



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN  
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL  
MENCIÓN ARTES AUDIOVISUALES  
TRABAJO ESPECIAL DE GRADO  
AÑO ACADÉMICO 2014

**EL PAÍS COMO CAMPO DE CONCENTRACIÓN**  
**En busca de claves artaudianas para un teatro sobre la Venezuela actual**

*Tesista*

Salazar Lermont, Gregorio Marcos de Jesús

*Tutor*

Eduardo Burger

Caracas, septiembre de 2014

# Formato G:

## *Planilla de evaluación*

Fecha: \_\_\_\_\_

Escuela de Comunicación Social

Universidad Católica Andrés Bello

En nuestro carácter de Jurado Examinador del Trabajo de Grado titulado:

---

---

---

---

dejamos constancia de que una vez revisado y sometido éste a presentación y evaluación, se le otorga la siguiente calificación:

**Calificación Final:** En números: \_\_\_\_\_ En letras:

---

Observaciones:

---

---

---

---

---

---

---

---

Nombre:

---

---

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Firma:

---

---

Presidente del Jurado

Tutor

Jurado

Al Capitán Picho, que ahora navega en un mar de nubes.

Gracias

A Dios transfigurado en su avatar que más me gusta, mi pellejo.

A Goyo y Lulú

A Gloria, Carlos y Gracia, mis hermanos, por dejarme ser su preferido

A Gracia de nuevo por darle a esta tesis un hombro donde llorar cuando fue  
necesario

A Andreína, que en buena parte de mi viaje fue guía, impulso, camino y  
compañía

A Rebecca, porque buscando escapar me puse a caminar y llegué lejos

A Papá Eduardo por demostrarme que somos todos los demás habitantes del  
planeta los que estamos locos

A Mamá Duilia, que me sostiene en la tragedia de la adultez

A Teatro Ucab por darme en mil amigos, mil vidas

A José Rafael y Virginia, que enseñan a vivir dentro y fuera de las tablas

A Anita, porque la quise persuadir de que era bueno, e incautamente me creyó

A Mate y Tascha por no perderme de vista

A Marysol por poner mis ojos en el cielo

A Hernán por poner mis pies en la tierra

A Venezuela, la que amo con sus contradicciones, locuras y demonios

A Pirandello, experto en esos amores

A Artaud y Cabrujas, por enseñarme a ser el mejor enemigo de lo que amo

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	x
<b>MARCO TEÓRICO</b>	1
<b>Capítulo I. Artaud y la Crueldad</b>	1
1. El Teatro y su Doble	1
1.1. El teatro oriental y el teatro occidental	2
2. La escena moderna	12
2.1. Contra la Literatura. Fuera del papel y hacia las tablas	12
2.2. Reteatralizar el teatro. La superación del naturalismo	17
2.3. La Obra de Arte Total. El crisol de las artes	18
2.4. La Construcción de la Imagen. Teatro de luz, color y movimiento	21
2.5. La deshumanización del teatro. Acción sin actores	24
2.6. La Conquista del Público. Masificando el teatro	27
2.7. La transformación del espacio. La vida propia de la escena	29
2.8. La dimensión extra-estética. Las ideas sobre las tablas	32
<b>Capítulo II. La Herencia de la Tribu</b>	37
1. Mitos y <i>Ethos</i> . La propia cultura... ¿prisión o cauce?	37
2. La Herencia de la Tribu. Mitología Criolla	43
2.1. La Patria Mítica y el Mito de la Independencia	43
2.2. El Mito Bolivariano en sus diferentes presentaciones	48
2.2.1. El mito ilustrado	49
2.2.2. El mito histórico marxista	50
2.2.3. El mito cristiano	50
2.2.4. El mito pagano	50
2.2.5. El mito filosófico	51
2.2.6. El mito psicoanalítico	51
2.2.7. El mito socialista	52
2.2.8. El mito según el outsider	53
2.3. La República heroica	54

<b>Capítulo III. La Identidad Suspendida. La imagen, el mundo, y el Yo</b>	<b>57</b>
1. La imagen como raíz de la identidad.	57
1.1. Mito y clásicos	57
1.2. La obra y el mundo	59
1.3. Mirada, imagen e identidad	60
1.4. Rostro y máscara	61
1.5. La Obra y el Mundo (reprise): El arte como mirada fundadora	62
2. Huérfanos y sin rostro	65
2.1. El déficit de paternidad	65
2.2. El Padre y su doble	66
2.3. La institucionalidad. Paternidad delegada	67
2.4. Disparo de la función traumática	70
3. El Trauma. Recuerdos olvidados; Experiencias contaminadas	71
3.1 Del trauma individual al compartido	73
3.2 Memorias comunes	74
3.3 Memoria traumática. La cápsula del tiempo	77
3.3.1. Fragmentación	77
3.3.2. Memoria procedimental	78
3.4 Terapia social	80
3.5 Alexitimia. Lo inenarrable y lo irrepresentable	82
3.5.1. Corrupción	85
3.5.2. Dos Venezuelas, dos ideologías	85
3.5.3. Ficción como realidad	86
3.6 El arte. Terapia	86
<b>Capítulo IV. El campo de concentración como paradigma</b>	<b>90</b>
1. La biopolítica	90
2. La excepción	91
2.1. La ley vive de la excepción	92
2.2. Violencia y ley	93
2.3. La excepción como regla. Parásito y tumor	95
2.4. El abandono	98

2.5. La vida sagrada	100
2.6. El poder soberano	101
2.6.1. Vitae Necisque Potestas	101
2.6.2. El doble	102
2.6.3. El lobo	106
2.6.4. El cuerpo político	107
2.6.5. Derecho y ciudadanía	109
<b>MARCO METODOLÓGICO</b>	112
<b>Capítulo V.</b>	112
1. Planteamiento del Problema	112
2. Objetivos	113
2.1. Objetivo General	113
2.2. Objetivos Específicos	114
3. Delimitación	114
4. Justificación	116
<b>Capítulo VI. EL PAÍS COMO CAMPO DE CONCENTRACIÓN. En busca de claves artaudianas para un teatro sobre la Venezuela actual</b>	117
1. El gran teatro del mundo también es una cárcel	117
1.1. Nuestra grandiosa relación con la excepción	119
1.2. La excepción es la regla, en serio	120
1.3. El soberano excepcional por antonomasia	120
1.4. El Homo Sacer en dos platos	120
1.5. Pero qué justa resultó ser la violencia	120
1.6. Cuerpos protagónicos	121
1.7. Doble o nada	121
2. Papá es malandro y tremendo libertador	122

2.1. Trauma y alexitimia, dos personajes de novela	125
2.2. Paradoja y paralelismo	128
2.3. La cultura originada en el trauma	130
2.3.1. Imposibilidad en la asimilación simbólica de las experiencias	130
2.3.2. Indiferenciación entre norma y arbitrariedad	131
2.3.3. La corrupción como pacto consuetudinario	131
2.3.4. Verticalidad vs. Horizontalidad	131
2.3.5. La incapacidad de asimilar al Otro	132
2.3.6. República de la violencia	132
3. El Hijo sin rostro, o el doble encapuchado	133
4. ¿Si la audiencia se oye a sí misma por fin actúa?	138
4.1 El arte sugerido como objeto transicional	140
4.2 El producto cultural o artístico concebido como ejercicio de poder que determina la realidad	141
4.3 La narración como tratamiento de un trauma	141
4.4 La pieza artística que duplique la imagen del mundo	142
4.5 Su posterior inmolación	142
5. Ensayando una conclusión	143
5.1 La proverbial culebra	145
5.2 La cola mordida por la culebra proverbial	147
5.3 La capucha, caballero	147
<b>CONCLUSIONES</b>	150
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	153

## INTRODUCCIÓN

La presente investigación nace de una inquietud, seguramente ingenua, relacionada con las posibilidades del arte, específicamente el teatro, para ejercer algún tipo de influencia sobre el entorno en el que surge y erigirse así como agente de cambio para la sociedad que le sirve de cuna. Ese deseo, pese a que pueda ser ambicioso no es gratuito. Aunque no faltará quien se atreva a negarlo, es difícil cuestionar que Venezuela vive días oscuros o al menos complicados en los que el desconcierto crece y con él, la necesidad de comprender un poco más los dolorosos procesos políticos, sociales y culturales que nuestra sociedad atraviesa, todo con el fin de ubicar un punto de partida desde el cual intervenir.

En las primeras etapas de esta búsqueda se cruzaron en el camino el poeta Antonin Artaud, sus reflexiones sobre el teatro y su concepto particular de la *peste*, refiriéndose esta última al estado de descomposición en vida de un cuerpo social. Ser el absceso a través del cual supuran los humores de esta podredumbre social era para Artaud el objetivo del teatro con que soñaba, el teatro de la crueldad. Fue entonces la intención inicial de este trabajo la articulación de un montaje teatral de esta índole que sirviera de ritual de exorcismo a nuestra *peste* cultural local. Pero ¿De qué naturaleza es esta peste? ¿En qué consiste?

Averiguarlo resultó una empresa compleja pero enriquecedora. A tal punto, que ese solo paso absorbió los esfuerzos de la investigación y reorientó sus objetivos en función de comprender nuestra *peste* con la mayor profundidad que permitieran las circunstancias dadas para un trabajo de grado de Comunicación Social. En ese camino, se dieron las oportunidades para estudiar el impacto de la dolencia en tres capas:

La primera tiene que ver con la manera en que un relato mítico sirve de piedra angular para la constitución de una cultura, y por ende de una sociedad, con lo cuál no sólo le da basamento a sus valores sino también a sus vicios. En segunda instancia, se buscó el origen de la *peste* en aquel punto donde se empalman las afecciones psíquicas de índole individual con aquellas de carácter social o colectivo. Y por último se complementaron estas dos perspectivas con una tercera vinculada al campo de la filosofía política, según la

cual el origen y destino de todo sistema político de Occidente yace en el estado de excepción como regla y el campo de concentración como paradigma.

Tras exponer cada enfoque por separado, el trabajo consistió en exponer las diversas, intrincadas y a veces insólitas relaciones que existen o pudieran existir entre cada uno. Si del resultado de este análisis pudiera surgir algún tipo de conocimiento útil en la comprensión de la compleja realidad de la Venezuela de ayer, hoy y mañana, o alguna pequeña pista que oriente esfuerzos, artísticos o no, dirigidos a la sanación de su *peste*, quizás en el futuro habrá al menos un caraqueño que podrá dormir tranquilo una noche.

# MARCO TEÓRICO

## Capítulo I. Artaud y la Crueldad.

### 1. El Teatro y su Doble.

Con el término Teatro de la Crueldad, se hace referencia a los postulados filosóficos y estéticos para el arte teatral esbozados por Antonin Artaud en la serie de ensayos que serían recopilados en su libro *El Teatro y su Doble*, publicado originalmente en 1938. En el libro encontramos: varias reflexiones relacionadas con los problemas del teatro occidental de su tiempo frente al desarrollado en oriente; una interesante comparación entre el teatro y la peste; amplia argumentación acerca de la necesidad de renovar la tradición teatral occidental y la descripción de un teatro orientado hacia la puesta en escena en lugar del lenguaje verbal; dos manifiestos del teatro de la crueldad seguidos de textos epistolares que contribuyen a clarificar las ideas expresadas en dichos manifiestos; y también algunos comentarios sobre obras teatrales, pictóricas y cinematográficas que el autor identifica como precursores del tipo de arte que él persigue.

En esta obra, Artaud comienza por atribuir al teatro propiedades exorcistas para el individuo y las sociedades, propiedades que, según su pensamiento, comparte con males como la peste:

El teatro esencial se asemeja a la peste, no porque sea también contagioso sino porque como ella, es la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente, y por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu. (...) Parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que el teatro como la peste hubiese sido creado para drenar colectivamente esos abscesos. (1983, Pp 32-33)

Esta idea artaudiana del teatro, como muchas otras, se inspira en el teatro balinés, al cual está dedicado el cuarto capítulo de *El Teatro y su Doble*, en donde llega a describir sus posibilidades reflexivas del siguiente modo: “Los pensamientos a que apunta, los estados

espirituales que procura crear, las soluciones místicas que propone son animados, mostrados, alcanzados sin retrasos ni circunloquios. Todo parece un exorcismo destinado a hacer AFLUIR nuestros demonios.” (1983. p. 67) El balinés es un teatro que, según nos dice Artaud, apela al entendimiento:

(...) lo que este teatro nos hace tangible y nos da en signos concretos es menos asunto de sentimientos que de inteligencia. Y por caminos intelectuales nos introduce en la reconquista de los signos de lo que es. (1983, p. 71)

Así, puede afirmarse que el “exorcismo” de este tipo de espectáculo consistiría en una interpelación del pensamiento con el fin de extraer de él los demonios y males que lo contaminan, como lo harían los abscesos de la peste con el cuerpo.

### **1.1. El teatro oriental y el teatro occidental**

Gran parte de los ensayos que componen *El Teatro y su Doble*, Artaud los dedica a hacer una crítica al estado del arte teatral en occidente, comparándolo constantemente con el oriental, específicamente el balinés, al cual admira. Aquí articula su propuesta “metafísica” del teatro la cual opone al teatro occidental, al que describe como “psicológico” y lo acusa de haberse vuelto decadente por no disponer de elementos indispensables para la existencia de la poesía y el arte teatral verdaderos, tales como el “peligro”, el “miedo”:

El teatro contemporáneo está en decadencia (...) Porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y dolorosa: es decir, con el peligro. Porque ha perdido además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa (...) con el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía. (1983. P. 45)

De la misma manera que Artaud elogiaba el teatro balinés por sus características “metafísicas”, condenaba al teatro occidental de su época precisamente por carecer de ellas. El carácter metafísico es, para Artaud, el componente fundamental del tipo de teatro que observa en oriente y que él persigue:

Los balineses con su dragón imaginario, y todos los orientales, no han perdido el sentido de este miedo misterioso, en el que reconocen uno de los elementos más conmovedores del teatro (y en verdad el elemento esencial) cuando se lo sitúa en su verdadero nivel. La verdadera poesía es metafísica, quiéraselo o no, y yo aun diría que su valor depende de su alcance metafísico, de su grado de eficacia metafísica. (1983, p. 47)

Pero el arte occidental que describe Artaud parece haberse divorciado de cualquier tipo de espiritualidad y el autor señala el hecho como un grave defecto:

La enfermedad espiritual de Occidente (el sitio por excelencia donde ha podido confundirse arte con esteticismo) es pensar en la posibilidad de una pintura que sea sólo pintura, una danza que sea sólo plástica, como si se pretendiera cercenar las formas del arte, cortar sus lazos con todas las actitudes místicas que pueden adoptar ante lo absoluto. (1983, p. 78-79)

El teatro en occidente, más que metafísico, se ha tornado psicológico, lo que para el autor está muy separado de lo que deben ser sus verdaderos fines.

Su objeto no es resolver conflictos sociales o psicológicos, ni servir de campo de batalla a las pasiones morales, sino expresar objetivamente ciertas verdades secretas, sacar a la luz por medio de gestos activos ciertos aspectos de la verdad que se han ocultado en formas en sus encuentros con el Devenir (1983, p. 79)

Para él, no hay tampoco validez en un “arte por el arte” que se complazca en la mera experiencia estética. Esta tendencia, al igual que la psicología en el teatro, se ha hecho tradición a lo largo de los años. Artaud propone romper con ella. Pareciera advertir en esta decadencia del arte occidental, un vicio social que hay que “exorcizar”.

Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea del arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro, y podíamos conformarnos con esta idea ineficaz y perezosa mientras, afuera, continuaba la

vida. Pero demasiados signos nos muestran ya que todo lo que nos hacía vivir ya no nos hace vivir, que estamos todos locos, desesperados y enfermos. Y yo nos invito a reaccionar. (1983, p. 86)

La poesía verdadera que Artaud busca, como ya vimos, es metafísica, por lo que difícilmente podría presentarse en un teatro psicológico, en donde predomina la “poesía escrita”. Artaud cuestiona fuertemente la capacidad poética de la palabra escrita y le atribuye una vigencia de vida muy corta.

La veneración que nos inspira lo ya creado, por hermoso y válido que sea, nos petrifica, nos insensibiliza, nos impide tomar contacto con las fuerzas subyacentes, ya se las llame energía pensante, fuerza vital, determinismo del cambio, menstros lunares, o de cualquier otro modo. (...) Así como la eficacia de las máscaras que ciertas tribus emplean para sus operaciones mágicas se agota alguna vez –y esas máscaras sólo sirven en adelante para los museos- también se agota la eficacia poética de un texto; sin embargo, la poesía y la eficacia del teatro se agotan mucho menos rápidamente, pues admiten la acción de lo que se gesticula y pronuncia, acción que nunca se repite exactamente (1983, p. 87)

Vemos entonces que la eficacia poética del teatro es, según Artaud, mayor que la de la palabra escrita. A pesar de ello el carácter psicológico del teatro occidental lo ha sometido al yugo del lenguaje verbal, obstaculizando así la riqueza de sus posibilidades.

En el teatro occidental la palabra se emplea sólo para expresar conflictos psicológicos particulares, la realidad cotidiana de la vida. El lenguaje hablado expresa fácilmente esos conflictos, y ya permanezcan en el dominio psicológico o se aparten de él para entrar en el dominio social, el interés del drama será sólo social (...) Dar más importancia al lenguaje hablado o a la expresión verbal que a la expresión objetiva de los gestos y todo lo que afecta al espíritu por medio de elementos sensibles en el espacio, es volver la espalda a las necesidades físicas de la escena y destruir sus posibilidades (1983, p. 79-80)

Plantea entonces el autor la cuestión del lenguaje en el teatro. Las características del lenguaje en el teatro occidental son para Artaud uno de los problemas que más atención requiere y sobre él reflexiona ampliamente. El lenguaje teatral occidental adolece de la incapacidad de producir la poesía metafísica a la que Artaud aspira:

Nuestro lenguaje occidental (...) ha optado por la precisión, por la sequedad de las ideas, y (...) las presenta inertes e incapaces de despertar a su paso todo un sistema de analogías naturales, como las lenguas de Oriente. (...) Ningún teatro completo puede ignorar esas transformaciones cartilaginosas de ideas, que a los sentimientos conocidos y acabados agregan la expresión de estados espirituales propios del dominio de la semi-conciencia, siempre expresados más adecuadamente por la sugestión de los gestos que por las determinaciones precisas y localizadas de las palabras. (1983, p. 123)

La palabra, afirma Artaud, corresponde a la literatura, a las historias de los libros y no al teatro.

El diálogo –cosa escrita y hablada- no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado. Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; (...) y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado (1983, pp 39-40)

Artaud expone entonces la necesidad del teatro, cuyos dominios no son psicológicos, sino plásticos y físicos (1983, p.80), de encontrar un lenguaje propio.

Esta idea de la supremacía de la palabra en el teatro está tan arraigada en nosotros y hasta tal punto nos parece el teatro mero reflejo material del texto, que todo lo que en el teatro excede el texto y no está estrictamente condicionado por él,

nos parece que pertenece al dominio de la puesta en escena, que consideramos muy inferior al texto. (...) Supuesta esta subordinación del teatro a la palabra cabe preguntarse si el teatro tendrá realmente un lenguaje propio, si no será enteramente quimérico considerarlo un arte independiente y autónomo como la música, la pintura, la danza, etcétera. (1983, p.77.)

Por lo tanto conviene “romper con la sujeción del teatro al texto y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento” (1983, p. 101). Para Artaud: “el teatro, arte independiente y autónomo, ha de acentuar para revivir, o simplemente para vivir, todo aquello que lo diferencia del texto, de la palabra pura, de la literatura y de cualquier otro medio escrito y fijo” (1983, p. 120), es decir, la puesta en escena.

La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería; no reflejo de un texto escrito, mera proyección de dobles físicos que nacen del texto, sino ardiente proyección de todas las consecuencias objetivas de un gesto, una palabra, un sonido, una música y sus combinaciones. Esta proyección activa sólo puede realizarse en escena y sus consecuencias se descubrirán sólo ante la escena y sobre ella; el autor que sólo emplea palabras escritas nada tiene que hacer en el teatro, y debe dar paso a los especialistas de esta hechicería objetiva y animada. (1983, p. 82)

Al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento, y no a la palabra escrita, adjudica el autor de manera absoluta las posibilidades de realización del teatro (1983, p. 49). En este punto, el del lenguaje, para el autor difieren radicalmente el teatro occidental del oriental:

El teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse metafísica-en-acción. (1983, p. 47-48)

En el teatro balinés, -oriental, metafísico, no psicológico, el que es aclamado por el Artaud como verdadero- el autor advierte el uso de un sistema expresivo de este tipo:

Por medio de ese laberinto de gestos, actitudes y gritos repentinos, por medio de esas evoluciones y giros que no dejan de utilizar porción alguna del espacio escénico se revela el sentido de un nuevo lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras. (...) tales signos espirituales tienen un sentido preciso, que sólo alcanzamos intuitivamente, pero con suficiente violencia como para que cualquier traducción a un lenguaje lógico y discursivo nos parezca inútil. (...) Los balineses, que cuentan gestos y mímicas para todas las circunstancias de la vida, nos restituyen el mérito superior de las convenciones teatrales, la eficacia y el valor extremadamente emotivo de cierto número de convenciones perfectamente aprendidas y sobre todo magistralmente aplicadas. (1983, p. 60-61)

Este lenguaje observado por Artaud, denominado por él como el de la puesta en escena o *poesía en el espacio*, se define en numerosas ocasiones a lo largo del documento:

Ese lenguaje es todo cuanto ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena, y que se orienta primero a los sentidos en vez de orientarse primero al espíritu, como el lenguaje de la palabra (1983, p. 40)

Hablamos de un lenguaje que dispone de diversas herramientas que Artaud enumera y describe del siguiente modo:

Esa poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena (en la medida en que se revelan capaces de aprovechar las posibilidades físicas inmediatas que les ofrece la escena y sustituir así las formas rígidas del arte por formas intimidantes y vivas por las que darán nueva realidad en el teatro al sentido de la antigua magia ceremonial; en la medida en que ceden a lo que podríamos llamar la tentación física de la escena), como música, danza, plástica,

pantomima, mímica, gesticulación, entonación, arquitectura, iluminación y decorado. Cada uno de estos medios tiene su poesía propia, intrínseca, y además una suerte de poesía irónica, que nace de sus posibles combinaciones con los otros medios de expresión. (1983, p. 41)

El lugar de esta poesía, propia del lenguaje de teatro puro al que aspira Artaud, no está en las páginas de un texto escrito en forma de palabras, sino que se encuentra en el espacio físico, el sitio donde ocurre la obra de teatro verdadera, la que habla su propio lenguaje independiente de la literatura. Es una “*poesía del espacio*” (1983, p. 42) La poesía en el espacio es:

Un lenguaje de signos, gestos y actitudes que tienen un valor ideográfico, como el de ciertas auténticas pantomimas. Por pantomima auténtica entiendo la pantomima directa, donde los gestos en vez de representar palabras o frases (...) representan ideas, actitudes del espíritu, aspectos de la naturaleza, y todo de un modo efectivo, concreto, es decir evocando constantemente objetos o detalles naturales... (1983, p. 42)

La finalidad de un sistema comunicativo de este tipo es rescatar para el teatro su capacidad metafísica.

Nada de esto servirá si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente. Estas ideas acerca de la creación, el Devenir, el Caos, son todas de orden cósmico y nos permiten vislumbrar un dominio que el teatro desconoce hoy totalmente, y ellas permitirían crear una especie de apasionada ecuación entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos (1983, p. 102)

Sólo un teatro metafísico podría sacar provecho del grueso de sus posibilidades artísticas, entre las cuales Artaud incluía lo que él creía que debía ser su objetivo: La propiedad de alterar la realidad tanto externa como interna y del hombre.

El teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente. (...) Nada significan el humor la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad. (1983, p. 104)

La función del teatro metafísico como agente de distorsión del mundo interno y externo del ser humano (que recordamos, según Artaud sólo es posible con un sistema expresivo de la puesta en escena) se corresponde con la concepción ya descrita de un teatro como exorcismo colectivo.

El problema del teatro debe atraer la atención general, sobreentendiéndose que el teatro, por su aspecto físico, y porque requiere expresión en el espacio (en verdad la única expresión real) permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero como exorcismos renovados. (1983, p.101)

De modo que el lenguaje debe operar en función de estos objetivos exorcistas, entendiendo por exorcismo, como expusimos previamente, interpelación del entendimiento con el fin de purificarle. Se hace necesario que esta poesía del espacio ataque en el intelecto.

Cabe preguntarse, en otros términos, si [dicho lenguaje] es capaz no de precisar pensamientos, sino de hacer pensar, si puede tentar al espíritu a adoptar actitudes profundas y eficaces desde su propio punto de vista. En pocas palabras: plantear el problema de la eficacia intelectual de las formas objetivas como medio de expresión, de la eficacia intelectual de un lenguaje que sólo utiliza formas, ruidos o gestos, es plantear el problema de la eficacia intelectual del arte. (1983, p. 78)

Ya desde el principio de su primer manifiesto del teatro de la crueldad, Artaud deja claro que la capacidad purgatoria del teatro está intrínsecamente ligada a la naturaleza

primordialmente escénica de su lenguaje. “...ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse *metafísica-en-acción*.” (1983, p. 48). Este lenguaje que hace posible el ejercicio exorcista del teatro bien podría ponerse también al servicio de un drama psicológico, pero no era esto exactamente lo que Artaud pretendía.

No importa saber si el lenguaje físico del teatro puede alcanzar los mismos objetivos psicológicos que el lenguaje de las palabras, o si puede expresar tan bien como las palabras los sentimientos y las pasiones; importa en cambio averiguar si en el dominio del pensamiento y la inteligencia no hay actitudes que escapen al dominio de la palabra, y que los gestos y todo el lenguaje del espacio alcanzan con mayor precisión (1983, p. 80)

La eficacia que Artaud le atribuye a la “única expresión real”, la que se da en el espacio, se debe en parte a que la considera de naturaleza poco concisa y por ello, considerablemente más fértil en poesía que el lenguaje claro de las palabras.

La expresión verdadera oculta lo que manifiesta. Opone el espíritu al vacío real de la naturaleza, y crea, como reacción, una especie de lleno en el pensamiento (...) Todo sentimiento poderoso produce en nosotros la idea de vacío. Y el lenguaje claro que impide ese vacío impide asimismo la aparición de la poesía en el pensamiento. Por eso una imagen, una alegoría, una figura que ocultan lo que quisieran revelar significan más para el espíritu que las claridades de los análisis de la palabra. (1983, p. 80-81)

Por lo tanto, la importancia del lenguaje de la poesía espacial no radica en el servicio que pueda prestarle al drama psicológico sino en su capacidad de generar ese “sentimiento poderoso”. La fuerza sobrecogedora del “sentimiento poderoso”, como cosa amorfa e imprecisa pero de gran impacto sensorial, es equiparable a la de catástrofes y siniestros de alcance masivo y constituye una pieza clave en el juego escénico del teatro de la crueldad. Semejante poder es entorpecido por la acción del lenguaje concreto del verbo,

que suaviza y neutraliza la vigorosidad de los significados que reviste. Sólo en términos de expresión en escena, se puede comunicar ese “sentimiento poderoso”.

Una multitud que se extrema ante las catástrofes ferroviarias, que conoce los terremotos, la peste, la revolución, la guerra, una multitud sensible a las angustias desordenadas del amor puede ser conmovida sin duda por esas elevadas nociones, y sólo necesita cobrar conciencia de ellas, pero a condición de que se le hable en un mismo lenguaje, y que esas nociones no se envuelvan en ropajes y palabras adulterados propios de épocas muertas que no volverán. (1983, p. 84)

Su misión, entonces, consiste más bien en posibilitar el drenaje del absceso colectivo mediante la apelación al “sentimiento poderoso”. Sólo mediante el uso de este lenguaje, un teatro metafísico es capaz de lograr su objetivo exorcista, es decir, una interpelación al pensamiento, no sólo individual sino también colectivo, que persigue su purificación y reorganización.

No soy de los que creen que la civilización debe cambiar para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más alto y más difícil posible, es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; y el encuentro en escena de dos manifestaciones apasionadas. (1983, p. 88)

Al tanto como estamos de que la finalidad que conlleva la realización de un teatro de la crueldad es la transformación del entorno en que tiene lugar a través de un exorcismo, -es decir, una purga de los vicios y males de una sociedad por medio de un ritual colectivo que los saque a la vista de todos los presentes al mismo tiempo que los invita a su expiación- resulta pertinente en este punto examinar las circunstancias que sirvieron de crisol para tales ambiciones y los medios de los que se dispuso para lograrlo bajo esos parámetros.

## **2. La Escena Moderna.**

Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX fueron testigos de los numerosos y diversos esfuerzos emprendidos por artistas de múltiples disciplinas -actores, dramaturgos, directores, escenógrafos, músicos, pintores, actores y poetas- en función de revitalizar la escena de occidente, que, a juicio de muchos de ellos, incluido Artaud, se hallaba para ese momento en un estado de estancamiento producido, entre diversos factores, por la caducidad del teatro naturalista y sus logros.

La publicación *La Escena Moderna*, de José A. Sánchez (1999) ofrece una amplia antología de las problemáticas que emergieron entre finales del s. XIX y la primera mitad del XX, (época de actividad artística de Artaud); de las formas que tomó el arte del teatro en aras de resolverlas; de las teorías y propuestas que se articularon alrededor de ellas; y de los numerosos artistas involucrados en ese largo proceso evolutivo que a continuación recorreremos brevemente, a fin de comprender las premisas artaudianas en el contexto histórico y artístico en que surgieron. Al mismo tiempo, nos asomaremos a las posibles formas que pudieron haber tomado y qué herramientas habrían sido de utilidad en la persecución de sus fines.

En la introducción de su antología, Sánchez presenta la transformación histórica de las tablas durante la primera mitad del siglo pasado organizada en relación con los principales retos que enfrentó y las metas que sus principales protagonistas se plantearon. Dicha presentación brinda la posibilidad de ser empleada como una clasificación general de los problemas que no está de más reconsiderar en el proceso de creación de una obra de teatro de la crueldad alrededor del imaginario mítico venezolano y de las alternativas que la historia nos ofrece para afrontarlo.

### **2.1. Contra la literatura. Fuera del papel y hacia las tablas.**

La escena moderna comienza, indica Sánchez, (1999, p.7) como rebelión contra el teatro naturalista burgués, que a finales del siglo XIX y primeros años del XX había

logrado su perfección formal tras enormes concesiones que, con mira en una representación fiel de la realidad, llevaron a cabo tanto el dramaturgo como el director escénico.

El primero, en aras de la verosimilitud y con el fin de alcanzar la máxima precisión en su cometido, hubo de reducir la acción al mínimo encerrándola en muchos casos en el marco del salón burgués; el segundo, en virtud de la fidelidad al drama, se vio obligado a renunciar a todos los procedimientos espectaculares, limitando su misión, en algunos casos, al estudio psicológico y la decoración de interiores. (Sánchez, 1999, p.7)

El naturalismo, sin embargo contribuyó a consolidar la figura del director escénico, cuyo objetivo fue desde entonces elevar a categoría de arte al espectáculo teatral, independientemente de la obra dramática, del talento de un actor o actriz estelar, o una escenografía brillante. Y es por cierto, la aparición del rol del director lo que Bernard Dort (sf. Recopilado por Orsini, 2009 p.9) señala, a diferencia de Sánchez, como el origen del teatro contemporáneo.

Los directores de la vertiente naturalista, explica Sánchez (1999, p. 8) consideraban que el teatro era una traducción escénica de las ideas del dramaturgo. Se plantearon como principal tarea la creación de la atmósfera, o sea “...traducir en infinidad de detalles gestuales, visuales y sonoros...” (Sánchez, 1999, p. 8) el sentimiento o sensación predominante de un drama. Entre ellos encontramos a Irving, Brahm, Stanislavski y también a Antoine.

Antoine pensaba que la función de la puesta en escena era similar a la de las descripciones en una novela (cp. Dort, sf, Recopilado por Orsini, 2009, p. 22).

“Se trataba de situar irrefutablemente la obra en su contexto histórico y social. (...) Por eso, los montajes naturalistas se contentan en apariencia, con reconstruir para la comedia el ambiente exacto de los personajes y de la acción. En realidad hacen mucho más; entre la obra y el espectador introducen la mediación de un espectáculo con dimensión histórica.” (Id),

Para lograr sus objetivos, los directores naturalistas tomaban numerosas notas que iban a dar a un cuaderno cuya densidad superaba la de la obra dramática y casi podía considerarse una obra en sí misma. Así lo asumió Max Reinhardt, para quien el texto teatral era estéril sin la labor del director escénico (Sánchez, 1999, p.8). Reinhardt daba al trabajo del director la misma importancia que al realizado por el dramaturgo:

Éste no era ya pensado como un simple traductor, sino como creador de una obra autónoma que se nutría, al mismo tiempo, de la obra del dramaturgo y de su propia experiencia artística. En opinión de Reinhardt, director y dramaturgo son creadores al mismo nivel: el dramaturgo, del texto literario; el director, de la partitura escénica. (Sánchez, 1999, p.8)

Pero la autonomía del teatro como arte requería superar el paso de Reinhardt y concebir una creación escénica que no sólo pudiera estar a la par de la obra dramática sino también prescindir de ella por completo. Edward Gordon Craig fue de los primeros en manifestar esa necesidad en el año 1905 cuando en su escrito *El arte del teatro* establece una distinción entre director artesano, que sólo “interpreta las obras de un autor dramático por medio de sus actores, sus pintores escénicos, y otros profesionales” (Craig, 1905, compilado por Sánchez, 1999, p.86), y el director creador, que sólo merecerá el título de artista si ha “comprendido el uso correcto de actores, escenografía, vestuario, iluminación y danza y por medio de ellos... adquirirá gradualmente el dominio de la acción, la línea, el color, el ritmo y las palabras, desarrollando esta última fuerza a partir de las otras...” (Craig, 1905, compilado por Sánchez, 1999, p. 93). Treinta y tres años antes de *El teatro y su doble*, Craig anunciaba la idea, compartida por Artaud, de que el teatro requería independizarse de la literatura para “revivir, o simplemente para vivir”.

Georg Fuchs en 1909 escribió *La revolución del teatro*, libro en que además de negarle a la literatura su influencia sobre el teatro, pide para este la vuelta a sus orígenes en el teatro clásico y la recuperación de su carácter festivo, pues opina que el drama “no es más que lo que fue en sus orígenes primitivos: movimiento rítmico del cuerpo humano en el espacio, que surge orgánicamente del movimiento de la multitud festiva” (p.17)

compilado por Sánchez 1999, pp. 214-213). En ese festín orgiástico para el encuentro de las artes que Fuchs consideraba era el teatro, la danza juega un papel primordial (p.17 compilado por Sánchez 1999, pp. 212 -214). La bailarina Isadora Duncan, influenciada también por el arte de la antigua Grecia, contribuyó con estas ideas sumando las suyas propias sobre el origen cultural de la danza y su vinculación con la tragedia (Sánchez, 1999, p.9).

Craig fue de los pocos que tomó para el teatro las reflexiones de Duncan sobre la danza, arte al que llamaba “poesía en acción”, y afirmó (muy en la línea de Artaud y en claro desdén por el valor de la palabra para el teatro) que los actores debían dejar de hablar y aprender a moverse (Sánchez, 1999, p. 9). Hablaba de un teatro no dramático sino cinético, y en ese sentido incluso llegó a proponer un mecanismo que “permitiría la realización de espectáculos basados únicamente en el movimiento de los volúmenes escenográficos, la iluminación y la música” (Sánchez, 1999, p. 10) elementos que Artaud hubiera calificado como “medios de expresión utilizables en escena” (Supra, p.7)

Sin embargo, explica Sánchez (1999) la ruptura total entre dramaturgos y directores no llegó a darse en las primeras décadas del s. XX, pues los creadores escénicos hallaron diversas maneras de reivindicar la autonomía de su arte sin prescindir del drama, limitándose a excluir al dramaturgo de la autoría de la obra escénica. Por esta razón recurrieron muchas veces a textos clásicos que pudieran reinterpretar libremente, llegando incluso a alterar su estructura e intención (p. 10-11).

La decadencia del drama naturalista impulsó múltiples intentos por renovar la dramaturgia y adecuarla a las necesidades de un teatro autónomo que se valiera de su propio lenguaje expresivo. De la nostalgia de aquel siglo XVII tan glorioso para el teatro de occidente, y tomando como inspiración a Shakespeare y a Molière, se retoma la idea del actor/dramaturgo que daba vida a sus obras valiéndose de su propia carne y verbo (Sánchez, 1999, p.11). Entre los directores que toman esta iniciativa, Jacques Copeau intentó volcar sobre los actores la autoría a través de un experimento en el cual se inventaban diez personajes sintéticos que pretendían representar ideas abstractas relacionadas con su época

y cuya combinación, mediante la improvisación, daría pie a múltiples comedias (Borgal, 1960, citado por Sánchez, 1999, p.11).

Según registra Sánchez (1999), la dramaturgia colectiva dio mejores resultados cuando no se le encargaba a la creación actoral en escena, sino como un trabajo previo a ella. Los esfuerzos más prominentes en función de la renovación de la dramaturgia vinieron de parte de aquellos directores que concebían su trabajo artístico como un compromiso social, para lo cual veían necesario hallar un modelo dramaturgico que mantuviera un equilibrio entre la preservación y comprensión del sentido de la obra y la no subordinación del teatro a la literatura (p. 11).

En ese sentido, los directores rusos partidarios del régimen soviético, como Meyerhold y su discípulo Ojlopkov llevaron a las tablas numerosos dramas no sin antes reelaborarlos y adaptarlos a un lenguaje escénico. Lo mismo realizaron con obras narrativas que no fueron concebidas para la escena, confirmando el cisma entre esta y el drama (Sánchez, 1999, p.11). Trabajo similar realizó, en la misma línea ideológica pero en el contexto alemán, Erwin Piscator, quién describió así los resultados: “fue un solo montaje gigantesco de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos, proclamas, prospectos, fotografías y películas de guerra, de la revolución, de personajes y escenas históricas...” (Piscator, 1929, p. 79, citado por Sánchez, 1999, p.11-12)

El equilibrio buscado por tantos fue alcanzado por pocos con la calidad que logró Brecht, quien supo armonizar con maestría su compromiso ideológico y social, su talento dramaturgico, la influencia de los espectáculos populares y su comprensión de la necesidad histórica de que el teatro se centrara en la escena más que en la palabra. Dio con un nuevo modelo dramaturgico, su teatro no aristotélico, y se destacó como productor de grandes espectáculos para llevarlo a las salas (Sánchez, 1999, p.12).

Artaud, aunque compartía la búsqueda de un teatro que ejerciera efectos sobre la sociedad, y sentía manifiesta aversión por el drama burgués, no buscaba la comprensión de un sentido claro en el teatro que perseguía, ni buscaba, como lo hacía Brecht el

distanciamiento emocional del público respecto a la obra. Soñaba con “la resurrección del verbo mágico y del espectáculo como manifestación del Espíritu”, (Sánchez, 1999, p.12) con el uso de la palabra como especie de encantamiento que formaba parte de un gran espectáculo que habría de buscar la reflexión del espectador embistiendo su sensibilidad.

## **2.2. Reteatralizar el teatro. La superación del naturalismo**

Reteatralización fue el término escogido por el director Georg Fuchs y el periodista Ramón Pérez de Ayala, entre otros personajes de la época, para referirse al proceso necesario de cancelar el compromiso del teatro con la literatura y devolverle su espectacularidad característica, que le fue arrebatada en aras de asemejarlo a la realidad. Esto pasaba por la renuncia a la verosimilitud y la apelación a los elementos sensibles (Sánchez, 1999, p.12-13).

Para lograr la reteatralización, los directores de las primeras décadas del siglo XX experimentaron con varios modelos. Craig quiso distanciarse del naturalismo de su maestro Irving mediante la puesta en escena de óperas barrocas, que destacaron por el uso innovador de la luz eléctrica. Copeau, con marcada influencia de la *commedia dell'arte*, optó por la austeridad y varios otros, como Dullin, Baty y Jouvet le siguieron el paso (Sánchez, 1999, p.13).

Los directores españoles de los años 20, como Adriá Gual, exploraron “la simplicidad, la vaporosidad y el minimalismo” (Battlé I Jorda, Bravo y Coca, 1992, p.144, citados por Sánchez, 1999, p.13) como pilares de una escena anti-realista. Rivas Cherif y Ortega y Gasset concebían el teatro no como imitación de la vida cotidiana, sino como una ventana hacia una especie de mundo paralelo. Con esa perspectiva en mente fueron escritas algunas de las obras de Valle-Inclán, con mucho de onirismo y dinamismo casi cinematográfico (Sánchez, 1999, p.13-14).

Los reformadores españoles se inspiraron en dos grandes modelos de reteatralización. El modelo alemán, de carácter expresionista, recurrió a la máscara, la escenografía deformada, la iluminación no ambiental y la gestualidad distorsionada,

queriendo expresar, no la realidad psicológica de los caracteres sino, según palabras de Emmel, “el ritmo del destino” (Emmel, 1924, citado por Sánchez, 1999, p.14). Por su parte Iván Goll, desde una perspectiva a medio camino entre expresionismo y surrealismo, pero con objetivos similares, hizo uso de la máscara y una estética de lo grotesco que fue compartida por muchos otros hombres de teatro en Europa, entre ellos Vajtangov, Brecht y Valle-Inclán (Sánchez, 1999, p.14). Este esfuerzo por una construcción emocional de la puesta en escena para expresar nociones amorfas e intangibles dejando de lado cualquier planteamiento psicológico es un posible antecedente del teatro al que aspiraba Antonin Artaud.

El modelo ruso fue un poco más heterogéneo. Meyerhold se distanció del naturalismo articulando su “teatro de la convención”, diseñado para recordarle constantemente al espectador que se encuentra ante una obra de ficción (Sánchez, 1999, p.14). Vajtangov apeló a la grandilocuente teatralidad de la *commedia dell’arte* y el teatro clásico. También tuvieron lugar múltiples colaboraciones entre creadores de distintas artes, como las de Meyerhold con el poeta Maiakovski o la de Ojlopkov con el músico Shostakovich, dando pie a que Meyerhold escribiera en 1930 acerca de un “teatro sintético que, junto con los medios escénicos, utilizara, además de la palabra, la música y la luz, los movimientos rítmicos y toda la magia de las artes plásticas.” (p.271, citado por Sánchez, 1999, p.15).

### **2.3. La Obra de Arte Total. El crisol de las artes**

Ese teatro en que convergen todas las artes se origina en el simbolismo, partidario de que las ideas no debían expresarse de manera directa, sino más bien tras una apariencia ambigua que estimulara la sensibilidad. El simbolismo toma como base dos ideas, el drama wagneriano y la teoría de las correspondencias de Baudelaire, según la cual los cinco sentidos humanos poseen un origen común (Sánchez, 1999, p.15).

Con mira en la creación de obras de arte capaces de satisfacer a los sentidos concebidos en esos términos, nacen en la última década del s. XIX el Théâtre d’Art, fundado por Paul Fort, y el Théâtre de l’Oeuvre fundado en por Lugné Poe. Ambas eran

instituciones concebidas como punto de encuentro de artistas de diferentes ramas para la creación de obras de arte multidisciplinarias (Sánchez, 1999, p.15).

Wagner escribió una carta a Berlioz en la que explicaba la necesidad de las artes de unificarse para que cada una complementara los vacíos de la otra y lograr así una expresión más clara y completa. Fue alrededor de esa idea que el compositor formuló el concepto de obra arte total, como fusión de las diferentes artes en una sola creación a manos de un “genio” artista (Sánchez, 1999, p.15). El suizo Adolphe Appia, quien diseñó escenografía para *El Anillo del Nibelungo* constituye, según Sánchez (1999), la conexión más clara entre la obra de Wagner y el teatro moderno. Alteró la denominación obra total y dándole un acento organicista la convirtió en “obra de arte viviente” por concebirla como un ser vivo que integraba en sí mismo música, palabra, cuerpo e imagen. (p. 16)

El enfoque organicista dio frutos en el teatro expresionista alemán e influenció a pintores como Schreyer, Moholy-Nagy y Kandinsky. Éste último tuvo más influencia de la teoría de las correspondencias y llevó a cabo varios experimentos sobre los efectos sinestésicos en el arte hasta establecer una serie de equivalencias entre sonido, color y movimiento. Moholy-Nagy, en su juicio de lo que era la obra total, daba al actor un valor igual al de los demás elementos. Gropius la comparaba con la obra arquitectónica, en la que cada elemento pierde su individualidad en función del resultado integrado de la suma de cada uno (Sánchez, 1999, p. 16-17).

Mientras Wagner, en aplicación de la idea shopenhaueriana del “genio”, concebía la obra total como el producto de la mente de un único artista, los expresionistas y constructivistas casi podría decirse que aplicaban la idea mcluhaniana de “el medio es el mensaje”, pues proyectaron la obra total, de acuerdo al modelo de sociedad al que aspiraban, como una colaboración entre artistas de diversas disciplinas, procurando que el resultado final gozara de unidad orgánica y no fuera sólo la suma de las partes. Pero existieron quienes no veían problema en lograr una obra total fragmentaria en lugar de organicista. Tal fue el caso de Hugo Ball entre otros dadaístas, de los vanguardistas parisinos y los futuristas italianos, quienes optaron por una yuxtaposición de discursos

artísticos de distinta índole mediante una colaboración independiente. (Sánchez, 1999, p. 17)

Brecht, refiere Sánchez (1999), desarrolló su propia fórmula con un enfoque materialista, y abordando la obra artística como una producción propuso la integración de artistas de diversas disciplinas en el proceso de producción de la obra escénica tomando como modelo la especialización del trabajo. Así llevó a las tablas sus obras operáticas y didácticas sirviéndose de la cooperación de artistas como los músicos Kurt Weill, Paul Hindemith y Hanns Eisler y el escenógrafo Caspar Neher (p.18).

El teatro de la crueldad, tal como lo describía Artaud en varias partes de su manifiesto, debía ser un espectáculo total, integral, que atacara a todos los sentidos, para lo cual debía disponer de “gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie” (Artaud, 1983, p.106) y de todos los recursos que estuvieran a la mano, como por ejemplo, enumera el poeta, la “belleza mágica de los ropajes tomados de ciertos modelos rituales, esplendor de la luz” (Artaud, 1983, p.106) que podrían recordar los performances de Loïe Fuller; la “hermosura fascinante de las voces, encanto de la armonía, raras notas musicales” (Artaud, 1983, p.106) pensando quizá en una especie de ópera que haga uso de la crueldad artaudiana en lugar del extrañamiento brechtiano; los “colores de los objetos, ritmo físico de los movimientos cuyo crescendo o decrescendo armonizarán exactamente con la pulsación de movimientos a todos familiares” (Artaud, 1983, p.106) descripción que nos hace pensar en un posible despliegue sinestésico que contenga los tres elementos de la composición escénica según Kandinsky, movimiento musical, movimiento pictórico y danza (1972, pp.106-108, citado por Sánchez p.17); “apariciones concretas de objetos nuevos y sorprendentes, máscaras, maniqués de varios metros de altura” (Artaud, 1983, p.106) que estarían quizás a medio camino entre la estética grotesca expresionista y la Supermarioneta de Gordon Craig; y repentinos cambios de luz, acción física de la luz que despierta sensaciones de calor y frío... (Artaud, 1983, p.106)

## 2.4. La Construcción de la Imagen. Teatro de luz, color y movimiento

La cooperación entre diversas disciplinas artísticas dio pie a que los directores escénicos recurrieran a pintores y músicos y que a su vez, estos se acercaran al teatro. De allí surge un teatro de imágenes, como aquel soñado en la última década del siglo XX por Appia y Craig:

El teatro de imágenes en sentido estricto fue producido o al menos proyectado por Kandinsky (La sonoridad amarilla) y Schönberg (La mano feliz), Giacomo Balla (con su ballet sin actores para Fuegos de artificio, de Stravinski), Apollinaire, Cocteau, Léger y Picasso (en sus colaboraciones con los ballets rusos y los ballets suecos), Schwitters (con su teatro collage Merz), Kiesler (con sus escenografías articuladas y sus teatros utópicos), Oskar Schlemmer (con su ballet triádico) y Moholy-Nagy y otros miembros de la Bauhaus, que proyectaron escenografías, fiestas e incluso nuevos espacios teatrales. (Sánchez, 1999, p.18)

En contraste con estas propuestas, el teatro de imágenes que Artaud tenía en mente daba un rol protagónico al actor, cuyo cuerpo es el principal instrumento de escritura de esa especie de lenguaje ideográfico gestual con que se suponía que debía componerse el teatro de la crueldad. Ese código gestual que Artaud comparaba con “jeroglíficos” habría de serle útil al director para construir la obra teatral desde la imagen en el espacio, y ganarse así el lugar que le correspondía como creador y que el autor literario había usurpado (Sánchez, 1999, p.19).

Directores como Baty, Dullin, Pitöeff, Jouvet, que fueron duramente criticados por Artaud debido a su inclinación por subordinar al texto la puesta en escena, comprendieron que el trabajo del director no se limitaba a la dirección actores e interpretación del drama, sino que incluía la construcción de la imagen de la escena. Baty, en una encuesta sobre el teatro francés realizada por Teodor Shoïmaru, llegó incluso a reconocer: “Yo creo que nos encaminamos hacia un arte dramático europeo menos estrictamente literario, que utilizará más completamente todos los recursos y todos los medios de expresión plásticos, coloristas, musicales, mímicos, rítmicos, en vez de ceñirse casi exclusivamente al texto.” (sf. p.43, cp Sánchez, 1999, p.19)

En el ámbito español, Ortega y Gasset (1982) se refería al teatro como un lugar de encuentro de pintura, música y poesía, cuyo espectáculo está compuesto no como guión, si no como una especie de “programa de sucesos”, dejando claro que su naturaleza no es la de una secuencia de diálogos sino de imágenes (p.76, cp. Sánchez, 1999, p.20).

Ante la ausencia de la natural estructura que le proporcionaba el drama narrativo, el teatro se vio en la contingencia de diseñar nuevos métodos para darle forma a sus espectáculos, similar a aquella vivida en la pintura cuando se asumió que su objetivo no era la representación y debía proyectarse otros fines. En ambos casos, la música ofrece una salida (Sánchez, 1999, p. 21). Artaud deseaba para el teatro un sistema de notación autónomo como aquel del cuál goza la música, concebido específicamente para la articulación de obras en ese arte:

Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisonomías, las combinaciones de palabras, hasta transformarlas en signos y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. (Artaud, 1983, p.102)

Gordon Craig manifestó su intencionalidad de un teatro que funcionara de manera similar a la música cuando llevó a las tablas sus tres óperas barrocas. Para ello se sirvió de un uso ingenioso de la iluminación. Appia y Fuchs en sus respectivos trabajos hicieron uso del principio constructivo del ritmo. El teatro expresionista antepuso la resonancia al sentido. Emmel, uno de sus exponentes, exigía una escena “dramática-animada”, “espacial y rítmica”. Para el pintor Schreyer, el ritmo fundamental de la obra total debía ser quien determinara los demás elementos, tal como sucede en una composición musical (Sánchez, 1999, p. 21).

No faltó quien valorara la música como herramienta de construcción de la escena en el teatro ruso. Así lo hicieron Meyerhold y Tairov, quienes estuvieron dispuestos a relegar la comprensión del sentido a un segundo plano. El primero, en sus primeros esbozos de teatro de la convención, le dio prioridad a los efectos rítmicos del espectáculo antes que a lo

literario mientras el segundo lo subordinó al movimiento y lo arquitectónico. Ojlopkov usaba la música en los ensayos y permitía que impusiera su cadencia sobre los demás artistas. Vajtangov logró mediante el principio del ritmo espectáculos que gozaban de la minuciosidad de los sonidos en una canción, meticulosamente insertos en el tiránico pulso del tiempo musical (Sánchez, 1999, p. 21).

La precisión matemática y la integración rítmica de movimiento y palabra sobre las tablas fueron objetivos primordiales para García Lorca durante la puesta en escena de *Yerma* y *Bodas de Sangre* durante los años 30 (Sánchez, 1999, p. 21-22). Ese nivel de exactitud de las obras de Lorca era quizás el que Artaud envidiaba de los espectáculos de teatro balinés, pues tenía la impresión de que en ellos todo era “regulado, impersonal; no hay un movimiento de músculos ni de ojo que no parezca corresponder a una especie de matemática reflexiva, que todo lo sostiene, y por la que todo ocurre.” (Artaud, 1938, p.64-65).

El uso del principio rítmico viene de la mano, en la mayoría de los casos con excepción del futurismo y constructivismo, con el propósito de establecer una comunicación que trascienda lo sensorial y exprese la esencia del mundo. Tales aspiraciones se basan en reflexiones que Wagner heredó de Schopenhauer. Con una perspectiva más materialista, las vanguardias alemana y francesa tomaron de las artes plásticas y las artes populares nuevos métodos para llenar en el teatro el vacío estructural que había dejado el exilio del naturalismo de las tablas. Dicha falta de estructura no fue un problema para los dadaístas del Cabaret Voltaire y el Teatro Merz, tan amigos del azar y el *collage* en la elaboración de sus trabajos. El ballet Parade, que involucró trabajo de Cocteau, Picasso, Satie y Massine fue también el resultado de un collage (Sánchez, 1999, p. 22).

Tanto las construcciones rítmicas como las azarosas parten de la sustitución del factor causal por el factor asociativo como motor de la acción en el espectáculo. El factor asociativo permite una tercera fórmula, la del montaje que fue abrazada por los directores para los cuales su arte tuvo un propósito social apegado a su momento histórico. Directores socialistas rusos y alemanes hicieron uso de esta técnica heredada del filme y la fotografía y

que constituyó uno de los mayores aportes de Eisenstein a la historia del cine (Sánchez, 1999, p. 22-23). Basándose en el principio de que dos imágenes sucesivas producían en la mente del espectador una tercera imagen que no era la simple suma de las dos anteriores sino cualitativamente distinta, Meyerhold y Piscator pusieron en escena “elementos plásticos, literarios, cinematográficos y gestuales junto a objetos y documentos reales [aunque Piscator dio a los actores menor protagonismo que a las otras herramientas]” (Sánchez, 1999, p.22-23), Brecht se propuso expresar la “conflictualidad y la anarquía” mediante el contraste drástico de imágenes y Ojlopkov supo imprimirle a sus espectáculos el dinamismo del cine (Sánchez, 1999, p. 23).

## **2.5. La deshumanización del teatro. Acción sin actores**

La disciplina del conjunto y el protagonismo del director durante el auge del teatro naturalista ya habían reducido la importancia de los actores en la escena de finales del siglo XIX. Los años siguientes trajeron consigo la radicalización de ese proceso hasta hacer posible incluso la idea de suprimirlo de las tablas (Sánchez, 1999, p. 23).

Maeterlinck objetaba que la materialidad del actor estorbaba al teatro en la creación de las ilusiones y sugería que se le sustituyese por una sombra o un objeto inanimado como un muñeco o escultura. A Craig le incomodaba su incapacidad para apartarse de la psicología y su susceptibilidad a equivocarse (Sánchez, 1999, p. 23).

Valle-Inclán les criticó su falta de técnica oratoria, cosa que llevó a Rivas Cheriff a sugerir un teatro sin histriones humanos. La propuesta de Craig de la Supermarioneta se aplicó por aquellos años de distintas maneras. Mientras otros directores la entendieron como una propuesta de actuación, Rivas pensó en un performance inspirado en el bululú, donde un solo titiritero operaba varias marionetas o al estilo del Teatro dei Picoli de Italia, dirigido por Vittorio Prodeca. La idea fue del gusto de Valle-Inclán, quien comenzó a escribir dramas para este tipo de escenificaciones (Sánchez, 1999, p. 24).

Las marionetas también fueron del gusto de los futuristas, por su facilidad para adecuarse a la estética general de la obra y para separarse de la psicología y la

emocionalidad, siendo capaces de perder su aspecto humano. Estas posibilidades fueron aprovechadas también por el teatro de marionetas de la Bauhaus (Sánchez, 1999, p. 24).

Existieron quienes pidieron para los actores la versatilidad del títere para comportarse como una pieza más en la totalidad del espectáculo sin absorber sobre sí el protagonismo. Por ejemplo, Fernand Léger deseaba que los bailarines se fusionaran con los elementos plásticos de la puesta en escena y pintores como Picasso y Malévitsch diseñaron escenografías para lograrlo (Sánchez, 1999, p. 25).

Hubo quien intentara imprimirle un carácter abstracto a la figura humana mediante el uso de máscaras, como hicieron los dadaístas del Cabaret Voltaire, o el enmascaramiento mediante el traje, al estilo de Schlemmer cuando quiso ocultar lo anímico bajo la estructura del artificio y *mostrar* la interioridad sin recurrir a la expresión (Sánchez, 1999, p.25).

Pero la teoría de la Supermarioneta de Craig podía ser entendida como una simple crítica a la reducción del trabajo actoral a lo psicológico en detrimento de lo físico. Para la solución de este problema fue oportuna la contribución de la danza que vino de la mano (y de los pies) de las bailarinas Isadora Duncan y Loïe Fuller, con sus espectáculos con base en el movimiento. Tan provechoso aporte es reconocido por Jacques-Dalcroze, el músico que desarrolló la euritmia, es decir el aprendizaje de la música mediante el movimiento, y la gimnasia como espectáculo teatral (Sánchez, 1999, p. 25).

Meyerhold acusaba a la técnica naturalista de Stanislavski de reducir la actuación a la pura expresión del rostro, desaprovechando el inmenso potencial del cuerpo. De sus esfuerzos en esa dirección, en conjunto con diseñadores constructivistas, resultó su técnica actoral conocida como biomecánica, cuyo objetivo es el uso rítmico del espacio tridimensional. El énfasis que el teatro soviético puso en lo físico alcanzó su expresión máxima con los experimentos de Kozintsev en la Fábrica del Actor Excéntrico y con Nikolai Foregger en el MastFor. En esta última podía verse a los actores comportarse como piezas de una sola gran máquina (Sánchez, 1999, p. 25-26).

Acentuando también lo físico, pero sin deshumanizar al actor, los expresionistas pretendían llevar “la espiritualidad esencial” a las tablas, prescindiendo de la psicología y con la convicción de que en esta empresa, el cuerpo sería más útil que las palabras (Sánchez, 1999, p. 26). Eso era tal vez se asemejaba a la manera en que concibió Artaud el trabajo del histrión: De naturaleza metafísica, pero sin abandonar la racionalidad a la merced del éxtasis, sino haciendo uso de aquella especie de “alfabeto ideográfico gestual” (Supra. p.X) que soñaba con articular.

Pero más allá de las diferencias en los enfoques, muchos de estos directores tuvieron como punto en común su admiración por el actor oriental. La visión actoral de Artaud se inspira en el actor de teatro balinés y rescata como principios la inexpresividad, impersonalidad y meticulosidad en la interpretación de un código gestual rigurosamente compuesto. Tales características constituirían una tercera interpretación de la teoría de la Supermarioneta de Craig. Directores como Dullin en Francia, Meyerhold y Eissenstein en Rusia y Brecht en Alemania profesaron confesa admiración por el actor chino Mei Lan Fang. Y la influencia del teatro oriental relució en más de uno de sus trabajos: al fusionarse con *commedia dell'arte* en una nueva solución al problema de la reateatralización acuñada por Vajtangov; algunos de los montajes y textos elaborados por Brecht; la puesta en escena de *Amores de Don Perlimplín y Doña Belisa en su jardín* en manos de su autor Lorca... Tairov (Sánchez, 1999, p. 26-27).

Si bien el actor no fue suprimido del escenario del siglo XX, se hizo tangible la necesidad de llevar a cabo, paralelamente a la preparación oral y emocional, una educación física. Al actor dedica Antonin Artaud el capítulo *El Atletismo Afectivo* de su libro *El teatro y su doble*, y allí señala:

El actor es como el atleta físico, pero con una sorprendente diferencia: su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo del atleta, su doble en verdad; aunque no actúe en el mismo plano. El actor es un atleta del corazón. (Artaud, 1983, p.147)

Este ejercicio emocional que corresponde al actor no se halla exento de una comunicación con la sustancia física del organismo humano y cobrar conciencia de ese hecho implica, para el autor, al aumento de la potencialidad del intérprete: “Saber que una pasión es material, que está sujeta a las fluctuaciones plásticas de la materia, otorga un imperio sobre las pasiones que amplía nuestra soberanía” (Artaud, 1983, p.149)

## **2.6. La Conquista del Público. Masificando el teatro**

El deseo de Aleksandr Tairov de que el actor contara con habilidades de bailarín, clown, cantante, mimo... venía unido a la necesidad de que fuese capaz de adaptarse a los formatos de espectáculo populares en los que el teatro del siglo XX se apoyó buscando llenar sus salas. Se intentaba llamar a las mayorías a un arte que, con el naturalismo, se había transformado en entretenimiento para élites (Sánchez, 1999, p. 27).

Entre dichos formatos, Appia y Fuchs escogieron rescatar la tragedia clásica con mira en devolverle al teatro su carácter de ritual colectivo. Reinhardt prueba con éxito el modelo del misterio medieval, dirigido a estimular emocionalmente a la audiencia e instándola a participar (Sánchez, 1999, p. 28).

Además del teatro medieval religioso, el medieval profano fue también puesto al servicio de la revitalización del arte escénico del siglo pasado. Copeau hizo uso del tablado, especie de espectáculo carnavalesco. El teatro de propaganda soviético y el alemán recurrieron a la farsa. Meyerhold se sirvió en los teatros ambulantes. Brecht aplicó, no sólo para la construcción escénica, sino también la dramática, la estructura de la balada, un género de poesía medieval. Lorca convirtió en estructura dramática el aleluya y tomó el teatro del siglo de Oro español como modelo para sus montajes universitarios de La Barraca en su esfuerzo por recuperar los géneros populares, incluyendo el teatro de títeres y la canción popular (Sánchez, 1999, p. 28).

El cabaret, el music-hall y el circo, más sensoriales que psicológicos o metafísico, ofrecieron soluciones para la formación de un teatro masivo. Brecht se vio atraído por las emociones exacerbadas que lograban con su estructura sencilla y superficial. Fue

precisamente la naturaleza fragmentaria del cabaret lo que la hizo apropiada para futuristas italianos y rusos, y los dadaístas de Cabaret Voltaire. Por su lado, el circo contó con el favor de integrantes de la Bauhaus, como Moholy-Nagy y Schawinsky. Este último integraba en sus obras personajes cuyos nombres eran el domador, el payaso... y elementos de cabaret, clown, jazz, danza, trabajo rítmico, mecanización y experimentos con el color y el espacio (Sánchez, 1999, p. 29)

Eisenstein organizó la puesta de *Diario de un canalla* como un espectáculo de atracciones como cine, payasos, secuencias cómicas, escenas farsescas, canciones de agitación coral y actos de circo, sacando provecho de la influencia de Foregger, que consideraba al circo hermano siamés del teatro y que éste tenía herramientas que aprender del cine y el music-hall. Pero en general, los comunistas soviéticos prefirieron el circo al cabaret por considerarlo un divertimento burgués (Sánchez, 1999, p. 29).

Para Foregger, relata Sánchez (1999), el espectáculo circense ayudó a comprender la importancia del entrenamiento físico del actor (p. 30). Lección similar quiso Léger que aprendieran los arrogantes bailarines de ballet de los acróbatas, humildes pero mucho más audaces. Maiakovski, inspirado en su trabajo con el payaso Lazarenko planteó el performance teatral como una sucesión de problemas físicos. Entre otros directores que incorporaron payasos en sus trabajos fueron Cocteau, Meyerhold y Eisenstein (Sánchez, 1999, p. 30).

Para lograr un efectivo distanciamiento, Brecht, quien era admirador de la estrella de cine Charlie Chaplin, buscó en la comedia pantomímica la posibilidad de transformar un hecho trágico en cómico. Aunque el cine implicaba un sinnúmero de posibilidades para el teatro, hubo quienes vieran como problemas lo que en realidad serían oportunidades e incluso algunos que lo desdeñaron, argumentando, como lo hizo Pirandello, que al enfrentarse al reto del sonido, el cine se vería obligado a apoyarse en la experiencia histórica del teatro en la creación de dramas. Sin embargo, muchos otros estuvieron dispuestos a aprovechar sus posibilidades. El cine cómico favoreció el extrañamiento brechtiano, Kiesler simuló en su montaje de *R.U.R.* un circuito cerrado de televisión, y los

surrealistas y dadaístas explotaron su facilidad para crear mundos reales, o imaginarios y hasta oníricos (Sánchez, 1999, p. 30 - 31).

Piscator se valió del recurso cinematográfico del montaje para mostrar en sus obras un panorama social más amplio de lo que podría representar entre las paredes de la sala. Para él, el cine en sus escenificaciones tuvo tres funciones: didáctica, dramática y película comentario. Meyerhold le dio uso similar y Brecht, aunque no incluyó proyecciones de películas como los otros dos, recurrió al principio del montaje para su trabajo dramático con fines de extrañamiento. Las tragicomedias de Valle-Inclán también dan cuenta de la influencia del cine, por el gran dinamismo y rapidez de movimiento de sus imágenes. Sin esta agilidad visual, la obra Valle-Inclán se encontró repetidas veces con el fracaso (Sánchez, 1999, p. 31 - 32).

Fuera de las participaciones de Artaud en el cine como actor, más pertinente resulta comentar en este caso su participación en el séptimo arte como autor de guiones, de los cuales sólo fue llevada al cine *La concha de mar y el clérigo* bajo la dirección de Germaine Dulac. El filme, de carácter surrealista, fue muestra imágenes oníricas y fantásticas mediante el uso de efectos especiales innovadores para la época.

## **2.7. La transformación del espacio. La vida propia de la escena.**

El primer paso lo dieron Appia y Fuchs al señalar que las escenografías pintadas en perspectiva hacían ver desproporcionado al actor. A este primer problema las dos soluciones básicas fueron “la sustitución del pigmento pictórico por la luz eléctrica para conseguir la creación de las atmósferas y la de los motivos reales pintados por objetos tridimensionales o espacios articulados” (Sánchez, 1999, p.33).

En el caso de la luz eléctrica, Loïe Fuller y Adolphe Appia respondieron con sus respectivos aportes. Appia desde la investigación y Fuller desde la praxis con sus espectáculos basados en el juego de las luces y sus vestidos translúcidos. Appia concebía la luz como vehículo de la continuidad e integradora del actor con el espacio. Idea similar

manejaba Craig, para quien la luz era una herramienta vital para un director creador (Sánchez, 1999, p.33).

Tanto protagonismo llegó a dársele a la luz que en algunas ocasiones fue utilizada como único elemento escenográfico. Tal fue el caso de Reinhardt, quien proyectaba imágenes en un fondo neutro para sus montajes de textos de Strindberg y obras expresionistas. Futuristas y constructivistas se mostraron dispuestos a confiar en la capacidad de crear atmósferas de la luz mediante el uso puro de sus intensidades y colores. Moholy-Nagy propuso aprovechar la tecnología de la iluminación “proyectando juegos de luces espaciales, provocando deslumbramientos, centelleos, fosforescencias, iluminaciones intensas y oscuros inesperados” (Sánchez, 1999, p.33)

El problema de la pintura no era sólo un asunto visual, puesto que el actor encontraba problemas para explotar su potencial expresivo en un espacio bidimensional. Un espacio articulado, con escaleras, plataformas de diversa altura..., ofrecía nuevas posibilidades en este sentido, sobre todo cuando se le usaba en combinación con la luz eléctrica (Sánchez, 1999, p.33).

Los módulos geométricos utilizados por Appia y Craig y que admitían distintas combinaciones y el modelo escenográfico de la escalera ideado por Jessner son dos variables de espacio articulado. El espacio articulado llevado a los extremos de sus capacidades se transformó en espacio mecánico. Entre los notables ejemplos de ingenio en la implementación de estas soluciones, podrían mencionarse un decorado en movimiento usado por Kiesler para imitar una cadena de montaje de una fábrica similar a uno usado por Meyerhold en *El cornudo magnífico*; los andamiajes y máquinas en las obras de Piscator (Sánchez, 1999, p.33); la concepción de Prampolini de una “arquitectura electromecánica incolora, vivificada potentemente por las emanaciones cromáticas de fuentes luminosas generadas por reflectores eléctricos de vidrios multicolores...” (Sf, Citado por Sánchez, 1999, p. 34); y la idea de Moholy-Nagy de “una estructura compuesta por planos móviles a diversos niveles, completada por arriesgados juegos de luces y proyecciones” (Sánchez, 1999, p.34).

La renovación del espacio escénico incluyó de igual manera el rompimiento de la llamada cuarta pared. Fuchs pedía un mayor uso del proscenio; Appia buscó volver a la tradición clásica griega; Reinhardt construyó un teatro especialmente para ello, dispuesto de manera que permitiera una continuidad entre espectador y sala. Pero antes de la existencia de ese teatro, Reinhardt llevó el teatro hasta contextos tan poco convencionales como el circo Schuman donde presentó *Edipo Rey* -como lo haría Émile Bertin en el Circo de Invierno de París nueve años después- y las plazas, llegando a utilizar la ciudad entera de Salzburgo como escenario. Opinaba que el escenario circular facilitaba la intervención del público en un evento que tenía mucho de “celebración ritual” (Sánchez, 1999, p.34).

Los espacios no convencionales fueron aprovechados en España principalmente por Rivas Cherif quien realizó funciones en el teatro romano de Mérida –acompañado por Margarita Xirgu-, en plazas de toros, y, tras los pasos de Reinhardt, en el pueblo Fuenteovejuna, utilizando el pueblo entero para representar sobre sus calles la obra que lleva su nombre (Sánchez, 1999, p. 35).

En la Rusia soviética tuvieron un gran éxito los espectáculos masivos de esta índole. El ejemplo más exuberante fue la presentación de *El asalto al Palacio de Invierno* el 7 de noviembre de 1920 ante 100.000 espectadores con 8.000 intérpretes, 500 músicos bajo la dirección de Yuri Annenkov, Alexander Kugel y Nikolai Petrov, coordinados por Nikolai Evreinov (quizás al estilo del Brecht productor de una obra total) y con la participación de Nathan Altman en el diseño de decorados y construcciones móviles. (Sánchez, 1999, p.35 - 36)

Cambiar las tablas por el asfalto de la ciudad fue una opción útil para la agitación de las masas, pero no la única. El espacio de las salas ofrecía nuevas oportunidades cuando se le daba un uso no convencional. Entre los que se decantaron por esta opción, encontramos al alemán Piscator y el ruso Meyerhold, quien emprendió múltiples esfuerzos por convertir los teatros en lugares de encuentro. Para lograrlo probó montar exposiciones en los vestíbulos, repartir entradas gratuitas, organizar debates tras las funciones... Agitar a las

masas dentro de la sala requirió por parte de ambos el uso de la tecnología: “escenario giratorios, estructuras con ascensores cintas transportadoras, proyecciones...” (Sánchez, 1999, p.36). Los dos directores socialistas coincidieron en que su objetivo no era construir un mundo autónomo sobre el escenario, sino por el contrario dejarle claro al espectador el carácter artificial de todo cuanto interviene en la representación (Sánchez, 1999, p.37).

Más aun se aleja Brecht de aquellas intenciones, pues no pretende ni siquiera emocionar al público. Sin embargo se valió de medios similares. Letreros pintados o proyectados, enunciación de accesorios en lugar de su representación, estructuras en dos niveles... La influencia del teatro oriental favoreció estas intenciones. Meyerhold y Vajtangov emplearon ayudantes de escena y Brecht, “austeridad en escena, iluminación blanca, insinuación de los accesorios...” (Sánchez, 1999, p.37).

## **2.8. La dimensión extra-estética. Las ideas sobre las tablas.**

El teatro de vanguardia, además de las reformas estructurales y las exploraciones en la expresividad, persiguió transformaciones sociales. Por ejemplo Reinhardt, tan proclive a valorar el teatro como la entrada a un mundo paralelo autónomo de la realidad, buscó darle profundidad espiritual mediante la religiosidad (Sánchez, 1999, p.38).

Appia y Dalcroze creyeron posible un aporte educativo por parte del teatro: que a través de una educación física se lograra, quizá por una conexión mente-cuerpo, un beneficio moral y mental. Una idea similar, sumada a una concepción comunal y con matices ecologistas, impulsaba a la compañía de teatro de Copeau y Dullin (Sánchez, 1999, p. 38).

Los dramaturgos expresionistas buscaban dibujar en sus obras una “visión” de los vicios de la sociedad de su tiempo, y los directores expresionistas, procurando mantenerse fieles a tales intenciones, arrojaron como resultado un teatro de alta emocionalidad en un intento de sacudir la conciencia del espectador (Sánchez, 1999, p. 38). Desde una perspectiva más radical, los expresionistas abstractos como Wladen, Stramm o Schreyer argumentaban que el propósito del teatro era la unión de actores y público como unidad

orgánica. Por ello consideraban al teatro profesional, basado en relaciones mercantilistas que entorpecían dicho propósito, como una farsa. Abogaron entonces por espectáculos muy íntimos que involucraban a todos los presentes (Sánchez, 1999, p. 39).

Es difícil no identificar en este punto una semejanza entre los objetivos expresionistas, radicales o no, y los planteamientos artaudianos. En primer lugar, comparte el patetismo con ambiciones de transformación social, lo que el llamaba “hechizamiento colectivo” refiriéndose a ese exorcismo que hace del teatro un ritual purgatorio de males sociales. Esta concepción ritualista de la escena es su punto de encuentro con los expresionistas abstractos, además de su rechazo por las formas del arte teatral de su tiempo. Artaud redefine el concepto de catarsis: la transformación del público viene dada no por el efecto psíquico *sino* por el efecto *físico* del espectáculo escénico, el exorcismo se produce no por una liberación interior, sino por una liberación colectiva (Sánchez, 1999, p. 39).

En *El público* de Federico García Lorca, se manifiesta similar aversión por los parámetros aceptados en lo referido no sólo al arte teatral y dramático, sino a la sociedad en general. Con dicha obra, se plantea la necesidad de destruir el teatro, y con él, a la norma social (de la cual podría, quizás, decirse que es su doble, estableciendo un paralelismo con las ideas de Artaud) para poder expresar lo que debe ser expresado. El objetivo del teatro imposible lorquiano era, según Sánchez (1999): “Despertar al público de la cómoda mentira de la palabra y enfrentarlo al verdadero problema, al problema de la propia interioridad mediante la representación de la interioridad del poeta en un ‘circo de arcos’” (p. 40). Y para su alcance Lorca confiaba, como Artaud, en el efecto físico del espectáculo escénico.

Tan admirables proyectos resultaban muchas veces tan complejos que rayaban en lo utópico. Pero en algunos casos, los artistas se sirvieron de las tablas para representar sobre ellas el modelo utópico de sociedad con que soñaban. Así, el taller de teatro de la Bauhaus, bajo influencia de Gropius, quiso expresar lo que para ellos debía ser el papel social de la arquitectura, que en resumen era educar al individuo en una sensibilidad que sacrificara la singularidad a favor de la repetición en aras de una sociedad más democrática (Sánchez, 1999, p. 40).

Menos optimistas, los futuristas evadieron la utopía y se decantaron por impulsar mediante el arte la destrucción del orden establecido con la convicción de que esta sería sucedida de manera natural por el nacimiento de un nuevo orden. Sus manifestaciones artísticas, de tinte explícitamente político, perseguían concienzudamente la acción violenta (Sánchez, 1999, p. 40).

En Alemania, los dadaístas profesaron cierto anarquismo al que se inclinaron, por un tiempo Piscator y Brecht. Antes que Brecht, Piscator se distanció de dicha postura al unirse al pensamiento comunista. En aquella etapa temprana, la obra apolítica de Brecht no dejaba de lado su interés por la diversión, pero muchas veces la obtuvo a partir de la crítica cáustica contra el misticismo expresionista y la mediocridad burguesa (Sánchez, 1999, p. 40).

En contraste con esta postura, el teatro político expresionista de directores como Leopold Jessner se enfrentó, en defensa del régimen democrático de la República de Weimar, contra los ataques, tanto de nazis, como de comunistas. Políticos, pero con tintes de izquierda, fueron también los trabajos de Rivas Cherif y García Lorca, adheridos a la causa republicana (Sánchez, 1999, p. 41).

En Rusia soviética, se presentaron numerosos ejemplos de teatro político en pro del régimen establecido. Algunas ocasiones, el trabajo artístico enunciaba consignas revolucionarias o actuaba como vehículo de propaganda, como en el caso de Maiakovski, y en otras, no necesariamente, por ejemplo, la labor de directores comprometidos con la causa como Meyerhold, Vajtangov y Ojlopkov (Sánchez, 1999, p. 41).

Situación similar se dio en Alemania, bajo una importante influencia expresionista y casi siempre ajustándose a los modelos desarrollados por las descolantes figuras de Bertolt Brecht, Erich Engel y Erwin Piscator. Este último aseguraba que el trato utilitario dado al arte en función de propósitos políticos, lejos de deteriorarlo lo enaltecía. Para llevar la historia y los dilemas sociales de su contexto a la escena, se valió de medios, (tales como

tecnologías avanzadas, shows populares como la revista y el trato grotesco de personajes) que no fueron aprobados por sus camaradas ideológicos. Paradójicamente, el pensamiento marxista favorecía un arte apegado a un modelo psicológico que, mediante un drama, evidenciara las problemáticas sociales que impulsaban dicha ideología. Algo muy cercano al burgués y tan criticado teatro naturalista (Sánchez, 1999, p. 41- 42).

Cuando Brecht finalmente se convirtió al marxismo, coincidió con Piscator en su postura de que el teatro debía transformar sus valores. En una carta abierta a un sociólogo en 1927, Brecht reconoció la crisis del concepto burgués de “individuo”, la conveniencia de que un criterio sociológico sustituyera al estético y que los juicios de *bueno* y *malo* fueran suplantados por los de *verdadero* y *falso* (p.126-129 cp. Sánchez, 1999, p.42).

Muchos de los proyectos articulados por los más grandes artistas con los que contó el teatro durante el siglo XX tuvieron que esperar hasta veinte o treinta años para ver la luz, e incluso algunos jamás han sido y quizás no sean realizados. No por ello dejará de considerarse una época de importantes avances para las artes escénicas (Sánchez, 1999, p. 42).

Los hombres de la vanguardia del teatro reivindicaron a la escena frente al drama y se valieron de ella para actuar sobre las diferentes realidades en las que estuvieron insertos. Tal empresa requirió un trabajo mancomunado de creadores de disciplinas tan diversas como los entornos de los que provenían, hecho que contribuyó con el enriquecimiento de las posibilidades expresivas de la escena (Sánchez, 1999, p. 42).

Habiendo visto las circunstancias históricas dentro de las que surge el proyecto artaudiano y los planteamientos similares que gestaron otras mentes de su tiempo, al igual que las formas concretas que tomaron sus inquietudes y las renovaciones que persiguieron, conviene preguntarse cuánto de la vasta experiencia vivida por el teatro durante el siglo pasado puede considerarse en provecho del objetivo que ahora nos ocupa. Conscientes de las múltiples herramientas que pusieron en práctica tantos creadores, y de cómo fueron puestas al servicio de intereses que trascendían las paredes de las salas, ¿Cuáles de dichas

herramientas podrían orientarse hacia la consolidación de un teatro de la crueldad que actúe sobre un aquí y un ahora?

## Capítulo II. La Herencia de la Tribu

### 1. Mitos y *Ethos*. La propia cultura.... ¿prisión o cauce?

No somos libres. No del todo. La vida de todo ser humano discurre a través de cauces que fueron cavados para nosotros mucho antes de que viéramos la luz de este mundo. “A esos cauces se les llamará *ethos*, o sea, el resultado de obras sancionadas por un cierto calor, una cierta utilidad para facilitar la convivencia: ‘armonía de tensiones opuestas’, buscando, conjuntamente, destensar su oposición” explica Emilio Lledó (1987, p.18) en su ensayo *El Mundo Homérico* que constituye el primer capítulo de la recopilación *Historia de la Ética* coordinada por Victoria Camps (1987). El origen del *ethos*, como indica el autor, reside en el obrar de los individuos pertenecientes a un determinado grupo, que al entrar en contradicción unos con los otros producen la necesidad de ser “encauzados” para garantizar la supervivencia de todos:

Marcado por la urgente e inevitable condición de pervivir, cada individuo tiene que acabar aceptando el juego que le señala la pervivencia de los otros. Esta pervivencia, superado ya el nivel de la naturaleza pura y convertido en naturaleza humana, va enhebrando, en su dinamismo, en su ‘energía’, la consistencia del *ethos* (Lledó, 1987, p.18)

Pero, si bien el *ethos* se origina en el “hacer”, es gracias a la palabra que obtiene duración y trascendencia. “El lenguaje, además de las ‘obras’ servirá para modificar la conducta de los hombres y para constituir, sobre ella, las nuevas fórmulas de sociabilidad” (Lledó, 1987, p. 20), no sólo el volátil y efímero lenguaje oral -que en boca de los héroes de la Guerra de Troya ensalza y embalsama las valiosas hazañas de compañeros y adversarios- sino también el vehículo de la memoria que constituye el lenguaje escrito. Del mismo modo que los fósiles, los poemas homéricos permiten la reconstrucción de formas de vida extintas, antiguos *ethos* (Lledó, 1987, p.18), pero a diferencia de aquellos, su función potencial no se limita al deleite del conocimiento arqueológico o al estudio post-mórtem de los tiempos perdidos, ni a la comprensión del origen de la vida actual, sino que esgrime la pretensión de instituirlos como modelos en el presente.

¿Tienen los poemas homéricos el poder para prescribir la conducta de los individuos y las sociedades? Afirmarlo puede sonar como una desmesura, sin embargo, pocos dudan que estas magistrales piezas literarias hayan ejercido sobre la cultura de occidente una poderosa influencia, de la cual, por cierto, da fe el autor de *El Mundo Homérico*:

El interés de este primer momento literario de nuestra cultura no consiste, solamente, en su carácter ‘original’, en el descubrimiento de rasgos ‘primitivos’, sino en el hecho de que aquí se hacen patentes las directrices de una buena parte de la ética posterior (1987, p.23).

Acerca del poder que ejerce el mito sobre la cultura, nos habla también Joseph Campbell, en un extenso y exhaustivo trabajo de mitología comparada publicado por primera vez en 1949 que lleva por título *El Héroe de las Mil Caras*:

No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito. (Campbell, 1972, p.11)

La cultura, según el sociólogo Anthony Giddens (1982), además de englobar las “religiones”, “filosofías”, “artes” y “formas sociales” que menciona Campbell “(...) tiene que ver con las formas de vida de los miembros de una sociedad o de sus grupos. Incluye el modo de vestir, las costumbres matrimoniales y la vida familiar, las pautas laborales, las ceremonias religiosas y los pasatiempos” (p. 43). Según la versión en línea de la 22<sup>a</sup> Edición del Diccionario de la Real Academia Española, (2001) la cultura es el “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”. Si todos estos aspectos son susceptibles a la influencia del mito, conviene reconocer su importancia en la construcción de los “cauces” a través de los cuales fluye nuestra existencia.

El *ethos*, como expusimos arriba, delimita la vida con el fin de preservarla. Sin embargo, cabe cuestionarse ¿Cuándo dejan estos cauces de darle curso a nuestra libertad para terminar confinándola al estancamiento? Aunque luego la desestima, Lledó (1987) advierte en el poder del mito una amenaza:

Cabe una interpretación, fácil de justificar, sobre todo cuando esa interpretación encuentra ejemplos parecidos a lo largo de la historia, hasta nuestros días. El modelo homérico puede servir para el adoctrinamiento ideológico. El pueblo, el demos, ve el poder en la espada de esos héroes que se parecen a aquellos señores a los que tienen que obedecer. (p. 26)

Aun considerando al poema homérico demasiado inocente para atribuirle tal peligro, el autor no deja de admitir que una visión parecida del mito ha encontrado algunos ejemplos históricos. La noción del *ethos* anclado en lo mítico –y su devenir épico- como un tirano, sin embargo no es gratuita. También podemos encontrarla en el trabajo de Campbell vinculada con el arquetipo del “Padre” que allí describe. Antes de exponer en qué consiste tal vínculo, es necesario contextualizar nuestra definición de la figura del “Padre” haciendo mención de la estructuración general de las aventuras que los héroes mitológicos llevan a cabo en los relatos épicos tradicionales de innumerables culturas y religiones, presentada por Campbell (1959) en *El Héroe de las Mil Caras*. Dicha estructura se resume, muy someramente, en los ritos de iniciación-separación-iniciación-retorno, y que es denominada por él como monomito (p. 35). Ahondando un poco más en el esquema, Campbell (1972) enumera las distintas etapas que atraviesan estos héroes para lograr sus proezas, la primera parte corresponde al comienzo de la aventura, cuando el héroe se desprende de su vida cotidiana para lanzarse a lo desconocido:

1) ‘La llamada de la aventura’, o las señales de la vocación del héroe; 2) ‘La negativa al llamado’, o la locura de la huida del dios; 3) ‘La ayuda sobrenatural’, la inesperada asistencia que recibe quien ha emprendido la aventura adecuada; 4) ‘El cruce del primer umbral’, y 5) ‘El vientre de la ballena’, o sea el paso al reino de la noche (p. 40)

La segunda habla de los obstáculos que encuentra en su camino, de cómo los supera y de la recompensa o castigo que obtiene:

1) 'El camino de las pruebas', o del aspecto peligroso de los dioses; 2) 'El encuentro con la diosa' (Magna Mater), o la felicidad de la infancia recobrada; 3) 'La mujer como tentación', (...) 4) 'La reconciliación con el padre'; 5) 'Apoteosis', y 6) 'La gracia última'. (Campbell, 1972, p.40-41)

Por último, la tercera relata lo relacionado con el regreso del héroe a su entorno original, tras haber enfrentado todos los peligros y adquirido todos los aprendizajes:

1) 'La negativa al regreso' o el mundo negado; 2) 'La huida mágica', o la fuga de Prometeo; 3) 'El rescate del mundo exterior'; 4) 'El cruce del umbral del regreso', o la vuelta al mundo normal; 5) 'La posesión de los dos mundos'; y 6) 'Libertad para vivir'. (Campbell, 1972, p.41)

Habiendo expuesto el esquema general del viaje del héroe establecido en *El Héroe de Las Mil Caras*, no nos extenderemos innecesariamente en reflexionar alrededor de cada una de sus etapas, sino que ahondaremos en aquellas que guarden mayor pertinencia para el esclarecimiento del vínculo entre un *ethos* tiránico, la figura del "Padre" y la misión del héroe dentro del monomito.

Al principio, el héroe se encuentra siguiendo el curso cotidiano de su vida hasta el momento en que recibe el llamado a la aventura, que usualmente es una representación de lo desconocido y lo prohibido: "La *libido* incestuosa y la *destrudo* parricida [elementos fundamentales del complejo de Edipo], ...reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en forma que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complicados placeres" (Campbell, 1972, p.78). Para tener éxito en el enfrentamiento de estos impulsos misteriosos de deseo y hostilidad, el héroe recibe la Ayuda Sobrenatural de un Mentor quien lo prepara para sobrevivir la experiencia y lo lleva frente al Primer Umbral, que lo separa de ella y está usualmente obstaculizado por un primer enemigo: *El Guardián*.

Detrás de ellos [los *guardianes*] está la oscuridad, lo desconocido y el peligro; así como detrás de la vigilancia paternal está el peligro para el niño, y detrás de la protección de su sociedad está el peligro para el miembro de la tribu. La persona común está no sólo contenta sino orgullosa de permanecer dentro de los límites indicados y las creencias populares constituyen la razón de temer tanto el primer paso dentro de lo inexplorado. (Campbell, 1972, p.77)

Destaquemos de esta definición de Guardián algunos aspectos relevantes. La “vigilancia paternal”, el término “tribu” y los “límites indicados”. En primer lugar, la “vigilancia paternal”, la misión socializadora del Padre, que aquí aparece sujeto al rol del vigilante. La socialización según Anthony Giddens, (1982) “es el proceso por el cual la criatura indefensa [el niño] se va convirtiendo gradualmente en una persona consciente de sí misma, con conocimientos y diestra en las manifestaciones de la cultura en la que ha nacido” (p.52). Como ya expusimos, la cultura arrastra una fuerte injerencia del *ethos*, por lo que podría asumirse la socialización como un proceso de *encauzamiento* del individuo. La identificación del mal con el Superyó implica asumir la socialización como un encarcelamiento y a su responsable, -el Padre, el Guardián- como un celador tirano. “Encerrado en el fastidio, en el trabajo duro, o en la *cultura*, el individuo pierde el poder de la significativa acción afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser salvada.” (Campbell, 1972, p. 61). Empezar el viaje del héroe comienza por escabullirse de este encierro.

En el contexto del psicoanálisis freudiano, cuya influencia es más que evidente en el trabajo citado de Campbell, el Guardián se corresponde con el Superyó, uno de los tres elementos del funcionamiento psíquico humano. El psicoanalista austríaco Wilhelm Stekel (1935) da cuenta de esta relación, pero prefiere calificarlo con el término “interego”. Según Stekel, el guardián simboliza:

(...) Conciencia, o si se prefiere, el agregado de toda la moralidad y restricciones que se presentan en la conciencia. Freud describiría al guardián como el ‘superego’. Pero en realidad es sólo un ‘interego’. La conciencia previene la intervención de los deseos peligrosos y de las acciones inmorales. Éste es el

sentido con que deben interpretarse los guardianes, policías y oficiales en los sueños en general (pp. 37-38 cp. Campbell, 1972, p.81).

El Superyó es la sección de la psique humana encargada de la internalización de las normas y valores de la sociedad en que el individuo hace vida, en contraste con el Ello, origen de los impulsos irracionales, de deseo y violencia que emergen desde lo más profundo del inconsciente y son filtrados por el Superyó. El Yo armoniza los impulsos del Ello con las normas del Superyó buscando satisfacer la mayor cantidad de deseos, pero dentro de los marcos establecidos por su entorno (Freud, 1992, p. 38).

El Superyó mantiene al individuo dentro de los “límites indicados” y además feliz de estarlo en buena parte de los casos. Sin embargo, la tentación del mundo desconocido sigue apareciendo para prevenirnos del estancamiento.

Porque el héroe mitológico es el campeón no de las cosas hechas sino de las cosas por hacer; el dragón que debe ser muerto por él, es precisamente el monstruo del *status quo*: Soporte, el guardián del pasado. (Campbell, 1972, p. 300)

Corresponde al héroe sacudir la rigidez sedimentaria del pasado, su acción es “un continuo quebrar las cristalizaciones del momento.” (Campbell, 1972, p. 301). Habiendo entendido al Padre (el *ethos*, superyó, el Guardián...) como omnipresencia opresora, se dispara una alarma que nos impulsa a identificarlo en nuestro entorno particular. Habiendo esclarecido la responsabilidad del mito en la estructuración del *ethos*, y la relación de este con el arquetipo del Padre, será en el imaginario mítico que opera en nuestro contexto nacional el primer sitio en que buscaremos las pistas que nos lleven a la identificación de nuestro Padre.

## **2. *La Herencia de la Tribu.* Mitología Criolla**

### **2.1. La Patria Mítica y el Mito de la Independencia**

Si en Grecia o algún país de ascendencia escandinava o celta, por nombrar ejemplos populares, se preguntaran por los mitos que podrían haber dado forma a su cultura durante siglos, se toparía con un amplio repertorio mitológico extensamente conocido incluso más allá de sus fronteras. Si bien los aborígenes venezolanos contaban con buen número de relatos míticos, sería aventurado asumir que han tenido en nuestra cultura e imaginario nacional una influencia de magnitud similar a las que los ejemplos citados han tenido sobre los pueblos que las heredaron. Esto, considerando incluso el esfuerzo desmesurado de los cultores populares, antropólogos, sociólogos, lingüistas y gobiernos, de los cuales el indigenismo en la urbanización de Caracas asociada en algún momento al Nuevo Ideal Nacional de Pérez Jiménez, es uno entre múltiples ejemplos. Lo que salta siempre a la vista es que el actual pueblo venezolano es resultado de varios siglos de extenso mestizaje y sincretismo, por lo que resulta indolente pensar que el poblador venezolano de hoy observe el acervo cultural meramente indígena como la referencia principal de su identidad, por encima de la mitología judeocristiana heredada de los españoles y de las tradiciones religiosas africanas que incluyen el culto yoruba y diversas manifestaciones de la santería.

Para encontrar el mito unitario que da forma a su imaginario, a los venezolanos nos corresponde, antes de volver la vista hacia relatos mitológicos tradicionales, volcarla sobre la historia nacional, que en nuestro caso puntual es percibida de una manera particular que comparte con el mito buena parte de sus características. Así lo afirma Ana Teresa Torres en *La Herencia de la Tribu*, el ensayo publicado por primera vez en 2009 que la psicóloga dedica a dibujar la estructura de símbolos sobre la cual se han articulado los más importantes fenómenos políticos y sociales de la historia de Venezuela.

El carácter mítico que la autora le atribuye a la historia de Venezuela se apoya tanto en la definición de mito brindada por Raoul Girardet (1999) como en el proceso descrito por George Steiner (2005) a través del cual las mitologías que constituyen una “antiteología” se transforman en una “metarreligión”.

Según Girardet:

- el mito cuenta el origen de una realidad;
- es un relato que altera los datos de la observación experimental y contradice el razonamiento lógico;
- tiene una función de animación creadora, es un llamado al movimiento y a la acción, y un estimulador de energías poderosas... (1999, p.14, cp. Torres, 2010, p. 92)

El origen es la Independencia. La imposibilidad de un mito preindependentista viene del hecho ya arriba expuesto de que el origen remoto del pueblo venezolano reside en tres culturas distintas y difícilmente compatibles. “Cada grupo étnico vivía dentro de su propia mitología, y los entrecruzamientos entre unos y otros no alcanzaban una solidificación unificadora... era imposible la construcción de un pasado común, y menos aún la de un futuro cohesionado” (Torres, 2010, p. 92). Las etnias base del gentilicio venezolano, aborígenes, africanos y españoles, no encuentran un sentimiento que los una al mirar al pasado de la patria, ni tampoco un destino común al mirar al futuro. Sólo comparten una memoria traumática de relaciones conflictivas (Torres, 2010, p. 94).

Acaso de un modo similar a cuanto, según Lledó y otros autores se vislumbró en el mundo homérico, la historia mítica venezolana comienza a contarse desde la obtención de la Independencia en adelante, como resultado de, entre varios factores, un proceso continuo de negación de aquel terrible pasado, proceso que inicia con el Decreto de Guerra a Muerte enunciado por Simón Bolívar en 1814 y sigue hasta nuestros días. Según Torres, este decreto:

Estableció la culpabilidad política de los españoles y la inocencia espontánea de los criollos, y al mismo tiempo introdujo una lesión en la memoria colectiva. El pasado que se dejaba atrás era una parte de la sociedad que ésta se veía obligada a repudiar dentro de sí. (Torres, 2010, p.29)

Además, la Independencia venezolana, que fue resultado de un movimiento que dio origen a cinco naciones latinoamericanas, adquiere en nuestro contexto nacional una dimensión incomparable, para lo cual la autora arguye al menos cuatro razones:

El hecho de que el precursor del movimiento independentista fuese un venezolano; que se iniciara el proceso con una rebelión de Caracas, que su máximo conductor también era un venezolano y, por último, que Venezuela pagó el precio más alto en las consecuencias de la contienda. (Torres, 2010, p.22)

A esta enumeración se suma el hecho nada desdeñable de que con la victoria criolla en la Guerra de Independencia se accedía a la gloria que serviría de consuelo ante la inmensa devastación material y humana en la que estuvo sumido el país como resultado de aquel conflicto bélico. “El consuelo de la gloria a cambio de la pérdida. He allí la génesis de una ética y la piedra fundacional de un imaginario nacional” (Torres, 2010, p.15)

Sin embargo, en el momento histórico correspondiente a la Guerra de Independencia, el significado de esta palabra difícilmente podría ser el mismo para las distintas etnias.

El mito de la Independencia adquiere así un valor polisémico de alta ‘animación creadora’... Cubrió el origen traumático de la venezolanidad y produjo otro. Al recolocar el origen, nada de lo anterior tenía valor de patria. La patria fue creada en la Independencia por Simón Bolívar, su hijo más amado, quien ocupó de ese modo el lugar del padre (Torres, 2010, p. 96).

Se suma este aspecto a la consolidación de la Independencia como origen del pueblo venezolano en su diversidad.

Los venezolanos eran ahora una unidad constituida por los patriotas que lucharon por la Independencia; los otros eran los enemigos, expulsados, muertos o derrotados y por tanto, inexistentes. En este sentido, la Independencia cumple con las condiciones enunciadas por Girardet: relata el origen, lo mistifica y le insufla al destino la ‘animación creadora’ (Torres, 2010, p. 96-97)

Según Torres, el mito de la Independencia, como ella lo llama, cumple también con los pasos para transformarse en metarreligión indicados por George Steiner (2005, p. 16-24, cp. Torres, 2010, p. 101).

1. “El cuerpo del pensamiento debe tener una pretensión de totalidad.” Es decir “El análisis que presenta de la condición humana –de nuestra historia, del sentido de la vida de cada uno de nosotros, de nuestras esperanzas – es un análisis total.” La independencia –explica Torres- otorga al venezolano identidad como nación. El mito de origen enlaza con el mito de destino. Bolívar es el héroe que lleva a su pueblo a la redención, “pero además, al hacerlo construye su origen (es el hijo amado que salva a la nación de su pasado) y su destino (es el padre providente que conduce su futuro)” (Torres, 2010, p. 101).
2. Debe haber “un momento de revelación crucial o diagnóstico clarividente del que surge todo el sistema. Ese momento y la visión profética fundadora se conservará en una serie de textos canónicos” (Steiner, 2005, p. 16-24, cp. Torres, 2010, p. 101). Sobre el momento de la revelación, Torres (2010) no arroja hipótesis, pero atribuye a la palabra de Bolívar el rol clarividente y profético del texto canónico (p.102). El historiador estadounidense John Lombardi (2008) en un interesante análisis sobre la figura del Libertador afirma que, en parte, esta ha obtenido su preponderancia debido a un amplio registro escrito de su pensamiento, mayor al de otros personajes de similar importancia, lo cual facilita la construcción del mito (cp. Torres, 2010 p. 86). Resulta pertinente recordar en este punto lo comentado al principio de nuestra exposición respecto al lenguaje escrito como vehículo del *ethos* construido previamente con las acciones.
3. La mitología “desarrolla un lenguaje propio, un idioma característico, un conjunto particular de imágenes emblemáticas, banderas, metáforas y escenarios dramáticos. Generará su propio cuerpo de mitos. Una mitología describe en términos de ciertos gestos, rituales y símbolos esenciales” (Steiner, 2005, p. 16-24, cp. Torres, 2010, p. 102)

Expuesta la historia de Venezuela en su naturaleza de mito, podemos volcar nuestra atención sobre el mito en sí mismo, lo que Ana Teresa Torres llama “la patria mítica” y resume del siguiente modo:

La patria mítica se sostiene sobre un trípode compuesto por tres subsistemas: el *mito fundacional bolivariano*, con Simón Bolívar como padre semidivino, infalible e incomparable de la patria, cuya obra de liberación y justicia quedó inconclusa por la traición de sus enemigos, pero que continúa guardando el destino de su pueblo y esperando que su ideario vuelva a encarnarse; la *República heroica*, como orden patriota y guerrero, que reivindica a la patria humillada; y la *libertad* como destino supremo de la venezolanidad, en tanto la nación surgió de un proceso emancipatorio. (Torres, 2010, p. 108)

Torres contradice la versión apostillada por Germán Carrera Damas (1988) según la cual, el mito de la patria fue articulado por una clase política en aras de dominar a otra, transformando un *culto del pueblo* en un *culto para el pueblo* (p.56 – 58, cp Torres, 2010, p. 56).

El mito surge de la memoria colectiva y de la necesidad de los pueblos, no es una argucia ideada por algunas mentes clarividentes sino la respuesta de una sociedad a varias circunstancias, y dentro de un conjunto de referentes culturales. En la historia venezolana predominaron las siguientes:

- a) La coexistencia de tres culturas completamente diferentes entre sí, con claro predominio de la española sobre las otras dos.
- b) La fuerza de la destrucción humana y material de la guerra.
- c) La decepción y la pérdida que siguieron a la destrucción.
- d) La dislocación ideológica que supuso el derrumbe del orden monárquico, y por consecuencia, el orden teológico cristiano.
- e) La ausencia de un imaginario común, a partir del derrumbe del orden teológico cristiano, y al mismo tiempo, la historia sagrada como referente para la explicación del mundo.

- f) El estado de orfandad simbólica y real en que se vio sumida la sociedad, y la necesidad de un padre providencial. (Torres, 2010, p. 108-109)

Con todos estos elementos en juego, estaban dadas las condiciones para que surgiera un mito que tuviera las siguientes facultades:

- a) Reunir a los sobrevivientes en la misma gesta
- b) Identificar a la patria con los vencedores.
- c) Producir el consuelo de que la gloria era todo y, en comparación con ella, la pérdida nada
- d) Elevar una figura [evidentemente el Libertador] que asumiera el papel del Dios-Rey derrocado, con las cualidades de ser el padre protector, conductor y en permanente vela por el destino de sus hijos.
- e) Hacer de la independencia de España un significativo intercambiable que incluyera la libertad y la igualdad para todos
- f) Ocultar que la Independencia generó la autonomía política, pero no así la legítima aspiración de libertad e igualdad para todos. (Torres, 2010, p. 109)

Sin embargo, este mito no siempre tuvo la misma apariencia ni el mismo uso. La mitología de Bolívar es tan diversa y multifacética como lo es la sociedad que de él intenta servirse, por tanto conviene revisar brevemente sus distintas transfiguraciones.

## **2.2. El Mito Bolivariano en sus diferentes presentaciones. Nuestro Padre y la recurrente violencia doméstica.**

Destaca el título de “padre” dado a Bolívar, tomando en cuenta la connotación que dicho arquetipo ha tomado a lo largo de nuestro planteamiento. Efectivamente, el Libertador, concebido como Dios-Rey, constituye esa figura tiránica que determina el *ethos* nacional y “encauza” nuestros destinos. No pasa desapercibida la paradoja que identifica a la más importante figura histórica de la patria mítica tanto con el arquetipo del héroe como con el del guardián, el primer enemigo en su camino. Sin embargo la fusión del héroe y el

tirano está considerada ya en el esquema trabajado por Campbell. El triunfo del héroe deviene en la constitución de sí mismo como modelo a seguir, en su propia cristalización. Su obrar, como expusimos desde el principio, teje un nuevo *ethos*, es decir, indica nuevos límites, los dibuja paso a paso, cada uno de los cuáles espera la emulación de terceros.

El asesinato del Padre tiene como resultado la transformación del héroe en padre. Desafiar el superyó, la lucha contra el Padre tirano, termina sin ser más que un rito de iniciación mediante el cual el héroe extirpa y cauteriza su ego, por lo que es socializado para ocupar el rol de aquel.

Idealmente, el investido ha sido despojado de su humanidad y representa una fuerza cósmica impersonal. Es que ha nacido dos veces: *ahora se ha convertido en el padre* [cursiva nuestra]. Y ahora tiene el poder, en consecuencia, de jugar él mismo el papel del iniciador, el guía, la puerta del sol, al través de la cual se puede pasar de las iluminaciones infantiles del “bien” y del “mal”, a una experiencia de la majestuosa fuerza cósmica, purgada de la esperanza y del temor, y en paz con el entendimiento de la revelación del ser. (Campbell, 1972, p.128)

El derrumbamiento del tótem al cual estaba sometido el destino de la comunidad sólo consiguió erigir uno nuevo, con funciones parecidas y también destino similar: Un nuevo héroe habrá de dinamitar el nuevo tótem y levantar el propio sobre las ruinas del anterior.

El actual tótem alrededor del cual se ha erigido un nuevo culto y un nuevo *ethos* lo integra la figura del Libertador Simón Bolívar como líder descollante del proceso emancipatorio venezolano.

Sobre las características del culto, existen amplias reflexiones en *La Herencia de la Tribu* (Torres, 2010, p. 53-88), divididas en varias categorías:

- 2.2.1. **El mito ilustrado:** Es la idealización del pensamiento de Bolívar por parte de la intelectualidad, que insiste en atribuirle vigencia imperecedera, propiciando el uso

utilitario de su ideario para legitimar empresas políticas en cualquier tiempo y lugar. Torres cita tres poemas, *El Canto trunco* de Rubén Darío, *Tres héroes* de José Martí y por último el *Canto a Bolívar* de Pablo Neruda, que según ella sintetizan las tres características del culto: La condición divina, la paterna y la mesiánica respectivamente. También trae al ruedo un texto de Arturo Uslar Pietri donde se ensalza, en un tono más moderado, la figura del Libertador. Luis Ricardo Dávila (2005) expone las consecuencias negativas de tal dislocación:

Bolívar –parafrasea Torres – se transforma en un ideal que no sólo debe moldear la vida de la nación, sino de cada venezolano. En segundo lugar, se acentúa una ética voluntarista, con los consiguientes elementos totalitarios, que tiene la utopía como proyecto, y el fracaso como resultado (15-16, cp. Torres, 2010, p.55-56)

Se manifiesta, así, claramente un *ethos* particular impuesto por la figura bolivariana, el cual acaso precede y prefigura su empleo por parte de la intelectualidad venezolana y latinoamericana.

- 2.2.2. **El mito histórico marxista:** Según esta versión del mito, el culto a Bolívar se comporta como una especie de opio para las masas, utilizado por las clases dominantes para inculcarles a aquellas una serie de valores que faciliten su dominación. Sale a colación la tesis de Carrera Damas sobre un culto para el pueblo.
- 2.2.3. **El mito cristiano:** Se trata de la asimilación del personaje de Simón Bolívar con el de Jesucristo. Luis Castro Leiva (2005) introduce la idea de que la sociedad venezolana haya trasvasado sus creencias de lo político a lo religioso. La noción de “padre infalible” que Castro Leiva asoma resume dos características base del mito bolivariano: la condición paterna y la semidivina o divina (pp. 243-244, cp. Torres, 2010, p.62).
- 2.2.4. **El mito pagano:** “La religiosidad venezolana –afirma Torres- no se ajusta a ninguna creencia. Es, como piensa la antropóloga Michaelle Ascencio, una religiosidad heterodoxa, personal, asimiladora y cambiante, que puede anexar y eliminar creencias y

ritos de acuerdo con distintas circunstancias sociales e individuales” (Torres, 2009, p. 64) Tal parece que la historiografía venezolana se comporta de manera similar. El culto a Bolívar puede ajustarse de manera acomodaticia a cualquier perspectiva u objetivo o clase social. “El Bolívar unificador que resultaba útil a los fines de la clase dominante, sería la contrapartida del Bolívar redentor, que vendría a poner fin a las injusticias a favor de las clases dominadas.” (Torres, 2010, p. 70).

2.2.5. **El mito filosófico:** Expuesto por la tesis de Luis Castro Leiva (2005) según la cual el ideario bolivariano y la historia de la gesta de Bolívar componen la filosofía de la historia venezolana (pp. 276-279, cp. Torres, 2010, p. 74). El legado del Libertador, se sintetizaría según Castro Leiva (2005) del siguiente modo:

Que lo que dejó dicho Bolívar es lo que tiene y debe hacerse. Que todo lo que hay que hacer y debe hacerse (política y moralmente) está dentro del ideario de Bolívar. Que tenemos que ser fieles y responder por él y ante él (pp. 285-288, cp. Torres, 2010, p.75).

2.2.6. **El mito psicoanalítico:** La noción de Bolívar como padre de los venezolanos se encuentra con frecuencia en el imaginario nacional. “Es el principio y el origen de la tribu: su emblema. Bolívar adquiere así carácter totémico” (Torres, 2010, p.77) Se encuentra ligada también al sentimiento de culpa por el “parricidio” perpetuado en su contra cuando se le hizo morir en el exilio. Una lectura edípica del mito lo configura como padre y como hijo. Desde esa perspectiva se encuentran varios problemas: a) el del anonimato del padre: “La patria existía antes de Bolívar, pero había sido *humillada* por alguien” (Torres, 2010, p. 80) hasta que su hijo predilecto, el Libertador, la funda y le da nombre, asumiendo así su paternidad; b) el padre traicionado: “La horda fraterna asume esta traición abandonando al padre enfermo a su suerte y expulsándolo del clan” (Torres, 2010, p. 81) tras lo cual el militarismo asume el poder legitimado por su status como el hijo más querido de la madre-patria.

Sobre la asimilación del personaje bolivariano con la figura del padre encontramos importantes reflexiones en *La Identidad Suspendida* (2008) de Fernando Yurman, quien señala "...la importancia de un fenómeno de paternidad deficitaria en nuestros procesos políticos e ideológicos" (p.12).

La capacidad que posee la figura de Bolívar para desempeñar el papel de ídolo religioso en las versiones cristiana y pagana del mito bolivariano y el rol de Padre en su versión psicoanalítica, respondería en buena parte a esta carencia en la cultura venezolana, pues, según explica Yurman (2008):

El déficit de la paternidad y la exaltación religiosa están fuertemente imbricados, como lo esclareció Freud, en su momento. Los estudios sobre el carácter religioso que había asumido la imagen de Bolívar en los siglos XIX y XX... revelan la intensidad local de este proceso. (p. 60)

Las implicaciones de este déficit en la estructuración de la identidad y la cultura de la sociedad venezolana serán abarcadas con mayor detalle más adelante. Por lo pronto, el mito de Bolívar y el lugar que el psicoanálisis le da como Padre de la patria ya adelantan algunas claves fundamentales sobre el *ethos* nacional y los cauces que describe.

2.2.7. **El mito socialista:** Pese al conocido juicio despectivo de Marx sobre Bolívar, numerosos pensadores de izquierda se avocaron a la tarea de reinterpretar los escritos de Bolívar –La Carta de Jamaica y el Discurso de Angostura, como ejemplos– y su pensamiento como tratados socialistas. Entre ellos, los cubanos Julio Antonio Mella y Francisco Pívidal, el peruano José Carlos Mariátegui, el venezolano Jerónimo Carrera Damas e incluso el famoso cantautor Alí Primera cuya *Canción bolivariana* recoge el espíritu mesiánico del culto a Bolívar (Torres, 2010, pp. 81-82). Inés Quintero (2007) señala que el Socialismo del siglo XXI proclamado por el presidente Hugo Chávez toma como punto de partida el Discurso de Angostura pronunciado por Bolívar en 1819 para vincular a la ideología marxista con el pensamiento bolivariano, lo cual a juicio de

Quintero es un uso anacrónico, arbitrario y selectivo de su discurso, pues no considera las circunstancias históricas que le correspondió vivir (p. 46. Cp. Torres, 2010, p. 84).

- 2.2.8. **El mito según el *outsider*:** Se trata de un análisis llevado a cabo por el historiador estadounidense John Lombardi (2008), y traído a colación por Torres en su ensayo, que arroja varias interesantes observaciones. Lombardi (2008) afirma que los cultos y los mitos hablan más de la historia nacional y sus líderes intelectuales que del propio objeto de culto. Señala también varios requisitos, cumplidos por Bolívar, para la santificación de una figura histórica. Por ejemplo, una vida lo suficientemente larga para obtener mérito por logros alcanzados y por su supervivencia y resistencia; pero lo suficientemente corta para dejar un conjunto de promesas incumplidas que sirven de inspiración y ejemplo a seguir sin desprestigiarse con el desgaste político de un líder que llega a viejo arrastrando su fracaso. También se incluye entre los requisitos la pertinencia del momento histórico. “Si Bolívar hubiese sido un hombre adulto en 1720, su destino... [habría sido] el que tuvieron los predecesores Gual y España.” (Torres, 2010, p.85) La conclusión de Lombardi la parafrasea Torres (2010) del siguiente modo:

Los venezolanos, desde 1841, invirtieron todo su patrimonio histórico en el mito bolivariano, sin dejar espacio para otros héroes que hubiesen ayudado a llevar la carga de la identidad nacional (...) esto generó una grave contradicción, ya que Venezuela adquirió su identidad como nación independiente en oposición a Bolívar, y porque él mismo, (...) la abandonó en manos de Páez (...) Bolívar era necesario para llenar el vacío independentista, y la rápida erosión de los posibles contendientes a roles mayores en un período de constantes rebeliones y reciclajes de poder. Los venezolanos desecharon así otras posibles figuras míticas que hubiesen permitido una mitología política múltiple a la cual recurrir según las circunstancias y los propósitos. (p. 87-88)

Sin duda, la aseveración de Lombardi refuerza la percepción de cómo el esfuerzo historiográfico y diríase que hagiográfico de la Revolución Boliviriana, allí donde ha rescatado otras figuras míticas siempre lo ha hecho con el espíritu de adhesión

al líder absoluto del panteón independentista. Una señal más de cómo el mito bolivariano permitió y a su vez, acaso envileció el modo en que Venezuela se hizo República.

### **2.3. La República heroica.**

La tradición del poder en Venezuela posee un matiz que Torres (2010) califica de heroico-guerrero-militar-caudillista. En su descripción de la República heroica la autora comienza por recordar que de los ciento veintiocho años entre 1830 hasta 1958, sólo por diez el poder en Venezuela estuvo en manos de civiles (p. 37). El siglo XIX venezolano fue una continua ilación de conflictos armados que sólo conoció, según apunta Pedro Manuel Arcaya, (1983), dieciséis años de paz, “una paz armada y precaria” (p. 225, cp. Torres, 2010, p. 40). Por aquel entonces, como afirma Manuel Caballero, (2007) “política era guerra, y tanto, que hombres había que siendo doctores de universidad, montaban en su caballo e iban a ganarse los galones del generalato en los campos de batalla.” (p.13-14, cp. Torres, 2010, p.41).

Los héroes de la Independencia, acusa Ramón J. Velázquez (2000) se asumían señalados por la Providencia o Dios para emprender la salvación de la patria (p.24-26, cp. Torres, 2010, p.42). El caudillismo es según Octavio Paz (1981) el verdadero sistema de gobierno latinoamericano: “En el régimen caudillesco la sucesión se realiza por el golpe de Estado o por la muerte del caudillo. El caudillismo, concebido como el remedio heroico contra la inestabilidad, es el gran productor de inestabilidad en el continente. La inestabilidad es consecuencia de la ilegitimidad” (pp .23-24 cp. Torres, 2010, p.42).

Diego Bautista Urbaneja (2006) explica cómo la virtud republicana en la época de la Guerra de Independencia tenía dos posibles orígenes: La demostración de amor a la patria mediante el combate o las facultades de la Ilustración (saber leer y escribir) y la propiedad. De este modo, quien por su posición social no pudiera acceder al conocimiento ilustrado, podía incluirse en el orden patriótico (y además acceder a riquezas y poder) a través de su

participación como soldado (pp. 61-62 cp. Torres, 2010, pp.43-44). Agrega Torres (2010) que aquellos que no fueran propietarios ni supieran leer ni escribir, y tampoco hubieran combatido, pasaban a la categoría de ciudadanos pasivos. Evidentemente, la mayor parte de la población no sabía leer ni escribir, por lo que formaban parte del “pueblo guerrero”. La extensión de esta cultura belicista dificultaba la existencia prolongada de una sociedad en paz sin que aparecieran las voluntades particulares buscando imponerse por la fuerza (pp. 43-44).

Hay que considerar también el hecho de que el caudillismo y las revoluciones eran en aquel entonces esperadas como una manera de circulación económica y ascenso social. (Carvallo, 1994, p. 168, cp. Torres, 2009, p.45). Además, constituye un pase hacia la adscripción heroica, (Torres, 2009, p.46). De este modo la memoria nacional comienza, como indica Véronique Hébrard (2006), a militarizarse, la valoración de los militares como los únicos hombres capaces de salvar a la nación se extiende más allá de la duración de la guerra, y es prolongada por ellos mismos, quienes generan la violencia para justificar su intervención (pp. 285-296, cp. Torres, 2009, p.47).

Queda entonces vinculada la idea del militarismo con la de la heroicidad. El culto al héroe es considerado por Rafael López Pedraza (2002) como una “patología colectiva” capaz de generar pobreza y violencia.

Nuestra historia se ha visto mayormente como gesta y de esa manera se ha glorificado. Pero al glorificarla, la historia heroica ha constelizado su opuesto: la sombra inconsciente y por tanto irreflexiva (...) [la identificación con la figura heroica y la ideología que proponga] ocupan mucho espacio en nuestro aparato psíquico y originan una suerte de totalitarismo mental que constantemente atenta (...) contra nuestra conciencia individual (p.21, cp. Torres, 2009, p.48).

Torres (2009) cierra su exposición sobre la República heroica estableciendo la siguiente conclusión, que lleva adjunta una penosa contradicción:

Venezuela fabrica héroes desde una necesidad histórica y social que casi podríamos llamarla una razón de Estado en tanto obedece a la identificación de la conciencia nacional y al culto al héroe patrio. La construcción del “dispositivo heroico” del que habla [Luis Ricardo] Dávila [en el artículo Venezuela fábrica de héroes (2005)] es paradójica y confusa. Si por un lado se construye para asegurar la cohesión simbólica de la nación, y para superar la precariedad institucional, al mismo tiempo el efecto imaginario de este dispositivo es siempre antinstitucional y disolvente. El héroe unifica, cohesiona y distorsiona. (2009, p. 52)

¿Cuál es la raíz y naturaleza de esta “necesidad histórica y social”? ¿Basta con revisar el conjunto de ideas míticas que forjan la estructura de una sociedad para hallar el origen de las neurosis y vicios colectivos que ésta sufre? ¿Cuál es el verdadero alcance del imaginario mítico sobre el obrar cotidiano de los individuos que conviven en una nación?

## Capítulo III. La Identidad Suspendida. La imagen, el mundo, y el Yo

### 1. La imagen como raíz de la identidad.

Quizás la función fundadora de una cultura no sea exclusiva del mito. Existe la posibilidad de que esta sea compartida por las obras artísticas clásicas, ya sea literaria o visual. Estas se conectan con nuestra identidad, individual y social y ofrecen una mirada del mundo que la conecta con la interioridad del ser humano. Pero el examen de la acción de estos discursos, míticos o artísticos, tal vez sea insuficiente para comprender la “peste” que infecta una cultura o sociedad por lo cual podría ser conveniente acercarse también a las interacciones existentes entre neurosis o afecciones psicológicas individuales y colectivas. Así lo sugiere el psicólogo Fernando Yurman en dos de sus trabajos, *La Identidad Suspendida* (2008) y *Los Fantasmas Precursores* (2010), cuyas ideas repasaremos a continuación.

#### 1.1.Mito y clásicos.

La función estructuradora del superyó no es exclusiva del mito, en la era moderna ha sido retomada por otros productos culturales. Uno de ellos, como vimos en Torres, ha sido la historia que, en el caso venezolano se fusiona con el mito y se apropia de sus potestades. Las obras artísticas clásicas, según apunta Fernando Yurman en su ensayo *Los Fantasmas Precursores* (2010), constituyen otro ejemplo.

No es desatinado pensar que los clásicos heredan la función de los mitos de origen en la organización de la identidad cultural. Con mayor pluralidad y movilidad cumplen el trabajo de anclar que tenían los mitos de autoctonía en la antigüedad: otorgan generalmente la certeza de “ser de ahí” (p. 59).

Adicionalmente a la función mítica fundadora, Yurman (2010) relaciona la exaltación de los clásicos con la de la infancia. Los clásicos, afirma, no sucedieron siempre igual porque no siempre suscitaron la añoranza que desprende la adolescencia o la infancia moderna. El psicólogo advierte en esta nostalgia "...un anhelo idealizante, una intensa fusión que ordena el tiempo, con efectos paralelos sobre la memoria alegórica de la civilización y la de la propia vida" (2010, p. 61).

Otro tesoro de la infancia que, en pequeña escala, comparte esta función fundadora es el relato de vida de los abuelos, el cual es muchas veces guardado, según el autor, como un mito de origen, y establece buena parte de las reglas implícitas del comportamiento familiar (Yurman, 2010, p. 29). Sin embargo su capacidad de establecer ideas, ideales y conceptos que trasciendan en el tiempo es cuestionable:

...es la organización afectiva la que determina su función como recuerdo. El relato en sí mismo puede tener una variable interpretación, diversa valencia afectiva e imprecisa importancia, y su relevancia deriva del papel que cumple en el vínculo con los otros. La dimensión intergeneracional de la memoria, su dirección vertical, tiene valor siempre por su dirección horizontal, la relación con los otros (Yurman, 2010, p. 29).

Esta dimensión subjetiva y social que relativiza la importancia que tienen para un grupo los relatos del pasado familiar opera de manera similar con la trascendencia del clásico en una sociedad.

Aquí una subjetividad epocal (sic) nos parece central: esa tipográfica arenilla casual es transformada en perla por la secreción ilusoria del lector, un devoto que inventa pacientemente la divinidad; lo cree porque también su cultura –esa ilusión de intemporalidad- sostiene la creencia. De manera que ciertamente un clásico tiene valor en sí mismo... pero ello sucede porque nada puede ser valorado fuera de la cultura que engendra la obra y los lectores (Yurman, 2010, p. 57).

Cabe entonces preguntarse si los clásicos dan forma a la cultura o es esta la que les asigna a los clásicos su valor según una estructura previa. De ser así, ¿No podría el mito ser

un caso análogo? ¿Qué forma toman el mundo y la cultura si no se la dan el mito, los clásicos o los relatos de los abuelos cumpliendo una función fundadora?

No podemos suponer el mundo sin Cervantes, Dante o Virgilio, no sólo porque no podamos suponerlos sin Occidente. Es principalmente porque no podemos aceptar que el mundo es también una ficción cultural tan imaginaria y aleatoria como las otras, y que esos personajes no están en el mundo, sino que su misma ficción inventó la idea de “mundo”; es “el mundo” lo que está en ellos, y no al revés (Yurman, 2010, p. 57).

## **1.2. La Obra y El Mundo**

En el conjunto de ensayos de Fernando Yurman recopilados bajo el título *La identidad suspendida* (2008) podemos encontrar, entre muchas otras reflexiones alrededor de la identidad, su formación, sus susceptibilidades y algunas de sus particularidades en el caso venezolano, algunas interesantes observaciones sobre la relación entre las ficciones de la obra y la del mundo.

Yurman cueca en su exposición una elaboración poética, perteneciente al epílogo de *El Hacedor* de Borges (1960), que resulta altamente ilustrativa:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (cp. Yurman, 2008, p. 26).

Así, Yurman apunta hacia la presencia tanto de una mirada del mundo como de una mirada del yo en la obra pictórica. De la relación entre estas miradas da cuenta la propuesta de Yurman (2008) según la cual el objeto de arte, como síntesis entre un mundo inacabado y la interioridad perdida, es capaz de ejercer las veces de un “objeto transicional”, según lo define el psicoanalista Donald Winnicott. El objeto transicional forma parte del “proceso transicional”, aquel que atraviesa el niño en su descubrimiento simultáneo del mundo externo y el interno,

y es una entidad que tiene incorporada una dimensión del interior y también del incipiente exterior (p. 38).

Por tanto, el arte ofrece una ventana a través de la cuál accedemos a estas visiones, la del yo y la del mundo. Sobre el origen de la primera Yurman (2008) señala: “El Yo cuadriculado por esta ventana surge de dos fuentes, la del cuerpo, cuyas sensaciones unifica la imagen, y la mirada de los otros, inicialmente de la madre.” (p. 24). Encontramos entonces a la mirada, y por extensión, a la imagen, su representación, como elemento fundador de la identidad. En similar proceso, según el psicólogo, tiene también su origen la mirada del mundo.

..no solamente la palabra es una transacción constante, también la mirada trafica con deseos y mandatos. La sociedad no es solamente una caja de resonancia lingüística, también es un océano visual donde comercian las miradas y lo mirado. ...El mismo proceso que estructura la identidad por la mirada, suele encontrarse en esos casos en la historia social, como parecen sugerir en Venezuela sus imágenes fundacionales (Yurman, 2008, p. 14).

Por tanto la imagen ejerce para la sociedad una función fundadora en paralelo con la palabra, que como vimos en Emilio Lledó al inicio de nuestra exposición, constituye el vehículo de la narración mítica y del *ethos* que esta prescribe. Y la imagen artística ofrece un diálogo entre el interior del individuo y el mundo en que se encuentra inserto. Sobre el proceso mediante el cuál la mirada ejerce su poder sobre la conformación de la identidad, Yurman ofrece algunos detalles.

### **1.3. Mirada, imagen e identidad**

La imagen que tiene cada individuo de sí mismo no es un invento original que cada uno configura a su gusto, pues “La mirada con que nos reconocemos en el espejo está configurada por otras miradas que no advertimos en la nuestra...” (Yurman, 2008, p. 13). La relación con el Otro, especialmente la madre, resulta entonces esencial en la construcción del Yo desde la infancia:

El niño advierte en el espejo una imagen no fragmentada de sí mismo, que sintetiza la multiplicidad de sensaciones, y la ordena en una totalidad que resume su lugar entre los otros. Para su reconocimiento en esa imagen, debemos observar, es necesario que la madre lo mire, lo reconozca y lo funde como identidad... En cada Yo está incorporada así la mirada del otro, del Otro primordial que es la madre, y luego los otros que nos continúan configurando (Yurman, 2008, p. 22).

Las imágenes compartidas, necesarias tanto en la formación de la imagen del Yo como en la del Otro, las brindan la interacción social y la configuración del espejo en algunos enfoques, o la designación de la mirada materna en otros (Yurman, 2008, p. 13).

#### **1.4. Rostro y Máscara.**

La importancia de los intercambios que tienen lugar entre las identidades individual y colectiva parece muy clara para Yurman, (2008) quien afirma: “No hay nada en el inconsciente que no haya articulado antes una experiencia social, y nada en la vida social que esté exenta de pulsiones. La identidad, esa inefable configuración, oscila entre rostro y retrato, entre pulsión y sociedad” (p. 22)

Profundizando en este aspecto hallamos al rostro como elemento clave de la identidad individual, la cara como “enfática sede del alma en la subjetividad moderna” (Yurman. 2008, p. 16). Yurman (2008) trae a colación que en las etapas más tempranas de la infancia, cuando el niño comienza a diferenciar el rostro de la madre, su vínculo emocional se desarrolla únicamente con una especie de *gestalt* o imagen genérica de dicho rostro, equivalente a una máscara. (p. 30): “La *gestalt* primordial mostraría quizás que empezamos genéricos, como las máscaras, y devenimos subjetivos y únicos como los rostros que interrogamos. Quizás como ocurre al final de los periplos psicoanalíticos, también terminamos genéricos, aunque de máscaras más complejas.” (Yurman. 2008, p. 30)

Esta noción de máscara podría ejercer la función del rostro en el ámbito colectivo si consideramos cómo Yurman (2008) relaciona con el autorretrato algunas ideas de Berenson.

Ambos caminos (rostro y máscara)... se pueden encontrar en la diferencia que hizo el especialista Bernard Berenson entre retrato y efigie, entre el parecido individual y el género o rol social. Lo curioso es que esta doble referencia de la condición humana oscila especialmente en los autorretratos: siempre deben navegar entre lo parecido particular y los valores generales, entre aquello que une con los otros y aquello que resulta único. (p. 30)

Bajo esta luz es posible aproximarse a la manera en que la imagen, específicamente la imagen facial (sea rostro, autorretrato o máscara) permite el diálogo entre las configuraciones tanto colectivas como individuales de la identidad.

El modo en que la mirada nos determina es difícilmente percibido y su poder, explica Yurman (2008), suele ser revelado por episodios de despersonalización, el extrañamiento de los estados de angustia, la ubicuidad de los sueños o la lucidez de los artistas (p. 23).

### **1.5. La Obra y el Mundo (reprise): El arte como mirada fundadora.**

Si bien la mirada puede encontrarse en obras artísticas de diversos soportes, como la letra o la imagen, Yurman (2008) atribuye preponderancia a esta última en lo referido al caso particular de Venezuela:

[La clásica definición de novela flaubertiana] señala que la gran construcción verbal, 'la novela' que es 'la historia', puede aspirar a la cabalidad de la mirada (...) que en la literatura es representada por el adjetivo y la descripción... La pintura, que detiene el tiempo, convoca a la inmortalidad y es especialmente apropiada para formular sus devaneos, para cristalizar la historia... La importancia notable de la plástica en Venezuela no es tal vez ajena a esa función, señala el carácter particular de la mirada en un país visiblemente distanciado de la letra (p. 31)

Entre las diversas posibilidades de la expresión pictórica, el autorretrato constituye para Yurman (2008) un ejemplo revelador de la manera en que la obra artística, como representación de una mirada, es capaz de interactuar con la formación de la identidad

individual y colectiva. Al presentarse como modelo visual, el autorretrato ofrece un salto profundo en la inmediata subjetividad y un mayor cuestionamiento de la identidad. (p. 18). No es sólo la apariencia física de su autor lo que la imagen del autorretrato busca plasmar:

Para el autorretrato, la síntesis es puntual, la imagen debe revelar un cosmos mucho mayor que la imagen misma. Lo connotado debe ser superior a lo denotado, lo implícito debe exceder con largueza lo explícito... hay que agregar no solamente lo que el hombre es, sino también su versión en el subjuntivo, lo que cree que hubiera sido o lo que querría ser, ya que los ideales y los anhelos también están retratados (Yurman, 2008, p. 21).

Pero “lo connotado” no se refiere únicamente a conceptos implícitos relativos exclusivamente a la personalidad del pintor sino que también referidos, como bien lo expresa el fragmento de Borges arriba citado (Supra p. 59), al contexto amplio que lo rodea, pues de acuerdo a Yurman (2008): “La representación incluye de un modo consciente o inconsciente todo el orbe social, cultural y estético que determinan al retratado, pero también los valores que no se hacen presente de manera directa” (p. 21).

Por añadidura, el autorretrato supone para quien lo pinta un compromiso de ser, o al menos intentar ser, todo aquello que en la obra se plasmó, pues así como en el autorretrato se ensaya una representación de la realidad, también se busca que la realidad se apegue a lo que de ella se dijo en el trabajo artístico (Yurman, 2008, p. 21). Si el autorretrato compromete al artista que representa, ¿no podría comprometer también al contexto amplio que lo rodea y además se encuentra implícitamente en la obra?

Que la pintura goce de atribuciones de tal dimensión es verosímil si tomamos en cuenta que “la identidad es originalmente imaginaria, y que la dimensión visual fue fundadora esencial en Venezuela” (Yurman. 2008, p. 32). El mundo, recordemos, “es una ficción cultural imaginaria” (Supra, p. 59).

Por encima del ir y venir de los asuntos económicos como organizadores de la realidad, el autor encuentra en la dimensión simbólica la motivación de diversos fenómenos sociales que el enfoque económico no ha alcanzado a explicar. Como prueba, Yurman (2008) presenta el ejemplo de una de las protestas más tangibles de los últimos tiempos en

Venezuela, la cual no fue disparada por el empleo, la inseguridad o la corrupción, sino por una “vicisitud imaginaria”, el cierre de un canal de televisión que transmitía las telenovelas más populares entre la población (2008, p. 79).

La telenovela, desde su posición de imagen artística, es capaz de ofrecer no sólo una mirada fundadora del mundo sino que también es capaz de ponerla en diálogo con la interioridad de quienes se relacionan con ella:

La “novela familiar” adolescente que estudió Freud se ha fusionado aquí con la novela nacional, con el gran mito que convierte el presente en historia novelada por capítulos. El público –el único sentido que tiene la figura colectiva de pueblo en esta dimensión- logra, como en las telenovelas, organizar un acompañamiento público de lo íntimo, porque adolece de la misma carencia abismal. (Yurman. 2008, p. 91)

Es quizá en la forma de novela como ficción melodramática que el venezolano está acostumbrado a experimentar la realidad. La “narración política victimista” típica de los países latinoamericanos, agrega el psicólogo, es otra manifestación de ese mundo mirado a través del cristal cuadrangular de la telenovela. Estos discursos siempre incluyen un justiciero, epígonos de los padres de la patria: “Para estas figuras la historia salta de padre en padre, porque alienados a su propio déficit solamente pueden alienar a los otros, desintegrarlos para integrarse” (Yurman. 2008, p. 108). En ciertos fundamentos contemporáneos de la democracia, ve el autor diversos matices de esta dinámica entre la telenovela y la política. Por ejemplo, la hegemonía del mito de las mayorías como legitimadoras del liderazgo político le imprime al juego político rasgos característicos de las operaciones de marketing:

Actualmente los representados son telespectadores, y la vida política una rutinaria escena luminosa. El cautiverio de las imágenes hace infinita la representación de las mayorías, cuyos rasgos obligan y definen los mismos representantes (...) En esa condición, la política y la información se parecen cada vez más a la publicidad, y el pueblo a una audiencia (Yurman. 2008, p. 131)

Si bien la obra artística hereda la función fundadora del mito que le permite establecer un *ethos* o marco social para los miembros de una cultura, cumple también con la no menos importante tarea de aportar una necesaria herramienta de diálogo entre el adentro del individuo y el mundo exterior. En esta relación de lo interno con lo externo es donde, para Yurman (2008), sale a relucir “la carencia abismal” que constituye el punto de inflexión para el colapso de un *ethos* que pasa a convertirse en una cultura-prisión:

La oferta mítica no explica todo, solamente ilustra imaginariamente cómo se ha vertebrado una carencia. La pérdida de referencias, que puede ser aluvional en algunas circunstancias críticas, desata el anhelo que encuentra estas figuras. La busca infructuosa aumenta por la pérdida concomitante de la red social que sostiene los valores públicos, los que otorgan garantía y credibilidad (p. 65)

De la naturaleza y particularidades de esta carencia, el autor presenta una detallada exposición.

## **2. Huérfanos y sin rostro.**

### **2.1. El déficit de paternidad.**

El autor de *La identidad suspendida* resalta, -paralelamente al papel de la imagen en la organización de la identidad pública- la importancia de la paternidad deficitaria en los procesos políticos e ideológicos venezolanos y la pérdida de distancia simbólica que padecen las experiencias políticas. También hace énfasis sobre la función traumática en la historia, detalle que merecerá más adelante especial atención. (Yurman. 2008, p. 12). Este vacío, según se desprende de la explicación del autor, puede tener orígenes similares en diversas culturas aun cuando se exprese de manera diversa en cada una:

El desenlace de la modernidad, en sus debatidas secuelas, ha señalado en los países metropolitanos una decadencia de la función paterna. En gran parte porque la sociedad, en su desarrollo, horizontalizó el ejercicio vertical de la simbolización. Entre pediatras, maestros, psicólogos, expertos, magistrado y difusores, se dispersó paulatinamente la grave función del padre... A veces

retorna en la religión o en los resplandores místicos [;] en la fetichización del mercado [;] en las corrientes fundamentalistas y en América Latina en las intempestivas políticas mesiánicas. (Yurman. 2008, p. 62).

A las políticas mesiánicas se suma, en el caso venezolano, una tendencia a observar con nostalgia el pasado en busca de una estructuralidad que acusa su ausencia. A creencia del autor, nuestro discurso público, en sus mitos y ficciones excesivas al igual que en su énfasis desconcertante en la historia, capta un anhelo de progenitura de una sociedad afectada por una orfandad orgánica (Yurman. 2008, p. 80): “El pasado como ideología, el mito del héroe, esa tenencia equívoca que observó el historiador Germán Carrera Damas, el historicismo, la enfermedad del pensamiento que señaló Castro Leiva, serían expresión correlativa de ese anhelo.” (Yurman. 2008, p. 80). A continuación un breve desarrollo sobre las características del rol paterno que resultan más pertinentes para completar lo esbozado inicialmente (Supra pp. 39 - 42).

## **2.2. El Padre y su doble**

Los análisis (entre ellos, el del propio Freud) que se han elaborado en torno al cuadro de Da Vinci que muestra a la Virgen con Santa Ana y el niño, introducen una dualidad que la cultura occidental atribuye al rol de la madre: “la sublime y la carnal” (Yurman. 2008, p. 64). Del caso de las “dos madres” se sirve Yurman (2008) para exponer una dualidad similar alrededor de la figura paterna en aras de esclarecer algunos de sus rasgos:

En nuestro continente ese dilema se ejerce en la paternidad, y la épica del padre también tiene su oscilación y su doble. Los dos padres... señalan la diferencia entre la gradual, paciente y escasa historia de lo posible y la fastuosa locura inmortal que lleva inexorablemente a la muerte. Entre el padre que transmite y el patriarca que canibaliza oscilan las imágenes de una orfandad crónica que busca su autor. (p. 64-65).

En esta “locura inmortal” del patriarca consiste precisamente su “canibalismo”, en la imposibilidad de una transición. Se expresa de variadas maneras: “La concentración de poderes, el rechazo a la descentralización, la destrucción de la pluralidad, un pensamiento pasional unívoco, la condena de la vacilación o el análisis como defección, son expresiones notorias de esta paternidad bárbara” (Yurman. 2008, p. 62). La benevolencia de un rol paterno radica en su eventual caducidad:

Lo que un padre puede mejor transmitir, nos dice el psicoanálisis, es precisamente su límite, la necesaria mortalidad... Esa transmisión de la madura escasez disuelve la tendencia malsana a las formas arcaicas. Ese límite es necesario y también suficiente para que cese una busca infructuosa, para que no haya más retorno a la madre primordial o a la utopía devorante, para que termine el esplendor mortífero, la errancia alucinatoria del ‘Dorado’ (Yurman. 2008, p. 63).

### **2.3. La institucionalidad. Paternidad delegada**

La concentración de poder, y el deterioro de la pluralidad y la descentralización presentadas por Yurman (2010) como evidencias de una figura paterna castrante responden a un paralelismo entre las características de dicha figura en la psique individual y la función organizadora de la sociedad que en distintos momentos de la historia han ejercido instituciones de distinta naturaleza:

La función del padre, que es un término general ordenador de las reglas familiares, suele relacionar experiencias particulares con modelos sociales generales que inciden en la memoria. Mantiene restricciones e ideales y es un distribuidor del poder en la estructura vincular inicial, pero pertenece también al conglomerado de otros ideales de este género: prócer, divinidad superior, maestro, gurú, mandatario, juez, oficial, etc. con los que interactúa sordamente. Para Sigmund Freud, que suponía un encadenamiento de las representaciones inconscientes con las conscientes, todos ellos eran derivaciones de un vínculo inicial con el padre, que determinaba percepciones y recuerdos (p. 34)

Resuenan estos planteamientos con los de Campbell, que asocian el rol del padre con el Superyó de Freud, es decir, con el conjunto de normas y pautas de conducta que una sociedad o cultura le exige a los individuos que a ella pertenecen (Supra, pp. 41 - 42). El padre es una referencia de la norma social que regula el comportamiento de los miembros de una cultura, y esa referencia muta sus formas, describiendo:

Una línea de simbolización que, desde el padre al rey, representa sucesivamente el vínculo inicial primario. Ese enfoque supone que la experiencia inicial se va transfiriendo y reproduciendo en los nuevos vínculos. Para una perspectiva grupal o colectiva es mejor suponer que la lógica de la relación se aplica por igual a las figuras de autoridad, que también incluyen al padre y el recuerdo del padre (Yurman, 2010, p. 34)

Este fenómeno tiene su expresión particular en el caso de la historia venezolana, en la que “Dios y el Rey” constituyeron una fórmula decisiva en las confrontaciones de la independencia, cuyos fantasmas siguieron pugnando en las revueltas civiles posteriores. Dicho debate, de específico significado institucional, ideológico y político, tiene para Yurman (2008) como referencia central a la paternidad (p. 53).

La imprecisión de la imagen del padre se encuentra tanto en los niveles más generales como en los más específicos. Podemos rastrear sus raíces en los estratos más humildes de la sociedad, en áreas de pobreza de reciente integración rural, definidas equívocamente –según Yurman (2008)– como marginales, donde los padres rotativos son frecuentes y la maternidad, como eje central, se comparte generacionalmente (p. 84). El autor deja claro que si bien en las zonas de pobreza las estructuras familiares pueden ser vistas como poco ortodoxas a la luz del concepto tradicionalmente aceptado de familia – pues incluyen casos de incesto y endogamia– son capaces de llegar a la funcionalidad cuando son ubicadas en su contexto histórico y social:

Buena parte de los conceptos que se emplean en el tratamiento de trastornos proviene de un enfoque de familia que no suele corresponder a nuestro campo social (...) nuestra población, que procede de experiencias de esclavitud, explotación indígena, caudillismo, apropiaciones violentas,... nunca favoreció ni

jurídica ni económicamente al padre prototípico que pudiera sostener o proteger una familia. Desde la conquista, las mujeres quedaron ligadas al poderoso de turno que, aunque sostenía una representación moral conservadora y religiosa, en la práctica sometía y protegía a sus ‘otras’ familias (Yurman. 2008, pp. 84-85).

Sin embargo, estas organizaciones sociales ven surgir su dimensión disfuncional cuando el sujeto, la red o trama familiar, es extraído hacia otro contexto, un colectivo más amplio, como es [entre otros escenarios] la política (Yurman. 2008, p. 86). De cuando el trastrocamiento de órdenes, roles y jerarquías, típico de numerosas familias venezolanas, se traslada a la esfera pública, el psicólogo cita un curioso ejemplo:

En un gesto bizarro revelador, la República de Venezuela fue rebautizada República Bolivariana de Venezuela. El hijo funda el origen, y define al padre. Como un padre de sí mismo, este gesto sustituye al padre en el acto de nombrarse. De ahí deriva que la norma y el impulso sean lo mismo, que el Superyo esté tomado por una debilidad estructural, la pulsión invade la razón y se disfraza. En este gesto, que convierte un atributo parcial, un adjetivo acotado, en una atribución total, se advierte más que en ningún otro la lógica simbólica deficitaria de este proceso. Frente a la falta de ordenamiento simbólico, a la ausencia de jerarquización conceptual y temporal, la ‘paternidad’ es forzada y desmedida, y no tiene otro ordenamiento causal que el impulso (Yurman. 2008, p. 91).

Esta indeterminación de las estructuras conlleva una creciente disgregación institucional y el consecuente deterioro de las relaciones entre los sujetos:

La pérdida de confianza en los vínculos es una causa de alteración profunda de afectos e ideas, que recarga el aparato psíquico individual. La soledad no es en este caso un devaneo existencial, sino una lesión en el intercambio creativo con los otros, lo cual coadyuva al sentimiento ‘mesiánico’ y la expectativa social en el líder integrador (...) la focalización en el ‘Padre’ disminuye el vínculo entre ‘hermanos, la verticalidad disuelve al horizontalidad, la paternidad a la fraternidad, y el sometimiento a la solidaridad (Yurman. 2008, p. 65)

Intuyendo un efecto similar en nuestro pasado histórico, Yurman (2008) relaciona los primeros registros de divinización de la imagen de Bolívar, señalado por Elías Pino Iturrieta, con el estudio de Inés Quintero sobre la grave pérdida de la jerarquización social que tuvo como resultado la guerra de Independencia, “la dimensión religiosa, –apunta el psicólogo– mediante un fuerte sincretismo, estaba relacionada con lo que se perdía” (p. 75). El personaje bolivariano — resulta particularmente apropiado para la construcción de imágenes paternas por su dimensión moral abstracta, patética, sacrificial, una distancia entre el ideal y la práctica. Aunque en toda Latinoamérica se susciten idealizaciones de la historia de los pueblos en la retórica política, no siempre se ha dado con la intensidad que logra la figura de Bolívar. (Yurman. 2008, p. 69).

Esta imagería no podría ocurrir sin una particular arquitectura de la subjetividad social, de la práctica cotidiana de los ideales, y no solamente en su contenido sino en la administración afectiva de los mismos... La plenitud patriótica de la religión bolivariana no explica en sí misma sus efectos si no consideramos, a la vez, la función social que tiene el ideal de cumplir con el ideal” (Yurman. 2008, p. 69)

En la interacción social, esta teología ha cumplido una función acompañante de un déficit simbólico en la interacción social. El vacío subjetivo que cuenta con esta batería imaginaria disponible la despierta en condiciones críticas, cuando lo reclama la función traumática de la historia. Aunque colectivamente la ausencia tome la forma que dejó un muerto de doscientos años, la configuración particular de la pérdida pertenece a las pocas décadas de cada generación (Yurman, 2010 p.70).

#### **2.4. Disparo de la función traumática**

En sus reflexiones sobre el trauma, Fernando Yurman (2010) nos habla de la relación entre el desajuste institucional y la función que ejerce el trauma en la historia de las sociedades.

...la sensibilidad al trauma es inherente al psiquismo. Advertimos una disposición tan general que, incluso en ausencia de incidentes desencadenantes, la

sola persistencia de una falta de sostén social de los organizadores psíquicos cumple una función traumática. Se evidencia en catástrofes como las de La Guaira o Nueva Orleans, donde la anomia tuvo a veces un mayor efecto traumático que el desastre natural. Puede notarse, en estos casos, una correspondencia funcional deficitaria entre las instancias psíquicas y las interpersonales, que se torna entonces traumática (p. 38)

No sólo un suceso de naturaleza violenta es capaz de adquirir el rango de trauma, sino también la presencia fantasmal de una carencia, pues “la pérdida de referencias éticas o culturales, imbricadas genéticamente en la constitución del yo y el superyó, resulta central en los traumas severos de nuestro tiempo” (Yurman, 2010, p. 43). Conviene entonces revisar brevemente algunos detalles vinculados al trauma, su naturaleza, su función, la incidencia que tienen en la transmisión intergeneracional de las ideas y valores, y ciertos aspectos relacionados con su tratamiento.

### **3. El Trauma. Recuerdos olvidados; Experiencias contaminadas.**

En *Fantasmas Precursores* (2010) el psicólogo Fernando Yurman examina el desarrollo de la función traumática en la historia particularmente en el caso de la influencia del trauma sefardí en las ideas libertarias de la América española. Con ese fin, ofrece al principio un conjunto de bases teóricas y reflexiones propias del psicólogo en lo relativo al trauma y sus características. Por su pertinencia para nuestra investigación, asomaremos aquí sucintamente algunos de estos aspectos.

De los *Estudios sobre la histeria* de Sigmund Freud (1895) se desprende la definición de trauma como “toda impresión que el sistema nervioso tiene dificultad en resolver por medio del pensamiento asociativo o de la reacción motriz” (p.18). Esta incapacidad psíquica de ser resuelto mantiene al trauma psíquico, o su recuerdo actuando como un cuerpo extraño, que continúa ejerciendo sobre el organismo una acción eficaz y presente, por mucho tiempo que haya transcurrido desde su penetración en él, lo cual resulta en experiencias patológicas (Freud, 1895, p. 7). Sintetiza Yurman (2010):

El acontecimiento que deviene traumático se ha dissociado inexorablemente y mantiene su potencia dramática en el aislamiento psíquico. Mora en un limbo enajenado que flota fuera de la historia, pero al mismo tiempo es su mayor hito fantasmático, una señal concreta de que hubo historia. En su dolor conserva la percepción más cercana a la realidad vivida, pero su vertiginoso exceso no le permite integrarse a una narración compartida (p.15)

Resolver el trauma psíquico mediante el “pensamiento asociativo” implica permitir que el recuerdo traumático entre al “gran complejo de la asociación, yuxtaponiéndose a otros sucesos, opuestos, quizá, a él, y siendo corregido por otras representaciones” (Freud, 1895, p. 9). El otro camino es el de la “descarga por reacción”:

Entendemos aquí por reacción toda la serie de reflejos, voluntarios e involuntarios -desde el llanto hasta el acto de venganza-, en los que, según sabemos por experiencia, se descargan los afectos. Cuando esta reacción sobreviene con intensidad suficiente, desaparece con ella gran parte del afecto. En cambio, si se reprime la reacción, queda el afecto ligado al recuerdo. (Freud, 1895, p. 8)

Una segunda teoría desarrollada por Freud alrededor del trauma no lo concibe ya como un “cuerpo extraño” o agente exterior que se aloja en la estructura psíquica del individuo y genera inestabilidad. En cambio, -explica Yurman (2010)- plantea la realidad psíquica y pulsional del individuo como origen del trauma, que se suscita tras un encuentro entre dos escenas (el suceso traumático y la realidad psíquica del sujeto) que se potencian entre sí por su valor significativo, disparando redes asociativas y *flash-backs*, no sólo repetición y pesadillas. Aquello que procede del “afuera” no se anula, pero modifica gravemente su valencia, porque la fuente traumática deriva del juego de las representaciones y las pulsiones (p. 40-43). La diferencia sustancial radica en que en la primera el trauma proviene de una experiencia con el mundo exterior, mientras que en la segunda la raíz está en la asimilación que la realidad psíquica del individuo hace de esa experiencia:

Se suscita entonces una independencia relativa del suceso traumático; juegan un papel fundamental las pulsiones, el fantasma, las representaciones del objeto. Lo que sidera el tejido psíquico ya pertenece entonces retroactivamente al sistema, ya sea porque encontró una condición real que le permitió atestiguar, o porque después del suceso será bordeado por significantes que le darán una forma específica” (Yurman, 2010, p.40).

El estudio de Yurman (2010) evade favorecer una teoría por encima de la otra para afirmar más bien la siguiente impresión: “Los traumas severos se organizan como el primer esbozo teórico de Freud y los más leves como el segundo, y cabe postular también un tercer nivel entre ambos, una suerte de microtrauma, poco registrado pero también relevante” (p.43)

### **3.1 Del trauma individual al compartido**

Aún cuando la afección traumática se ha estudiado como un fenómeno individual, Yurman (2010) halla en ella un vínculo “tanto evidente como paradójico” con el espectro social, específicamente por la función que cumple para la historia en lo que el llama “un imprevisto cruce entre los hilos de la gran narración colectiva con los de la vivencia más íntima” (p. 15). Para el autor, un vistazo en la experiencia de la clínica sobre esta materia arroja algunas pistas para el entendimiento de algunos fenómenos grupales:

Los sucesos sociales que devienen históricos son doblemente trabajados por los relatos generales y por las complejas vicisitudes de la subjetividad. Aquello que no se integra en la historia oficial, ni en la memoria histórica, tiene muchas veces talante traumático. (Yurman, 2010, p.16)

Los recuerdos encapsulados por el trauma, estimulados por el tratamiento, suelen retornar en una especie de “enactments” o repeticiones actuadas de la vivencia reprimida. “En esta reproducción... y tratándose de fenómenos de excitación, aparecen éstos - convulsiones, neuralgias, alucinaciones, etc.- nuevamente con toda intensidad, para luego desaparecer de un modo definitivo” (Freud, 1895, p. 7). Para Yurman (2010), existe una

analogía en la memoria pública de este procedimiento, pero ante la inexistencia de una versión pública de este tratamiento, los fragmentos sueltos de memoria que “no tienen portador consciente ni narración propia, se mantienen en flotación como restos que no logran unificarse, y se adosan ocasionalmente a narraciones o ideologías de paso que alientan en su despliegue” (p.16). La consecuencia es un trauma colectivo que, sin acceso a una resolución vía “descarga por reacción” ni mediante “pensamiento asociativo”, se mantiene latente y se transfiere de una generación a otra:

El trabajo psíquico para disolver el ‘cuerpo extraño’ compromete inicialmente la subjetividad individual, pero también la excede, y en esos casos el intento prosigue generacionalmente y circula grupalmente. Su absorción implicará siempre elaborar un relato, historiar, narrar, el acontecimiento inexpugnable hasta disolverlo. Esta condición tangible de la naturaleza traumática, su capacidad de soldadura involuntaria, nos permite encadenar el tiempo sin acudir a conceptos de memoria histórica o cultural que guardan muchas veces un valor más alegórico que sustantivo (Yurman, 2010, p.17)

### **3.2 Memorias comunes**

Este punto se torna particularmente pertinente el aporte de las ideas de Yurman para la elaboración de un diagnóstico de nuestra “peste” social, en tanto que viene a asistir la insuficiencia de la explicación mítica como origen de la dolencia. A la aceptación de esta vida paralela de los mitos de origen que dormirían en la gente común hasta que la mano de la historia los despierte, Yurman (2010) opone la cambiante consistencia de la continuidad del inconsciente en la vida social. El autor, dando menos crédito a la idea junguiana de inconsciente colectivo que a la consideración de lo histórico y lo colectivo a partir de representaciones del inconsciente individual, plantea la importancia de esclarecer este fenómeno desde la perspectiva psicoanalítica (p.21).

Para ello, se propone un cuestionamiento de la relación entre memoria e historia más allá de su uso metafórico. Un primer obstáculo para dicha relación radica en el hecho de que “la memoria como experiencia psíquica depende de un sistema neurológico, sucede

como experiencia subjetiva y compleja, y solamente como extensión figurativa o analogía forzada o metafórica se puede denominar grupal, colectiva, cultural o histórica” (Yurman, 2010, p.25). Este aspecto científico de la memoria que la describe como una facultad individual hace difícil pensar en una memoria “histórica” sustantiva:

Los recuerdos son configuraciones múltiples y parciales de los hechos de vida que tienen esas múltiples fuentes, y cuya diversidad no permite la homogeneidad; ni siquiera los gemelos que viven juntos tienen intrínsecamente los mismos recuerdos, ya que la memoria organiza la identidad, pero la identidad también a la memoria, y los puntos de vista no pueden asimilarse entre sí (Yurman, 2010, p.26)

Cuando se habla de memoria histórica --nos advierte Yurman (2010)-- suele asociársele erróneamente a la conservación de encadenamientos en el tiempo que, por una parte, sugieren que los eventos clasificados como ‘históricos’ por los historiadores son aceptados como tales sin cuestionamiento; y en segunda instancia, que el mantenimiento colectivo de ese recuerdo se incorpora fluidamente como realidad consensuada, “como si todos recordasen lo mismo al mismo tiempo” (p. 30 - 31).

En la práctica, el criterio de los historiadores para el ordenamiento de la memoria es sólo una más de múltiples variables.

El modo como se organizan los sucesos vividos por un colectivo no es el categorizado primordialmente por los historiadores, y están afectados por múltiples y variadas fuentes de la representación: los valores ideológicos, la pasión política, la información, la creencia familiar, el marco nacional o religioso, la leyenda, el mito generacional, e incluso ocasionalmente las categorías de los historiadores si son propensas a la popularización o copian la popularización” (Yurman, 2010, p. 30 - 31)

En cuanto a la memoria “cultural”, que representa el recuerdo de modo grupal y también está envuelta de pulsiones contemporáneas, el autor comenta que ésta resulta endeudada con soportes técnicos, como la escritura, la música, el papel, la electrónica, etc.,

que transforman el contenido inicial y dan nuevas texturas a la representación. Lo contenido en el recuerdo incide en ese caso sobre la memoria, cuyas reconstrucciones a corto y largo plazo son modificadas por las referencias culturales que registran dichos recuerdos. (Yurman, 2010, p. 26 - 27).

En un comportamiento similar a la memoria individual, que selecciona una escena representativa que se modifica sobre un conjunto de recuerdos, (Yurman, 2010, p.27) la memoria histórica y la memoria cultural sólo ofrecen una suerte de representación que sirve de referencia que se va reinterpretando al entrar en juego con un conjunto de recuerdos. Queda así en entredicho la posibilidad de que una idea infectada de “peste” pueda viajar de manera intacta entre las distintas generaciones de los miembros de una sociedad o cultura:

Los conceptos de memoria histórica o cultural... se refieren casi siempre más a valores y aspiraciones ideológicas que a un fenómeno tangible, cuya presencia espasmódica sólo permite esbozar hipótesis algo azarosas. En algunos casos, lo más sustantivo de la continuidad de la memoria en la historia suelen ser fragmentos, restos traumáticos que algunas veces toman forma discursiva, aunque no necesariamente estas formas se homologuen al motivo inicial. La huella mnémica inicial se mantiene, pero al revivenciarla, la narración transforma su sentido (Yurman, 2010, pp. 27 - 28)

En consecuencia, Yurman (2010) se pregunta si es posible organizar una historia colectiva, aunque sea imaginaria y anacrónica, a partir de estos trozos escapados al olvido. Como se señaló anteriormente, el carácter personal de la memoria no permite afirmar la existencia de recuerdos compartidos, sino de organizaciones de sentido del recuerdo personal que son compartidas, como fórmulas míticas, normas y creencias que codifican los sucesos. A las memorias histórica y colectiva, acaso vehículos ineficientes para el contagio intergeneracional de la “peste”, las palabras del autor nos ofrecen una alternativa:

Esa prevención [el carácter personal de la memoria] en lo que respecta a memoria colectiva no permite tratar esta memoria como simple retención psíquica de una representación. En relación con la memoria histórica tampoco puede

afirmarse una translación generacional de las representaciones sin transmisión a las generaciones por enseñanzas, rituales o creencias aprendidas... El tercer camino es el trauma, porque circula por vías no conscientes y a pesar de la voluntad del sujeto o grupo. Sería la única memoria autónoma, colectiva e histórica propiamente dicha: reside y se transmite casi ‘naturalmente’ en su lesionada configuración y es guardada por el propio dinamismo psíquico sin propósitos políticos o culturales (Yurman, 2010, pp. 28 - 29)

La imperativa facticidad del trauma resiste el proceso mediante el cual la identidad organiza la memoria perceptiva, la transmisión de mitos y olvidos con los cuáles mantienen una fluida interacción (Yurman, 2010, p. 30). Volviendo a las teorías freudianas sobre el trauma, Yurman (2010) destaca la paradoja de que la preservación químicamente intocada de la historia, el documento de la memoria humana más puro, no puede devenir historia en el sentido narrativo (p. 30). Sin embargo, este relato no narrativo halla la manera de comunicarse mediante lo que podría tomarse como una especie de “memoria traumática”, cuyas características puntualizaremos a continuación.

### **3.3 Memoria traumática. La cápsula del tiempo**

El trauma como “única memoria autónoma, colectiva e histórica propiamente dicha” considera en su funcionamiento diversos aspectos que, tras ser interpretados de la integridad de la exposición de Yurman en *Fantasmas Precursores*, pueden ser sintetizados para facilitar su comprensión e implementación.

#### **3.3.1. Fragmentación**

Esta particularidad de la memoria traumática ya ha sido puesta en evidencia a lo largo del desarrollo de este capítulo. No obstante, se refrescará brevemente.

El trauma gesta recuerdos que quedan encapsulados en la memoria del sujeto sin que este tenga acceso a ellos. Sólo se manifiestan en actitudes patológicas, vívidas reproducciones del momento traumático que regresan con toda la carga emocional del

primer momento sin que pueda integrárseles en una historia personal o social. “Usualmente –explica Yurman (2008)– el retorno traumático se vehiculiza por imágenes fragmentadas, *flash-backs*, indicios que no logran formular un discurso o una reflexión y transcurren muy cercanos a la dimensión somática” (p. 66).

Por lo tanto, los recuerdos traumáticos permanecen en la forma de “cuerpos extraños”, fragmentos que flotan como témpanos sin que el flujo organizado de la memoria pueda asimilarlos. Por eso afirma Yurman (2010) que con frecuencia lo más sustantivo de la continuidad de la memoria en la historia suelen ser fragmentos, estos restos traumáticos que no siempre toman forma discursiva (pp. 27 - 28). La tesis de *Fantasmas Precursores*, según su mismo autor, propone que los fragmentos de una historia, devenida memoria procedimental, no semántica, lograron articularse en otra narración (Yurman, 2010, p. 16).

### **3.3.2. Memoria procedimental**

Si como vimos previamente, no es posible asumir que un conglomerado de ideas y conceptos se preserve a través de las generaciones sin que lo altere un sinnúmero de pulsiones individuales y colectivas, debe existir otro mecanismo que permita a la memoria traumática conservar su capacidad colectiva e inter-generacional:

El carácter histórico y social de lo reprimido, la relevancia del otro en la subjetividad, no bastan explicativamente y es preciso investigar cómo y por qué un recuerdo parece histórico o colectivo. La naturalización de ese proceso, sin mayor inquisición, suele encubrir alguna construcción mítica no explícita, señuelo frecuente que aleja del tema de estudio. No existe... una continuidad lineal entre los contenidos inconscientes y culturales, sino vínculos entre aspectos fragmentarios, mezcla de niveles no semánticos con reglas propias, cuya relación con las representaciones culturales no es directa. Tampoco la transmisión entre sujetos y la transmisión generacional de contenidos inconscientes es directa o de tipo declarativo, sino esbozos de fórmulas y procedimientos no explícitos. Lo compartido colectivamente... no son los contenidos de la memoria sino los

códigos y valores de su funcionamiento, algunos rasgos de la selección que configura un recuerdo (Yurman, 2010, pp. 23 - 24)

De esta manera, queda cuestionada la posibilidad de que la preservación colectiva de un acervo de mitos, arquetipos y representaciones de la realidad originen fenómenos sociales patológicos cuyo padecimiento sea capaz de trascender en el tiempo:

La creación de una condición psíquica pasional masiva, parece exigir el abrochamiento de un previo efecto traumático. Sucede entonces la ilusión de memoria compartida y el desvanecimiento de los rasgos particulares de la propia memoria biográfica por el pegamento de una reactivación traumática. El efecto traumático, que tiene plazos todavía inmedibles, se preserva en 'recuerdos' no biográficos sino procedimentales, maneras y modelos que el sujeto traumatizado ignora (Yurman, 2010, p. 32)

Aun cuando pueda haber contenidos relacionados a los procedimientos que se transmiten de una generación a otra, son dichos procedimientos, como expresiones factuales de los contenidos, los que prevalecen. Los comportamientos grupales unifican su expresión terminal, no las fuentes inconscientes particulares, dado que estas provienen de orígenes pulsionales diversos (Yurman, 2010, p. 24). Entre aquellas conductas que cumplen el rol de registrar una memoria traumática, Yurman (2010) cita algunos ejemplos notables:

Tal como los estratos del suelo ilustran las variaciones geológicas, las transformaciones del arte lo hacen con la historia de la ética pública. Pero no ocurre solamente a través del arte: el delito se ha independizado de su mimesis y es una expresión en sí misma. La elaboración estética no logra procesar todos los sucesos traumáticos, y, desbordados por su intensidad, se duplican para expresarse (p. 67)

De este modo, los delitos asumen un significado que va más allá de quien lo perpetúa y quien lo sufre, pues apuntan a una escena traumática inconsciente. Así como cada sociedad tiene su literatura, también tiene sus crímenes clásicos (Yurman, 2010, p. 67). De manera similar al trauma que no es recordado sino mediante una reproducción o

representación “actuada” del suceso traumático, el delito se reedita como testimonio fresco del recuerdo encapsulado:

Es condición de la escena traumática procurar su retorno, ese trabajo de las pesadillas, como una actualización del exceso para integrarlo en la corriente general de la simbolización. Implica asimismo una nueva apuesta cultural si el suceso tiene un compromiso social. El delito vuelve así a echar los dados de una escena inconclusa de la memoria porque ha sido aislada, embolsada por la dimensión traumática (Yurman, 2010, p. 68)

### **3.4 Terapia social**

Una vez examinada la dolencia, corresponde indagar en busca de los posibles mecanismos que conduzcan a aliviarla. Con este fin, Yurman (2010) vuelve a Freud, quien reconocía la importancia del olvido en el funcionamiento saludable de la memoria y diferenciaba entre un buen olvido y uno malo (p. 28).

El buen olvido, repasando lo aquí previamente expuesto, es aquel que permite que con el tiempo, pierdan intensidad las pulsiones relacionadas a un recuerdo, restándole a éste su importancia. Por su parte la represión, el mal olvido, corresponde al recuerdo traumático, que aun cuando la memoria lo conserva intacto dentro de sí, no puede acceder a él (Yurman, 2010, p. 28). Para disolver la nociva carga pulsional que los recuerdos traumáticos mantienen, la experiencia clínica plantea la “descarga por reacción” o la inclusión del trauma en la red de pensamiento asociativo (Supra, p. 72). Esto último puede involucrar el sometimiento de la experiencia traumática a un proceso narrativo. (Yurman 2010, p. 17).

La relevancia del olvido en la disolución del efecto traumático subraya la posible existencia de una memoria traumática colectiva si consideramos que las comunidades están más unidas por lo que olvidaron en conjunto que por lo que recuerdan simultáneamente (Yurman, 2010, p. 28).

Conviene entonces formular interrogantes alrededor de la posibilidad del desarrollo de una narración colectiva que contribuya en el “tratamiento” de un trauma compartido. En ese sentido, Yurman (2010) trae a colación una reflexión de Walter Benjamin referida a los combatientes de la Primera Guerra Mundial, según la cual aquella generación era, a diferencia de los hombres del pasado, la primera generación que no habría logrado convertir su sufrimiento en experiencia; y a la vez relacionaba esta pérdida con el extravío de la capacidad de contar, de narrar la historia (p. 47). De estas consideraciones, Yurman (2010) interpreta:

La búsqueda actual de literatura histórica, el revisionismo frenético del pasado, el intento de esbozar nuevas narraciones sociales están vinculados probablemente al efecto de episodios terribles que suceden sin relato y al intento, entre otros propósitos de trabajar un efecto traumático difuso (p. 47)

Para que la narración curativa tenga lugar, es necesario considerar que el trauma, al menos el trauma severo, perjudica no sólo el material psíquico, sino también un conjunto de contenidos fundamentales asociados a lo sensorial y lo perceptual (el sentido del tiempo, sensaciones corporales, concepción del otro, sonidos, olores...), por lo tanto, el desarrollo de la narración requiere remontarse a estos sustratos para que el ruido vuelva a convertirse en sonido, el sonido en palabra y luego en frase, discurso y narración. (Yurman, 2010, pp. 48 - 49). Este conjunto de sensaciones funge como significantes primarios que permiten el acceso a otros más complejos que puedan dar paso al proceso narrativo:

Sin duda, como observaron algunos estudiosos de la resiliencia, los rudimentos iniciales determinan la captación de un suceso, su horizonte de riesgo y su perspectiva, pero, agregamos, la conversión en experiencia sucederá por un proceso narrativo que retome la función de las instancias. Es posible que este progreso ocasionalmente no requiera intervención terapéutica, pero sí la tonificación de las instancias psíquicas por el relanzamiento de una nueva construcción narrativa. Lo estancado, sin significantes que soporten el suceso, afecta las funciones psíquicas. Recuperar la capacidad de sufrimiento,

concomitante a la de placer, requiere pasar del dolor al sufrimiento y de la lesión a la experiencia (Yurman, 2010, p. 51)

Una de las instancias primordiales que resultan lesionadas por el efecto traumático, la constituye la noción del “otro” en el psiquismo. Dicha noción se suspende en el trauma y su restablecimiento se torna en una condición vital para su tratamiento mediante la elaboración de una narración.

Es preciso el otro como objeto del relato, pero también como oyente del relato para reformular las funciones. En esta temporalidad, la segunda escena traumática de Freud sigue siendo central. En ella estriba la posibilidad de este otro. Si tal escena no aparece en el trauma severo, como suele suceder, habrá que buscarla, y si no existe o no adviene, será conveniente construirla deliberadamente para poder tratarla (Yurman, 2010, p. 52)

La incapacidad de representar mediante narración y la memoria procedimental característica del trauma, impulsan a Yurman (2008) a sugerir la presencia de una especie de alexitimia en los procesos sociales locales (p. 54).

### **3.5 Alexitimia. Lo inenarrable y lo irrepresentable.**

Fernando Yurman (2008) define alexitimia como un término genérico que señala una suerte de desvinculación entre el afecto y la idea, entre el sentido emocional y la percepción, y también se aplica a la categorización de un ‘pensamiento operativo’ aislado de sus causas o efectos emotivos, se trata de un déficit que suele reclamar la integración cognitiva, la síntesis, señalamientos y esclarecimientos, ya que más que un conflicto indica una disfunción en la captación de los problemas subjetivos (p. 51). O más simplemente, “la expresión de una distancia entre el suceso psíquico y su representación simbólica” (Yurman, 2008, p. 61).

Sin dejar de advertir el abuso de un concepto que se refiere a una disfunción psicológica individual, Yurman (2008) argumenta que los procesos afectados por la alexitimia, como el de captar a los otros y captarse a sí mismo, implican también los discursos políticos e incluyen la dimensión soterrada del padre como figura institucional (p. 55). El padre como una configuración genérica -recordemos- articula la dimensión íntima y familiar de valores con la institucional y social; este fenómeno, de acuerdo a las tesis freudianas, juntan la conciencia colectiva con la vivencia modeladora de la infancia (Yurman, 2008, p. 59).

Los problemas típicos del padecimiento de la alexitimia tales como la imposibilidad de asimilación, primero simbólica y luego procedimental, de las experiencias, están asociados en nuestro contexto social con el déficit relativo a la figura paterna descrito páginas atrás:

La vivencia masiva de una condición de orfandad y dependencia aumenta simétricamente el poder imaginario providencial, y disminuye la propia conciencia protagonista. De allí que la dificultad de captar o predecir procesos guarda también afinidad con la incapacidad de instrumentar los cambios que conllevan. Este límite se constituye como tendencia a la repetición, y disfrazado de cambio el impulso rebota en la misma pared imaginaria (Yurman, 2008, p. 56)

En estos términos, se plantea en *La Identidad Suspendida* la aleación de una suerte de alexitimia con la idealización de una figura providencial. Su función es codificar y decodificar los sucesos, lo cual se manifiesta en el uso exacerbado del discurso y la narración en la política latinoamericana (Yurman, 2008, p. 59). En esta idealización, puesta en juego con el déficit de paternidad, radica hasta cierto punto la exaltación casi religiosa de Bolívar como “padre de la patria” en la cultura venezolana (Yurman, 2008, p. 60). Una idea que sin duda remite directamente al empleo del mito bolivariano en la temprana conformación de la república como fórmula para mediar, cuando no evadir los conflictos que implicaba.

La figura providencial se convierte de esta manera viciada en el referente principal de la legitimidad política y por su carácter autoritario, al intentar compensar el déficit paternal-institucional que la origina, sólo lo profundiza. El déficit reclama de nuevo el surgimiento del ente providencial, recomenzando el ciclo: “El resultado es una criatura malformada, un engendro que antes de ser un ‘monstruo ideológico’ fue un déficit en la formación simbólica. Este déficit condena a que aquello que afirma la autoridad es lo mismo que la niega” (Yurman, 2008, pp. 88 - 89). Todo intento de constituir una autoridad institucional queda en consecuencia atado a ese ideal contradictorio que lo introduce obligatoriamente en una espiral de repetición:

Todo está al servicio de la construcción histórica de un sentido, que resulta restitutivo, fuertemente fijado al sostenimiento de una precaria estabilidad. No puede crear, solamente repetir... Apasionado por su mismo discurso, como por la máscara de un amo desconocido, el proceso termina aprisionando también todos. Cada movimiento está preformado. Cada acto es un rito, cada relato un mito, todo al servicio de una consagración, fijar un tiempo en el origen, una paternidad histórica que establezca el devastador vacío compartido. Ese afán del origen, su carácter espurio, su condición de historia que remiende el déficit del presente emerge sin cesar, y obliga a rehistorizar de manera perpetua (Yurman, 2008, p. 90)

Yurman (2008) atribuye este pasaje constante de la legitimidad a la transgresión, y la relegitimación de esta por alguna norma, no solamente a la astucia de los políticos, sino también a la oscilación fatal de una “identidad suspendida” (p. 95). En una entrevista ofrecida a Rafael Osío Cabrices y publicada en la página [www.locoporloslibros.com](http://www.locoporloslibros.com), Fernando Yurman define la “identidad suspendida” como “una experiencia de angustia, de despersonalización, que aparece un poco en lo siniestro y en los cuadros de los *borderline* [pacientes con trastorno de la personalidad]. Es cuando lo que se considera que es la identidad se suspende puesto que deja de estar anclada, de percibirse como algo sólido, estable”.

Para el psicoanalista, de manera similar al trauma psíquico y la alexitimia, este concepto podría admitir una acepción colectiva:

La identidad suspendida, episodio necesario para todo cambio histórico, en ciertos casos deja inerte a la sociedad que entonces cristaliza una mala solución. Esta precipitación sucede por la pérdida de la mediación entre las primarias escenas que configuran el psiquismo y el escenario social real. La confusión entre planos imaginarios, simbólicos y reales es decisiva... La confrontación política que usualmente ‘remeda’ acciones personales y ‘representa’ pasiones, pierde distancia y asume la savia de un odio real, la adhesión a las ideas se erotiza, y la dimensión política de la experiencia toma visos casi alucinatorios. El registro simbólico e imaginario de la política dejan de diferenciarse, lo que afecta el vínculo con la realidad (Yurman, 2008, pp. 67 - 68)

La situación de indefinición identitaria e institucional acarrea un conjunto de “síntomas” que son manifestaciones prácticas de su característico desajuste entre lo abstracto y lo concreto. A continuación un fugaz recorrido por la enumeración que Yurman ofrece de ellos, deteniéndonos solo en los que resultan pertinentes para los objetivos de la investigación:

### **3.5.1. La corrupción**

Para Yurman (2008) es un efecto necesario de este déficit. La incapacidad de abstraer normas practicables en la realidad señala cualquier constructo legal en una ficción que rara vez es tomada en cuenta por el cuerpo social. Paradójicamente, la corrupción opera en modo similar a la ética, como una función social tramada con el Otro (p. 94).

### **3.5.2. Dos Venezuelas, dos ideologías**

El autor señala que a partir del desarrollo del petróleo, en Venezuela se desarrollaron dos sociedades paralelas:

Una ligada a la modernidad, la técnica, el cosmopolitismo y el consumo en la clase media y alta; y otra al bajo consumo, a creencias premodernas, modalidades rurales y hábitos campesinos. Como la primera sostenía una dimensión utópica que incluía la segunda, y la segunda no tenía recursos para representarse como totalidad y definir su espacio, ambas se mantuvieron en una suerte de desconocimiento pactado sordamente (Yurman, 2008, p. 95)

Esta disociación, apunta Yurman (2008), tiene su réplica ideológica en una derecha y una izquierda que no dialogan sobre la misma realidad, ni debaten instrumentalmente, por lo cual se mantienen polarizadas en territorios semánticos inconexos (p. 95).

### **3.5.3. Ficción como realidad**

Existe en Venezuela una tendencia a interpretar la realidad tomando como punto de partida esquemas ideológicos que en muchos casos resultan poco pertinentes:

Sobre la experiencia viva y real, sobre la práctica social despojada de conceptos, se ha impuesta esta lectura tan artificiosa como una ficción deliberada. No por su falta de verdad, que muchas veces la posee, sino por el énfasis confusionante (sic) que desata en el pensamiento social (Yurman, 2008, p. 102)

Se buscan irracionalmente valores ideológicos que tengan sanción internacional y legitimidad cosmopolita. La ausencia de una realidad simbólica autónoma fuerza la reduplicación ideológica de los sucesos locales, el forzamiento abstracto de un sentido universal (Yurman, 2008, p. 103).

### **3.6 El arte. Terapia de shock**

Algunas reflexiones en la exposición de Yurman que aquí se examina invitan a pensar en la posibilidad de emplear la obra de arte como mecanismo de superación del

trauma colectivo: Las relaciones entre el clásico y el trauma (Yurman, 2010 pp. 57 - 62); la imagen como mirada que configura la identidad (Supra p. 62); la narración (¿y por tanto también la narrativa?) como pacificadora del efecto traumático (Supra p. 81); y algunos sugerentes comentarios respecto a la historia política contemporánea venezolana vivida en tiempo de telenovela (Supra p. 64).

Sobre este último punto, señala el autor que la configuración en el inconsciente del fantasma neurótico es captado por el arte colectivo antes que por las formulaciones políticas o sociales y cómo la telenovela parece haber cumplido esta función anticipatoria en el caso venezolano. (Yurman, 2008, p. 73).

Pero el arte, como previamente se comentaba, no siempre se da abasto en el proceso de asimilar los sucesos traumáticos que comparte una sociedad, y en esos casos el delito suele duplicar dichos sucesos, quizás como una suerte de *enactments* análogos a los de los pacientes de traumas psíquicos. Pero esta duplicación no es mera representación, sino que requiere usar un crimen como símbolo de otro sufrido anteriormente (Yurman, 2010, p. 69).

Si el arte como terapia del trauma colectivo fuera insuficiente ¿Qué alternativa queda a la mano que carezca de las inconvenientes características de un acto delictivo? En Yurman (2010) hallamos de nuevo la narración como respuesta, formulada en el marco de un juicio, que en el caso de los crímenes colectivos no devuelve lo perdido, no compensa lo dañado, ni repara cabalmente, pero tiene un insoslayable nivel simbólico que contribuye a cauterizar las heridas abiertas de una sociedad (p. 73). Es un mecanismo que puede ayudar a darle al “cuerpo extraño” un lugar en la historia y el tramado simbólico de la colectividad:

El repaso del crimen, el testimonio directo o indirecto de las víctimas, retoma y repite el suceso, tal como la pesadilla del trauma lo repite, o la elaboración estética lo recrea, pero lo hace en vinculación explícita al trauma, en un plano de transformación social directo que devuelve y redefine lugares éticos y normativos (Yurman, 2010, p. 73)

Es una “terapia” que cuenta tanto con la afirmación de las normas y las pruebas de justicia como con la elaboración narrativa para tratar las lesiones en el aparato cultural y devolver una lógica necesaria a los sucesos humanos (Yurman, 2010, p. 73).

Con el fin de ubicar las ideas de Yurman aquí expuestas en el contexto de la presente investigación, nos corresponde en este punto preguntarnos si este conjunto de afecciones psíquicas individuales (paternidad deficitaria, trauma psíquico, alexitimia) enlazadas con padecimiento colectivos análogos podrían ajustarse al concepto artaudiano de peste. De ser así, ¿cómo podría una obra de teatro –más allá el psicodrama y de cualquier finalidad estrictamente terapéutica– contribuir a algo semejante a su “tratamiento”? Pregunta que debe responderse considerando que un esfuerzo en esa dirección puede involucrar todas o algunas de las siguientes opciones: descarga emocional, narrativa, actos delictivos y enjuiciamientos de alto valor simbólico.

Antes de determinarlo, conviene destacar que tanto las afecciones como sus tratamientos denotan una relación álgida entre nuestra sociedad y el conglomerado de normativas con los que pretende regirse.

Esto se evidencia, por ejemplo: en la figura paterna, (deficitaria en el caso venezolano) como piedra angular de la institucionalidad y su rol en la observación de los cánones que dan forma a una cultura; en el divorcio notable que existe entre la realidad venezolana y la forma en que se pretende abarcarla simbólicamente dentro de los ámbitos político y legal, síntomas de una especie de alexitimia; los delitos, transgresiones francas de la ley, como expresiones de un contenido traumático padecido silenciosamente por una colectividad; y como consecuencia de esto último, la necesidad de un juicio para restablecer el orden que ha sido trastocado, especialmente en el plano simbólico.

Si esta reflexión resultara acertada, ¿No sería pertinente indagar un poco más profundamente en esta relación entre la ley, el derecho –como lineamientos que dan forma a una cultura y una sociedad– y las “pestes” que estas sufren? ¿De qué manera podría esta

inquisición ofrecer una nueva perspectiva que permita complementar nuestro acercamiento al problema de la búsqueda de una “peste” cultural venezolana?

## Capítulo IV. El campo de concentración como paradigma

En el caso que nos ocupa, acaso la búsqueda de claves para abordar teatralmente lo que, mal que bien hemos decidido llamar nuestra “peste” en clave artaudiana, quizás no basten para explicar el estado enfermo en que se haya nuestra sociedad ni la injerencia en nuestro *ethos* de una determinada mitología ni la sinergia entre neurosis personales y sociales.

En su ensayo *Homo Sacer*, publicado en 1995, el filósofo italiano Giorgio Agamben desarrolla una amplia y documentada argumentación en busca del principio en el que tienen su origen los mayores desastres políticos de la historia. Persiguiéndolo, se pregunta “¿Puede uno contentarse, en un área tan delicada, con explicaciones psicológicas tales como la noción sugestiva de un paralelismo entre neurosis internas y externas?” (Agamben, 1998, p. 6<sup>1</sup>)

### 1. La Biopolítica.

Al principio de su ensayo Agamben hace referencia a dos términos diferentes que los griegos utilizaban para hablar de lo que nosotros llamamos “vida”: “*zoê*, que expresaba el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres, o dioses), y *bios*, que indicaba la forma o modo de vida propios de un individuo o un grupo” (Agamben, 1998, p.1). En el mundo clásico, explica el autor, la vida simple y natural en su sentido estricto era excluida de la *polis*, es decir, de la vida pública y permanecía relegada a la vida reproductiva en la esfera del *oikos*, el hogar (Aristóteles, citado por Agamben, 1998, p. 2)

La inclusión en la política de esta vida natural, *zoe*, -que Agamben llama *Nuda Vida*- es lo que Foucault señala en *Historia de la sexualidad* (1978) como la transformación de la política en *biopolítica* y como el paso de una sociedad hacia la modernidad (citado por Agamben, 1998, p.3).

---

<sup>1</sup> La traducción de todas las citas a este título, del cual se contaba con una copia en inglés, es nuestra.

No obstante, leyes arcaicas de la antigua Roma ya registran una inclusión de *zoe*, inclusión realizada únicamente mediante una exclusión, esto es, su capacidad de ser asesinada (Agamben, 1998, p.8).

La tesis Foucaultiana tendría entonces que ser corregida o, al menos, completada, en el sentido de que lo que caracteriza la política moderna no es tanto la inclusión de *zoe* en la *polis* –que es, en sí misma, absolutamente antigua- ni simplemente el hecho de que la vida como tal se convierta un objeto principal de las proyecciones y cálculos del poder del Estado. En su lugar, el hecho decisivo es que, junto con el proceso mediante el cual la excepción “generalmente” se convierte en la regla, el terreno de la vida desnuda –que originalmente está situado a los márgenes del orden político- gradualmente comienza a coincidir con el terreno político, y exclusión e inclusión, afuera y adentro, *bios* y *zoe*, derecho y hecho, entran en una zona de irreductible indistinción. Simultáneamente excluyendo y capturando la vida desnuda dentro del orden político, el estado de excepción de hecho constituyó, en su misma separación, el cimiento escondido sobre el cual descansó el sistema político entero (Agamben, 1998, p.9).

Si el sistema político de occidente se funda íntegramente en el estado de excepción, quizás debamos hurgar en su estructura para acercarnos a la raíz de la crisis política y cultural que actualmente atraviesa la nación. La vinculación de la tesis de Agamben a nuestro contexto particular se arriesga a parecer forzada, pero tal como el filósofo deja esclarecido, el estado de excepción como sistema político permanente es una amenaza para el mundo en su totalidad, pues “la organización política no está regresando a formas obsoletas; más bien, eventos premonitorios están... anunciando el nuevo *nomos* de la tierra, el cual se extenderá pronto al planeta entero (si su principio fundamental no es llamado a cuestionamiento)” (Agamben, 1998, p. 38).

## 2. La excepción

El problema principal es que la vida simple y natural está excluida del sistema político y legal en todo sentido *excepto* en su capacidad de ser asesinada. Si la excepción usualmente se convierte en la norma, la capacidad que tiene la vida natural de ser asesinada

cae en la tendencia de transformarse, como excepción, en la regla del sistema político y legal.

¿Cuáles son las características del proceso que hace de la excepción convertida en regla una realidad mucho más allá de una frase trillada?

Como primer paso hacia la comprensión del estado de excepción como el nuevo nomos de la tierra, se impone el conocimiento de la figura del soberano, que en una sencilla frase de Carl Schmitt, citada por Agamben, (1998) es definido como “aquel que decide en el estado de excepción” (p. 11). Propia de la naturaleza del soberano es la paradoja que lo ubica simultáneamente dentro y fuera de la ley. La ley le confiere el poder de proclamar un estado de excepción con la consecuente suspensión de la ley que le otorga tal potestad, la cual, no obstante sigue detentando. Es esto lo que Schmitt (1922) define como paradoja de la soberanía y Agamben rescata en su ensayo como punto clave para delimitar las implicaciones de la figura soberana en el estado de excepción. (Agamben, 1998, p. 15). El concepto de soberanía se encuentra íntimamente ligado al de estado de excepción, en cuyas características ahondaremos a continuación, examinando sus características esenciales y su relación con la ley y los fundamentos básicos del sistema jurídico y político antiguo y moderno.

## **2.1. La ley vive de la excepción.**

La excepción juega un papel esencial en la constitución de la ley, no sólo porque la “confirme”, como lo afirma un popular lugar común, sino porque “la regla como tal vive de la excepción” (Schmitt, cp. Agamben, 1998, p. 16). Según explica el famoso teólogo Kierkegaard lo general es más fácilmente comprensible mediante la excepción pues “trae todo a la luz más claramente que lo general en sí mismo. Después de un rato, uno resulta asqueado de la charla infinita sobre lo general –hay excepciones. Si no pueden explicarse, tampoco puede explicarse lo general” (Citado por Agamben, 1998, p. 16).

La necesidad de excepciones que tiene la ley se expresa en el hecho de que “sólo porque su validez es suspendida en el estado de excepción, la ley positiva puede definir el caso normal como el terreno de su propia validez” (Agamben, 1998, p. 17).

La ley, que no puede regir sobre el caos, necesita de una situación regular en la vida diaria sobre la cuál aplicarse, y es el soberano (aquel que rige en un estado de excepción, no olvidemos) quien decide si una situación es válida para la aplicación de la ley (Agamben, 1998, p. 16).

En contraposición a la situación regular, la situación excepcional está excluida de la ley. No obstante, en tanto que la fuerza de la ley consiste en su capacidad de mantenerse en relación con lo que está fuera de ella, la excepción preserva una relación con la ley, una que se da mediante la suspensión de ésta (Agamben, 1998, pp. 17-18).

Deleuze y Guattari (1980) planteaban que “la soberanía sólo rige sobre lo que es capaz de interiorizar” (p. 445. Cp. Agamben, 1998, p.18). Mientras, Maurice Blanchot (1969) explicaba, refiriéndose a los intentos de la sociedad de asimilar su exterior, que confrontado con un exceso, el sistema interioriza lo que lo excede a través de una interdicción y de esta manera se auto-designa como exterior a sí mismo. (p. 292. Citado por Agamben, 1998, p.18). En respuesta, Agamben (1998) declara que la excepción que define la estructura de la soberanía es aun más compleja:

Lo que está en juego en la excepción soberana no es tanto el control o neutralización de un exceso como lo es la creación y definición del espacio mismo en el cual el orden jurídico-político puede tener validez. En este sentido, la excepción soberana es la localización fundamental (Ortung), la cual no se limita a distinguir lo que está dentro de lo que está afuera [de la ley] sino que en su lugar traza un umbral (el estado de excepción) entre los dos, en cuya base, afuera y adentro, la situación normal y el caos, entran en esas complejas relaciones topológicas que hacen posible la validez del orden jurídico (p.19).

## **2.2. Violencia y Ley.**

Al igual que con el carácter socializador del mito, podemos rastrear el origen de la asociación entre violencia y ley en la cultura griega. Giorgio Agamben cita (1998) como primer registro de este maridaje el fragmento 169 de Píndaro, que reza:

“El *nomos*, soberano de todos

De mortales e inmortales,

Guía con la mano más fuerte

Justificando al más violento.” (p.30)

Lo que del fragmento interpreta Agamben (1998) es que el autor define la soberanía del *nomos* mediante una justificación de la violencia, lo cual resulta en una unificación de dos principios por esencia antitéticos que los griegos llamaban *Bia* (violencia) y *Diké* (justicia). (p.31). Ya en el siglo VI a. c., otro escrito, el fragmento 24 de Solón afirmaba “con la fuerza del *nomos*, he conectado violencia y justicia” (cp. Agamben, 1998, p.31, traducción nuestra). En oposición, para Hesíodo el *nomos* es precisamente, según se desprende de *Los trabajos y los días*, lo que divide a la violencia de la ley y al mismo tiempo el mundo de los animales del de los hombres (cp. Agamben, 1998, p. 31). Sin embargo, lo que –según Agamben (1998)- prevalece en el pensamiento de occidente es la noción heredada de Píndaro de que “el *nomos* soberano es el principio que, uniendo ley y violencia, los trata sin distinción” (p.31).

Cuando Platón, -explica Agamben (1998)-, cita en *Gorgias* el fragmento de Píndaro, desnuda su verdadero significado mediante lo que a primera vista puede ser malinterpretado como un error.

“El *nomos*, soberano de todos

De mortales e inmortales,

Guía con la mano más fuerte

*Violentando al más justo.*” (p. 33)

Con su gazapo intencional, Platón nos aclara que “la ‘justificación de la violencia’ es al mismo tiempo ‘violentar al más justo’ y la ‘soberanía’ del *nomos* de la que habla Píndaro consiste en esto y en nada más” (Agamben, 1998, pp. 33-34). Mientras para Píndaro, es “natural” que gobierne el más fuerte, Platón establece que la ley va en

concordancia con la naturaleza y es por tanto de carácter no violento (Cp. Agamben, 1998, p.34).

En contraste, los Sofistas, en línea similar a la de Píndaro, arguyen que *physis* (naturaleza) está opuesta al *nomos* (ley o norma) y que dicha oposición justifica la fusión soberana entre violencia y ley. (Agamben, 1998. p.34). Tal postulado, razona Agamben (1998), sirve de base a la concepción de soberanía de Thomas Hobbes.

Si para los sofistas la anterioridad de la *physis* justifica la violencia del más fuerte, para Hobbes es esta misma identificación del estado natural con la violencia (*homo hominis lupus*) lo que justifica el poder absoluto del soberano. En ambos casos... la antinomia *physis/nomos* constituye la presuposición que legitima el principio de soberanía, la indistinción entre ley y violencia (en el hombre fuerte de los sofistas o el soberano de Hobbes). Es importante acotar que en Hobbes el estado natural sobrevive en la persona del soberano, quien es el único que preserva su *ius contra omnes* natural. Así, la soberanía se presenta como la incorporación del estado natural en la sociedad, o, si uno prefiere, como un estado de indistinción entre naturaleza y cultura, entre violencia y ley y esta misma indistinción constituye específicamente la violencia soberana (p.35).

Desde esta perspectiva, que considera a la naturaleza –el principio de preservación de la propia vida- como algo anterior y por tanto ajeno (e incluso superior) a la ley, pero incorporado en el orden social como cimiento del poder soberano, vemos de nuevo que la exterioridad es el centro del sistema político y este vive de ella tanto como la regla vive de la excepción (Agamben, 1998, p.36).

### **2.3. La excepción como regla. Parásito y tumor**

Agamben define como “*relación de excepción* a la forma extrema de relación por la cual algo está incluido sólo a través de su exclusión” (Agamben, 1998, p. 18). Como vimos al principio, es de esta manera que, según Foucault, se relacionan la vida pública admitida dentro de la *polis* griega (*bios*) y la vida simple y natural (*zoe*). En este tipo de relación que el orden político mantiene con aquello que se encuentra fuera de él, podemos encontrar las

claves que nos facilitarán comprender el proceso que permite que la excepción se convierta en el caso regular y al estado de excepción transformarse, por similares medios, en el sistema político predilecto de occidente.

La contraposición que Hobbes y los Sofistas señalan entre un estado natural y un estado legalmente constituido y la inclusión del primero en el último mediante un espacio de indeterminación dispuesto por un poder soberano, nos hablan también de una relación de excepción. En ese espacio se encuentran también la violencia (*Bia*) propia del estado natural con la justicia (*Dike*) que, en teoría, pertenece al estado de derecho. Por lo tanto podemos observar también una relación de excepción entre violencia y justicia.

La relación se consuma cuando el elemento excluyente entra en un estado de suspensión que detona o pone en acción al elemento excluido. En ese momento, el elemento excluyente (la regla, la ley, el estado de derecho, etc) más que dejar de aplicar, aplica sobre el elemento excluido (la vida simple, la violencia, el estado natural) al abandonarlo:

La principal característica de la excepción es que lo que está excluido en ella no está, a cuenta de estar excluido, absolutamente sin relación con la regla. Por el contrario, lo que es excluido en la excepción se mantiene en relación con la regla en forma de suspensión de la regla. *La regla aplica a la excepción al dejar de aplicar, al retirarse de ella.* El estado de excepción es, por lo tanto, no el caos que precede al orden, sino la situación que resulta de su suspensión. En este sentido, la excepción es verdaderamente, de acuerdo a su raíz etimológica, sacada (*ex-capere*), y no simplemente excluida. (Agamben, 1998. pp. 17.18)

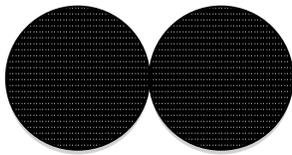
El estado de excepción es ese “umbral” en el que se desarrolla la relación de excepción, una especie de cápsula inmersa dentro del estado de derecho y que a su vez contiene lo que excede a este último, el estado natural. Eventualmente llega un punto en el que ese germen del elemento excluido que se encuentra encapsulado en el interior del elemento excluyente se fusiona con éste hasta que ambos se vuelven indiscernibles.

El estado de excepción (con su necesaria indistinción entre *Bia* y *Dike*) no es externo al *nomos*, sino más bien, incluso en su clara delimitación, incluido en el

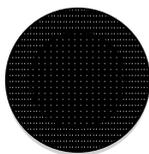
*nomos* como un momento que es en todo sentido fundamental. En su centro mismo, la conexión localización-ordenación siempre contiene entonces su propia ruptura virtual en la forma de una ‘suspensión de toda ley’. Pero lo que luego aparece (en el punto en que la sociedad es considerada como *tanquam dissoluta*) es de hecho no el estado natural (como una etapa temprana hacia la cual volverían los hombres) sino el estado de excepción. El estado natural y el estado de excepción no son nada más que dos lados de un mismo proceso topológico en el cual lo que se suponía externo (el estado natural) ahora reaparece (...) en el interior (como estado de excepción), y el poder soberano es esta misma imposibilidad de distinguir entre afuera y adentro, naturaleza y excepción, *physis* y *nomos*. El estado de excepción es de esta manera, no tanto una suspensión espacio-temporal sino una figura topológica compleja en la cual no sólo la excepción y la regla, sino también el estado natural y la ley afuera y adentro, pasan uno a través del otro. (Agamben, 1998, p. 37)

Agamben ofrece un sencillo esquema gráfico que ilustra con gratificante claridad la compleja relación entre el estado natural y el estado legal que tiene lugar en un estado de excepción (Agamben, 1998, p.38):

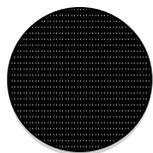
Al principio, tenemos dos terrenos aparentemente distintos, estado natural y estado legal o de derecho (figura 1):



Pero con el estado de excepción, vemos que en realidad uno está dentro del otro (figura 2):



Cuando la excepción comienza a volverse la regla, ambos terrenos se vuelven indiscernibles (Figura 3):



#### 2.4. El abandono.

Tal como fue aclarado, la ley no cesa de aplicar en el estado de excepción, sino que sigue aplicando mediante su retiro de ella. En otras palabras, aplica sobre la excepción abandonándola.

Tomando la sugerencia de Jean-Luc Nancy, hemos de dar el nombre de *abandono* (del antiguo término germánico que designa tanto la exclusión de la comunidad como el mando e insignia del soberano) a esta potencialidad (en el sentido apropiado de la *dynamis* aristotélica, la cual es siempre *dynamis me energein*, la potencialidad de no pasar a la factualidad) de la ley de mantenerse en su propia privación?, de aplicar al dejar de aplicar. La relación de excepción es una relación de abandono. Aquel que ha sido abandonado no está, de hecho, simplemente puesto fuera de la ley e indiferente a ella, sino más bien *abandonado* por ella, esto es, expuesto y bajo amenaza en el umbral en el cual vida y ley, afuera y adentro, se vuelven indistinguibles. (Agamben, 1998, p. 28).

No queda entonces claro si el abandonado está fuera o dentro del orden jurídico. En ese sentido, la paradoja de la soberanía puede acoger la premisa “no hay nada fuera de la ley” estableciendo así que “*La relación originaria de la ley con la vida no es la aplicación sino el Abandono*” (Agamben, 1998, p. 29, traducción nuestra). Por tanto, la ‘*fuerza de ley*’ originaria del *nomos*, consiste en mantener la vida bajo su jurisdicción al abandonarla (Agamben, 1998, p. 29).

Agamben trae a colación un par de textos de Franz Kafka sobre cuyos detalles anecdóticos no nos extenderemos innecesariamente (*Ante la Ley* [1915] y *El Proceso* [1925]), que a la luz de diversas interpretaciones, describen este estado de abandono de la

ley en que paradójicamente ésta actúa con mayor rigurosidad. Una de dichas interpretaciones citadas por Agamben es desarrollada por Gerschom Scholem, y en ella:

Define la relación con la ley descrita en El Proceso de Kafka como ‘la Nada de la Revelación’ (*Nichts der Offenbarung*), pretendiendo con esta expresión nombrar ‘un estadio en el cual la revelación no significa [*bedeutet*], pero aun así se afirma a sí misma por el hecho de que está en vigor (Agamben, 1998, pp. 50-51)

Para el autor de *Homo Sacer* es posible describir a la perfección el abandono de la ley con la fórmula ofrecida por Scholem: “*Estar en vigor sin significado (Geltung ohne Bedeutung)*”. La relación del hombre moderno con la ley, apunta Agamben (1998), responde a esta fórmula independientemente del país o sistema de gobierno bajo el cual se halle:

¿Cuál es, después de todo, la estructura del abandono soberano sino la de la ley que está en vigor pero no significa? Alrededor del planeta, los hombres viven hoy en el abandono de una ley y una tradición que se mantienen sólo como el ‘punto cero’ de su propio contenido, e incluyen a los hombres dentro de ellas en la forma de una relación pura de abandono. Todas las sociedades y todas las culturas hoy en día (no importa si son democráticas o totalitarias, conservadoras o progresistas) han entrado en una crisis de legitimación en que la ley (nos referimos con este término al texto entero de la tradición en su forma reguladora, ya sea la Torá judía o el Saria islámico, el dogma cristiano o el *nomos* profano) está vigente como la pura ‘Nada de la Revelación’ (p. 51,)

El hombre, relacionado con la ley mediante el puro abandono, se encuentra, como más arriba se apuntó, “expuesto y bajo amenaza en el umbral en el cual vida y ley, afuera y adentro, se vuelven indistinguibles” (Supra, p. 98). Su vida simple y natural, se halla en una relación de excepción (esto es, incluida mediante una exclusión) con el sistema político en el que subsiste.

## 2.5. La vida sagrada.

Después de esclarecer una serie de equívocos con respecto al término “sagrado”, Agamben (1998) rastrea su significado original en las antiguas leyes romanas (pp. 75-81), y termina por definirlo en su ensayo como “la conjunción de dos rasgos: la impunidad del asesinato y la exclusión del sacrificio” (Agamben, 1998, p. 81).

Lo primero, puntualiza el autor, implica una excepción de la *ius humanum* o ley humana, puesto que suspende la punibilidad del asesinato que la ley impone. Lo segundo es una excepción de la *ius divinum* o ley divina, es decir, una exclusión de cualquier tipo de ejecución ritual, puesto que este tipo de muerte conlleva una especie de purificación del condenado. (Agamben, 1998, p. 81).

Tal es la condición del *homo sacer*, doblemente excluido y expuesto a una violencia que no es considerada asesinato ni sacrilegio. La exclusión del *homo sacer* tanto de la ley profana como de la divina abre una esfera de acción humana que no es otra sino la de la decisión soberana (Agamben, 1998, pp. 82-83). La hipótesis del ensayo de Agamben apunta hacia la sacralidad entendida en estos términos como la relación política original del hombre con la ley “es decir, la vida desnuda en tanto que opera en una inclusión exclusiva como el referente de la decisión soberana” (Agamben, 1998, p. 85).

Entonces, el estado de excepción como sistema político originario tiene al soberano (el que decide en un estado de excepción según Schmitt) como receptáculo original del poder y, en principio, está relacionado con el hombre común mediante la sacralidad. En estos términos:

El soberano y el *homo sacer* presentan dos figuras simétricas que tienen la misma estructura y son correlativas: el soberano es aquel con respecto a quien todos los hombres son potencialmente *homines sacri*, y *homo sacer* es aquel con respecto al cuál todos los hombres actúan como soberanos. El soberano y el *homo sacer* están integrados en la figura de una acción que exceptuándose tanto de la ley humana como de la divina... delimita sin embargo lo que es, en cierto sentido, el primer espacio propiamente político de occidente, distinto tanto de la esfera

religiosa como de la profana, tanto del orden natural como del orden jurídico regular. (Agamben, 1998, p. 84)

¿Cuáles son entonces las características de esta relación entre el *homo sacer* y un sistema político fundamentado sobre la excepción y regido por una figura soberana?

## 2.6. El poder soberano

### 2.6.1. Vitae Necisque Potestas

Partiendo de la investigación de Yan Thomas (1984) sobre la pena de muerte en el mundo antiguo, Agamben ubica el origen de aquella propiedad típica del poder soberano de decidir sobre la vida y la muerte en la ley romana. En ella aparece bajo la fórmula *vitae necisque potestas*, que designa no el poder soberano, sino la autoridad incondicional de un padre sobre sus hijos varones (Agamben, 1998, p. 87).

Este poder es absoluto y se entiende no como la sanción de un crimen ni la expresión del poder más general que se halla dentro de la competencia del *pater* en tanto que él es la cabeza del *domus*: este poder viene inmediata y solamente de la relación padre-hijo (en el instante en que el padre reconoce al hijo al levantarlo del suelo, adquiere poder de vida y muerte sobre él) (Agamben, 1998, pp. 87- 88)

El autor deja claro que esta potestad sobre la vida y la muerte del hijo, se distingue de otras (la vida y la muerte de la hija o esposa adúltera, o la vida y muerte del sirviente) en que no se trata de un asunto privado, sino público y político:

La *vitae necisque potestas* se adhiere a cada ciudadano varón libre desde el nacimiento y así, define el modelo mismo de poder político en general. No es la vida simple y natural, sino la vida expuesta a la muerte (vida desnuda o vida sagrada) el elemento político originario. (Agamben, 1998, p. 88).

El ejercicio de esta autoridad constituía, según establece Thomas (1984) un deber público a ojos de los romanos y una “soberanía irreducible y residual” (p.528, cp. Agamben, 1998, p.88). Al punto que los romanos, explica Agamben, hallaban un afinidad esencial entre esa potestad paterna y el *imperium* del magistrado, evidenciada en el hecho de que “el

tema del *pater imperiosus* que por sí mismo desempeña el carácter del padre y la capacidad del magistrado que... no vacila en dar muerte al hijo traicionero, juega así un rol importante en las anécdotas y mitología del poder” (Agamben, 1998, p. 88).

Como resultado se obtiene una equiparación de rol del gobernante con el del padre de familia, con la respectiva autoridad soberana que dicho rol conlleva en ese contexto y la consecuente ubicación del ciudadano común en la misma situación de exposición del hijo ante la autoridad del padre:

El epíteto hagiográfico “padre del pueblo”, que es reservado en toda era para los líderes investidos con autoridad soberana, adquiere así una vez más su siniestro significado originario... el *imperium* del magistrado no es nada más que la *vitae necisque potestas* del padre extendida a todos los ciudadanos. No hay manera más clara de decir que el primer cimiento de la vida política es la vida que puede ser asesinada, que es politizada a través de su misma capacidad de ser asesinada. (Agamben, 1998, p. 89)

### 2.6.2. El doble

Entre las costumbres funerarias de los reyes franceses y los emperadores romanos, la investigación de Agamben (1998) recoge un número de situaciones en las que la vida sagrada viene asociada con una imagen antropomórfica que duplica aquella que pertenece en algunos casos al soberano y en otros a individuos en situación de *homo sacer* (pp. 92-113). De acuerdo con el autor, en estas antiguas tradiciones encontramos claves que relacionan la vida del soberano con la del *homo sacer*.

En los funerales de los reyes franceses, se colocaba una efigie de cera en una “*lit d’honneur*” (cama de honor), ocupando una posición importante y siendo tratada como si fuera el mismo rey en vida. Para Ernst Kantorowicz, de cuyo trabajo de 1957 sobre teología política *Los dos cuerpos del Rey* extrae Agamben (1998) la anécdota, la efigie guarda relación con la naturaleza perpetua de la soberanía, “que permite la *dignitas* real sobrevivir a la persona física de su portador (*Le roi ne meurt jamais*, ‘el rey no muere nunca’)”(p.92, traducción nuestra). La práctica, según Kantorowicz, (1957) tiene su raíz en el pensamiento

cristiano y corresponde por tanto a los territorios de la teología política cristiana (p. 434, cp. Agamben, 1998, p. 93).

Sin embargo, la ceremonia funeraria de los emperadores romanos muertos, aun siendo pagana, guarda con la registrada en Francia una similitud notable que el mismo Kantorowicz (1957) trae a colación aunque niega su influencia sobre aquella. Cuando el emperador moría, una imagen de cera era tratada como un hombre enfermo, se acostaba en una cama con senadores y matronas a su lado mientras recibía atención médica, hasta que siete días después, la efigie “moría” (p. 427, cp. Agamben, p. 93). Esta costumbre reafirma, en contraste con lo que Kantorowicz señala sobre los funerales de los reyes franceses, el carácter absoluto e inhumano del poder soberano, más relacionado con la política teológica de la que habla Carl Schmitt (Agamben, 1998, pp. 92-93).

La vinculación entre ambos rituales, cuya existencia Kantorowicz niega, implicaría hasta cierto punto la invalidez de su tesis, dado que la ceremonia romana bajo ningún respecto, aclara Agamben, se relaciona con el carácter perpetuo de la soberanía. (Agamben, 1998, pp. 93-94)

No obstante, Elias Bickerman vincula ambos rituales en un documento de 1929 llamado *La apoteosis imperial romana*. Kantorowicz en su obra aquí citada se refirió a dicha investigación, aunque obviando lo que para Agamben constituye la médula del planteamiento de Bickerman: la función y naturaleza de la imagen.

En otros casos paralelos... la imagen funciona como sustituto del cadáver desaparecido; en el caso de la ceremonia imperial, aparece más bien junto al cadáver, duplicando el cadáver sin sustituirlo (Bickerman, año, pp.6-7, cp. Agamben, 1998, p. 95)

En un trabajo posterior, Bickerman (1972) relaciona este ritual con otro también romano, el del *devotee* o devoto superviviente: un soldado que habiendo consagrado su vida a los dioses a cambio de la victoria en una batalla, no muere en ella (p. 22, cp. Agamben, 1998, pp.95-96). Cuando esto sucedía, debía enterrarse dos metros bajo tierra un coloso, -es

decir, una imagen del individuo consagrado- e incinerarse una víctima como “expiación” (Livy, 1948, p. 8. 9. 13, cp. Agamben, 1998, p. 97). ¿Por qué tomarse tantas molestias ante la supervivencia del *devotee*?

Esto sucede porque este hombre es *sacer*. El no puede ser devuelto de ningún modo al mundo profano porque es precisamente gracias a su consagración que la comunidad entera fue capaz de evadir la ira de los dioses (Schilling, año, p. 956, cp. Agamben, 1997, p. 97)

Este es señalado por Agamben (1998) como el punto común entre el cuerpo del soberano y el del *homo sacer*. La efigie del emperador romano y la del rey francés, juzga el filósofo, deben ser observadas bajo esta luz (p. 97). Se subraya así la simetría entre soberano y *homo sacer* más arriba señalada.

Jean-Pierre Vernant y Emile Benveniste (1965) explican que la función del coloso es el restablecimiento del orden de las relaciones entre el mundo de los muertos y el de los vivos (p. 77, cp. Agamben, Ob. cit. pp. 97-98).

La primera consecuencia de la muerte es la liberación de un ser vago y amenazante (la larva de los latinos, la psyche, eidolo o phasma de los griegos) que regresa, con la apariencia exterior del difunto, a los lugares donde la persona vivió, sin pertenecer propiamente ni al mundo de los vivos ni al de los muertos. La finalidad de los ritos funerarios es asegurar que este ser incómodo e incierto se transforme en un ancestro amigable y poderoso, que claramente pertenezca al mundo de los muertos... La ausencia del cadáver (o en ciertos casos, su mutilación) puede, sin embargo, impedir la consumación adecuada del rito funerario. Y en estos casos un coloso puede, bajo condiciones determinadas, sustituir el cuerpo, haciendo posible de este modo una ejecución vicaria del funeral. (Agamben, 1998, p. 98)

El coloso permite el ritual funerario purificador aun en la ausencia del cuerpo. Pero en el caso del *devotee*, cuando no hay ni siquiera una defunción, es paradójicamente esta ausencia de muerte lo que perturba la relación apropiada entre el mundo de los vivos y el de

los muertos, ameritando la inmolación de un coloso para restaurar el equilibrio. Por tanto el coloso “representa más bien –análogamente al cuerpo...- aquella parte de la persona que se le consagró a la muerte y que en tanto ocupa un umbral entre los dos mundos, debe ser separado del contexto normal de los vivos” (Agamben, 1998, p. 98).

En ese sentido, el devotee es una larva o un muerto viviente que ocupa ese umbral entre ambos mundos y el coloso representa esa vida que fue consagrada y separada de él. La situación del *homo sacer* puede entonces equipararse a la de un devotee superviviente que no puede acceder a la expiación mediante sustitución por un doble. Su cuerpo es la garantía de su sujeción a un poder sobre la muerte y encarna esa vida que fue consagrada, haciendo del *homo sacer* un coloso o doble de sí mismo (Agamben, 1998, p.99). Agamben afirma esto sin dejar de subrayar el carácter eminentemente político de la vida sagrada y su conexión esencial con el poder soberano:

Lo que une al devotee superviviente, al *homo sacer*, y al soberano en un solo paradigma es que en cada caso nos encontramos confrontados con una vida desnuda que ha sido separada de su contexto y que al, por así decirlo, sobrevivir su muerte, es por esta misma razón incompatible con el mundo humano. En cada caso, la vida sagrada no puede morar en ciudad de los hombres: para el devotee superviviente, el funeral imaginario funciona como una consumación vicaria de la consagración que devuelve al individuo a la vida normal; para el emperador, el doble funeral hace posible fusionarlo con la vida sagrada, que debe ser recolectada y divinizada en la apoteosis; para el *homo sacer*, finalmente, estamos confrontados con una vida desnuda residual e irreductible, que debe ser excluida y expuesta a una muerte que ningún rito ni sacrificio puede redimir (Agamben, 1998, p. 100).

Si como sostiene Agamben (1998) en contradicción con Kantorowicz, la tradición del cuerpo político del rey se origina en la del coloso del emperador, entonces no reafirma la perpetuidad del poder soberano. El cuerpo del rey representa más bien, -según aquel- el exceso de la vida sagrada del emperador, que se aísla en la imagen y mediante ritual es llevada a los cielos, en el caso romano, o transmitido al sucesor designado, como pasaba con reyes franceses e ingleses (p. 101). “Una vez reconocido esto, la metáfora del cuerpo

político ya no aparece como el símbolo de la perpetuidad de la *dignitas*, sino más bien como la cifra del carácter absoluto e inhumano de la soberanía.” (Agamben, 1998, p. 101).

Terminando de subrayar el paralelismo entre las figura del *homo sacer* y la del soberano, Agamben destaca cómo este último muestra los mismos dos rasgos de sacralidad del primero. En primer lugar, ni el asesinato de uno ni el del otro se consideran homicidios. Matar un *homo sacer* se considera menos que un homicidio y a un soberano, más que un homicidio. En segunda instancia, ninguno puede ser sometido a ejecución ritual ni judicial (recordemos, no puede ser sacrificado, pero sí asesinado). De ahí que durante la Revolución Francesa el juicio al rey Luis XVI fuese una sorpresa más grande que su asesinato (Agamben, 1998, p. 102). Vestigios de la incapacidad del soberano de ser juzgado son registrados por Agamben (1998) en constituciones modernas como la estadounidense, por ejemplo (p. 103).

### **2.6.3. El Lobo**

Agamben trae a colación en su ensayo un estudio de Rodolphe Jhering (1886) sobre las leyes romanas que relaciona la figura romana del *homo sacer* con otras dos de origen germánico-escandinavo. La primera es la del *wargus* u “hombre lobo”, cómo era llamado el bandido cuyo asesinato no era penado por la ley (1998, pp. 104 -105). La segunda tiene que ver con el “hombre sin paz” o *Friedlos*, pues siendo el concepto de paz la base de la ley en la antigüedad germánica, (Agamben, 1998, p. 104) aquel hombre que era excluido del sistema jurídico era despojado de la paz y expuesto a un asesinato que no implicaba homicidio.

Agamben (1998) resalta la imagen del hombre lobo, pues expresa de manera sucinta la manera en que la vida sagrada no es simple vida natural o animal (*zoe*) ni vida humana social como la que se desarrolla dentro de los límites de la *polis* (*bios*) sino que ocupa un umbral entre ambas esferas sin pertenecer plenamente a ninguna de las dos (pp. 105, 109). Es una relación de excepción como la dada entre el estado jurídico y aquello que lo excede, el estado natural. El factor excluido no se encuentra, recordemos, aislado totalmente del factor excluyente, sino relacionado con este precisamente por el hecho de haber sido

excluido, abandonado. La vida sagrada con estas características es según el autor “la presuposición siempre presente y siempre operativa de la soberanía” (Agamben, 1998, p. 106)

El autor no tarda en relacionar estas reflexiones con las ideas de Thomas Hobbes relacionadas con la soberanía y aquel famoso enunciado según el cual “el hombre es el lobo del hombre”.

El estado natural hobbesiano es la excepción y el umbral que la constituye y mora dentro de ella. No es una guerra de todos contra todos tanto como es, más precisamente, una condición en la que cada uno es vida desnuda y un *homo sacer* para todos los demás, y en la cual todo el mundo es así *wargus, gerit caput lupinum* (Agamben, 1998, p. 106).

Como en toda relación de excepción, esta condición aquí expuesta por Agamben, es susceptible de emerger en el momento en que el orden jurídico quede disuelto por un estado de excepción (Agamben, 1998, p. 106).

#### **2.6.4. El cuerpo político**

En un sistema político que tiene como centro la vida desnuda, la acción política no se dirige al hombre ni al ciudadano, sino al cuerpo. Como primeros registros de esta tendencia, Agamben (1998) cita lo que señala como uno de los fundamentos de la democracia moderna, el *habeas corpus* de 1679, -aquella norma que exige la presencia física de una persona ante una corte de justicia- y una ley similar anterior a esta, llamada *de homine replegiando*. El filósofo subraya la manera en que ambas se enfocan en solicitar la presencia del *corpus* por encima de la del individuo (pp. 123-124)

El cuerpo, evidencia física de la vida simple y natural, asimilado como objeto de las políticas de una sociedad, es lo que Foucault (1976) apuntaba como rasgo característico de la política moderna y resalta su importancia como asunto político, específicamente en lo relativo al sexo.

El ‘derecho’ a la vida, a su propio cuerpo, a la salud, a la felicidad, a la satisfacción de las necesidades y, mas allá de todas las opresiones o la ‘alienación’, el ‘derecho’ a redescubrir lo que uno es y todo lo que uno puede ser, este ‘derecho’ –que el sistema jurídico clásico ha sido absolutamente incapaz de comprender- fue la respuesta política a todos estos nuevos procedimientos del poder (p. 191, cp. Agamben, 1998, p. 121)

No obstante, Agamben (1998) señala la paradoja que ubica al cuerpo no sólo como el recipiente de los derechos políticos del individuo, sino también como el eslabón que lo encadena al poder soberano: “*Corpus* es un ser de dos caras, el portador tanto de la sujeción al poder soberano como de las libertades individuales” (p. 125).

En el pensamiento político de occidente el *corpus* se encuentra íntimamente vinculado a la vida desnuda, y como muestra ejemplar, Agamben (1998) trae al ruedo la idea hobbesiana que presenta la capacidad del cuerpo de ser asesinado como fundamento la igualdad natural entre los hombres y la necesidad de un “Bien Común” (p. 125). De ahí, según Agamben (1998), la metáfora del Leviatán, cuyo cuerpo está conformado por todos los cuerpos de los individuos: “La capacidad absoluta de los cuerpos de los sujetos de ser asesinados forma el nuevo cuerpo político de occidente” (p. 125).

Más rastros del protagonismo del cuerpo en las ideas políticas modernas del hemisferio pueden hallarse en *Algunas reflexiones sobre la filosofía del hitlerismo* de Emmanuel Levinas (1934) que para Agamben constituye un análisis ejemplarmente explicativo del tema. Según Levinas, en el pensamiento judeocristiano el espíritu se esfuerza por una liberación ascética del cuerpo y de la situación histórica y social en que está inmerso, fundando así una diferenciación esencial entre el reino de la razón y el del cuerpo, que se hallan en relación opuesta. Por contraste, explica el autor, en el marco de la filosofía nacional socialista y de modo paradójicamente similar con el pensamiento marxista, se asume incondicionalmente la situación material, física e histórica implicando una cohesión indisoluble entre cuerpo y espíritu, naturaleza y cultura. (cp. Agamben, 1998, p. 151)

Bajo esta luz, el cuerpo no sería un evento accidental que nos relaciona con el mundo material ni un punto de partida hacia el descubrimiento de la oposición cuerpo-alma. Más bien la esencia del espíritu radica en que se encuentra encadenado al cuerpo y un intento por separar ambas cosas sería una traición a esa esencia: (Levinas, 1934, cp. Agamben, 1998, p. 151).

Lo biológico, con la noción de inevitabilidad que implica, se vuelve más que un objeto de la vida espiritual. Se convierte en su corazón. Las misteriosas pulsiones de la sangre, los atractivos de la herencia y el pasado para el cuál el cuerpo sirve de vehículo enigmático, pierden su carácter como problemas que están sujetos a una solución ofrecida por un Ser soberanamente libre. El Ser no sólo trae los elementos desconocidos de estos problemas en aras de resolverlos; el Ser es también constituido por estos elementos. La esencia del hombre no yace ya en la libertad sino en una especie de atadura... (Levinas, 1934, pp.205-7, cp. Agamben, 1998, pp. 151-152)

La situación del hombre en estos términos lo obliga, según explica Levinas (1934), a asumir una nueva actitud.

Encadenado a su cuerpo, el hombre ya no se ve a sí mismo rechazando el poder para escapar de sí mismo. La verdad ya no es para él la contemplación de un espectáculo foráneo; más bien, consiste en un drama del cuál el hombre mismo es el actor. Es bajo el peso de toda su existencia, lo cual incluye hechos que no tienen vuelta atrás, que el hombre dirá su sí o su no. (pp. 205-7, cp. Agamben, 1998, p. 152)

#### **2.6.5. Derecho y ciudadanía.**

“En el sistema del estado-nación, los llamados sagrados e inalienables derechos de los hombres parecen carecer de toda protección y realidad en el momento en que ya no pueden tomar la forma de derechos pertenecientes a ciudadanos de un estado”. (Agamben, 1998, p. 126)

Tal es la conclusión de Agamben a partir del trabajo de Arendt sobre los refugiados y los postulados de la Revolución Francesa que hablan de los derechos del hombre y el ciudadano. Los derechos se adquieren al momento de nacer. Con la Revolución, quedó establecido que la ciudadanía nombra el nuevo estatus de la vida como la base de la soberanía y por tanto define a los nuevos *miembros de la soberanía* (Agamben, 1998, p.129). ¿Quiénes pueden ser entonces considerados ciudadanos de una nación? Dando respuesta a esa pregunta, se determina automáticamente quiénes acceden a la “membresía” de la soberanía y por tanto, a los derechos políticos. No obstante, al hacerlo se incursiona en practicas relacionadas con procesos políticos de muy oscuro talante.

Atrapadas en un constante trabajo de redefinición, estas preguntas comienzan a volverse esencialmente políticas, al punto que con el Nacional Socialismo, la respuesta a la pregunta “¿Quién y qué es alemán?” ( y también, por lo tanto, “¿Quién y qué no es alemán?”) coincide inmediatamente con la más alta tarea política. Fascismo y nazismo son, sobre todo, redefiniciones de las relaciones entre hombre y ciudadano, y se tornan totalmente inteligibles sólo cuando se sitúan – sin importar lo paradójico que pueda parecer- en el contexto biopolítico inaugurado por la soberanía nacional y la declaración de derechos (Agamben, 1998, p.130).

Del otro lado de la línea que delimita la ciudadanía con gentilicio portador de derechos encontramos a los hombres cuya vida “no merece ser vivida”, pues, según señala Schmitt (1963) con respecto a la validez de las leyes, quien determina un valor, señala a su vez un no-valor y sugiere la aniquilación de ese no valor (p. 80, n. 49, cp. Agamben, 1998, p. 137). El enunciado de Schmitt es puesto por Agamben en relación con el concepto de “vida que no merece vivir” acuñado por Karl Binding (1920) en defensa de la práctica de la eutanasia.

Como argumento, Binding (1920) sostiene que la no punibilidad del suicidio, motivada por la soberanía del hombre sobre su propia vida, debería extenderse al exterminio de vidas que han perdido tanto su cualidad de bien legal que su mera existencia ya no tiene ningún valor, ni para quien la lleva adelante ni para la sociedad (pp. 27-29, cp. Agamben, 1995, p. 138).

En las quizás bien intencionadas ideas de Binding, Agamben advierte un peligroso potencial:

Más interesante para nuestra investigación es el hecho de que la soberanía del hombre viviente sobre su propia vida tiene su contraparte inmediata en la determinación de un umbral más allá del cual la vida cesa de tener algún valor jurídico y puede, por lo tanto, ser asesinada sin cometer homicidio. La nueva categoría jurídica de “vida desprovista de valor” (o “vida que no merece ser vivida”) corresponde exactamente... a la vida desnuda del *homo sacer* y puede fácilmente extenderse más allá de los límites imaginados por Binding (Agamben, 1998, p.139).

Es como si toda politización de la vida implicara la generación de un umbral en el cual la vida pierde su relevancia política, se vuelve “sagrada” y puede por tanto exterminarse sin cometer homicidio. La vida que merece vivir y la que no lo merece se dividen con la misma línea que se separa al ciudadano del que no goza de la ciudadanía, una que cada sociedad se ocupa de trazar para decidir así quién habrá de ser su *homo sacer* (Agamben, 1998, p.139).

# MARCO METODOLÓGICO

## 1. Planteamiento del problema

¿Qué hace falta para construir un discurso capaz, no de cumplir la desproporcionada pretensión de moldear el pensamiento del espectador, sino de realizar la menos soberbia, pero aun ambiciosa tarea de introducir en dicho pensamiento el sano germen de un cuestionamiento profundo y arriesgado de la realidad que le rodea? Se trata esta, sin duda, de una pregunta que fácilmente linda con el exceso y la desproporción. Y, sin embargo, no deja de ser una pregunta necesaria, casi urgente. De allí que nos planteamos, intentar poner en juego dicho cuestionamiento, a partir de una lectura particular de la historia de nuestra nación, en este caso tal y como queda delimitada por *La Herencia de la Tribu*, de Ana Teresa Torres. Eso sí, entendiendo dicha herencia desde un concepto de “peste” que asociamos directamente con la propuesta teatral de Antonin Artaud.

Los postulados del teatro de la crueldad, desarrollados por el poeta francés Antonin Artaud a principios del s. XX, nos hablan de una teatralidad dirigida directamente a la sensibilidad del espectador, a la cual no apunta con intrincados argumentos que pongan las elaboradas reflexiones del autor en boca de personajes destinados a conformar verosímiles retratos de los seres que encontramos en la vida real ¿Y por qué? En buena medida, porque la llamada “vida real” no es más que un concepto producto de nuestra visión de mundo, de nuestra cultura. De allí que afrontar la realidad, desde lo que concebimos como realidad, la más de las veces roza la paradoja, el oxímoron, la redundancia. Si se aspira incluso, a un teatro, a un medio de comunicación, hasta a un mensaje que quiera de alguna manera atender a lo que llamamos realidad; escapar, acaso, de este embrollo se torna oportuno.

Es por tal razón que se recurre a Artaud, para quien el teatro no se encontraba en las palabras y discursos sobre “la realidad” –y en este caso, “la realidad nacional” desde *La Herencia de la Tribu*-, al menos no de manera esencial, sino en la puesta en escena, el espacio. El espacio lleno de luz, sonido, color, música, forma, movimiento, y también, en

su justa medida, palabras. Al no simular una realidad –herencia tal vez, de la visión positivista-, sino generándola, provocándola, incitándola, aseguraba una penetración profunda del teatro en la vida de los individuos y las sociedades, a la búsqueda de sus más oscuros vicios y demonios colectivos con el fin de hacerlos salir como lo hace la peste en el esplendor volcánico de sus abscesos. Esta purificación del cuerpo social significaba para Artaud un ritual de exorcismo.

Por eso, la presente investigación, a lo sumo se plantea interpretar La Herencia de la Tribu desde distintas ideas vinculadas al concepto de “peste” tal y como lo concibe Artaud, especialmente en el Teatro y su Doble. Invocar qué o cuáles “demonios” presentes en esa “herencia de la tribu” son susceptibles de exorcismo mediante el ritual teatral como lo propone Artaud, es de entrada una tarea vasta, acaso imposible o desmedida. Sin embargo, cabe plantearse una exploración a guisa de ensayo, para quienes de algún modo u otro, tengan interés en abordar lo que llamamos “realidad nacional” desde el teatro y otros medios de comunicación.

Por ende, de cara al problema que implicaría dar forma escénica a dicha “realidad” de modo que escape a la cómoda reinterpretación hiperracional que distancia, desconoce y anula los contenidos; en busca de puestas en escena que embistan y abracen al espectador para ubicarlo en el centro de este ritual multitudinario cuyo objetivo es exorcizar nuestra peste social, la presente investigación se centra en la siguiente interrogante:

¿Cómo abordar distintas facetas de nuestra “herencia de la tribu” entendida como “peste” desde la visión de Artaud, de modo tal que puedan proponerse distintas ideas y premisas valiosas para la puesta en escena de piezas teatrales en el ámbito cultural venezolano?

## **2. Objetivos:**

### **2.1. Objetivo General**

Explorar posibles relaciones entre el concepto de peste sugerido por Antonin Artaud en su recopilación de ensayos *El Teatro y su Doble* y el conjunto de problemáticas inherentes a la cultura venezolana analizadas por Ana Teresa Torres en *La Herencia de La*

*Tribu* en busca de distintas ideas y premisas valiosas para la puesta en escena de piezas teatrales en el ámbito cultural venezolano.

## **2.2. Objetivos Específicos**

Abordar el concepto de peste sugerido por Antonin Artaud en el conjunto de ensayos recopilados bajo el título *El Teatro y su Doble* (1938).

Indagar en las problemáticas inherentes a la cultura venezolana relacionadas con la historia como mito fundacional, tomando como punto nodal el análisis presentado en *La Herencia de La Tribu* de Ana Teresa Torres.

Apelar a la propuesta de Fernando Yurman relacionadas a la cultura venezolana motivadas por el empalme de pulsiones individuales con anhelos e inquietudes colectivas en *La Identidad Suspendida y Fantasma Precursores*, como vía para interpelar las ideas establecidas en *La Herencia de la Tribu*, de cara al ensayo a realizar.

Vincular los postulados de ambos autores, Torres y Yurman, con la valoración que ofrece Giorgio Agamben en su libro *Homo Sacer* del estado de excepción como origen y destino de todo sistema político, en razón de su potencial conexión con la propuesta artaudiana.

Escribir un ensayo que juegue con los resultados de la investigación para identificar posibles ideas y premisas valiosas para la puesta en escena de piezas teatrales en el ámbito cultural venezolano.

## **3. Delimitación**

Dada la complejidad y aliento de las lecturas propuestas para el ensayo a realizar, se considera la investigación de carácter meramente exploratoria. Así mismo, y una vez más, no se propone directamente un montaje teatral, sino un cúmulo de ideas que puedan servir a la puesta en escena en el ámbito cultural venezolano. Sin embargo, de cara a las exigencias

de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, resulta conveniente delinear algunos límites conceptuales. Para empezar, asumiremos la idea de “peste” social propuesta por Antonin Artaud, tomando como referencia principal la recopilación de ensayos de este autor que lleva por título *El Teatro y su Doble* (1938).

Ahora bien, a la hora de errar por distintas manifestaciones de “peste” en el contexto social y cultural venezolano, se abarcarán tres perspectivas, cada una de las cuales es en sí misma lo suficientemente amplia y amerita la realización de estudios minuciosos. No obstante, en este trabajo se favorece la exploración de las posibilidades que ofrece el contraste entre visiones diversas del problema que se complementan unas a otras.

El primero de los enfoques tomados en cuenta lo constituye el mito y la función que cumple en dar forma a la cultura de las sociedades. De la manera en que el mito ejerce ese rol en el caso particular del contexto venezolano, Ana Teresa Torres nos ofrece un interesante análisis en su ensayo titulado *La Herencia de la Tribu* (2009). El enfoque mítico dentro de esta investigación se encontrará encauzado por los planteamientos que Torres presenta en este texto.

Como complemento, hallamos pertinentes las consideraciones del psicólogo Fernando Yurman con respecto a la conexión entre las neurosis y traumas personales con los colectivos como un acercamiento a la comprensión de la compleja crisis social que ha experimentado nuestro país en los últimos años. Los textos de este autor de los que haremos uso para exponer esta segunda visión de nuestro problema serán únicamente *La Identidad Suspendida* (2008) y *Fantasmas Precursores* (2010).

Y en tercera instancia, una aproximación filosófica provista por la obra *Homo Sacer* de Giorgio Agamben, quien cuestiona que los desastres políticos de la historia puedan explicarse recurriendo solo al paralelismo entre neurosis internas y externas, al tiempo que propone al estado de excepción y el campo de concentración como los paradigmas que fundamentan los aspectos medulares de la política de occidente.

#### **4. Justificación**

Independientemente del optimismo o pesimismo con que se perciba el proceso político que actualmente atraviesa Venezuela, es indudable que se trata de una etapa de crisis que implica ominosos riesgos y valiosas oportunidades. En un contexto como este, la estructura del mundo que hemos creado como cultura se tambalea.

Una comprensión de los rasgos y dimensiones de esta crisis se impone en aras de abordarla sin que la exigencia del reto nos sobrepase. El arte, con el reconocido poder que posee, no sólo para revelarnos la esencia oculta de nuestra propia naturaleza, sino también para permitirnos transformarla, se convierte en una herramienta útil y pertinente.

Pero en una sociedad moderna en la que fluctúan masivamente mensajes contradictorios de diversos formatos que saturan los canales de comunicación, hasta el punto en que ninguna palabra o imagen parece decir absolutamente nada, resultan necesarias propuestas que permitan abordar la complejidad de la situación con la reflexión que amerita.

Ante este escenario, aparecen Artaud, su peste y su crueldad como una opción. El teatro, como uno de los pocos medios que impone la cercanía física del espectador, tiene en esta variable artaudiana una manifestación particularmente contundente que apunta también a una cercanía racional y espiritual. Se trata de un discurso que, mediante el elemento ritual y el uso de todos los recursos de los que dispone la puesta en escena, anhela un compromiso brutal y a quemarropa con la audiencia. Si bien la elaboración de un discurso de estas características puede resultar una pretensión osada, se aspira humildemente a que esta investigación constituya una aproximación a las posibilidades que podría ofrecernos en el campo teatral y cultural.

## EL PAÍS COMO CAMPO DE CONCENTRACIÓN

### En busca de claves artaudianas para un teatro sobre la Venezuela actual

Poniendo en diálogo el diverso conjunto de ideas examinadas en el cuerpo de esta investigación, nos hemos propuesto exponer a continuación algunas reflexiones que pretenden enfatizar las relaciones más relevantes entre las distintas perspectivas utilizadas para aproximarse a la *peste* venezolana y la manera en que cada una corrige, complementa y refuerza a las otras.

Dichas reflexiones están organizadas en torno a cuatro aspectos que consideramos los más significativos para una comprensión un poco más profunda de los síntomas de nuestra peste particular: En primer lugar, encontraremos las ideas relacionadas con la realidad concebida como una obra de ficción en tanto que es percibida no como un hecho incuestionable que se registra de manera fiel, sino como una organización subjetiva y funcional de significados, la cual constituye en muchos casos un ejercicio de poder; Posteriormente, se ofrecerá una aproximación a la figura del Padre en sentido amplio como piedra de anclaje de esa estructura de significados que percibimos como “el mundo”; En contrapeso con la figura del Padre hallamos a aquella que hemos identificado como El Hijo: El individuo o grupo de individuos que mediante diversos mecanismos se encuentran sujetos al entramado de poder que impone el Padre y a toda la red de significaciones que este implica. Por último, a modo de propuesta, se plantean las posibilidades que ofrece el arte, en especial el arte escénico, como espacio colectivo para la mediación en los conflictos que tienen lugar entre el individuo y su cultura como estructura de poder.

### El gran teatro del mundo también es una cárcel

La afirmación de Yurman en *La Identidad Suspendida* según la cual el mundo es una ficción cultural que puede ser moldeada por diversos factores tales como el clásico literario, la narración oral e incluso el discurso visual, viene a reforzar el planteamiento de Emilio Lledó en *El Mundo Homérico* que propone la narración mítica como elemento determinante para la conformación de un *ethos* o estructura de valores que regule la

conducta de un grupo determinado de individuos en aras de garantizar su supervivencia en comunidad. Y además coloca la ficcionalidad del arte en un status similar al del mito en su pretensión de dar una explicación total del mundo.

Asociando estas ideas con aquella de Ana Teresa Torres que atribuye a la historia, específicamente a la historia de Venezuela, propiedades de mito fundacional, podríamos quizás concebir la historia, no como un registro impoluto y fidedigno de los sucesos vividos por una colectividad, sino más bien como un producto de ficción cuya función podría ser como la del mito: establecer un sistema de significaciones y valores que prescriban la conducta de los miembros de una cultura.

En función de esta visión de la historia como ficción, resultan pertinentes las críticas de Yurman con respecto a la credibilidad de las nociones de memorias colectiva, cultural o histórica, pues estos registros mnémicos, asegura el autor, transitan intervenidos por valores ideológicos, pasiones políticas, el entorno nacional, familiar o religioso y también creencias míticas; incluso sujetos a un soporte físico cuya interpretación varía de acuerdo al momento, lugar y contexto en que se acude a ellos como referencia.

Entendida entonces la historia, de manera similar al arte, como un producto cultural que a su vez busca prescribir la cultura y la conducta de los integrantes de esta última, conviene traer nuevamente a colación aquel relato de Borges sobre el hombre que intentando pintar el mundo termina describiendo con sus trazos las facciones de su propio rostro, pues enfatiza la manera en que una creación cultural intenta dar al mundo una forma cónsona con aquel que la crea. Si además extrapolamos a otras formas de arte las afirmaciones de Yurman sobre la manera en que el autorretrato supone para quien lo pinta un compromiso de asemejarse a su obra, y cómo esa representación de la realidad también busca apegarla a lo que de ella se dijo en el trabajo artístico, esta potencialidad de los productos culturales queda subrayada.

De este análisis pueden desprenderse dos posibles conclusiones aparentemente contradictorias.

La primera, que *la ficción fundacional (mito, historia u obra de arte clásica) tiene la potencialidad de determinar, transformar o al menos intervenir la realidad, y su confección constituye un ejercicio de poder*. Tal noción viene reforzada por Yurman cuando asevera que la historia es siempre contemporánea y acomodaticia entre otras cosas a un conjunto de necesidades simbólicas de un grupo en un momento determinado.

O como segunda posibilidad, que *el mito como producto cultural, estando sujeto al registro siempre fluctuante de las memorias colectiva, cultural y/o histórica, cuenta con imprecisa capacidad para transportar sus valores de una generación a otra y sólo es válida para grupos determinados en momentos específicos*. Esta idea se corresponde con la propuesta de Yurman que postula como única memoria compartida generacional e intergeneracionalmente a la memoria traumática, que es procedimental y se transporta de manera caótica, por sedimentación de fragmentos desordenados.

Antes de apresurarnos a escoger entre una de ambas, conviene primero revisar rápidamente las implicaciones de cada una.

El producto cultural con pretensión fundacional asumido como ejercicio de poder nos invita nuevamente a observar de cerca el proceso, ya referido en estas páginas, mediante el cual el poder político se erige y consolida. Bajo la perspectiva del filósofo Giorgio Agamben, los mecanismos de los que se sirve el poder para constituirse, aunque resulten aparentemente diversos, comparten como oscuro aspecto medular el estado de excepción.

La excepción entendida por Agamben como el *nomos* de la tierra cuenta con ciertas características ya anteriormente descritas en esta investigación pero que enumeraremos sintéticamente a manera de recordatorio. Ponerlas sobre la mesa nuevamente facilitará su interpretación y expondrá más claramente su relación con el resto de las ideas:

**Nuestra grandiosa relación con la excepción.** Es decir, la que existe entre un elemento que incluye a otro mediante una exclusión, es decir, mediante una excepción. Agamben expone la diferenciación que el ser humano en sociedad hace entre su vida política (*bios*) y

su vida animal o biológica (*zoe*). Esta última (*zoe*) se encuentra incluida en el sistema legal (perteneciente al *bios*) exclusivamente mediante su capacidad de ser asesinada. Dicha relación se consuma cuando el elemento incluyente (o excluyente) entra en un estado de suspensión que detona o pone en acción al elemento incluido/excluido.

**La excepción es la regla, en serio.** Según afirma Agamben partiendo de Kierkegaard, la ley vive de la excepción, dado que, entre otras razones el caso excepcional, por su rareza, delinea con mucha mayor claridad el caso regular y la fuerza de una ley depende de su capacidad de asimilar lo que se encuentra en su exterior. Para ello, la ley (*bios*) abre un espacio, el estado de excepción, en el cual introduce la ley del estado natural (*zoe*). En ese espacio, la ley contempla la posibilidad de su propia insuficiencia para regir sobre la realidad que la excede. Al consumarse la relación de excepción, mediante la suspensión de la ley, se disuelve la diferencia entre la excepción y la regla.

**El soberano excepcional por antonomasia.** Definido por Agamben como “aquel que decide en el estado de excepción” (*Homo Sacer* p. 11, traducción nuestra). En el momento en que se suspende la ley, el soberano adquiere potestades entre las que destaca el derecho sobre la vida y la muerte de los gobernados, la cual es una translación al plano público de una atribución que tenía todo padre sobre la vida de su hijo en el antiguo derecho romano.

**El Homo Sacer en dos platos.** Es aquel hombre o mujer cuya vida biológica queda incluida dentro de la ley mediante una exclusión: la capacidad de ser exterminado. Su situación es sintetizada por Agamben como la de aquel individuo que no puede ser ejecutado mediante proceso legal ni ritual, pero cuyo exterminio no implica un homicidio a ojos de la ley.

**Pero qué justa resultó ser la violencia.** En el estado de excepción, donde ésta se vuelve la regla, la capacidad del *Homo Sacer* de ser exterminado sin consecuencia penal se impone como la norma. De modo que la violencia, procedimiento estándar de control social en el estado animal (*zoe*), no se distingue de la justicia, que es en teoría una organización racional de la sociedad y pertenece a la vida política (*bios*).

**Cuerpos protagónicos.** Para confirmar la manera en que la vida biológica del hombre como excepción se transforma en la regla, Agamben rescata una idea de Thomas Hobbes acerca de la capacidad del cuerpo de ser asesinado como fundamento de la igualdad natural entre los hombres y la necesidad de un “Bien Común”. Además, el cuerpo es propuesto por el filósofo como el receptáculo de las libertades individuales y al mismo tiempo de la sujeción al poder soberano. De ahí, según Agamben, la metáfora del Leviatán, cuyo cuerpo está conformado por todos los cuerpos de los individuos que gobierna.

**Doble o nada.** Se citan en el trabajo de Giorgio Agamben en *Homo Sacer* varios ejemplos históricos de rituales en los que la humanidad del soberano o del *Homo Sacer* se desdoblan en una figura antropomórfica de cera u otro material. En un caso ese “doble” representa la inhumanidad de la soberanía, inhumanidad que, interpretamos, define al *Homo Sacer*, concebido con frecuencia como un ser mitad animal. En otro, el “doble” sustituye el cadáver de un guerrero cuya vida fue ofrecida en ritual de sacrificio en una batalla y sin embargo sobrevive a ella. Mediante el ritual, la vida de este individuo fue excluida del mundo de los vivos, y sin embargo, se encuentra incluida en él por no haber muerto. Por lo tanto se inmola un “doble” para restablecer el equilibrio, evidenciando cómo esta vida abandonada por la ley y apartada del mundo de los vivos resulta esencial en la estructuración del orden social. El *Homo Sacer* es una vida excluida del mundo de los vivos que no puede ser inmolada en un “doble”, por lo cual es el cuerpo del mismo *Homo Sacer* en estado de indefensión jurídica, su vida desnuda desprovista del amparo de la ley, lo que garantiza el orden social y la estructura de poder sobre la que reposa la soberanía.

Partiendo de estos rasgos, destacamos entre muchas otras reflexiones desarrolladas a partir de la exposición de Agamben que existe un paralelismo entre las figuras del Soberano y el *Homo Sacer*. Aquel depende de este para sostener su autoridad, en la misma manera que la norma depende de la excepción para regir. Por varias razones, entre ellas, que no sólo el *Homo Sacer* se encuentra sujeto al Soberano por su cuerpo, sino que este depende de aquel para erigirse como tal; y que además, la vida del Soberano se halla en una situación de aislamiento del orden político similar a la vida desnuda del *Homo Sacer*, pues

ninguno de los dos puede ser sometido a ejecución legal ni ritual, pero el exterminio de ninguno de ambos es considerado homicidio. Con la salvedad señalada por Agamben de que el exterminio del Homo Sacer es menos que un homicidio mientras que asesinar al Soberano es más que un homicidio.

Así, Soberano y Homo Sacer se encuentran en extremos opuestos de un eje que necesita de ambos elementos para mantener el equilibrio de la estructura de dominio. Conviene entonces examinar de cerca cada elemento a partir de sus relaciones con la noción de producto cultural (mito, historia, clásico) como ejercicio de poder y la de institucionalidad como versión pública del rol paterno.

Para ello, el primer paso será identificar ambas figuras, Soberano y Homo Sacer, con otras pertenecientes a los otros cuerpos de ideas que alimentan esta investigación. El soberano como portador de la autoridad puede asociarse, bajo la perspectiva del psicoanálisis del mito, con el arquetipo del Padre, referencia primaria de un sistema de valores y del marco institucional que este implica. En ese mismo contexto, similar a la manera como el Homo Sacer se encuentra atado al poder soberano, bajo la potestad del Padre y de todo lo que representa se encuentran sus “hijos”, aquellos individuos miembros de una cultura. Será alrededor de estos dos ejes, el Padre y sus “hijos” que seguirán desarrollándose las ideas de nuestra exposición.

### **Papá es malandro y tremendo libertador**

Conviene recordar en este punto el papel del arquetipo del Padre en la estructura del monomito propuesta por Joseph Campbell en *El Héroe de las Mil Caras*. En los relatos mitológicos, esclarece el autor, el Padre suele estar asociado a lo que en el psicoanálisis se conoce como el superyó, aquel sector de la psique del individuo que se encarga de regular la conducta del mismo de modo que se ajuste a un conjunto de normas. Estas normas pueden ser tan variables como variables son la cantidad de mitos existentes y el número de culturas a las que dan forma. Esta figura coercitiva toma también diversas formas, entre las

cuales encontramos a los guardianes, oficiales, centinelas o policías como los más frecuentes.

En esa misma línea de pensamiento podemos ubicar la vinculación que Fernando Yurman establece entre el rol paterno y las figuras institucionales de autoridad. El autor les atribuye una función ordenadora de la sociedad que el primero ejerce en el ámbito privado y las últimas en el espacio público. Podríamos quizás entonces proponer que *existe una relación íntima entre la imagen paterna y el poder*.

Entonces la dualidad señalada por Yurman respecto al ejercicio de la autoridad paterna podría tal vez extrapolarse a su versión pública. Esta dualidad se refiere a la posibilidad de una paternidad que “transmite” y acepta su propia mortalidad en contraposición con una que “canibaliza” a sus vástagos en aras de eternizarse en su rol. El Padre transmisor, nos explica Yurman, permite el necesario cambio perpetuo y evita el retorno constante a la persecución del ideal propiciado por el Padre eterno, que como diría Ana Teresa Torres, tiene la utopía como objetivo y el fracaso como destino.

Bajo esta luz cobra aun más sentido el papel del Soberano, cuya decisión sobre la vida y la muerte tenía como origen, a ojos de Agamben, la traducción al plano público de una potestad que tenía todo padre sobre su hijo en el ámbito privado. Según Agamben, este derecho sobre la vida y la muerte de los propios hijos, denominado *vitae necisque potestas*, tenía como versión pública el *imperium* magistrado. Así explica Agamben el rol del “padre del pueblo” comúnmente asignados a líderes con autoridad soberana y tan frecuente en los relatos históricos o míticos. De esta manera encaja perfectamente la propuesta que ubica en un mismo plano: *a la historia y al mito como productos culturales que implican un ejercicio de poder; al Padre, figura arquetípica siempre presente en este tipo de relatos fundacionales, como referencia principal de esa estructura de poder; y al Soberano como manifestación política de este rol paterno, especialmente en su cara más oscura, la del Padre caníbal*.

Si intentáramos ubicar en el contexto particular venezolano un ejemplo claro de “Padre del pueblo”, no habría que rebuscarse para proponer sin demasiado temor a equivocarse al

personaje del Libertador Simón Bolívar, a quien usualmente se le refiere como el “Padre de la Patria”. Si bien Bolívar nunca gobernó Venezuela, su figura como héroe mítico (ampliamente desarrollada en el trabajo de Ana Teresa Torres) y su protagonismo en la historia (que en el contexto de esta investigación es ahora entendida como un producto cultural que establece un sistema de valores y constituye un ejercicio de poder) podrían quizás ascenderlo al status de Soberano en el plano cultural. Al punto que la garantía de pertenecer al “pueblo” pareciera venir condicionada por la militancia en el culto bolivariano, o en otras palabras, el Bolivarianismo ha llegado a definir quiénes son “los miembros de la soberanía”, es decir aquellos que gozan de derechos ciudadanos. De manera que la Soberanía cultural de Bolívar como “Padre de la Patria” llega incluso a manifestarse políticamente.

Pero en esta falta de distancia entre la autoridad simbólica y la fáctica, así como en el retorno constante a la historia en busca de un refuerzo identitario, Fernando Yurman advierte la manifestación de un déficit, paradójicamente, de paternidad. Y si se considera lo previamente desarrollado en relación con la asociación necesaria entre el Padre y el orden institucional, habría que sospechar que este déficit de paternidad es también una carencia en la estructura social, cultural, ética e institucional.

Ahondando en las características de este déficit, señala Yurman que en ciertas condiciones sociales y culturales de nuestro país el rol paterno no siempre está tan claro, dando pie a algunas distorsiones en las relaciones jerárquicas. Estas distorsiones implican a veces cierto reordenamiento de los roles familiares que pueden ser funcionales en algunas circunstancias pero se tornan patológicos cuando se trasladan a la esfera pública. Yurman menciona un ejemplo al que vale la pena aproximarse de nuevo:

En un gesto bizarro revelador, la República de Venezuela fue rebautizada República Bolivariana de Venezuela. El hijo funda el origen, y define al padre. Como un padre de sí mismo, este gesto sustituye al padre en el acto de nombrarse. De ahí deriva que la norma y el impulso sean lo mismo, que el Superyo esté tomado por una debilidad estructural, la pulsión invade la razón y se disfraza. En este gesto (...) se advierte más que en ningún otro la lógica simbólica deficitaria de este proceso. Frente a la falta de ordenamiento simbólico, a la ausencia de

jerarquización conceptual y temporal, la 'paternidad' es forzada y desmedida, y no tiene otro ordenamiento causal que el impulso (Yurman. 2008, p. 91).

Ana Teresa Torres no pasa por alto este fenómeno al describir los rasgos del Mito Bolivariano. Señala también esta paradoja bajo la cual Bolívar es al mismo tiempo el Padre de la Patria y su hijo predilecto. Este trastocamiento se profundiza más aun en el caso señalado por Yurman en el que un funcionario que se asume hijo de la Madre Patria y del Padre Bolívar sustituye a este último rebautizando a aquella.

Yurman hace referencia a una investigación histórica que da cuenta de la correlación entre la exaltación de la figura de Bolívar y el tambaleo general de la estructuras institucional en la sociedad venezolana. Con ello, parece confirmar su interpretación de la insistencia en el personaje bolivariano como síntoma de una paternidad deficitaria y además postula que esta tendencia a la repetición responde entre otras causas a una función traumática de la historia.

### **Trauma y Alexitimia, dos personajes de novela**

En su intento por explicar la manera en que la sociedad venezolana experimenta su carencia de paternidad, Fernando Yurman ofrece como una suerte de hipótesis, aun con temor de abusar de los conceptos, la vivencia colectiva de dolencias psíquicas que en teoría sólo se presentan de manera individual: el trauma y la alexitimia.

Explica Yurman en *La Identidad Suspendida* que el trauma no es originado sólo por una experiencia de alto impacto emocional que no puede ser asimilada psíquicamente, sino también por el vacío que deja una grave carencia como aquella constituida por el severo déficit de paternidad en la sociedad venezolana.

Revisitando las teorías freudianas relativas al trauma, Yurman explica que el recuerdo traumático no puede ser asimilado por el complejo entramado de la memoria, al cual le correspondería asignarle significado y reinterpretar su valor afectivo, con lo cual se relativizaría su impacto psíquico. Por lo tanto, este recuerdo transita intacto como un

fragmento flotante en el torrente de la memoria, susceptible de ser reactivado eventualmente en la forma de un *enactment*, una reproducción actuada de la experiencia traumática que mantiene íntegra toda la carga emocional de la primera vez que fue vivida.

La tendencia a la repetición que caracteriza al discurso del poder en Venezuela podría entonces explicarse como una especie de *enactment* que remite a un trauma psíquico originado por la vivencia colectiva de un agudo déficit de paternidad. Pero la repetición, según vemos en Yurman, no es síntoma exclusivo de la vivencia colectiva de un trauma psíquico, sino también de otro trastorno como lo es la alexitimia, es decir el distanciamiento entre el suceso psíquico y su representación simbólica.

Entre las características de esta disfunción, Yurman menciona algunos tales como la dificultad en los procesos para captar a los otros y a sí mismo, procesos que incluyen la figura del Padre como referencia institucional primaria; la imposibilidad de asimilación, primero simbólica y luego procedimental, de las experiencias; el esfuerzo por compensar dicha imposibilidad con la búsqueda de una figura providencial que permita codificar y decodificar los sucesos, organizar la percepción de la realidad; la transformación de la figura providencial idealizada en el referente principal de la autoridad, pero al mismo tiempo, por su matiz autoritario, no hace sino profundizar el déficit que la reclama, con lo que da a pie a un círculo vicioso que se repite continuamente.

Parecieran corresponderse estos síntomas de la alexitimia, y así lo deja ver el autor, con el comportamiento del personaje bolivariano dentro del imaginario nacional venezolano. Por varias razones: En primer lugar porque involucran la dimensión del Padre como piedra angular de un orden institucional; en segunda instancia, porque como en el trauma, la emergencia de la figura bolivariana viene propiciada por una carencia en esa dimensión institucional de la paternidad; porque Bolívar constituye esa figura providencial que funge como referente principal tanto para la interpretación de la realidad como para la legitimación de la autoridad; por la repetición obstinada de dicha referencia, propiciada por los tres rasgos anteriores, repetición que no es sino el intento desesperado y dolorosamente infructuoso de compensar una carencia que paradójicamente sigue alimentando.

Pero de las manifestaciones de alexitimia, aun queda por mencionar una de las más importantes y pertinentes para lo que se quiere resaltar en la presente investigación: La alexitimia es un síntoma comúnmente asociado a los episodios de identidad suspendida. Dichos episodios, define Yurman, tienen lugar cuando lo que se considera que es la identidad se suspende, puesto que deja de estar anclada, de percibirse como algo sólido o estable.

Durante ese lapso de suspensión, se dan los reajustes necesarios para redefinir la identidad y si, afectado por la alexitimia, el individuo encuentra dificultades para discernir entre los planos imaginario, real y simbólico, se corre el riesgo de cristalizar una mala solución. Según Yurman, los cambios históricos requieren de estos episodios de identidad suspendida, pero ya en su versión colectiva, la cual involucra procesos y también riesgos similares.

Conviene en este punto recordar cómo Yurman nos indica que la identidad del individuo se construye en buena parte desde la mirada de la madre y que para el caso de las identidades colectivas, la obra de arte puede cumplir esta función de mirada fundadora de la identidad. Justamente desde esta perspectiva del arte como fundador de la identidad nos acercamos más a la comprensión del producto cultural como ejercicio de poder, como confeccionador de una estructura de dominio cuyo eje, no olvidemos, es el rol del Padre.

La tarea de los mitos cosmogónicos es casi siempre ofrecer una visión del mundo y del lugar que los hombres ocupan en él. Entre los requisitos que según Georges Steiner debe cumplir un mito para transformarse en metarreligión, se encuentra aquel que dicta que el cuerpo de pensamiento implicado en un mito debe tener una pretensión de totalidad, ser un análisis total de la condición humana y el sentido de la vida de cada individuo. Pero además, agrega Torres, otorga identidad.

De manera que el producto cultural como ejercicio de poder, sea mito, historia u obra de arte clásica, no sólo prescribe un marco cultural e institucional y una estructura de dominio sino que además define en buena medida la identidad y el lugar de cada individuo dentro de ese marco y esa estructura. Nos atrevemos entonces a *ubicar cultura, institucionalidad, estructura de poder y ahora también identidad dentro de una misma*

*línea de significado y ancladas al mismo punto de referencia: el Padre.* Si esto fuera lícito, entonces *la suspensión de la identidad podría quizás equipararse a la suspensión también de un orden institucional*, a un congelamiento de las referencias que le brindan al individuo cierta noción de su lugar en el mundo y cuál debe ser su conducta en él, dejándolo por un tiempo inerte y a riesgo, como diría Yurman, de cristalizar una mala solución.

La suspensión de ese orden, interpretamos, conlleva a una incapacidad para asimilar las experiencias y esta incapacidad, -o bien porque se torna traumática o por ser un síntoma de alexitimia- deja un vacío que reclama el retorno del Padre providencial y el cariz autoritario que lo define como ente ordenador de la realidad.

### **Paradoja y paralelismo**

Así nos hallamos con la paradoja de que por un lado se cuenta con una estructura cultural fuertemente definida por el personaje Bolívar y por otro una notable carencia de paternidad y por ende, de orden institucional. Quizás esta contradicción se muestre más explicable si se establece un paralelismo entre la dinámica que opera entre estos dos polos – el Padre y su déficit- y aquella que existe entre la norma y la excepción, expuesta por Agamben. ¿En qué términos puede establecerse?

Para saberlo, conviene repasar algunas reflexiones sobre la memoria presentadas por Yurman en *Fantasmas Precursores*: Dado que el conjunto de rasgos asociados a una cultura, que en el caso particular venezolano tienen a la figura bolivariana como referencia central, se alojan presumiblemente en las memorias cultural, colectiva, e histórica, cabe suponer que dichos rasgos son atravesados por los productos culturales en su ejercicio de poder. Pero si estas memorias tienen, según observa Fernando Yurman, sólo un valor alegórico como conceptos y no constituyen un verdadero cuerpo de pensamiento compartido generacional e intergeneracionalmente por una cantidad significativa de individuos, ¿cómo sería posible afirmar que una cultura, bolivariana o la que fuera, puede trascender tiempo y espacio a través de varias generaciones? ¿No quedaría también entredicho su capacidad de ser moldeada por el producto cultura en su ejercicio de poder?

Una respuesta que podría desprenderse de las ideas de Yurman es que los rasgos de una cultura viajan en la memoria traumática y por tanto toda memoria compartida depende de ella. Y en este punto radica el paralelismo sugerido pocas líneas atrás, que pone en diálogo la visión expuesta por Yurman (del trauma, la alexitimia y la identidad suspendida como fenómenos psíquicos que pueden experimentarse colectivamente e involucran la dimensión del Padre como referencia central de una cultura y una estructura de poder) con lo desarrollado por Agamben respecto al origen del poder en su libro *Homo Sacer*.

La visión conjunto de ambos cuerpos de ideas permite desprender la siguiente reflexión, no sin conciencia del riesgo de estar sometiendo las ideas a una interpretación forzada: Proponemos que *en su posible acepción colectiva, el trauma y la memoria mantienen entre sí una relación de excepción, dado que el trauma se encuentra alojado en la memoria pero desvinculado de ella, incluido y excluido al mismo tiempo*. La memoria cultural, similar a la individual, procesa las experiencias de acuerdo a la construcción de un sentido, el cual puede estar subordinado al entramado de significados pertenecientes a una cultura o visión de mundo que le dicta su lugar. Es decir, la estructura de poder implicada en una cultura es la referencia a la que recurre la memoria al asignar sentido a las experiencias. Pero el trauma escapa a este proceso y la memoria sólo puede asimilar lo que la excede incluyendo mediante una exclusión, tal como lo hace la ley con la excepción, según explica Agamben. De naturaleza parecida a la vida desnuda del Homo Sacer, la vivencia traumática, excluida de la organización racional de las experiencias, es recuerdo íntegro e impoluto de un acontecimiento. Es “recuerdo desnudo” y desterrado que abandonado por la red de significaciones de la cultura, circula errante y, valga la contradicción, olvidado.

Quizás entonces quepa inferir que *así como la ley vive de la excepción, la memorias colectiva, cultural y/o histórica viven del trauma. Y mediante proceso similar al que permite que la excepción y la ley resulten indiscernibles, la diferencia entre las memorias traumática y cultural termina anulándose*.

Profundizando más aun en este ejercicio de analogías, resulta oportuno plantear la condición del trauma como elemento excluido/incluido de la relación de excepción que entra en acción cuando el elemento excluyente/incluyente se suspende. Así como el estado de excepción implica la suspensión del orden institucional, el trauma sobreviene en algunos

casos ante la ausencia de un orden cultural o institucional, entiéndase, un déficit de paternidad. Y este déficit, según hemos expuesto, reclama como ente organizador pero tiránico a una figura providencial, similar a la manera en que la excepción cuenta con Soberano que la rija.

Habiendo expuesto esta particular relación que sostienen las memorias cultural, colectiva histórica con la memoria traumática, puede que resulte menos confusa la paradoja que nos ubica entre la injerencia tiránica de un Padre en ejercicio de una soberanía cultural y el déficit de paternidad que trasciende a lo institucional dejando un vacío que se torna traumático. Dicha relación nos plantea que *el carácter tiránico del Padre en nuestra cultura viene dado por su origen en un déficit de paternidad que en su severidad traumática lo reclama como figura providencial.*

Corresponde tal vez preguntarse cuáles son los rasgos que dibuja esta cultura originada en el trauma y signada por la carencia. ¿Qué características definen el mundo que nuestra cultura describe? ¿Cómo es la vida en ese mundo? Partiendo de lo estudiado en este trabajo, se pueden recopilar muchas de ellas, entre las cuales se expondrán las que devienen de mayor pertinencia para esclarecer las relaciones que mantienen los distintos cuerpos de ideas que aquí se consideran.

En primera instancia, referiremos la **imposibilidad en la asimilación simbólica de las experiencias**. Ya antes mencionada, esta disfunción es un síntoma relacionado tanto con la alexitimia como con el trauma psíquico. Esta discapacidad tiene entre numerosas consecuencias, la necesidad persistente de una figura de poder que funja de organizador de la realidad. Interpretando con un poco de libertad, podría especularse que este reclamo explica, en parte, casi doscientos años de tradición personalista en el poder. Ana Teresa Torres señala como de esos 200 años de historia venezolana, apenas unos 40 habían sido gobernados por civiles elegidos por voto popular, mientras que en los otros 160 la Presidencia de la República era decidida arbitrariamente por la fuerza de las armas.

Esta persistente presencia de la arbitrariedad en los procesos institucionales es justamente una manifestación más de alexitimia padecida colectivamente, pues se corresponde una jerarquización escasa o nula entre la norma y el impulso, una

desestabilizante **indiferenciación entre norma e arbitrariedad**. La norma, como organización racional de la conducta no pareciera tener en nuestro contexto cultural la prioridad que le correspondería por encima del impulso, por naturaleza irracional e irreflexivo. A esto se refiere Yurman cuando habla, como en la cita que referimos algunas páginas atrás, de un Superyó que tomado por una debilidad estructural, propicia que la pulsión invada la razón y se disfrace. El desajuste alexitímico en el ordenamiento conceptual, propio del déficit de paternidad, produce una grave desproporción en el intento por compensarlo, por lo que el impulso resulta la única referencia estructuradora. Así se explica la oscilación constante entre la legitimidad y la transgresión, al igual que la relegitimación de dicha transgresión mediante una reformulación de la norma.

Yurman subraya como efecto necesario de este déficit institucional la incapacidad de abstraer normas practicables en la realidad. El cuerpo social, al no hallar vínculo entre la realidad y el constructo legal, no se siente obligado a tomarlo en cuenta. La corrupción, indica el autor, opera en modo similar a la ética, como una función social tramada con el Otro, lo cuál nos da pie a interpretarla como una transgresión normalizada en una especie perversa de consenso tácito. Podría quizás entonces afirmarse que dentro del mundo que describe nuestra cultura, se vive **la corrupción como pacto consuetudinario**.

Percibimos entonces que la imprecisión de las normas que aquí se describe, al facilitar la transgresión, malogra la capacidad de dicha norma para “armonizar –en palabras de Lledó- las tensiones opuestas” de una sociedad. Este *ethos* disfuncional fracasa en su misión de encauzar la conducta de cada individuo para que circule en una vía que garantice la convivencia –y supervivencia- de todos, lo cual perjudica gravemente las relaciones entre los sujetos. Así lo evidencia Fernando Yurman cuando comenta el modo en que el desajuste institucional deteriora la confianza en los vínculos intersubjetivos. Tener en cada individuo una potencial amenaza perjudica el intercambio de unos con otros, con lo cual se alimenta el anhelo por la autoridad integradora del tótem mesiánico. Yurman pone el fenómeno en términos muy claros: **verticalidad vs horizontalidad**. El autor explica que la relación vertical entre el Padre y los hijos disminuye el vínculo horizontal entre hermanos, favoreciendo la paternidad autoritaria en detrimento de la fraternidad solidaria.

La dolorosa ausencia de este intercambio entre los sujetos incrementa la ya mencionada **dificultad de captar simbólicamente al Otro**. El Otro irrepresentable e incomprensible, de existencia incómoda y amenazante es, bajo nuestra interpretación de los planteamientos de Campbell vinculados a los de Agamben, identificable con ese Ello reprimido cuya salida a la luz es siempre vigilada por la presencia superyoica del Padre. En esta perspectiva ruidosa de la otredad y la diferencia se encuentra, a nuestro juicio y partiendo de las ideas aquí analizadas, la raíz de la naturaleza intolerante de todas las formas de fascismo, y por ello la identidad, como antónimo de la diferencia, se ubica en el mismo extremo del eje donde encontramos al Padre como autoridad cultural y referencia central del poder. De esta “irrepresentabilidad” del otro parte la necesidad de abrir en el corazón de la estructura institucional (y cultural, y de dominio) lo que Agamben llama un “umbral” en el cual el Otro incómodo es depositado para sujetarlo a dicha estructura sin que esta se vea obligada a considerarlo simbólica o conceptualmente, ni a incluirlo realmente. En pocas palabras, lo incluye mediante una exclusión. Ese Otro es el Homo Sacer.

Las condiciones sociales, políticas e institucionales que aquí se describen son las propias de lo que podríamos calificar como una **República de la Violencia**. Lo que debería ser un oxímoron, es más bien una realidad que resulta lógica o al menos plausible en un contexto en el cual la estructura social deficitaria deja inerte a todo individuo y convierte a todo vecino en amenaza al tiempo que reclama el advenimiento mesiánico de una figura providencial. Este ente totémico de naturaleza autoritaria que viene a atender la demanda de referencias institucionales no articula un *ethos* en aras de permitir la convivencia armónica de los individuos, sino que establece en su lugar lo que tal vez podríamos llamar un anti-*ethos*, una especie de ética de la arbitrariedad, con lo cual profundiza la carencia que lo reclama. Es el Padre que rige con poder Soberano, y como tal, el ejercicio de sus funciones puede definirse como lo hace Agamben, utilizando la interpretación platónica del fragmento 169 de Píndaro: “Violentando al más justo”. Así como se diluye la distinción entre *bios* y *zoe*, entre norma y arbitrariedad, entre razón y pulsión, también se difumina la diferenciación entre justicia y violencia. Quizás la República Heroica de la que habla Ana Teresa Torres, fundada y gobernada por una raza de “guerreros”, no sea otra cosa que una república de la violencia. Más razones aun para suponerlo si se considera que en Venezuela durante buena cantidad de años, la política, (pretendida en teoría como los esfuerzos

racionales para dar forma a una sociedad y por tanto relativa al *bios*) no se distinguía de la guerra, es decir, aquella situación en la que todo hombre es lobo del hombre, y la capacidad de su vida biológica (*zoe*) de ser asesinada, más que excepción, es el pan de cada día.

Ya habiendo descrito con detalle el comportamiento de la figura del Padre en la diversidad de sus transfiguraciones, resultará más sencillo comprender la situación en que se hallan sus “Hijos”, que examinaremos a continuación.

### **El hijo sin rostro, o el doble encapuchado**

Muy oportunamente establecimos pocas líneas atrás una comparación entre el Otro intolerable y el Ello reprimido por el control social paterno del superyó. Originalmente, según lo que explicó por Campbell en su psicoanálisis del mito, esta vigilancia paternal cumple la función de lo que Lledó llama *ethos*: una regulación de la conducta con el fin de garantizar la supervivencia de todos los individuos que conviven en una sociedad o cultura. Pero al entrar en acción la faceta “canibalizadora” del Padre, los hijos pasan de ser miembros de una cultura a convertirse más bien en sus prisioneros. Cuando esto ocurre, sobreviene la llegada del Héroe para confrontar el status quo del Padre. De esta manera, el Héroe entra en conflicto con su cultura y se transforma, como las pulsiones prohibidas del Ello, en una transgresión en potencia, en un ente extraño y amenazante al que se le intenta aplicar el control social.

Las reflexiones desarrolladas líneas atrás en torno a la relación entre identidad y cultura ofrecen una interesante perspectiva para aproximarse al psicoanálisis del mito trabajado por Campbell y comentado en el párrafo anterior. La acción superyoica del Padre busca reducir o eliminar la ruidosa diferencia que genera la acción transgresora del héroe mediante la identidad. La cultura, al constituir *ethos*, propone un modelo y lo asciende al status de un ideal cuya persecución tiende a exigir una uniformidad impuesta sobre todos los miembros de dicha cultura. Bajo esta luz es aun más comprensible asociar conceptos como el de identidad cultural con el Padre como superyó tiránico. Se intenta que aquellos que integran

una comunidad cultural se “identifiquen” con el modelo y se ejerce sobre ellos un control social para evitar que se distancien de él.

Antes de seguir desarrollando esta idea, conviene despejar algunas dudas que pudieran hacerle sombra: Podría objetarse a esta proposición que cuando un mito establece un *ethos*, lo hace partiendo del obrar del héroe y no del Padre. En respuesta, conviene recordar que según el esquema del monomito de Campbell, el destino del héroe que confronta al Padre es rediseñar el orden del mundo –entiéndase, su cultura- y transformarse eventualmente en el nuevo Padre, el nuevo orden, el nuevo mundo, la estructura de poder que suplanta a aquella que en un principio se vio obligado a transgredir. Como si erigir un *ethos* requiriera forzosamente consumir un parricidio contra el orden institucional previo.

Hecha esta aclaratoria, es posible retomar el curso de la argumentación, para lo cual resulta pertinente visitar algunas ideas de Fernando Yurman respecto a las identidades compartidas. En primer lugar, rescatamos aquellas ideas relacionadas con la importancia tanto del rostro en la construcción de la identidad, como del intercambio entre las configuraciones individuales y colectivas de la identidad. Y en segunda instancia, los planteamientos que atribuyen a cierto tipo de autorretratos y a la máscara una importancia para la identidad colectiva similar a la que tiene el rostro para la identidad individual.

La efigie y la máscara entendidas como especie de rostros genéricos que representan los valores generales de una cultura invitan a asomarse a una perspectiva interesante de la cuestión de la identidad colectiva. Si se intentara el ejercicio de representar la identidad cultural venezolana en una máscara, ¿cómo luciría?

Imaginándola, habría que tener en consideración lo expuesto previamente sobre los aspectos relevantes que caracterizan al Padre venezolano. Principalmente: Una república de la violencia cuya ineficiencia para abstraer leyes que regulen la conducta de sus ciudadanos normaliza el delito y ubica a muchos de sus miembros al margen de la ley; Y un régimen cultural por el personaje mítico de Bolívar como Padre Soberano y principal legitimador de toda autoridad e institucionalidad.

A esto se suma el repunte en la idealización de la figura de Bolívar durante los últimos años, a quien con frecuencia el actual discurso del poder equipara semióticamente con fetiches de la izquierda, como el guerrillero revolucionario. Casi extendiendo a las luchas armadas socialistas la heroicidad siempre asociada al militarismo. Procesos de idealización como este se han dado numerosas veces en el pasado venezolano y la explicación que Yurman ofrece para ello es que sobrevienen como respuesta al reclamo de un vacío en la función paterna en sentido amplio. El mito del Padre Bolívar nuevamente manifestándose como ejercicio de poder, esta vez en su versión socialista, una de las tantas que Torres enumera en *La Herencia de la Tribu*.

Si se sintetizara en una sola imagen la anomia transformada en cotidianidad y el Padre Bolívar representado como guerrillero revolucionario, el resultado sería la fusión en un mismo significante de la ilegalidad con el héroe guerrero. Cabría entonces deducir que si se lleva a máscara un signo con estas características, nos aproximaríamos quizás a una representación más o menos sucinta de la identidad cultural venezolana, su rostro colectivo.

Tal vez *la capucha pudiera ser el tipo de máscara que sintetiza en un solo signo los que según el presente análisis serían los rasgos más importantes de la identidad cultural venezolana, al fundir semiológicamente al héroe guerrero con el delincuente*. Si bien esta proposición pudiera lucir como mera especulación, lo cierto es que ya desde el discurso del poder circulan numerosas imágenes que de alguna manera se ajustan a este planteamiento. Ilustraciones del rostro encapuchado de Bolívar y del fallecido presidente Chávez -quien afirmaba ser su seguidor ideológico-, pueden verse en medios de comunicación del estado y en grafitis de varias zonas de la ciudad de Caracas, como por ejemplo, la Plaza Francia del municipio Chacao.

Si el Padre es el principal celador de la prisión que es la cultura, la capucha quizás sea la celda de una identidad cultural que Yurman define como “aprisionada y aprisionante”. La capucha constituiría la cárcel del rostro.

Otros ejemplos de modelos e ideales colectivos que devoran a los individuales o particulares pueden encontrarse en diversos niveles de significado imbricados en el complejo entramado de la cultura venezolana. Uno de estos ejemplos lo constituyen las

reflexiones relativas al concepto rousseauiano de voluntad general incluidas por Ana Teresa Torres en *La Herencia de la Tribu*. La voluntad general del pueblo sería aquella que se sobrepone a las voluntades individuales y por ser única e indivisible no requiere la separación de los poderes. Dicho concepto aspira a que todo individuo ajuste sus intereses para plegarse a los de la comunidad, como una especie de sacrificio del egoísmo en pro del altruismo. Según Torres, este ideal imprime un misticismo romántico a la actitud sumisa ante el poder conduciendo a la servidumbre y despotismo absolutos. Apoyándose también en algunas ideas de Isaiah Berlin, Torres agrega que la doctrina de la voluntad general conduce a una siniestra paradoja según la cual un hombre que renuncia a sus libertades política y económica se libera en un sentido superior, casi metafísico, que sólo conoce el dictador, o el Estado o la Asamblea o la autoridad suprema, en pocas palabras el poder. El Soberano, diría quizás Agamben.

Este grave cuestionamiento del carácter sagrado de la voluntad del pueblo pareciera apuntalar las críticas de Fernando Yurman a la noción de mayoría como fundamento de la legitimidad del poder en la democracia. Alguna de estas críticas señala que los rasgos de las mayorías son obligados y definidos por los mismos representantes, es decir, los detentores del poder, que a juzgar por lo arriba considerado por Torres, son quienes deciden cuál es “la voluntad del pueblo”.

El pueblo, en especial el pueblo minoritario, es posiblemente a quien le corresponde el rol de los Hijos subordinados a la estructura de poder y al entramado de significados impuestos por el Padre. Este no sólo define el *ethos*, el marco social en el que aquel debe desenvolverse, sino que también determina su identidad y su voluntad.

Y por si fuera poco, también regula su acceso a la ciudadanía y los derechos políticos que ella implica. Con este último factor, se somete a la potestad del Padre Soberano la condición humana misma de sus subordinados y esta humanidad condicionada constituye otro de los aspectos más importantes que definen la situación del Hijo en su dinámica con el Padre.

Agamben en su exposición trae al ruedo la imagen del hombre lobo como símbolo de la vida del Homo Sacer, ubicada en ese umbral entre el mundo político de los “humanos” y el mundo animal. Con esta imagen se evidencia una dualidad característica del Homo Sacer: la deshumanización que permite su asesinato sin consecuencia jurídica en contraste con su condición de bestia amenazante asociada a la otredad. Precisamente en la delimitación clara de quién es ese Otro radica el centro del problema de los derechos ciudadanos.

Explica Agamben que cuando el poder Soberano determina quién es ciudadano, determina también quién no lo es y traza una línea que separa a quiénes gozan de derechos ciudadanos (o humanos) de los que no. Como claro ejemplo el autor refiere los esfuerzos del nazismo por decidir “quién era alemán” y por descarte quién no. En otras palabras se intentaba definir: “Quiénes somos nosotros y quiénes son los otros”. Resolviendo esta cuestión, el nazismo pretendía esclarecer a quiénes amparaba el poder soberano y a quienes abandonaba. El ejemplo subraya la dicotomía identidad-otredad como manifestación de la dinámica que existe entre el Padre y el Hijo, el poder Soberano y el Homo Sacer, quien puede asumirse como ese Otro siempre abandonado por dicho poder mientras que constituye al mismo tiempo su mayor amenaza.

Vinculando esta imagen del hombre-bestia con las ideas de Hobbes, Agamben facilita la comprensión de las condiciones de vida de la figura del Hijo. Como vimos páginas atrás, la suspensión del orden establecido retira las referencias que permiten la asimilación simbólica de los Otros, por lo cual todo vecino termina siendo asumido como amenaza. Esta incapacidad de asimilar al otro (señalado hace unas líneas como uno de los rasgos que caracteriza nuestra cultura) busca lidiar con el exceso mediante la deshumanización del ente ruidoso, que se convierte en el Homo Sacer.

De esto nos habla Agamben cuando dice que el estado natural hobbesiano que surge cuando el orden es suspendido es el estado de excepción: la situación en la cual cada quien constituye un Homo Sacer para el resto, todo hombre es “lobo del hombre”. Es decir, todo otro contiene la dualidad que lo convierte al mismo tiempo en amenaza y en víctima potencial. Aunque el umbral de la excepción se abre pretendiendo aislar a aquel que la ley abandona del que es amparado por ella, el proceso que permite que la excepción y la regla resulten indiscernibles termina colocando al protegido y al desterrado en condiciones

similares de indefensión. La pérdida de las referencias, órdenes y jerarquías inherente al estado de excepción lesiona la regulación de las relaciones entre los individuos al punto de ubicarlos a todos, a “nosotros” y a “ellos”, en el mismo estado de vulnerabilidad.

Esta indefensión a la que es sometido cada hombre ante la ausencia de estructura termina, como ya ha quedado claro, reclamando el advenimiento de la figura providencial. Y esto es el Leviatán: la presencia tiránica del Padre que, se supone, debe reorganizar las referencias que habrían de ser útiles en la asimilación de la otredad. Cada individuo renuncia a su porción de soberanía y esta se deja caer absolutamente (o absolutistamente, quizá) sobre las manos del Padre. Como consecuencia se malogran las relaciones horizontales en detrimento de las verticales, de acuerdo a lo descrito por Yurman, y la fraternidad es devorada por una paternidad caníbal y desproporcionada.

### **¿Si la audiencia se oye a sí misma por fin actúa?**

Además del concepto de voluntad general, los medios de comunicación masiva como ágora moderna también alimentan, a entender de Fernando Yurman, el mito de las mayorías sobre el cuál se cimentan los sistemas democráticos modernos. Como consecuencia, agrega el autor, la política y la información se parecen más a la publicidad y el pueblo a una audiencia.

Resulta entonces pertinente recordar los comentarios del psicólogo referidos a la potencialidad de la novela literaria (e incluso de la historia entendida como novela) para ejercer las veces de mito fundacional en tanto que constituye una mirada fundadora. De esta manera, Yurman no sólo coincide con Lledó al considerar el poder de la palabra para determinar los rasgos de una cultura, sino que además extiende ese poder a la imagen especialmente en el caso de la cultura venezolana.

Si a esto se agrega que, como argumenta Yurman, la novela nacional es un gran mito que convierte el presente en una historia novelada por capítulos podría quizás inferirse que *el relato fundacional que dibuja las facciones de la cultura venezolana se ajusta al formato de la telenovela, que como imagen y como novela lleva adjunta esta potencialidad.*

Bajo esta luz es fácil presumir que la actitud de los Hijos es la de una teleaudiencia pasiva en contraposición a la función activa del Padre desde su rol como representante de aquellos y determinador de su voluntad, identidad y cultura. La naturaleza de la dinámica que existe entre el Padre y los Hijos consiste en buena medida en esa relación activo-pasivo que mantienen.

Dicha dinámica se manifiesta por ejemplo en el deseo de alienar y de ser alienados que Yurman atribuye al líder de masas (en funciones de Padre Soberano) y al pueblo-espectador (como su hijo). Refiriéndose a este último, el autor habla de una pasividad gozosa en la espera por una penetración ideológica que apela a la erotización de sus carencias políticas por parte de un líder que a su vez está constantemente masculinizado y enamorado de las masas.

De este diálogo entre los roles pasivo y activo da fe también el breve examen que elabora Agamben en torno al pensamiento del Marqués de Sade. Explica Agamben que cuando Sade desarrolla sus ideas relativas al sadomasoquismo, la práctica sexual que pone de manifiesto la vida desnuda de la pareja, no sólo invoca una analogía con el poder soberano sino que expone la relación simétrica que mantienen el Homo Sacer y el Soberano: una complicidad que compromete al masoquista con el sádico, a la víctima con su verdugo.

Al destacar la vida puramente fisiológica de la pareja sexual, la práctica sadomasoquista se centra sobre el elemento político, o más exactamente, biopolítico, que constituye el principal símbolo de la sujeción del individuo al poder soberano: su cuerpo. Agamben cita la contraposición señalada por Emmanuel Levinas entre la concepción judeocristiana del cuerpo y la hitleriana. La primera establece una diferenciación entre el reino del cuerpo y el de la razón, mientras que la segunda propone a ambos como elementos indivisibles y concibe al cuerpo, -susceptible a los efectos del contexto geográfico, histórico, político social...- como el centro de la vida espiritual. El hombre con su alma y razón encadenados a su cuerpo, completa Levinas, ya no experimenta la verdad como un espectáculo foráneo sino como un drama del cuál él mismo es actor. Quizás sea entonces el protagonismo del cuerpo el puente entre la posición pasiva del pueblo-espectador, y un rol activo en su realidad.

Encontramos en un extremo la figura del Padre y toda la compleja red de estructuras y subestructuras que encarna: La cultura, la identidad colectiva, el orden institucional, la ley, el superyó, voluntad general, poder soberano. En su función organizadora de la realidad, esta entidad debe abarcar lo que la excede incluyéndolo mediante una exclusión, es decir mediante una excepción. De manera similar en que la ley vive de la excepción, el Padre como estructura se define en negativo, es decir a partir de “lo que no es”: El Ello reprimido, el Otro amenazante.

Y en el extremo opuesto se halla precisamente esta Otredad desterrada. El Homo Sacer, la teleaudiencia pasiva, los Hijos canibalizados por el Padre. En el contexto particular venezolano, el Hijo, resintiendo un severo déficit de paternidad, reclama una figura providencial que atiende la carencia de manera sobrecompensada.

La relación de interdependencia que comparten ambos entes mantiene el equilibrio de la estructura social. En dicha relación el Padre ejerce un rol activo mientras que el Hijo asume la posición pasiva en un intercambio que según hemos visto, presenta matices de sadomasoquismo.

En esta interacción dual de sometimiento e interdependencia simultáneos, la coexistencia de los individuos en libertad se encuentra ante una problemática que involucra la necesidad de diálogo entre las dimensiones externa e interna tanto de la cultura como de la ley e incluso de la psique de los individuos. Las preguntas que esa problemática plantea reorientan la presente exposición a lo que alguna vez fue su punto de partida: *El arte concebido como el espacio de mediación entre el individuo y su cultura.*

Entre otras ideas, la comprensión del producto cultural como ejercicio de poder y de la creación artística como materialización de una visión de mundo invitan a considerar que el arte cumple una función mediadora entre los mundos internos y externo del individuo. Entre los primeros planteamientos que permiten llegar a esta conclusión y comprenderla como algo más que un lugar común, encontramos aquel de Fernando Yurman según el cual el arte, de manera similar al objeto transicional estudiado por Donald Winnicott, ofrece una síntesis entre un mundo inacabado y la interioridad perdida. **El arte sugerido como objeto**

**transicional** funge quizás de puente entre el hombre y su “mundo”, ofreciendo un espacio de diálogo entre las percepciones del Yo, de los otros y sus lugares en la realidad.

A esto se agrega la noción de **producto cultural o artístico concebido como ejercicio de poder que determina la realidad**, concepto ya ampliamente desarrollado en las páginas anteriores y que considera los planteamientos tanto de Emilio Lledó como de Joseph Campbell que le atribuyen al mito, en su condición de relato literario, el poder de dar forma a una cultura y con ella al modus vivendi de los individuos a ellas suscritas. Estas ideas son subrayadas por las de Yurman que relacionan la obra de arte, entendida como una mirada del hombre y el mundo, con el proceso de conformación de la identidad durante la infancia y es profundamente afectado por la mirada de Otros. Con lo expuesto por Yurman, quizás sea posible extender a toda obra artística (especialmente a la imagen en el caso de la cultura venezolana) que Lledó y Campbell le imputan al mito como relato fundacional. Si la creación artística constituye un ejercicio de poder, solucionar la situación de indefensión del individuo frente a su cultura (del Hijo frente al Padre) implicaría, desde nuestra perspectiva, una democratización de dicho poder. Una transición, inspirada en lo que Agamben expone de Sade y Levinas, entre la postura pasiva de lo que Yurman califica de pueblo-audiencia y una posición activa.

Lo apuntado por Fernando con respecto a **la narración como tratamiento de un trauma** destaca nuevamente la importancia del producto cultural como ejercicio de poder, pues dicho producto puede ser -como el poema mítico fundacional o la obra literaria clásica- una pieza de arte narrativa. El trauma revelado por Fernando Yurman como única memoria colectiva fáctica adquiere gran relevancia en la trascendencia generacional e intergeneracional de los rasgos de una cultura. Por tanto, conviene considerar mecanismos para mediar con el extenso poder que ejerce sobre la vida de los individuos y las comunidades. La técnica con que usualmente se trata el trauma psíquico involucra con frecuencia la elaboración de narración del recuerdo traumático. Por lo tanto, el tratamiento de un trauma colectivo implicaría tal vez una terapia colectiva en torno al desarrollo colectivo de una narración. Sin embargo, esta posibilidad, aunque es factible, quizás sea preferible explorar otras opciones menos susceptibles de incurrir en la repetición de un discurso o en la mera reinterpretación de una serie de acontecimientos con el solo fin de

ajustarlos a una perspectiva histórica, política o ideológica. Más que generar un relato de la experiencia traumática, consideramos conveniente buscar las maneras de desnudar la naturaleza traumática del discurso histórico que ya Torres expuso en su carácter mítico dentro de las páginas de *La Herencia de La Tribu*.

Bajo ese respecto resulta pertinente recordar una idea frecuente a lo largo de la presente exposición, como lo es la pretensión implicada en la creación artística conlleva de ser percibida como un “doble” tanto del mundo como de su creador y su rol en ese mundo. El concepto de doble remite en este contexto a un análisis de la práctica funeraria que Agamben recopila en *Homo Sacer*, según el cual la función del funeral es apaciguar una especie de espíritu incómodo que es liberado tras la muerte. Con el ritual, esta entidad abandona ese status de fantasma amenazante y se transforma en el espíritu amigable de un ancestro. Pero ante la ausencia o el mal estado del cadáver, se requiere de una figura antropomórfica que funja como el “doble” del difunto para la realización del funeral.

Quizá un ritual de naturaleza similar sea el mecanismo que permita la pacificación del fantasma del Padre inmortal y convierta su presencia caníbal en paternidad transmisora que asimila su propia finitud, ya que el Padre, siendo la cultura, “es” el mundo y como tal puede tener en la obra artística a su “doble”. Si esto fuera cierto, cabría presumir que para la ejecución del ritual haría falta no sólo la creación de **la pieza artística que duplique la imagen del mundo**, sino también **su posterior inmolación**, la cual podría quizás interpretarse como una creación artística que contemple la transgresión de sus convenciones, ya sea como disciplina o como género.

Esta noción de la pieza artística como doble de la realidad podría no estar muy lejos de lo que esbozaba Antonin Artaud en *El teatro y su doble*. Lo que él esperaba del arte y calificaba de “exorcismo” quizás se parezca, sin ser igual, a la terapia colectiva implicada en la narración compartida de un trauma y en el arte como ejercicio de poder que permite la mediación de los universos internos y externos del hombre.

Cuando Artaud habla de su aspiración a un arte que no esté separado de la vida, permite considerar la posibilidad de que el arte sea este umbral que se abre en la realidad y suspende las referencias que nos permiten distinguirla de la ficción. En ese umbral, nuestro

mundo se coloca al mismo nivel de la creación humana, dándonos con ello el poder de darle forma. Y si no, al menos ofrece la oportunidad de enfrentar la altamente determinante memoria traumática, pues narrándola se exterioriza lo que Artaud llamaría su fondo de crueldad latente. El arte como relato permitiría quizás procesar en un plano más consciente lo que de otra manera serían los efectos devastadores para la psique de un recuerdo traumático que fragmenta errante sin tomar el lugar que le corresponde en la memoria.

Por eso, desde la perspectiva de nuestro trabajo no hay urgencia en dar respuesta al dilema que páginas atrás planteaba escoger entre dos posibles orígenes de lo que podríamos llamar nuestra peste cultural (Supra, p. X). *Independientemente de que la peste provenga de un constructo cultural, -como el mito, la historia o cualquier otro- desempeñando un rol fundacional o si más bien es resultado del resurgimiento constante de una vivencia traumática colectiva, lo cierto es que el arte está en capacidad de ofrecer su servicio de salud pública, ya sea como ejercicio de contrapoder o como tratamiento colectivo de un trauma psíquico compartido.*

Y en esta tarea el teatro conlleva potencialmente, desde nuestro punto de vista, una mayor eficacia. La necesidad implícita de la comparecencia física del público y el artista en un mismo espacio equivale a una especie de *habeas corpus*, con lo cuál se otorga un protagonismo particular a aquello que los contenidos aquí analizados proponen como elemento político nuclear: El cuerpo. Es decir, lo que a partir de Levinas se concluye que es el puente entre el rol pasivo del espectador y el activo de, valga la cacofonía, el actor. Centrándose en el cuerpo se diluye la distinción entre público y actor, realidad y ficción, con el consecuente trastorno de una convención esencial del teatro como disciplina artística, comenzando así lo que potencialmente sería el ritual funerario que inmola el arte como doble del mundo, drena sus abscesos pestilentes y pacifica sus demonios.

### **Ensayando una conclusión**

La descripción ofrecida por Ana Teresa Torres en *La Herencia de la Tribu* de lo que ella llama la República Heroica y el Mito de la Independencia resalta la importancia de la

guerra y los guerreros en el nacimiento de Venezuela como nación. El status de guerrero heroico, que admite ser atribuido a una amplia variedad de personajes que van desde un caudillo militar, pasando por un guerrillero y llegando incluso hasta el malandro, lleva implícita una valoración positiva de la violencia como un principio fundamental de nuestra cultura. En este punto coinciden los planteamientos de Torres con una de las tesis de Giorgio Agamben según la cual la indiferenciación entre violencia y justicia sirve de basamento a la constitución de un campo de concentración, el estado de excepción hecho regla. La República Heroica, erigida por los héroes guerreros tras la Guerra de Independencia, tiene sus cimientos en su aprecio por la violencia como agente integrador y estructurador de nuestra sociedad, la cual es regida por el caudillo o *pran* de turno en función de Soberano.

La coincidencia aquí expresada ofrece a quien pretende abordar teatralmente las particularidades de nuestra cultura descritas por Torres y Yurman el mirarlas a través de las tesis de Agamben con el fin de hallar en tal enfoque algunas claves o códigos que beneficien la comprensión y representación de tan compleja materia.

En ese sentido Artaud y sus ideas sobre el teatro de la crueldad resultan pertinentes dado que exige, -casi a manera de *habeas corpus*- el protagonismo del cuerpo, de la vida desnuda como aspecto crucial para la puesta en escena de un discurso que efectivamente funja de umbral en el cual la realidad y la obra artística se fundan y se afectan una a la otra; derrotando la separación entre la vida y el arte, tan odiada por el poeta. Hablamos, esto es del propio lenguaje teatral, llevado a esa faceta gestual como cuerpo expuesto, sin la “pretensión” de sentido que en ocasiones sirve de velo a una lógica de estado de excepción, y que acaso se basa en, precisamente un juego de exclusión-inclusión del uno por el otro. En este orden de ideas, la generación, arte mediante, de un umbral en el cual no existe diferenciación entre el adentro y el afuera puede ser el elemento que vincule la propuesta artaudiana con los postulados de Agamben. Si nuestro mundo es una ficción producto de nuestra cultura, quizá el arte como fragua de la ficción pueda ser también una herramienta que forje la realidad. Esta, que originalmente contiene a la ficción dentro de sí, admite un umbral, la excepción, en el cual “realidad” y “ficción” son indiscernibles o por lo menos desbordan el juego de exclusión-inclusión. Quizás sea el teatro este umbral.

Corresponde en este punto preguntarse entonces, ¿cómo sería ese teatro? No creemos que exista una respuesta determinante, pero el diagnóstico de nuestra “peste” particular desprendido del análisis realizado nos permite aproximarnos a un conjunto de elementos que consideramos importante involucrar debido a su enorme peso semiótico y su fuerte presencia tanto en el imaginario colectivo, como en los medios de comunicación e inclusive en la memoria procedimental, lo que quizá Lledó llamaría “el obrar”.

**La proverbial culebra.** Si como puede desprenderse de Yurman, la *peste* de nuestra cultura puede entenderse como la vivencia colectiva de un trauma psíquico, cabría quizás intentar en un espectro social mecanismos similares a aquellos utilizados para aliviar las dolencias que el trauma produce en un individuo. Pero si bien esta es una idea que se aproxima mucho al método del psicodrama, se distancia de ella en tanto que se centra más en los discursos colectivos desde una perspectiva menos terapéutica y más bien estética. Por tanto la manera en que la narración se aprovechará como herramienta de diálogo o juego con lo que acaso, tal vez podríamos enunciar semejante al concepto de trauma; será haciendo coincidir distintos discursos de país al tiempo que se les saca a cada uno de su contexto original, es decir, exponiendo cuánto de la naturaleza de esos discursos se corresponden con aspectos estructurales de un estado de excepción.

Se trata entonces de narrar una vivencia perdida que no se materializó en experiencia, conocimiento ni memoria cognitiva, sino que se desplaza en forma de memoria procedimental. Viaja no tanto en el qué sino en el cómo. Por tanto es posible que nuestro problema sea no sólo “qué” se narra, sino también y tal vez con más importancia, el “cómo”.

Si así fuera, convendría acercarse entonces a lo que nuestros *modus operandi* narrativos dicen de nosotros, más allá incluso -sin pasarlo por alto- de lo narrado como tal. Si logramos poner en escena los fantasmas que se esconden en esos métodos, estaremos quizás ante la experiencia del exorcismo de un trauma si entendemos el concepto desde su posible vínculo con el concepto artaudiano de *peste*. En este punto, se hace necesario preguntarse, ¿cuáles son esas maneras de narrar? Nos atrevemos aquí a introducir tres, cada una de las cuales se infiere de

alguna manera a partir de las principales perspectivas de análisis examinadas en esta investigación:

La historia como supuesta organización de las experiencias y la memoria compartida, vivida además en nuestro contexto como mito fundacional que hipotéticamente establece los parámetros de nuestra vida en sociedad; indagando si dichos parámetros no responden más a la naturaleza de mito de nuestro relato histórico que al relato como tal.

La realidad económica, política y social del país entendida y vivida como melodrama televisivo que si bien es un aspecto de nuestra venezolanidad ampliamente estudiado, aun podríamos experimentar el modo en que nos afecta, no sólo como espectadores de un producto sino también como partícipes de lo que hasta podría entenderse como un ritual mágico

Y finalmente, integrando los dos puntos anteriores, el teatro de la crueldad en tanto que ubica al cuerpo como pivote del espectáculo y de esta manera se corresponde con la naturaleza del estado de excepción, la cual reclama la corporalidad como centro de la acción social. Tanto la escena como el argumento y los elementos de la escena al devenir cuerpo implican al espectador desde el modo en que es afectado por la representación y no desde la distancia reflexiva que establece respecto a la misma.

Adicionalmente a estos discursos, sugerimos incluir en la experiencia teatral que aquí se plantea algunos elementos que consideramos pertinentes por la manera en que se vinculan con diversos aspectos relevantes enunciados a lo largo de nuestro análisis, con lo cual podrían constituir aun enriquecedor aporte.

El exorcismo, pues para Artaud el teatro era una especie de gran ritual que perseguía exorcizar la peste del cuerpo social. La gran posibilidad para que ocurra el exorcismo se centra en qué relación potente y cargada de presagio, de peste, existe entre la telenovela, predominante en Latinoamérica y Venezuela, y la Herencia de la Tribu. Creemos que es una solución que encaja con la premisa artaudiana pues hace

coincidir ambos elementos sacando a cada uno de su contexto natural, ubicándolo, y con esto siguiendo algunos trazos de cuanto Agamben estudia como estado de excepción. En fin, se trataría de exponer toda la afección de la gesta independentista como melodrama, o viceversa.

**La cola mordida por la culebra proverbial.** Debido a lo extenso de su práctica en nuestro territorio, nos atrevimos a aproximarnos desde un enfoque creativo al típico sistema rudimentario de organización de turnos para el acceso a cualquier tipo de bien o servicio, que desde nuestra perspectiva ofrece una gran riqueza de oportunidades. La cola, como ordenamiento improvisado de una contingencia que termina convirtiéndose en solución permanente, se puede quizás comparar con los numerosos intentos fracasados de legislar en Venezuela mediante leyes que, como diría quizás Cabrujas, “no se parecen a la vida”, en una manifestación de alexitimia, el déficit en la ordenación simbólica que se experimenta en los casos de identidad suspendida. Tanto por implicar un procedimiento rutinario de extendido uso en nuestra cultura, como por su finalidad ordenadora y estructuradora que con frecuencia no se consume, la cola puede ser un signo poderoso. Mediante la manipulación o puesta en juego de las dinámicas sociales tácitas que impone la cola, tal vez podría hacerse aflorar el trauma que vía memoria procedimental impone a su vez la cola como práctica. Si como propondría Yurman, el trauma generado por un déficit de paternidad que se manifiesta entre otros aspectos en el ordenamiento social, y además se desplaza intergeneracionalmente por memoria procedimental, entonces quizás la cola, ordenamiento y procedimiento al mismo tiempo, sea conveniente como herramienta de juego teatral.

**La capucha, caballero.** Si como interpretamos de Yurman, la máscara tiene la capacidad de albergar la identidad de un grupo en manera similar a la que un rostro funge como sede de la identidad de un individuo, entonces cabe proponer como posible rostro colectivo de nuestra cultura a la capucha. La capucha es utilizada indistintamente por el guerrillero, el asaltante de bancos, o el guarimbero, todos susceptibles de ascender al status de héroe guerrero dada su virtud para

encarnar lo que sería uno, sino el más apreciado de los valores de nuestra cultura: la violencia. La capucha, máscara que recubre el rostro y la cabeza, pareciera expresar con detalle lo que Yurman llama una cultura “encerrada y encerrante”, por lo que deviene en un signo contundente si se busca referir a nuestra “peste”. Encerrado y encerrante es el obrar de quien sintiéndose oprimido, busca ser el héroe de la libertad clausurando el acceso a una calle y aprisionándose a sí mismo en ella.

El trabajo artístico ofrece valiosas posibilidades para un diálogo entre el individuo y su cultura que le permita a aquel mediar entre su libertad individual y el rol que le asigna el mundo en que está inserto. Con nuestro trabajo, intentamos explorar algunas de esas posibilidades, comprendiendo que la tarea es compleja y requiere de todas las herramientas que puedan aprovecharse.

Entendemos que en la medida en que se multipliquen los esfuerzos y las iniciativas dirigidas a desarrollar -en los individuos, familias, vecindarios, ciudades y demás- una mejor relación entre el ser humano y su cultura, su historia, su identidad, mayores serán las garantías de obtener a mediano o largo plazo sociedades capaces de tomar el control de sus destinos y orientarlos hacia rumbos más prósperos. Y si bien la prosperidad, el éxito o el “progreso” son logros tan relativos como diversa es la humanidad, es justamente en beneficio de esa relatividad y de la sana diversidad que resulta conveniente emprender tan compleja pero indispensable tarea, con plena conciencia de que sobre esas virtudes se fundamenta el precioso tesoro de la libertad.

Quizás seremos todos más libres cuando nos demos a nosotros mismos y a otros el permiso de asumir la cuota de poder implicada en el hecho artístico, el cual, siendo mirada fundadora de la identidad, siendo fuerza creadora viva, que da forma al mundo y al lugar que en él tiene el ser humano, le brinda a este la posibilidad de decidir quién y qué es. Casi pudiéramos decir que el arte es una oportunidad para el hombre o la mujer de tomar la decisión de ser, existir. Tal vez cuando comprendamos la vital importancia de dicha oportunidad, será cosa natural el motivarse, no sólo a abordar la creación artística, sino también a esforzarse porque cada vez sean más quienes tengan ese espacio para entablar ese necesario diálogo entre su mundo interior y el mundo exterior.

Posiblemente ya se haya aprendido la lección en aquellos lugares del mundo en los que el arte se ha incluido como elemento medular de los sistemas educativos más avanzados del mundo, en detrimento de modelos más conservadores en los que se intenta implantar verticalment un *ethos* sin mediación ni diálogo. La propuesta entonces es que se diga que sí cuando Artaud nos invita a reaccionar. Y esta reacción, desde nuestro punto de vista, es la petición para todos de que por favor crean y creen.

## CONCLUSIONES

Este proyecto empezó como una inquietud que buscaba acercarse a una mejor comprensión de la venezolanidad y su *peste* con la intención de aprovechar artísticamente el conocimiento adquirido mediante la realización de una obra de teatro de crueldad alrededor de dicha *peste*. Pero a su término, nos aportó más bien un mayor entendimiento de aspectos profundos de la naturaleza humana y del funcionamiento del mundo, tales como la influencia del mito en la estructuración de los valores y procedimientos susceptibles de regir el funcionamiento de una sociedad; los procesos involucrados en la conformación de la identidad individual y colectiva; los mecanismos mediante los cuales dolencias psíquicas que originalmente se viven personalmente, terminan expresándose socialmente; el carácter sangriento inherente a la constitución y ejercicio del poder político en Occidente, el cual puede haber determinado los destinos de incontables generaciones durante centenares de años; las relaciones existentes entre todos estos factores y cómo el arte ofrece oportunidades para operar en las condiciones que aquellos imponen.

Pudimos ver cómo el mito de alguna manera busca establecer las bases del comportamiento de una colectividad, le da a esta una idea del mundo y de cuál es el objetivo que deben cumplir los que en él habitan. Además, vimos también cómo esta función, que además entendimos como un ejercicio de poder para bien o para mal, a veces es asumida por las obras artísticas, o al menos las literarias y visuales, como la narrativa, la pintura por ejemplo. En ese sentido, nos asomamos a la historia entendiéndola como una ficción y por tanto susceptible de ejercer en una sociedad o cultura un poder similar al del mito o la obra de arte clásica.

Sin embargo, la profundización del análisis arrojó varias dudas sobre esta potencialidad del mito, dado que tanto el mito en su función fundadora, como el arte o la historia son de alguna manera organizaciones racionales de un conjunto de conocimiento y experiencias para generar un significado conveniente en un contexto grupal, temporal y espacial determinado que es constantemente revisado y reeditado por cada generación, relativizando su impacto. Surgió entonces la posibilidad de que la *peste*, para poder afectar una colectividad por varias generaciones tenía que movilizarse entre las capas subterráneas de la psique a las cuales la razón no accede con facilidad. De allí la idea de que el trauma

derivado de la vivencia colectiva de un déficit de paternidad, una identidad suspendida, la alexitimia, puedan ser afecciones psíquicas que aquejen a una sociedad completa y la sumerjan en círculos viciosos y conductas patológicas. Si esto fuera cierto, tendríamos que la *peste* no tiene como vehículo principal la razón, las ideas o el pensamiento, sino la acción, la conducta, el procedimiento.

Y en pocas cosas tienen tanto peso los procedimientos y procesos rutinarios como en el campo de las leyes. Y justamente en ese campo hallamos valiosas reflexiones que excavan en el tuétano mismo de la naturaleza del poder, el cual en resumen siempre se erige mediante el balance entre dos figuras: un Soberano dueño de la vida y muerte y el *Homo Sacer*, es decir, aquel ser proscrito y despojado de su humanidad cuya vida está a merced del Soberano. Y en adelante lleva a la comunidad que se encuentra bajo su mandato a vivir en un estado de excepción permanente, en una especie de campo de concentración.

Pero entre las nociones más importantes que podemos desprender como producto de la presente investigación está el modo en que el mito y la ficción como ordenadores del mundo y fundadores de una cultura; el enganche entre neurosis personales individuales y sociales; la ley y la política como campo de concentración convergen dentro de la figura de El Padre, en tanto que la cultura como estructura social, los conflictos de identidad, el déficit de paternidad, y la ley como organizador de la sociedad son avatares del Padre como arquetipo, que en su instancia social se vincula con la institucionalidad y el ordenamiento de la percepción del mundo para el individuo. Se comprende así que la fuerte carencia experimentada por la sociedad venezolana en la función paterna ha devenido traumática y por tanto, cuando se intenta reclamarla, se sobrecompensa, detonando su potencialidad castrante y originando que identidad, cultura, ley y todo orden se articulen para encauzar a quienes se encuentran a ellas suscritos dentro de los márgenes de un campo de concentración.

El objetivo de generar un montaje alrededor de estas ideas resultó quizás demasiado ambicioso, sin embargo fue posible extraer algunas claves que pudieran resultar de utilidad si quisiera retomarse dicha empresa. Entre ellas, incluir las colas y la capucha como signos y jugar con el formato de la telenovela en el proceso creativo. Para ello quizás sea conveniente la revisión de cualquier material bibliográfico que ofrezca una aproximación

sociológica al proceso de la cola y la reiteración de su práctica en la cotidianidad venezolana. Las transcripciones del curso sobre la telenovela dictado por el dramaturgo José Ignacio Cabrujas también pueden ser una buena guía, en cuyo caso se recomendaría considerar a profundidad cómo la telenovela como concepto se vincula con el ideario del romanticismo que tanto alimentó la Gesta Independentista. De igual manera, podría complementarse la visión de Torres en *La Herencia de la Tribu*, con otros trabajos que indaguen sobre la problemática histórica y cultural de Venezuela, para lo cual puede resultar de utilidad la obra de Manuel Caballero, Germán Carrera Damas (en especial lo referido al culto a Bolívar), Inés Quintero, Tomás Straka, entre otros. Resultaría de provecho que además se diera un paseo por lo que de nosotros reveló la mente de Cabrujas, quien además de haber dedicado amplia cantidad de escritos, como *-El País Campamento-* a reflexionar sobre los aspectos trágicos y cómicos de nuestro gentilicio, fue un hombre de teatro y puede ofrecer una visión de nuestro imaginario nacional sobre las tablas.

En el aspecto teatral, quizá deban buscarse las posibilidades formales que conceptualmente apliquen al teatro la lógica de estado de excepción expuesta por Agamben. Creemos que cumpliría con ese requisito lo planteado por Artaud y aquellos que emprendieron búsquedas similares, como los expresionistas que buscaban revelar verdades esenciales en su arte, Lorca con su énfasis en el ritmo matemático de los montajes, o Peter Brook con sus reflexiones sobre la teatralidad y el teatro sagrado como ritual que hace visible lo invisible. Ahondar en la noción de “programa de sucesos” asomada por Ortega y Gasset y citada por Sánchez arroje también algunas luces sobre la forma de un teatro de la crueldad que exorcice la *peste* de nuestra venezolanidad.

## FUENTES CONSULTADAS

22ª Edición del Diccionario de la Real Academia Española. (2001) Recuperado de [www.rae.es](http://www.rae.es)

Agamben, G. *Homo Sacer: Sovereign power and bare life* (1998) California, Estados Unidos. Stanford University Press.

Artaud, A. *El Teatro y su Doble* (1981). Paris. Edhasa.

Campbell, J. (1959) *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México. Fondo de Cultura Económica.

Lledó, E. (1978) *El mundo homérico*. En M. V. Camps Cervera, (1978) *Historia de la ética Vol. 1, (De los griegos al Renacimiento)*, pp. 15-34

Freud, S. Breuer, J. *Estudios sobre la histeria* (1895). Recuperado de <http://www.philosophia.cl/biblioteca/freud/1895Estudios%20sobre%20la%20histeria.pdf>

Freud, S. *El yo y el ello*. (1992) Amorrortu Editores. Recuperado de <http://es.slideshare.net/BibliotecasUNAB/sistema-bibliotecas-unab-citas-y-referencias-bibliograficas-segn-normas-apa-actualizacin-2014>

Pantin, G. *Fantasmas precursores, Fernando Yurman*. (2010) Recuperado de <http://aluzar.blogspot.com/2010/07/fantasmas-precursores-fernando-yurman.html>

Osío Cabrices, R. *Entrevista a Fernando Yurman*. (s.f.) Recuperada de [http://www.locosporloslibros.com/autores\\_de\\_libros\\_detalle.php?codAutor=26&nomAutor=Fernando++Yurman&codEnt=23](http://www.locosporloslibros.com/autores_de_libros_detalle.php?codAutor=26&nomAutor=Fernando++Yurman&codEnt=23)

Torres, A. T. (2010) *La herencia de la tribu*. Caracas, Venezuela. Editorial Alfa.

Yurman, F. (2008) *La identidad suspendida*. Caracas, Venezuela: Editorial Alfa.

Yurman, F. (2010) *Fantasmas precursores. La función histórica del trauma*. Caracas, Venezuela. Grupo Editorial Random House Mondadori S. A.