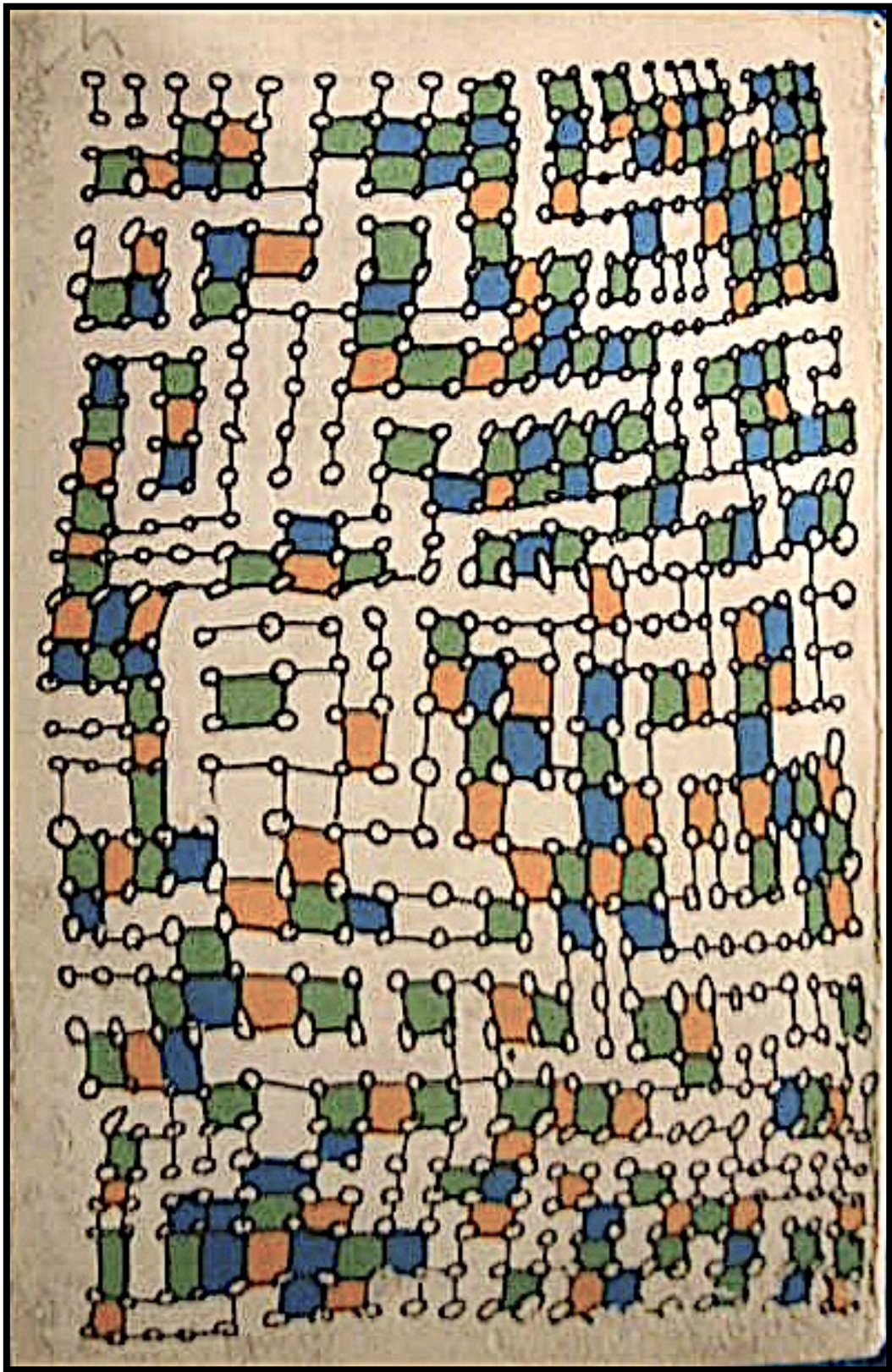


Fig. 36. Contratapa.

Abrapalabra (1980). 1ª edición venezolana a cargo de Monte Ávila Editores.

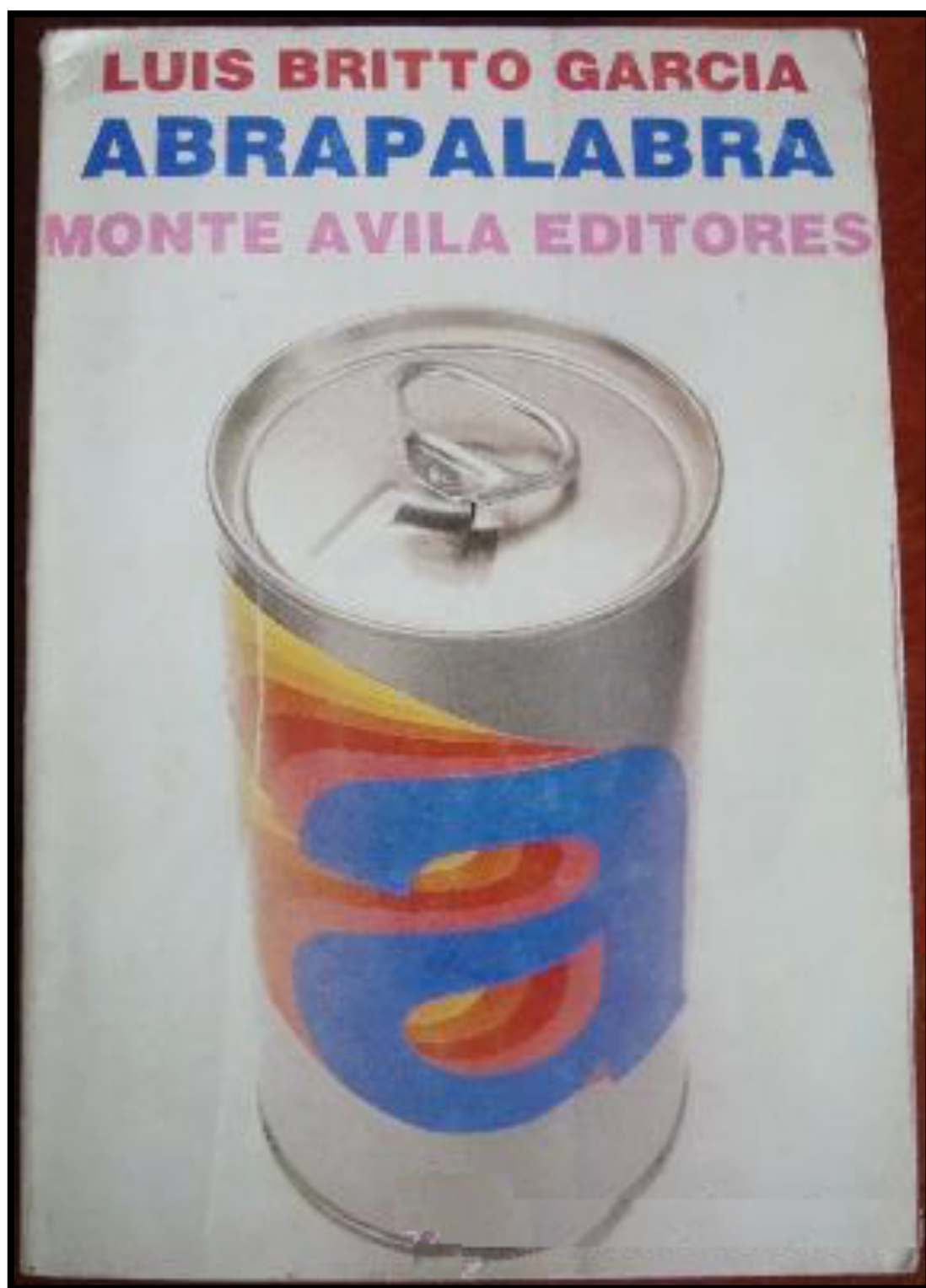


Fig. 37. Tapa.

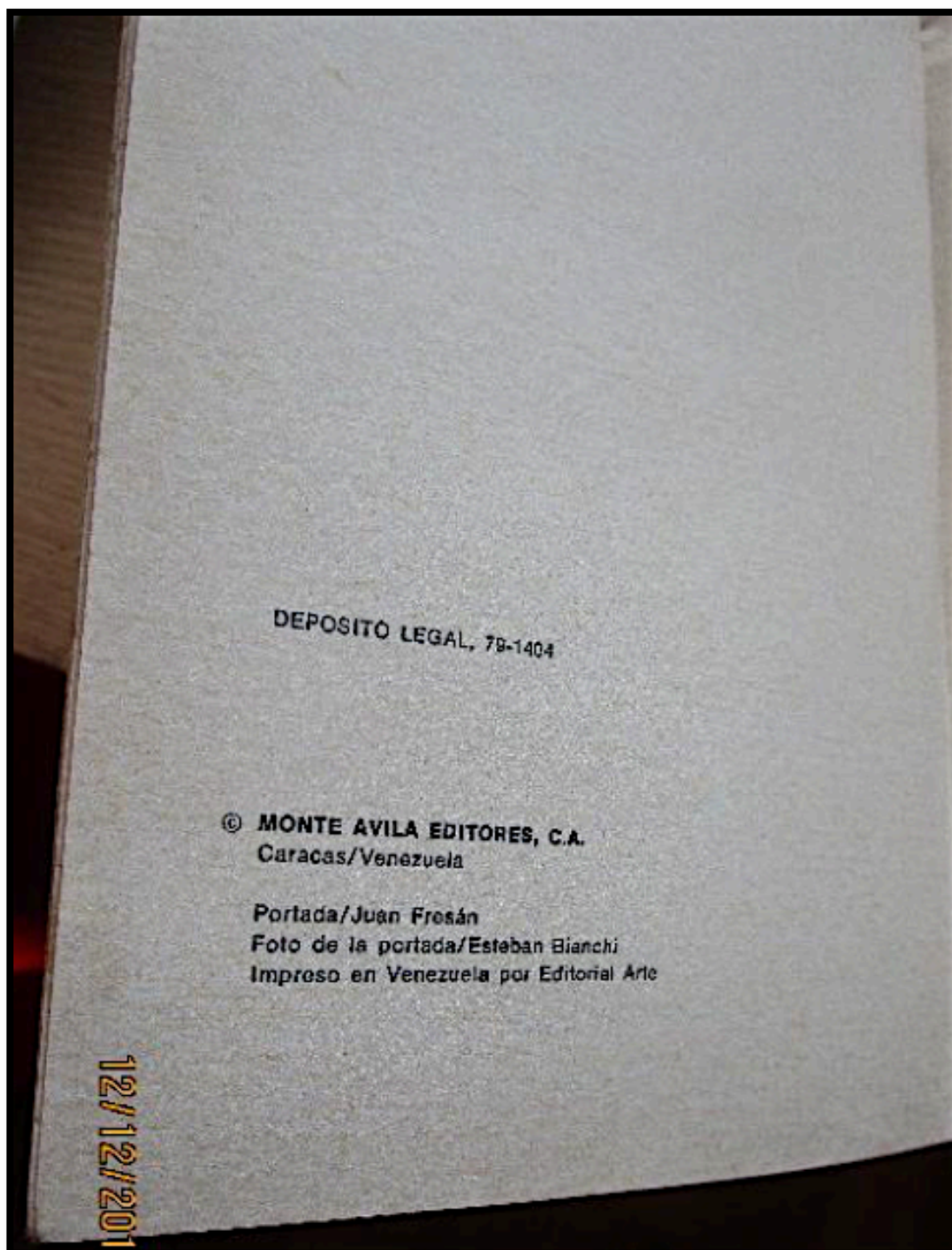


Fig. 38. Página de créditos de publicación.

Luis Britto García
ABRAPALABRA

La producción narrativa latinoamericana ha dado en las últimas décadas textos ingeniosos, experimentales, rigurosos y ha conquistado zonas más o menos marginales de la realidad tanto estética como ideológica. Incluso algunos de los grandes textos de estos últimos tiempos —*Los Pasos Perdidos, Rayuela, Cien Años de Soledad, Paradiso, Yo el Supremo, El Obiseceno Pájaro de la Noche, Pedro Páramo, El Artillero, Biografía de un Cimarrón*— han ensanchado y cuestionado a la vez, las nociones tradicionales acerca de géneros, modos narrativos, perspectivas y construcción de personajes y discursos. Tenemos novelas donde predomina lo lírico, otras donde la investigación lingüística o donde la experimentación del punto de vista, alcanza extremos aparentemente imposibles de superar; tenemos textos que cuestionan la relación entre historia y ficción o entre testimonio y ficción o, aún, entre ensayo y ficción. Parecería, en fin, que a esta altura del desarrollo de la producción narrativa latinoamericana no fuera esperable mayores sorpresas. No es así. *Abrapalabra*, la última novela del venezolano Luis Britto García, ganadora del premio Casa de las Américas 1979, suscita por medio de una enorme riqueza de técnicas y niveles narrativos, deslumbramiento y sorpresa. *Abrapalabra* constituye uno de los intentos narrativos más ambiciosos de las últimas décadas. Novela total, en ella ingresan todos los aspectos posibles de Venezuela: desde la guerrilla al conquistador pasando por el mundo alienado de la tecnología y el infierno de los motorizados. Novela total, la sintaxis narrativa hace explotar los márgenes y las nociones tradicionales que aún quedaban en pie luego del experimentalismo de los años sesenta. Ingreso hiperbólico y cuestionamiento ambicioso que hacen de *Abrapalabra* el texto más importante y maduro de la nueva narrativa venezolana. Ensayo a la vez que narración, *Abrapalabra* constituye una larga y lúcida reflexión estética e ideológica acerca de la realidad total de esta Venezuela que habla las innumerables voces recogidas en el texto. Novela polifónica, novela total, novela ensayo, novela lúdica; el texto nombra una realidad sólo apresable por medio del desgano esfuerzo de la lucidez y del amor.

Luis Britto García nació en Caracas en 1940. Es abogado y profesor de la Universidad Central de Venezuela en la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. Ensayista y dramaturgo además de narrador, tiene siete títulos publicados. Entre ellos: *Rejatabla* (Premio Casa de las Américas, 1970); *El tirano Aguirre o la Conquista de El Dorado* (Premio Nacional de Teatro, 1975) y *Ciencia, Tecnología y Dependencia* (1975). *Abrapalabra* es su última novela y mereció el Premio Casa de las Américas de 1979.

1977
16:13

Monte Avila Editores

P.V.P. Bs. 65.—

Fig. 39. Contratapa.

Pirata (1998). Novela histórica.

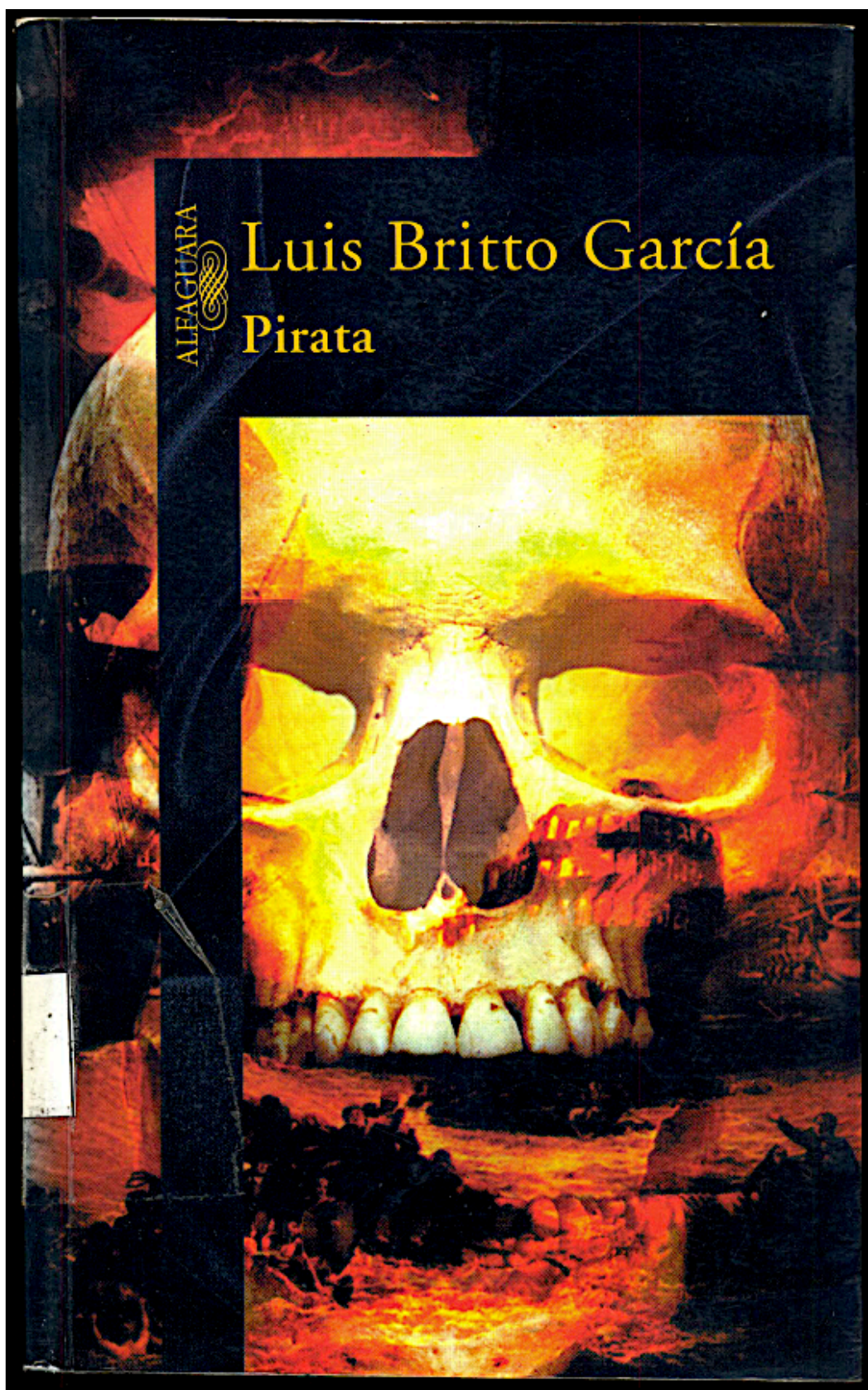


Fig. 40. Tapa.

ALFAGUARA

© Luis Britto García

© De esta edición:

1998, Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
Calle 80 No. 10-23
Teléfono 635 12 00
Santafé de Bogotá - Colombia

• Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S. A.
Beazley 3860 - 1437 Buenos Aires

• Grupo Santillana de Ediciones
Torrelaguna, 60. 28043 Madrid

• Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A. de C.V.
Avda. Universidad 767, col. del Valle
México, D.F. C.P. 03100

• Editorial Santillana
Avda. Rómulo Gallegos, Sector Montecristo
Ed. Zulia, 1º piso
Caracas - Venezuela

I.S.B.N. 958-8061-01-6
Impreso en Colombia

Armada: Camilo Umaña
Diseño de carátula: SKTECH

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser
reproducida en todo ni en parte,
ni registrada en, o transmitida por,
un sistema de recuperación
de información, en ninguna forma
ni por ningún medio, sea mecánico,
fotoquímico, electrónico, magnético,
electroóptico, por fotocopia,
o cualquier otro, sin el permiso previo
por escrito de la editorial.

Fig. 41. Página de créditos de publicación.

ALFAGUARA

Los Demonios del Mar y los Caníbales
andan sueltos por los mares del Paraíso.
Los sirvientes del infierno luchan
por reconquistar un Edén perdido;
los devoradores de corazones
por no perder el que tienen.

Una trenza de historias procedentes
de una realidad tan insensata como
el delirio marca los hitos de la
contienda. El más perfecto hombre
universal se juega la vida por conquistar
un mundo de hombres sin cabeza
y doncellas guerreras.

Un pajecillo criado en las cortes
europeas deviene salvaje desnudo
y servidor del Señor de la Muerte.
Diablos católicos asesinan luzbeles
calvinistas para impedirles construir
la torre que dominará el mundo.

Henry Morgan gana cien años
de perdón robando a sus benévolos
colegas. Centurias después, el prójimo
vuelve a ser solo presa y el globo
escenario del saqueo.
El siglo de los piratas no ha terminado.



Fig. 42. Contratapa.

VII.2.3. MATERIAL GRÁFICO DE ILUSTRACIONES:

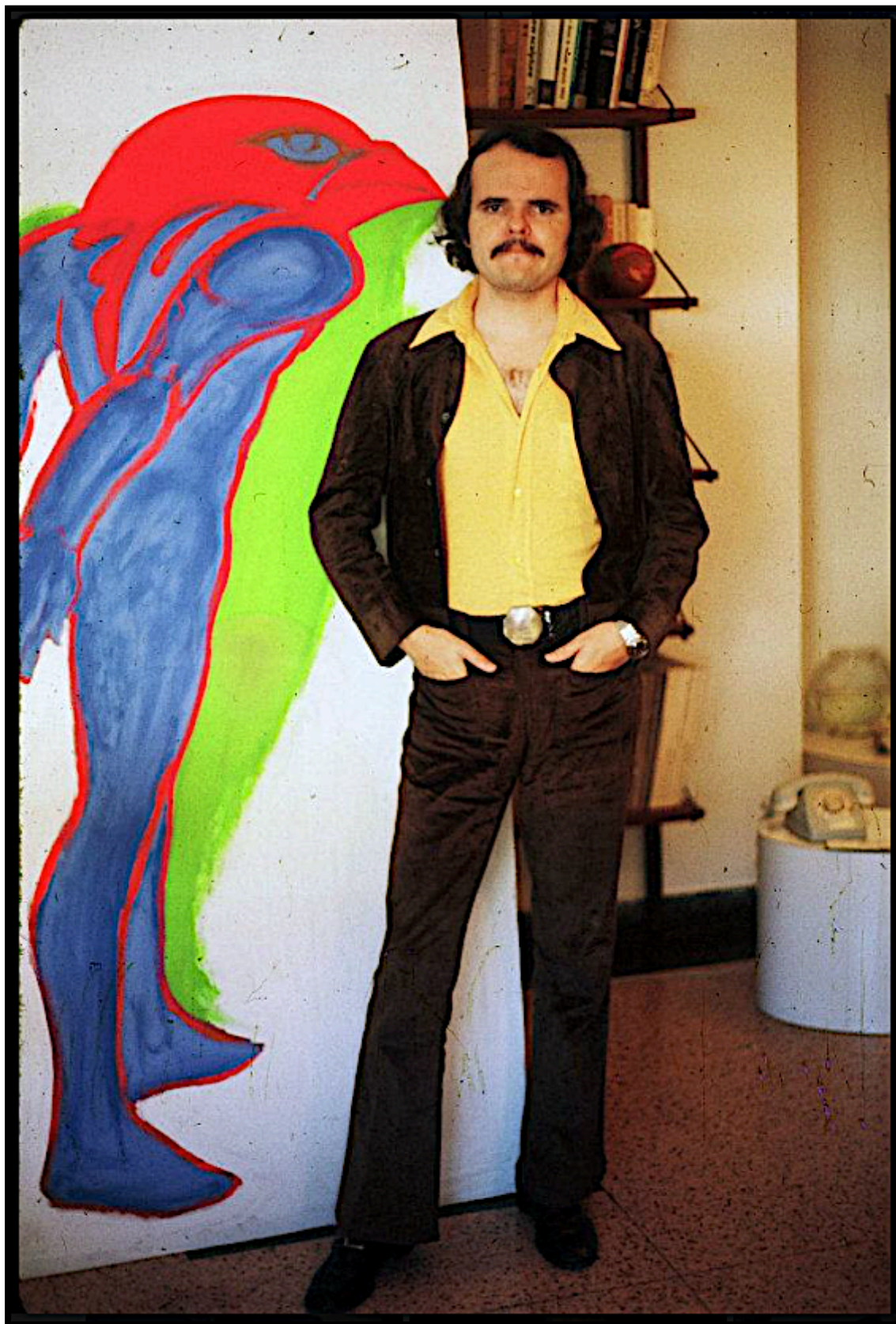


Fig. 43. Caracas (1975). El joven Luis Britto con una de sus pinturas.

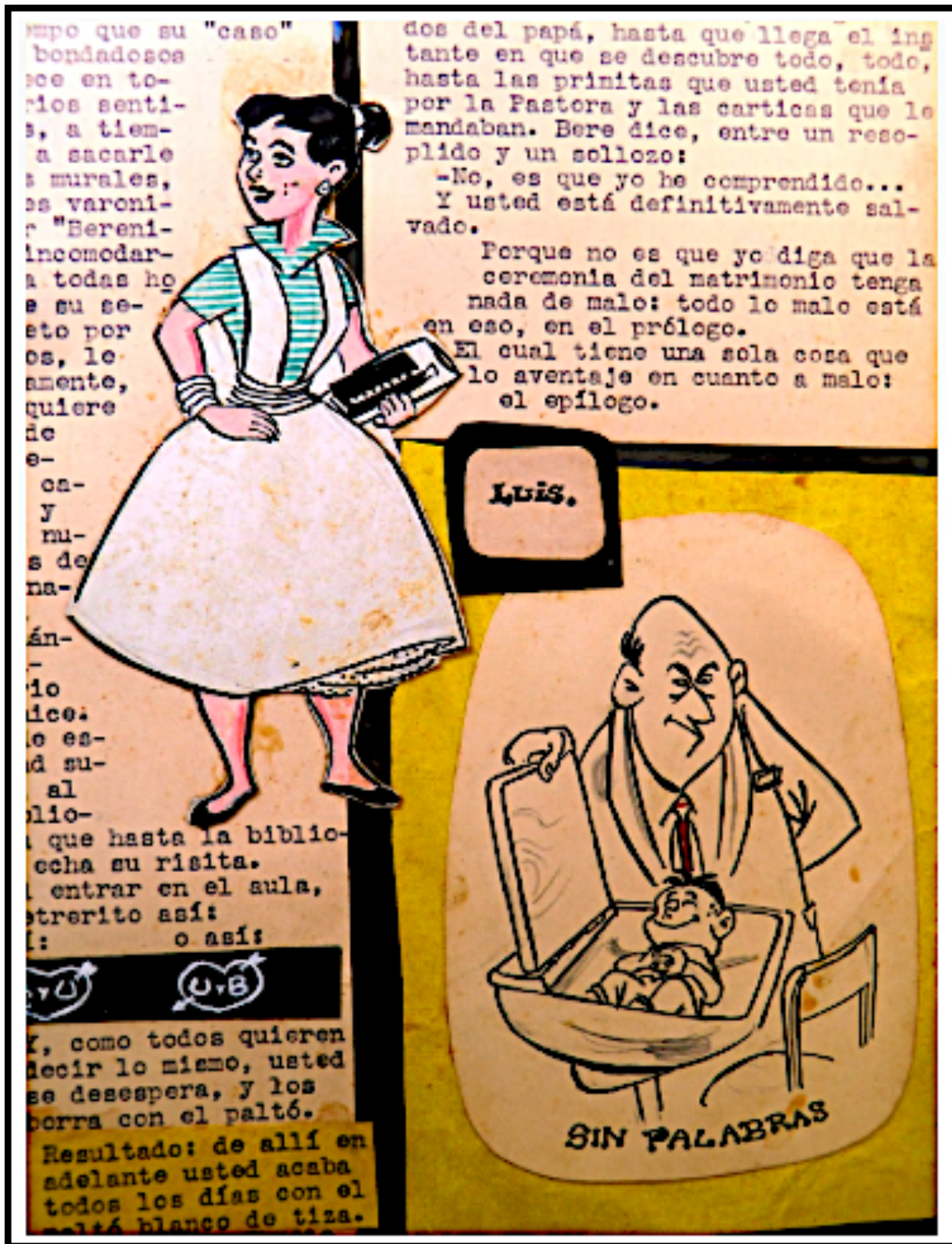


Fig. 44. Tabloide Mural *Molécula*⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ Todos los lunes de comienzo de 1957 camino hacia la Seccional del Liceo Aplicación a someter a la censura de una inquisición de profesores al peligroso *Molécula*, un mural tamaño tabloide que mi primo Rodolfo García y yo sacamos con crónicas y dibujos de humor. Si lo absuelven, lo cuelgo de su clavo junto al aula 1-A. En el piso quedan volantes de la campaña de la Reina o Presidente de Centro pero no

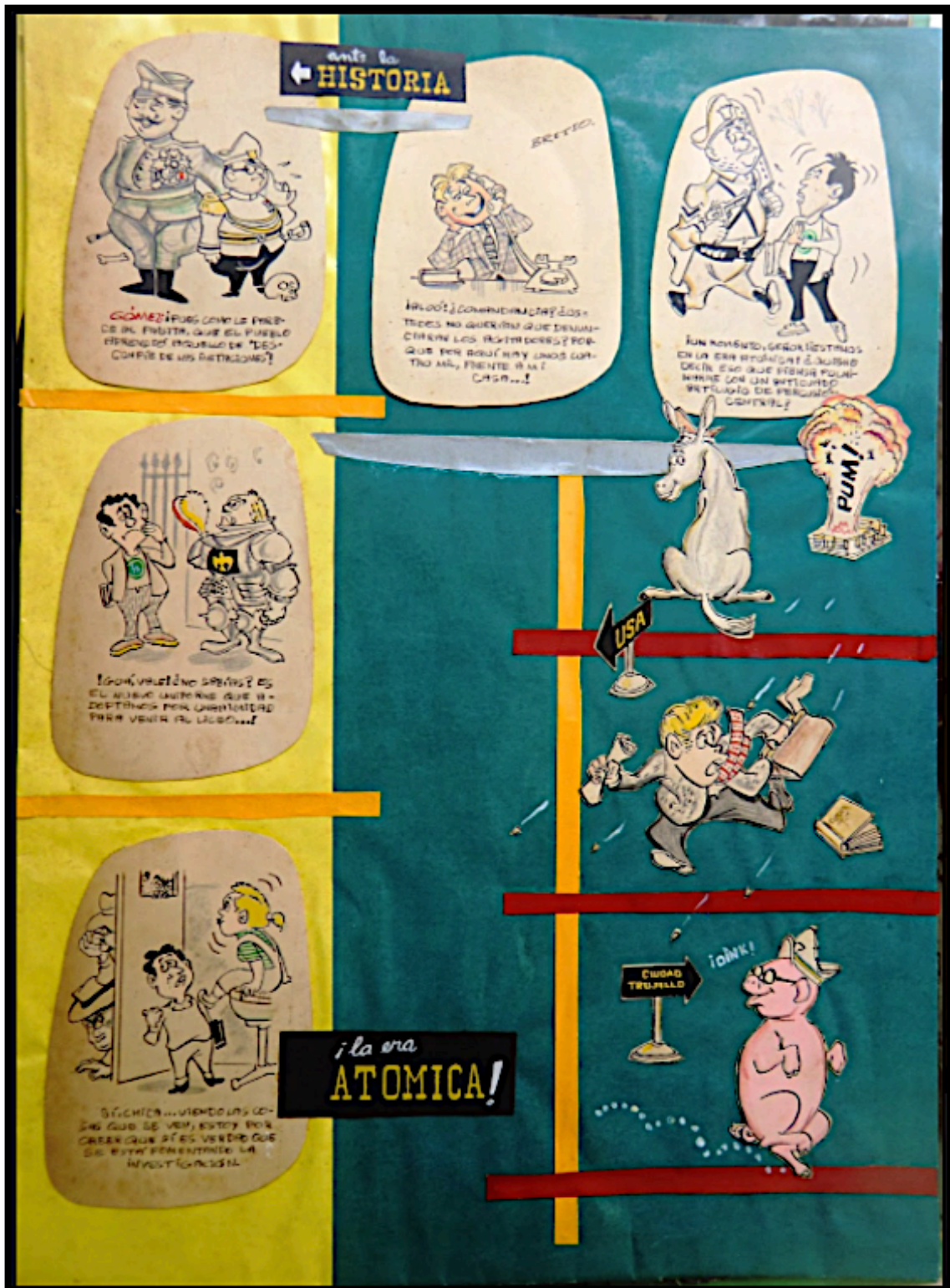


Fig. 45. Tabloide Mural Molécula.

Presidente de la República. Parece que así será por los siglos de los siglos. Pero pasa de todo cuando nada pasa.

Ilustraciones varias.

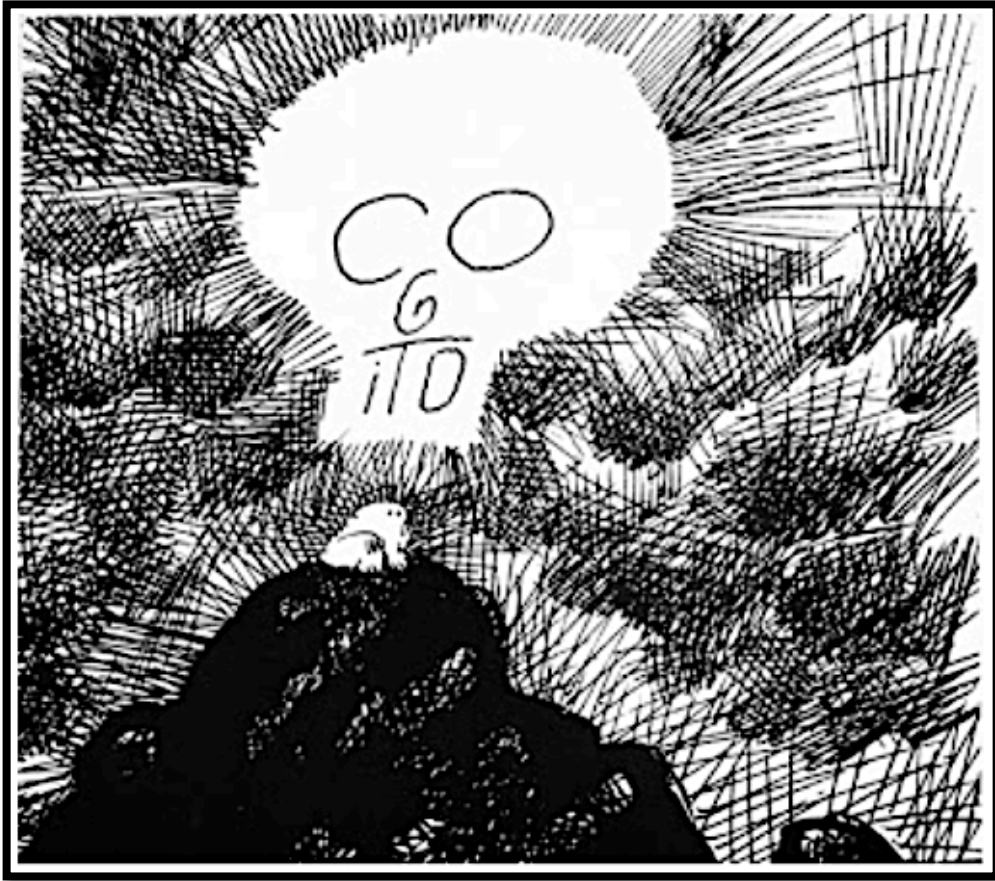


Fig. 46.

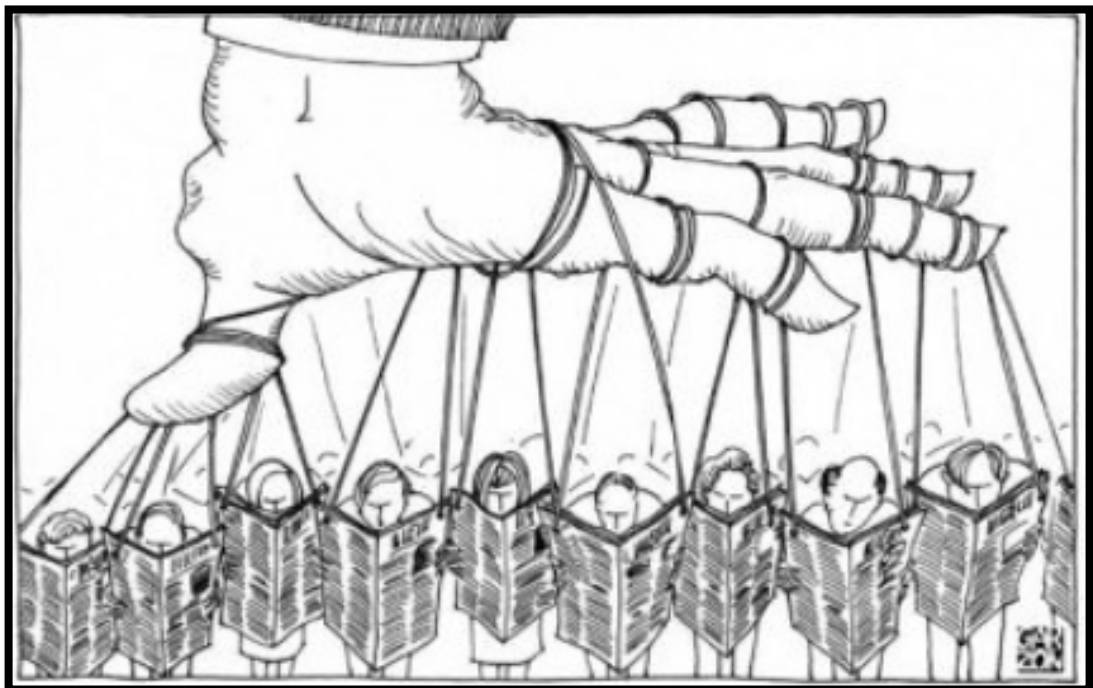


Fig. 47.

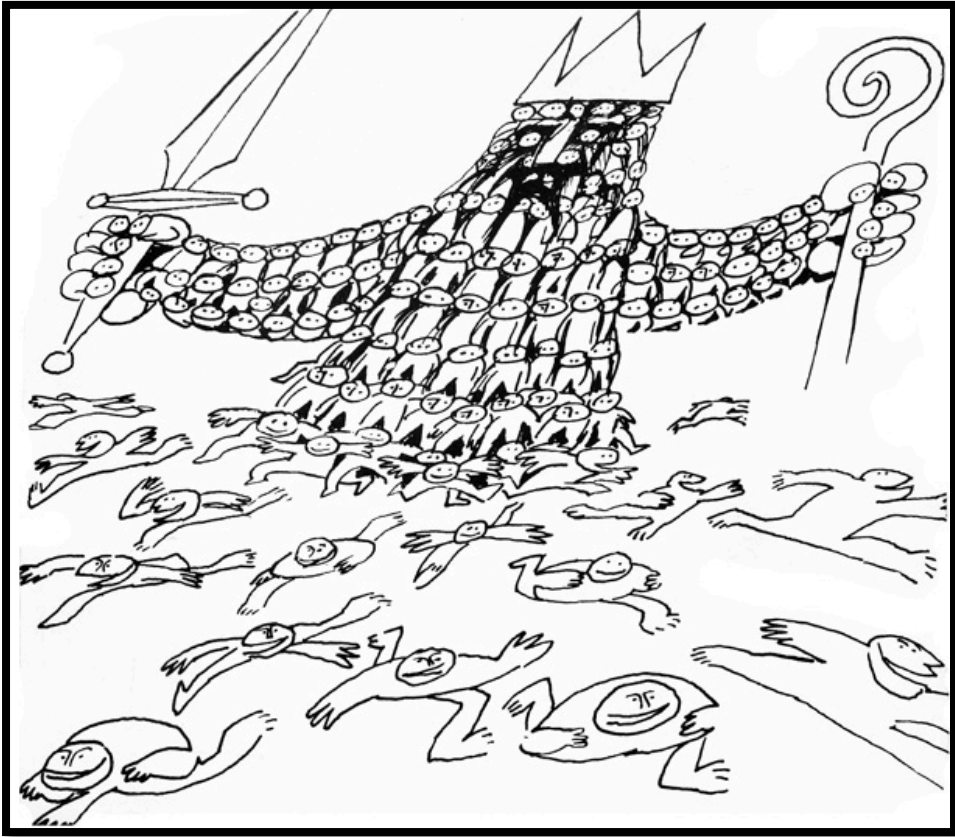


Fig. 48.

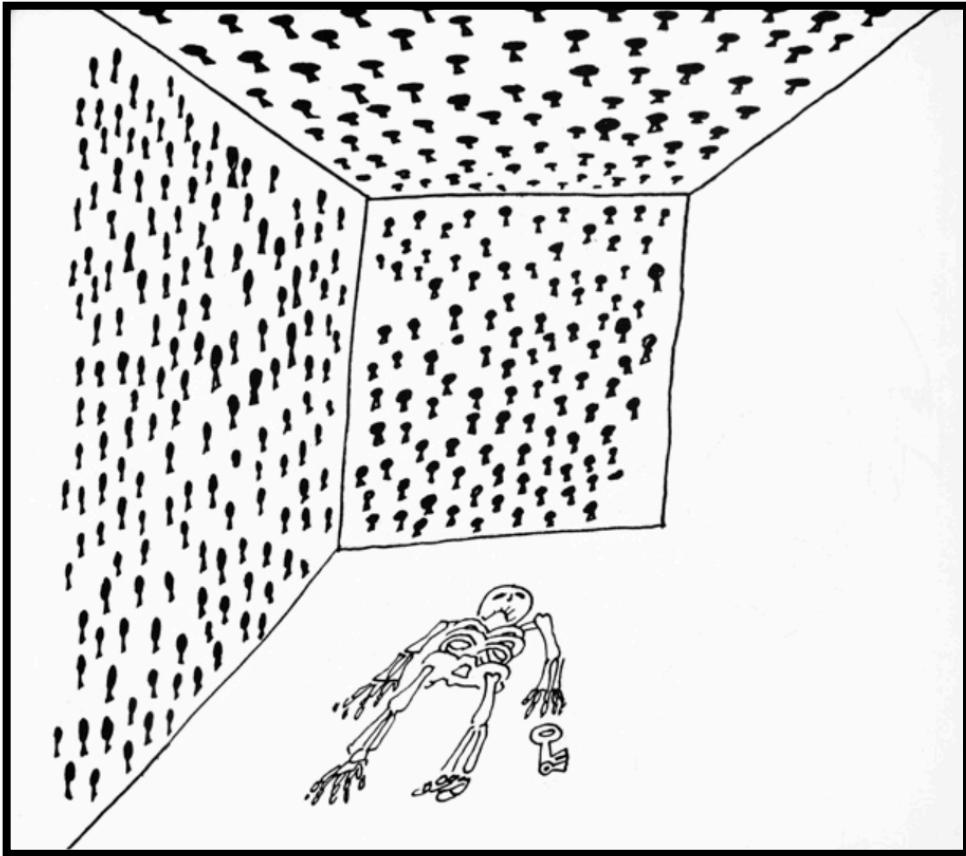


Fig. 49.

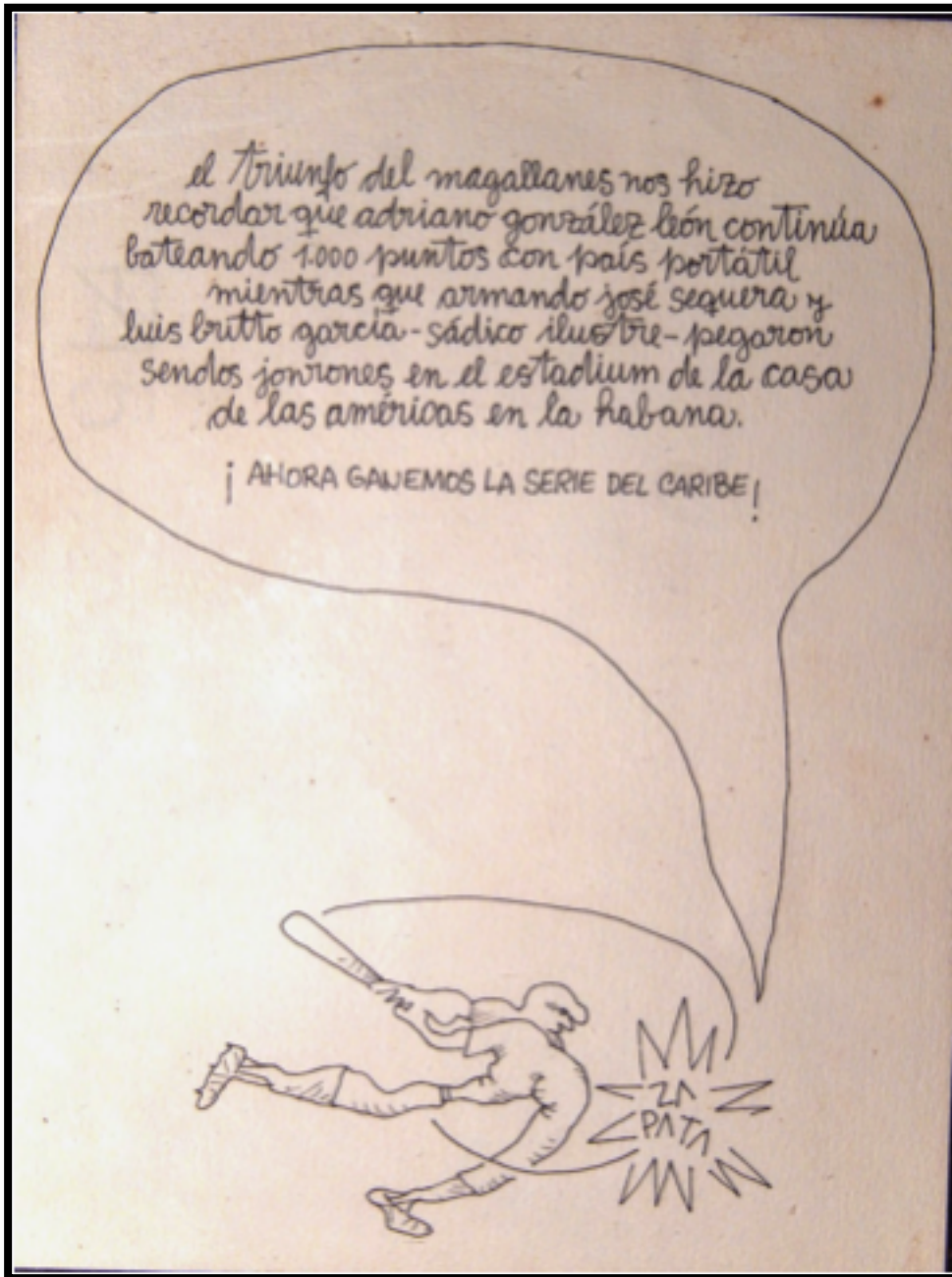


Fig. 50. Ilustración de Pedro León Zapata haciendo el reconocimiento de los logros de los escritores venezolanos de los 60, entre los que destaca a Luis Britto García por el Premio Casa de las Américas.

VII.2.4. FOTOS DEL ESCRITOR:

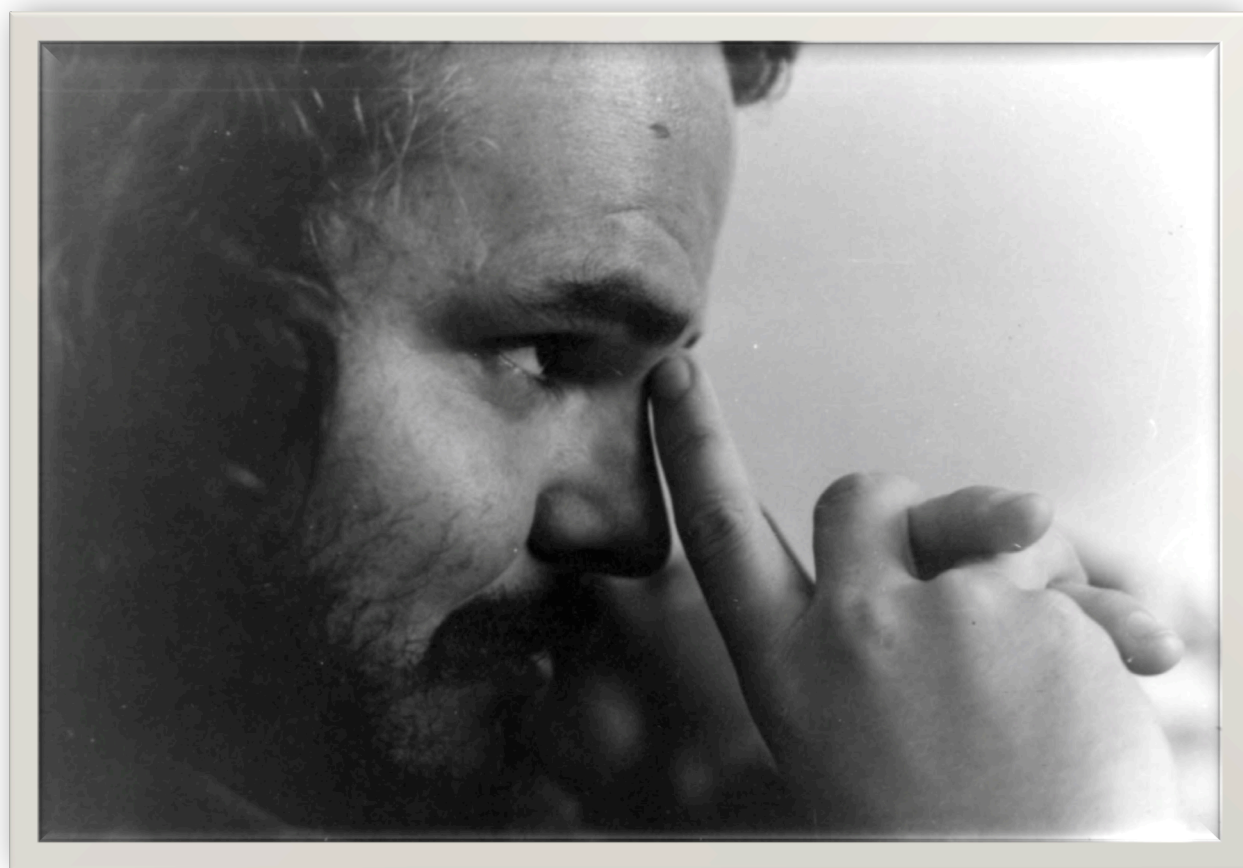
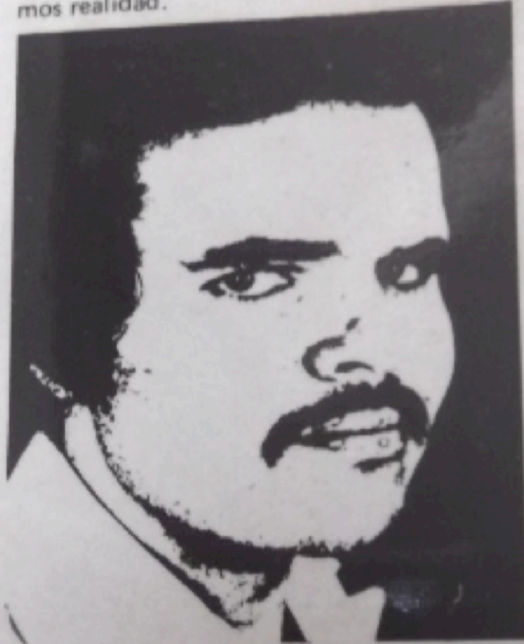


FIG. 51. LUIS BRITTO GARCÍA.



Fig. 52. Fotografía del recién nacido Luis del Valle Britto García con su madre María García López de Britto (Nombre del Padre: Clemente Britto Fernández).

tradictoriamente, una irresponsable acumulación de testimonios sobre situaciones límites, una novela que explora las últimas concebibles fronteras de la imaginación, y un centro de dispersión de setenta y cuatro universos, poseídos cada uno de su particular forma de caos y cuyo peor rasgo es -acaso- la semejanza intranquilizadora con ese territorio resbaladizo que llamamos realidad.



Nació en Caracas el 9 de octubre de 1940.
Estudió en la Universidad Central de Venezuela, y en 1962 se graduó de abogado.
Actualmente es profesor de metodología de la investigación en las ciencias sociales y de sistemas presupuestarios, en dicha Universidad.
Ha escrito diversos libros y trabajos de hacienda pública, y en 1964 publicó un tratado de tal especialidad titulado *El presupuesto del Estado*.
En la misma fecha publicó *Los fugitivos* (volumen de relatos).
En 1966 escribió *Vela de armas* (novela que próximamente será editada).
En 1970 obtuvo el premio "Casa de las Américas" por su obra *Rajatabla*.
Ha colaborado en varios periódicos y revistas.

Fig. 53. Foto del joven Luis Britto en la parte interna de la contraportada de *Rajatabla* en su edición mexicana de Editorial Siglo XXI de 1971.

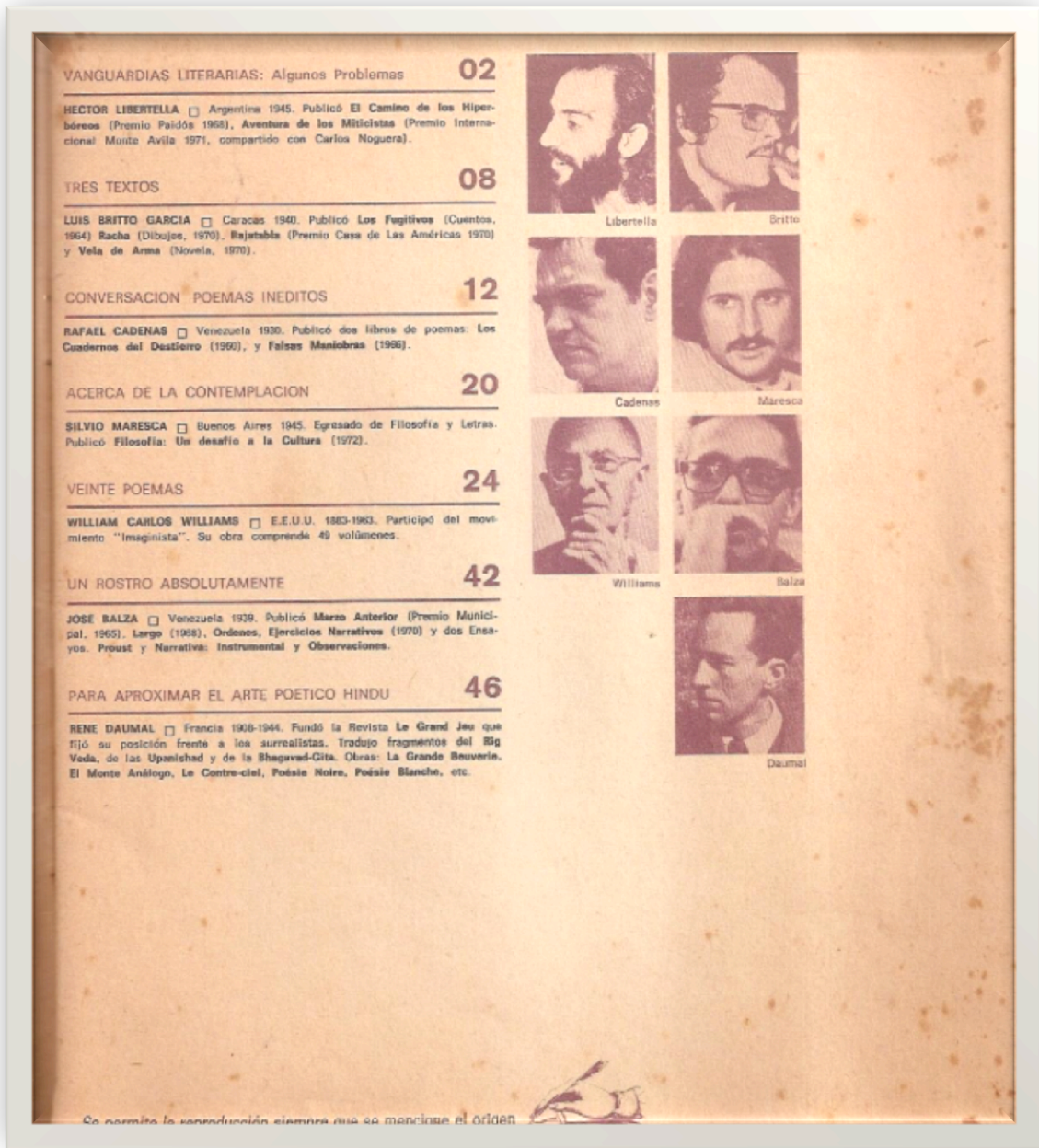


Fig. 54. Foto de Luis Britto en la parte superior derecha junto a destacados escritores como Rafael Cadenas y José Balza entre los venezolanos. Además de las destacadas figuras de internacionales de Héctor Libertella (argentino, 1945), Silvio Maresca (argentino 1945), Williams Carlos Williams (estadounidense 1883-1963) y René Dumat, (francés, 1900-1944). En la contraportada una revista literaria desconocida.



Fig. 55. Luis Britto García con milicianos del Partido Comunista de China, en obras de reestructuración de la Gran Muralla china (1977).



Fig. 56. Eduardo Galeano con Luis Britto García en un bar en Venezuela hacia 1986.



Fig. 57. El escritor Luis Britto con el célebre cineasta venezolano Román Chalbaud (2009).

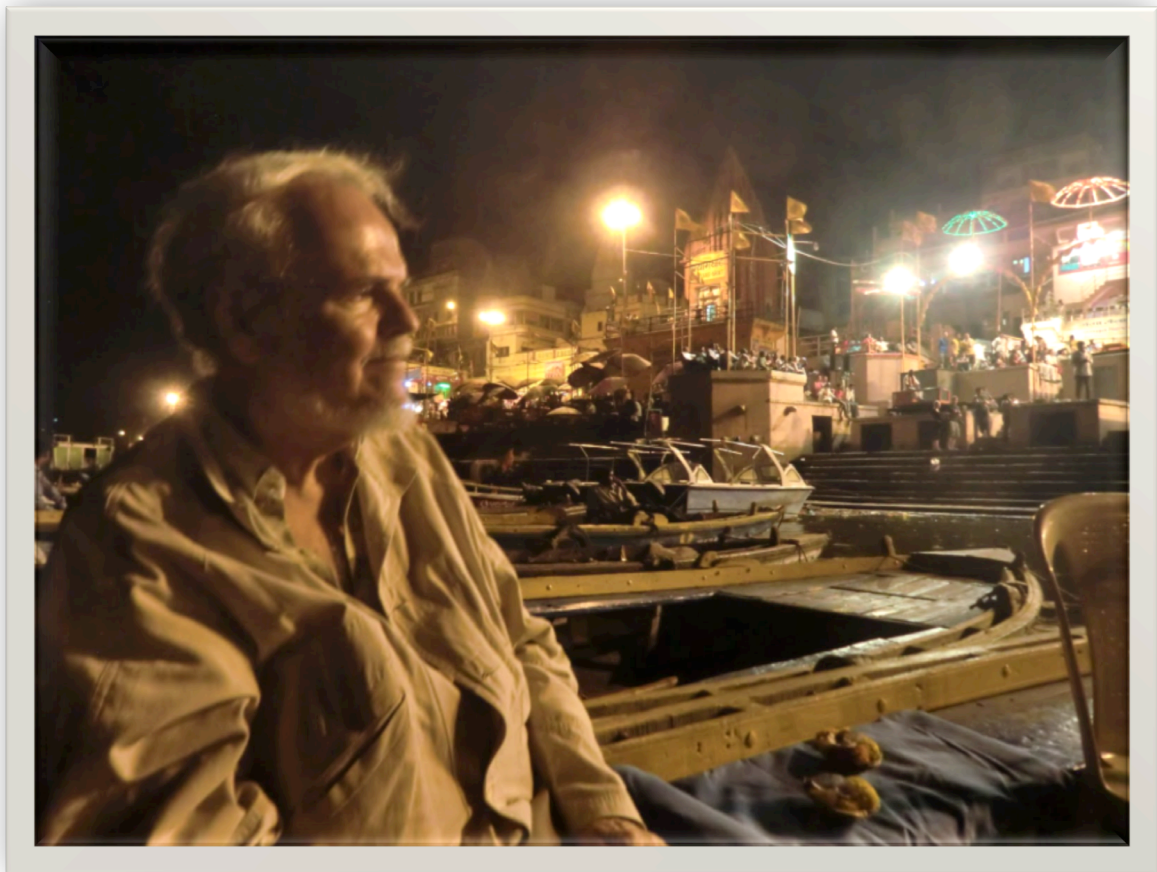


Fig. 58. Foto durante las conferencias ante el Instituto de Estudios de las Relaciones Internacionales en Nueva Delhi y el Instituto Nehru de Benarés.

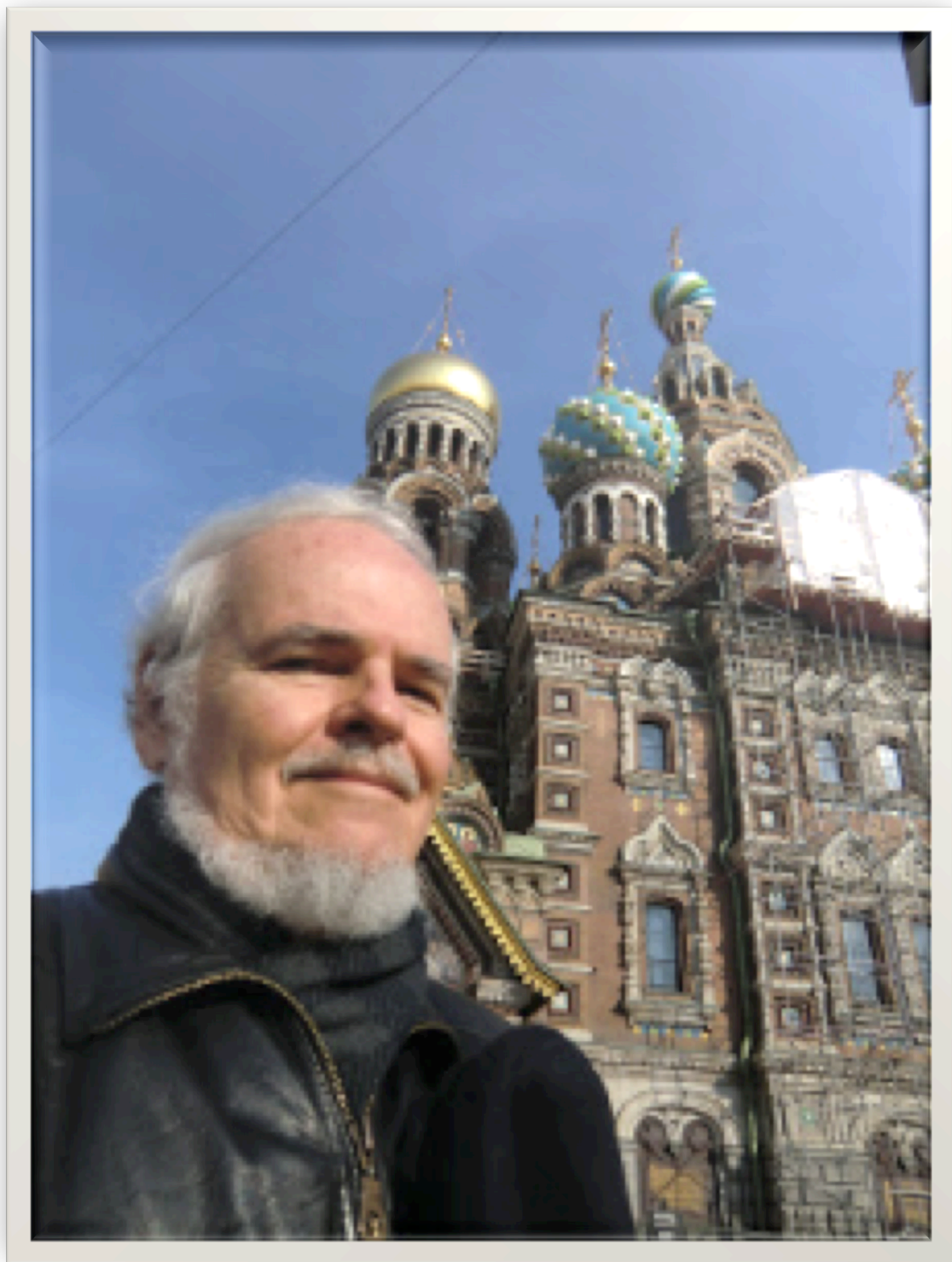


Fig. 59. San Petersburgo (2011). Conferencia dictada en la Academia de Ciencias de la Federación Rusa, y en la casa donde residió Francisco de Miranda en San Petersburgo.

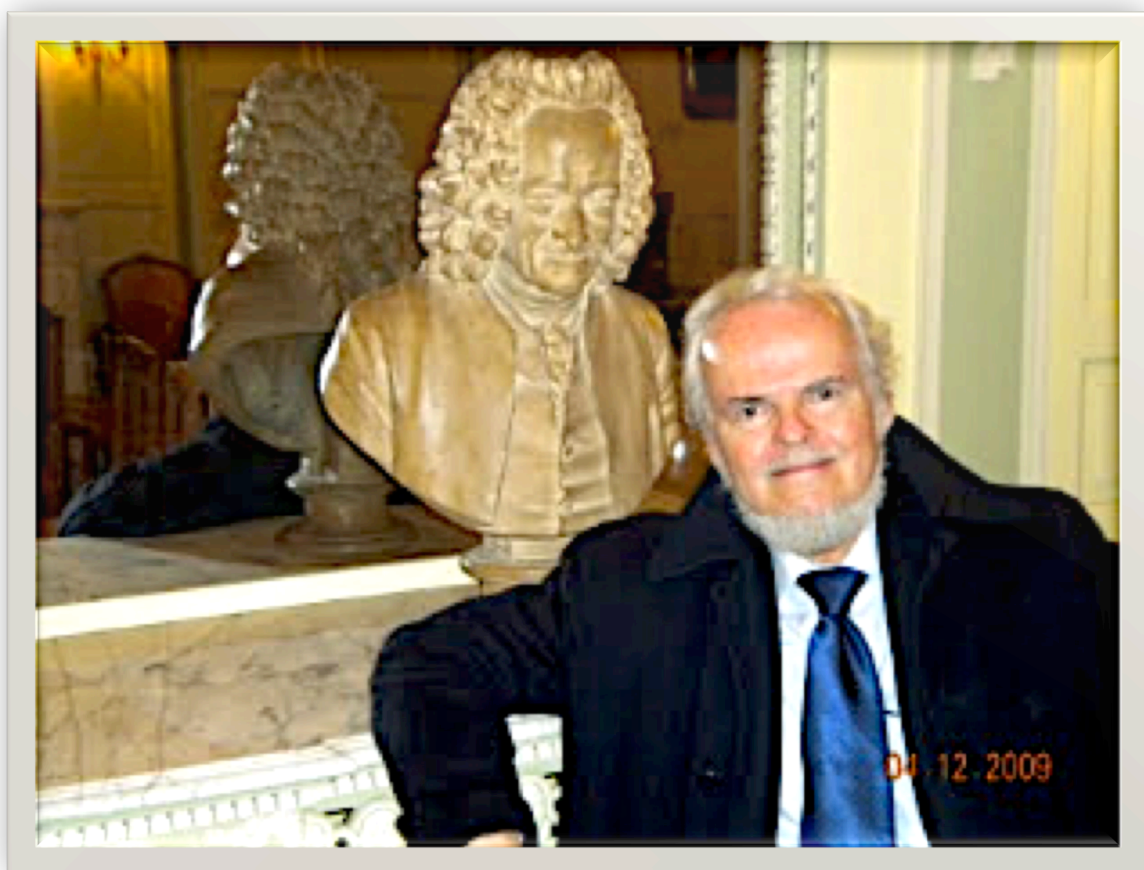


Fig. 60. Conferencia en el Instituto y Museo Voltaire de Ginebra.



Fig. 61. Luis Britto en las conferencias de la 17ª Feria Internacional del Libro de Lima (Fil-Lima) en el 2012.



Fig. 62. Luis Britto en Jornadas de conferencias para el primer congreso Internacional de Comunicación e Integración Latinoamericana en Quito en el año 2015.

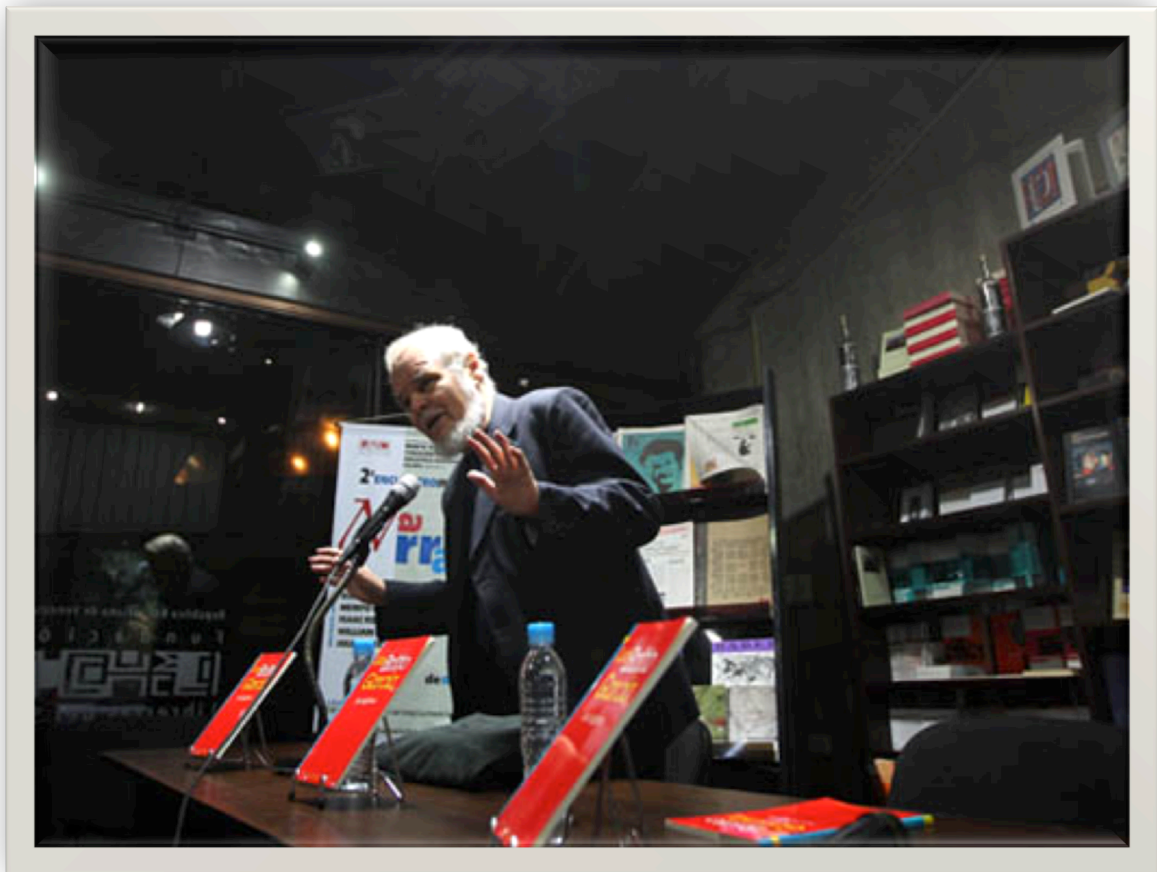


Fig. 63. Presentación de su libro *Los fugitivos* (Reescritura) en el 2012 en la librería del Sur del Complejo Cultural Teresa Carreño, en el marco del segundo encuentro internacional de narradores.

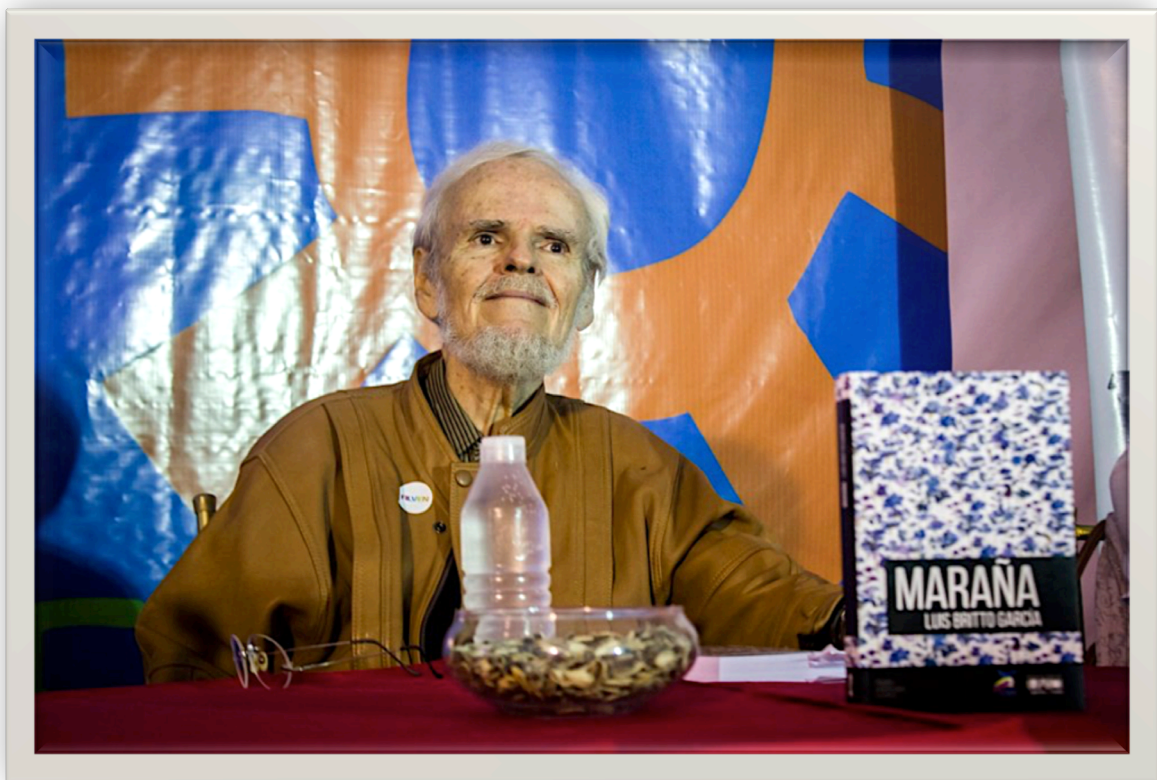


Fig. 64. Presentación de su último libro de Narrativa Breve (cuento) *Maraña* en el marco de la Feria Internacional del Libro (FILVEN) 2017.



Fig. 65. Premio Nacional de Cultura durante la inauguración de la 13ª edición de la Feria Internacional del Libro en Venezuela (Filven) en el 2017.

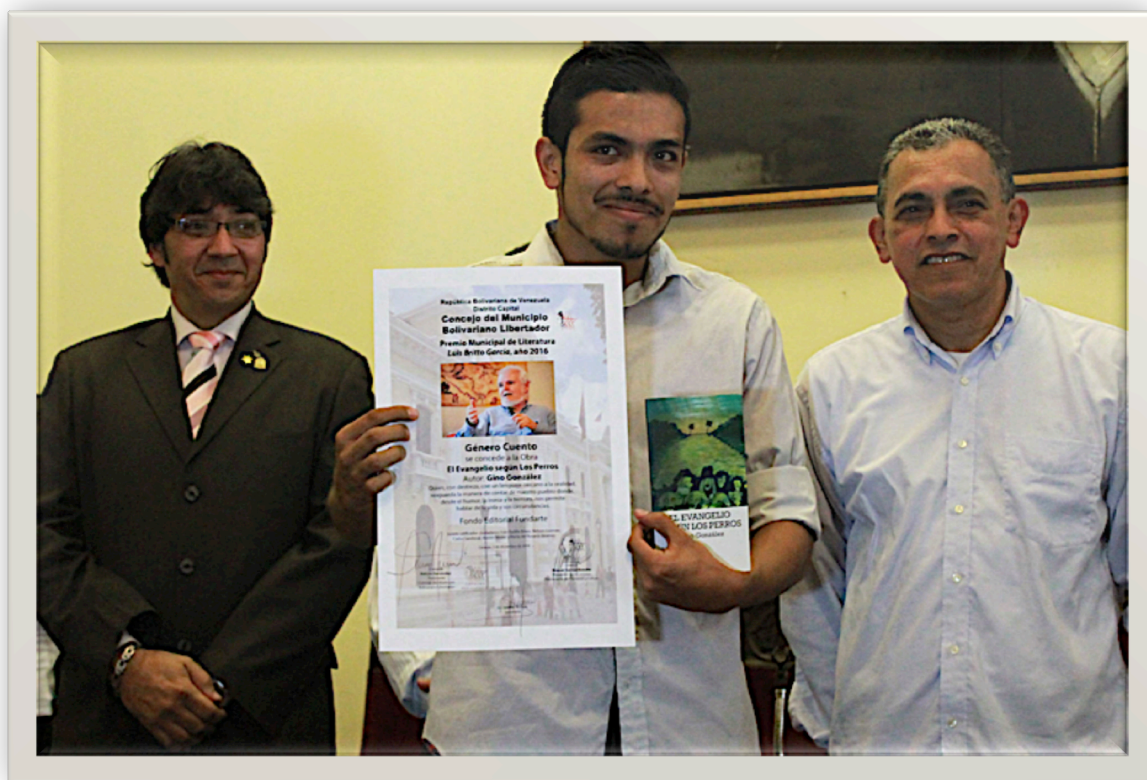


Fig. 66. El Premio Municipal de Literatura, creado en el año 1943, llevará el nombre del escritor Luis Britto en el 2016 “Premio Municipal de Literatura *Luis Britto García*” para reconocer el baluarte de las nuevas generaciones de escritores venezolanos. En esta foto, el joven escritor Gino González, con el certificado del Premio en una mano, y un excelente libro de relatos breves (cuentos) llamado *El Evangelio según los Perros*, en la otra.



Fig. 67. De la Tapa de la última edición de *La orgía Imaginaria*, se extrae el “Selfie” (auto-foto) de Luis del Valle Britto García en la Basílica de la Sagrada Familia.



Fig. 68. Fotografía en la presentación del autor durante el XV Encuentro de escritores venezolanos en la Universidad de Salamanca en 2009. De derecha a izquierda: Profesora Francisca Noguero, Vega Sánchez, Profesor Luis Britto García, Profesora Carmen Ruiz Barrionuevo y Michel Ángel Campins Suárez.