



Artículos

25

ENERO- DICIEMBRE, 2017



***Veintiuno:* integración y diálogo en una era de colapsos**

MIGUEL GOMES

UNIVERSIDAD DE CONNECTICUT
CONNECTICUT- ESTADOS UNIDOS
miguel.gomes@uconn.edu

25

ENERO- DICIEMBRE, 2017

RESUMEN:

La llegada del siglo XXI ha coincidido con profundas transformaciones del campo de producción cultural venezolano, aceleradas desde 2001 por el anuncio presidencial de una “revolución cultural” cuyas pugnas simbólicas han acompañado el progresivo enrarecimiento de otros aspectos de la vida de la nación. En ese contexto, algunas revistas en las que se congregaron escritores, artistas visuales, críticos e investigadores universitarios han exhibido un ideario y un lenguaje donde se cuestionan las polarizaciones promovidas desde los aparatos ideológicos estatales. Este artículo describe y analiza la sintaxis editorial de una de ellas, la revista *veintiuno*.

Palabras clave: literatura venezolana, revistas literarias, cultura material, chavismo.

Veintiuno: integration and dialogue in an era of collapses

ABSTRACT:

The Venezuelan field of cultural production has undergone numerous transformations in the 21st-century, particularly since Hugo Chávez announced in 2001 the need for a “cultural revolution”. As a result, many symbolic struggles have accompanied the constant political tensions in which the country has been immersed. In this social environment, a few magazines have been essential in articulating aesthetical projects aimed at deconstructing the pugnacity promoted by the ideological state apparatuses. This article describes and analyzes the intellectual endeavor behind one of those cultural magazines, *veintiuno*.

Keywords: venezuelan literature, literary magazines, material culture, Hugo Chávez.

Recibido: 3- 02- 17 / Aceptado: 24- 05- 2017

V E

1. La estructura del campo cultural venezolano de entre siglos

Desde 2001, cuando Hugo Chávez Frías anunció una “revolución cultural” sentida por muchos como “declaración de guerra” (Torres, 2012: 245), y en particular desde 2002, a raíz de los acontecimientos de abril, cuando las pugnas políticas se exasperaron, los círculos letrados y artísticos venezolanos se vieron drásticamente alterados. Entre las circunstancias que han de subrayarse están el abandono voluntario o la exclusión de individuos de las instituciones culturales; la consolidación de un discurso oficial en que se descalifica a los autores que expresan su desacuerdo (Torres, 2012: 246); el establecimiento de agentes del campo cultural nacional en el extranjero debido a la emigración o –fundamentalmente desde los episodios de represión de 2014– el exilio; la mayor presencia de autores venezolanos, casi siempre “opositores”, en las editoriales transnacionales activas en el país; la alentadora expansión de las ediciones de estas, con sorpresivas e intermitentes contracciones; y, en suma, la reorganización, con relativa claridad, de la sociedad cultural en grupos adeptos o adversos al Gobierno.

Aunque pudiese a veces parecerlo, la polarización que se observa en todos los órdenes sociales no ha llegado a escindir enteramente el campo cultural operativo desde antes de la institucionalización del chavismo. El aparente divorcio de los sectores “oficialistas” y “opositores”, si bien crea zonas de rechazo y autonomía, solo puede concebirse con territorios compartidos o superpuestos. Gráficamente, la situación debería imaginarse como un diagrama de Venn en que múltiples gestos mantienen aún en contacto a personas con intereses políticos en conflicto. Para concentrarnos en la literatura, nadie ignora, por ejemplo, que la publicación de sus primeros libros en Monte Ávila, editorial insignia del Estado, ha ayudado a ganarles un espacio en la vida cultural a escritores de la oposición –Rodrigo Blanco Calderón, Enza García Arreaza, María Ángeles Octavio y otros–. Tampoco los opositores se han negado siempre a colaborar con actividades vinculadas a los aparatos ideológicos del Gobierno –un caso notable, con motivo de la publicación de *Sumario* (2010), la entrevista en Televen hecha por José Vicente Rangel a Federico Vegas, acaso el novelista más celebrado de la tribuna no oficialista hasta que lo opacó la difusión internacional de Alberto Barrera Tyszka y Rodrigo Blanco Calderón–. Igualmente, no ha de ignorarse que figuras centrales del canon opositor han concedido galardones a escritores chavistas –Barrera Tyszka, en efecto, fue miembro del jurado que, en Colombia, por unanimidad

otorgó a Juan Calzadilla el Premio León de Greiff 2016—. Me abstengo de acumular casos: serían demasiado numerosos.

La revista *Veintiuno*, aunque central en la dinámica de los sectores “opositores”, será una de las plataformas en que se esboce un ideal de cohesión en plena crisis del campo —ha de repararse en que otra publicación periódica contemporánea, *El Puente*, desde su título mismo, formuló un proyecto afín—. Tal objetivo, no obstante, será en *veintiuno*, más que un postulado consciente —lo es, en algunos momentos—, una suma de prácticas argumentativas, editoriales, sociales que, a mi ver, se convierten en un monumento al deseo de convivencia en una época de sucesivos deterioros de esta así como de violencias simbólicas que, desde el advenimiento del milenio, acompañaron la paralela conversión de Venezuela en uno de los países más violentos del hemisferio (United Nations, 2014: 24, 33, 36).

2. Algunos datos esenciales

*Veintiuno*¹ apareció bimestralmente diecisiete veces entre octubre-noviembre de 2004 y junio-julio de 2007. Al principio sin subtítulo, luego adoptaría el de *Cultura y Tendencias*, más tarde sustituido por *Arte-Tendencias-Opinión*. El patrocinante fue la Fundación Bigott, y solo una reducción de sus programas por razones financieras suscitó el cierre de la revista. Antonio López Ortega se desempeñó como director y, como editor, Edmundo Bracho. El equipo, que se mantuvo también relativamente estable, estuvo conformado por Miriam Ardizzone en la coordinación editorial; Manuel González Ruiz en la dirección de arte —Liu Prato se agrega a partir del número 2.06 en el diseño gráfico—; Nelson Garrido en la edición de fotografía —con la colaboración durante una temporada de Garcilaso Pumar—; Alberto Márquez en la corrección —luego acompañado por Leya Olmos—; Morella Soto y Ninin Ohep en la coordinación de publicidad —después sustituidas por María Ángeles Octavio—; y Karina Wesolowski —relevada por Adriana Manrique— en la asistencia editorial. Gustavo Valle participó asimismo como coordinador de distribución de los números iniciales.

Lo primero que llama la atención de *veintiuno* y la destaca entre las revistas culturales venezolanas es la calidad y elegancia de su acabado gráfico, a la misma altura de la *Revista Bigott* —dirigida por López Ortega de 1991 a 2002— y comparable, en el ámbito latinoamericano, a *Letras Libres*, aunque en el caso de *veintiuno* el tamaño —25 cm de ancho por 33cm de alto— la impone mucho más como revista-objeto, no solo un

medio para suministrar lecturas sino obra para ser contemplada o abordada estéticamente (Ilustración 1).



Ilustración1: Portadas 2.06, 4.16 y 4.17.

Esa impresión preliminar estimula que la amplitud del concepto de “cultura”, reiterado en los editoriales e, incluso, en la publicidad², pronto se rearticule con una perspectiva netamente artística, evidente en la aparición de la palabra “arte” encabezando el subtítulo definitivo de la revista. Y si nos percatamos de que el género que se privilegia en el análisis y la recensión de actividades culturales específicas es el ensayo –desde luego, no confundido con el estudio especializado–, hemos de aceptar que lo artístico será a su vez inventariado sobre todo, a pesar del rico apoyo de las artes visuales, con herramientas propias de la literatura. En otras palabras, *veintiuno* a la larga funciona como una revista literaria con expresa vocación por todas las manifestaciones de la cultura y los factores sociales que inciden en ella, aspirando a un público que no se limite al literario y dando indicios, con tales inclusiones y comunicación de campos, de un principio rector dialogante y aperturista. Las secciones dan cuenta de ese propósito y menciono las más usuales, aunque hubo ligeras variaciones a lo largo de los diecisiete números:

- un “Editorial” redactado siempre por López Ortega;
- “Zona franca”: entre cuatro y seis ensayos o crónicas de contenidos diversos;
- un “Reportaje”, con temas desde el deporte hasta la santería;
- un “Dossier”: cuatro o cinco ensayos en torno a un problema político o cultural común, definido por una nota introductoria no firmada, pero que sintetiza ideas de Bracho, López Ortega, González Ruiz, Garrido y Ardizzone. Alguna vez el ensayo fue sustituido por una colección de fotografías inspiradas por el

motivo del dossier, como ocurre en 2.03 con una aportación de Garrido titulada “Habitaciones”;

- una “Entrevista” a un artista, político, deportista u otra figura notable;
- un “Portafolio” dedicado a un fotógrafo;
- un “Ensayo” o una “Crónica” de asunto libre;
- “Artes”: un ensayo sobre un artista plástico, ricamente ilustrado;
- “Poesía”: inéditos de uno o más autores;
- “Relato”: cuentos o microcuentos inéditos o, con menos frecuencia, fragmentos de novela;
- “Libros”: cinco o seis reseñas;
- “Discos”: entre cinco y tres reseñas.

Los nombres de los colaboradores –varios en esos momentos o en los años siguientes muy reconocidos en el campo cultural, pero no solo en él– hacen de la revista un taller de construcción de pensamiento, genealogías y proyectos creadores de la intelectualidad o la *intelligentsia*³ adversas al chavismo: Ana Teresa Torres, Eugenio Montejo, Moisés Naím, Elías Pino Iturrieta, Gisela Kozak Rovero, Miguel Ángel Campos, Harry Almela, Luis Moreno Villamediana, Gustavo Valle, Carlos Pacheco, Lorena González, Federico Vegas, Alejandro Oliveros, Ana Nuño, Alberto Soria, Ednodio Quintero, Joaquín Marta Sosa, Yolanda Pantin, María Antonieta Flores, Gina Saraceni, Ibsen Martínez, José Barroeta, Victoria de Stefano, Vicente Lecuna, Ígor Barreto, Tomás Straka, Rafael Osío Cabrices, Andrés Boersner, Milagros Socorro, Luz Marina Rivas, Alejandro Padrón, Héctor Torres, Rodrigo Blanco Calderón. La lista anterior lejos está de agotar la de los participantes; y habría que acotar que, entre estos, se registran esporádicas firmas del extranjero, como las de Juan Villoro, Piedra Bonnet, Edgardo Rodríguez Juliá o Héctor Abad Faciolince.

Resalta en *veintiuno* la sólida planificación número a número que armoniza lo desplegado verbalmente con el lenguaje editorial y, en general, gráfico. Tras una orquestación tan meticulosa encontramos, sin duda, la mano de López Ortega, autor, como he apuntado, de los editoriales, y la de Bracho, aunque no deben soslayarse los demás miembros del equipo. La cohesión aparentemente fue el motivo primordial de que *veintiuno* se haya convertido, ateniéndose a lo que François Dosse ha dicho de las revistas culturales más influyentes, en “una estructura elemental de sociabilidad, espacio valioso para analizar la evolución de las ideas en tanto que lugar de fermentación intelectual y de relaciones afectivas” (2007: 51). La coherencia

de criterios grupales posibilitó, de hecho, la definición de lo que Beatriz Sarlo entiende por “sintaxis” de una publicación periódica, es decir, la dirección que pone a dialogar los contenidos con los aspectos más instrumentales del quehacer editorial y, a ambos, con un entorno, rindiendo “un tributo al presente justamente porque su voluntad es intervenir para modificarlo” (1992:10-11); en otras palabras, “surgida de la coyuntura, la sintaxis de una revista informa, de un modo en que jamás podrían hacerlo sus textos considerados individualmente, de la problemática que definió aquel presente” (Sarlo, 1992:10). Sarlo se ha referido de manera complementaria al “discurso” de las revistas, que “elige políticas textuales y gráficas” (1992: 12).

Tal sintaxis y tal discurso tienen en López Ortega un dinamizador fundamental. Además de la labor de coordinación e invitación de colaboradores propia de su cargo, tenemos la evidencia argumentativa que aportan, en primer lugar, sus editoriales. Y podría sostenerse que los tres ingredientes básicos del ideario de *veintiuno* se sintetizan en el que encabeza el 1.01, especie de prospecto:

a) La venezolana es una modernidad en profunda crisis o a punto de fracasar definitivamente:

En materia de revistas culturales, cualquier momento del pasado venezolano fue mejor –más próspero, más acucioso– que el momento que vivimos. Hemos tenido iconos institucionales como *Revista Schell*, *El Farol*, *Revista M*, *Revista Bigott*; hemos tenido hitos de hondo alcance educativo como *Tricolor*. Hemos tenido tribunas propiamente literarias como *Sardio*, *Techo de la Ballena*, *CAL*, *Zona Franca*, *Falso Cuaderno* y tantas otras que marcaron promociones y apuestas estéticas. El país contó con revistas especializadas en teatro, danza contemporánea, cine, televisión, música. ¿Constituye este legado de publicaciones hemerográficas una tradición que podemos rescatar? (López Ortega, 2004: 2).

b) En el credo oficialista de los albores del siglo XXI se ha concretado una de las causas insoslayables del colapso de la pujante modernidad mental previa:

Insistimos en la necesidad de la crítica –y, por ende, de la autocrítica– en todo análisis y valoración del acontecer cultural. Si en el sentido más ético del término cultura es capacidad para verse, reflexionar es también reflejarse. A mayor variedad, mayor riqueza [...]. Nada más ajeno a los desafíos del siglo entrante que la tentación reduccionista, unívoca, sectaria, de ciertas visiones de la vida. (2)

c) *Veintiuno* se identifica con una crítica a la tendencia monológica estatal y un anhelo de recuperar formas de vida a punto de extinguirse:

El temple del espíritu se construye en la diversidad de ideas y la modernidad en democracia es inconcebible sin el ejercicio crítico. *Veintiuno* quiere abonar todo terreno que contribuya a ese propósito. (2).

Esas tesis se repetirán o variarán a lo largo del ciclo de vida de la revista. Los *dossiers* de cada número deben entenderse como modulaciones de las tres ideas básicas. Algunos ejemplos notorios serían el del 1.01, así resumido en el índice: “El culto a la personalidad y la idolatría del héroe son observados y analizados –sin ovaciones, claro– por cuatro autores, desde diferentes áreas de estudio” (2004: 4); el del 2.06: “La izquierda es, además de un concepto mistificador y ambivalente, la apuesta política que ve una eclosión reciente en América Latina. Su propia nomenclatura devela muchos matices ideológicos, que han significado un choque local y global. Una tensión vertiginosa que merece lecturas muy atentas” (2005: 4); o el del 3.10: “En los mecanismos de la corrupción se pueden observar formas sociales y morales de nuestro estilo de vida. Muchos analistas señalan los signos de corrupción como muestra de la incapacidad de progreso del país, otros prefieren remitirse a su carácter contagioso, inasible en números y actores. Todos coinciden en que el malestar siempre ha estado ahí, entre nosotros” (2006: 4).

Por supuesto, en concordancia con la variedad enunciada desde el primer editorial, otros *dossiers* no se prestan a un perfil político tan tajante, y optan por examinar aspectos menos candentes de la cultura venezolana. El del 2.03 se dedica a la vivienda; el del 2.05, a la sexualidad; el del 2.08, al “gusto venezolano en tiempo de crisis”. Este cuidado multifacetismo delata que el desacuerdo de la revista con los “reduccionismos” no es solo un componente de lo enunciado en sus ensayos de asunto social o artístico, sino de su régimen editorial. Al gobierno de lo reductor se prefiere la opción de lo abierto. Y a ella se acogen los puntos de vista, las preferencias de nombres mayores de la vida intelectual y artística venezolana de esos años.

3. Ficción y apertura

Pensando en lo discutido acerca de las líneas editoriales y la configuración de los *dossiers*, debemos ahora prestar atención, más allá de las piezas ensayísticas que numéricamente dominan en *veintiuno* y definen con claridad su pensamiento, a otros materiales literarios.

Roxana Patiño y Jorge Schwartz han propuesto una distinción teórica que creo rendidora:

Dentro de la dinámica del campo cultural, las revistas no tienen, de ningún modo, un lugar definido a priori. Más que un lugar fijo e inmutable en un orden cultural dado, las revistas tienen funciones específicas pero variables. Es posible distinguir entre aquellas revistas que funcionan como una institución, impartidora tradicional de una legitimidad cultural buscada por muchos y renegada por otros, y las que no contienen el peso de esa tradición y por su carácter coyuntural e innovador se permiten un grado de intervención más agudo y definitorio sobre las problemáticas de la cultura. Hay revistas que por su origen, conformación y trayectoria son institucionales, dependen de una institucionalidad académica y estatal; hay revistas que nacen como expresión de determinadas formaciones intelectuales y artísticas, y que describen una trayectoria diferente al tipo anterior. Estas últimas son las que a lo largo del siglo XX han conformado los principales núcleos ideológico-estéticos por los cuales pasó y se modernizó la cultura latinoamericana (2004: 649).

Veintiuno, por su crítica del oficialismo, pertenece al segundo tipo de revistas, lo que se refuerza con la pregonada ambición de salvar el impulso moderno nacional, averiado o tergiversado. Es necesario reparar, sin embargo, en que el patrocinio de la Fundación Bigott corrige la polaridad simple trazada por Patiño y Schwartz. En las circunstancias venezolanas, al menos entre 2004 y 2007, hubo una tercera instancia donde instituciones *menores* –si las contrastamos con el Estado– ampararon y proveyeron recursos a una crítica que a duras penas habría circulado por otros canales; en dichas instituciones, el tercer grupo de revistas reconocido en la clasificación del editorial de López Ortega –comúnmente consideradas de izquierda– se amalgama con el primero. No es casual que el dossier del número 2.06 dictamine que la izquierda es “ambivalente”: *veintiuno* encarna una momentánea alianza de ópticas de avanzada con un medio privado.

Numerosos textos de la revista asociables a la ficción –no excluyo la lírica cuando uso la palabra– se las arreglan también para servir de vehículo al “agudo” afán de “intervención” en la cultura venezolana, desafiando como puede hacerlo la palabra que ha suspendido la referencialidad directa en cuentos, novelas, poemas la dominante “tentación reduccionista, unívoca, sectaria” descrita en el primer editorial o la “idolatría” de la que trató el dossier inaugural.

El mecanismo semiótico que aglutina la mayor parte de esos escritos se caracteriza por la *mise en abyme* y modalidades de la paradoja que tienen el efecto de difuminar las fronteras entre planos fenomenológicos o regiones del intelecto o la percepción. Ofreceré los dos ejemplos más sofisticados.

Uno proviene de un escritor consagrado, Eduardo Liendo, que publica en el número 3.13 una adenda. Hago hincapié en la preposición puesto que el efecto que busca el diseño es el de la inclusión –palabra que, por sus resonancias políticas, tampoco empleo accidentalmente–. La inclusión, aquí, se manifiesta de manera física. El folleto, aunque su paginación sea independiente del 1 al 12, está empastado entre la página 84 y la 85 del cuerpo de la revista: ello implica un estar y no estar en la publicación, el énfasis en una alteridad no totalmente disociada. Las páginas 84 y 85 están ocupadas por imágenes de manos que abren un folleto y a este se superpone la obra de Liendo, titulada “Retazos” (Ilustración 2).

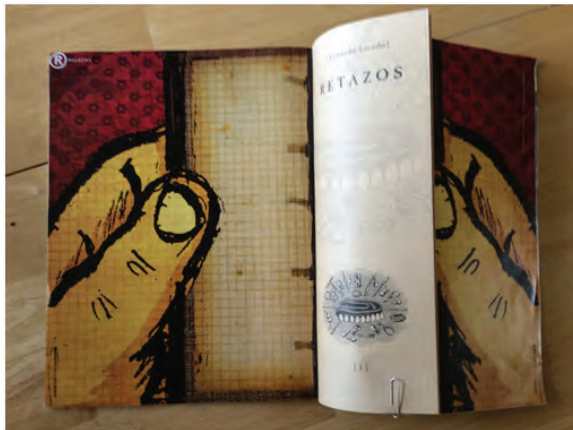


Ilustración 2: “Retazos” de Eduardo Liendo

Cuando de la recepción de mensajes gráficos pasamos a la lectura de los microrrelatos y poemas, nos damos cuenta de que las inclusiones de los niveles precedentes sugieren un horizonte político. Si bien los textos, con la ingeniosa indeterminación típica de Liendo, admiten lecturas múltiples, y hasta universalizadoras, el público, dado que los paratextos editoriales han fijado un aquí y ahora de la enunciación general de la revista, no puede descartar entre las más importantes interpretaciones las vinculadas a la hora venezolana. Resulta explícito en ese sentido “Oficio de tonto”, que se debate entre el minicuento y el poema en prosa:

Empeñarse tanto. Pregonar tantas calamidades. Ensayar tantas peripecias dialécticas. Imaginar mil y más veces jardines floridos. Aventurar complicadas vueltas y revueltas. Para, al final, ayudar a sembrar una dictadura militar. (Liendo, 2006: 5).

O, también, “Lástima”, indudable poema de aire epigramático:

Escribir tan preciosa joya corazón,
tan centelleante flecha
de palabra,
tan colmillo de marfil,
para cantarle bobadas zalameras
al komandante. (7).

Así como el monterrosiano “Fe de imprenta”:

El autor deja clara y perfectamente establecido que bajo su firma han sido publicadas varias obras maestras invisibles. Lo que explica, obviamente, que las susodichas hayan pasado inadvertidas. Hecho éste más que natural en un momento en que todos los críticos han pasado a la clandestinidad. Vale. Julio de 2006. (10).

Como vemos, los elementos narrativos o líricos que bosquejan ansias de apertura social están en sintonía con el diseño, donde los espacios se abren unos a otros o unos en otros.

El mismo fenómeno se constata en el número 4.15 gracias al grupo de minirrelatos de Pedro Rangel Mora titulados “Crimen perfecto” (2007: 66-67). Aunque un acompañamiento tan políticamente directo de los textos parece ausente, la soterrada sintonía con el discurso de *veintiuno* podría alegarse. Si empezamos por el diseño, observaremos que cada texto surge como una nota de papel fijada con chinchetas en un tablero de corcho, como los usuales en oficinas para colgar recordatorios (Ilustración 3). Nuestra lectura, por consiguiente, puede ceñirse a indicadores de realidad, de “tareas pendientes”, mensajes acerca de deberes estrictamente prácticos. Una remisión a lo que desborda la ficción se legitima.



Ilustración 3: “Crimen perfecto” de Rangel Mora

Los microrrelatos de Rangel Mora, casi siempre lindantes con el apotegma, fieles a obvios influjos kafkianos, borgianos o cortazarianos –ante todo, al modelo de “Continuidad de los parques”–, una y otra vez introducen mundos dentro de mundos:

TARDE COMO SIEMPRE

El radio del carro informa sobre la muerte del chofer, quien al escuchar acelera para llegar con menos retraso a la curva fatal. (Rangel Mora, 2007: 66).

TIEMPO AL TIEMPO

El primer viaje de Colón fue tan penoso, se hizo tan largo, que ha durado para él más de quinientos años, y todavía no llega a las Indias. (67).

La intercambiabilidad de espacios es patente, no menos, en los planteamientos paradójicos:

HE DICHO

No hay nada más provisional que mis absolutos, ni nada más absoluto que mi provisionalidad. (id.).

El cariz metafísico de las piezas precedentes desaparece, no obstante, cuando llegamos a dos que destacan. La primera, “Aclaratoria”, lo hace por su extensión y, la segunda, “Crimen perfecto”, por la centralidad que le asigna el dar título al conjunto. En cuanto a “Aclaratoria”, el subtítulo nos indica que los diseñadores decidieron otorgarle carácter rector con una insinuación que se extiende a la totalidad gráfica, como ya hemos discutido: “escrita a máquina pegada en la puerta de la casa” (Rangel Mora, 2007: 67). Pero más que la alusión visual me interesa recalcar entre las seis aclaratorias numeradas la que abre la serie: “El visitante debe abstenerse de hablar de política y mantener un tono cordial en la conversación” (id.). Ese silencio tan provocadoramente reificado enlaza de algún modo con el único de los microcuentos que habla sin rodeos de política, “Crimen perfecto”, relación que visualmente se acompaña por el hecho de que constituye una de las notas de papel que tocan la que contiene a “Aclaratorias”. La situación que se relata junta al tema de la dictadura el de un acto de violencia que sigue vivo en el presente, pese a que el autoritarismo evocado habría de pertenecer a una historia remota. La ambigüedad se las arregla para dejar suspendida nuestra decisión sobre si el “crimen” es un acto liberador, de justicia —la muerte del miembro de una familia de tiranos—, o si lo que unos ven como justicia puede ser considerado crimen por otros, justo correlato para una Venezuela en la que los valores parecen desquiciados:

CRIMEN PERFECTO

Ramón Pino, el abuelo, tuvo un sueño muy vívido: vuela sobre las montañas, entre nubes, pasa los llanos y sus ríos, hasta llegar al fin a los techos rojos de Caracas. Allí entra por el patio central de una casa a oscuras y asesina a puñaladas al General Juancho Gómez, hermano del dictador. Desanda el camino y despierta al amanecer en su casa del páramo, con la sensación abrumadora de estar manchado de sangre y de muerte. Por la tarde se entera de que Juancho Gómez había sido asesinado a cuchilladas en la noche, y nadie se explica cómo burlaron la seguridad de la casa. Hasta el sol de hoy, casi un siglo después, el crimen no ha sido resuelto. (id.).

Todas las puestas en abismo o las paradójicas superposiciones de mundos o espacios que hemos visto —aquí, realidad/sueño, historia/fantasia, ayer/hoy, justicia/crimen— conducen a la matriz a la que apunta el título del conjunto y de este texto, un delito cuyos rasgos generales coinciden demasiado con el destino de una nación acosada por barbaries y caudillismos que se perpetúan en nuestra imaginación.

4. Lo que nos dice la imagen

Sarlo ha señalado que las revistas no se contentan con publicar textos, sino que los “muestran”: “a diferencia de los poemas o las ficciones, la sintaxis (que obviamente los incluye) se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas” (1992: 11). *La mise en abyme*, la comunicación de planos diversos, podría aducirse, es también un patrón reiterado en las páginas que *veintiuno* dedica a las artes no verbales o los elementos que el diseño coordina con ellas.

Pónganse por ejemplo las fotografías de Nelson Garrido que forman parte de la mencionada sección “Habitaciones” en el dossier “Esto no es un ladrillo. Hábitat y vivienda” –(2.03): 2005: 32-35–. La serie de ocho tiene en común retratar a jóvenes caraqueños solitarios en sus respectivos dormitorios, sentados en sus camas; los espacios sugieren, por lo general, una decoración poco sofisticada y, la mayoría, un grado notable de dejadez y cotidiano desorden. Las tonalidades predominantes, entre ocre y amarillentas, connotan tosquedad o aridez en el entorno de unos seres, por el contrario, fértiles en sus deseos o emociones contenidas. El más importante punto en común es, nada más y nada menos, la mirada diegética que dirigen a la cámara y, por lo tanto, al *exterior* en que se encuentra el lector de la revista (Ilustración 4). Como resultado, un espacio queda situado en otro, o estos tienden puentes entre sí: el personaje fotografiado está tanto “dentro” como “fuera” para propiciar un enigmático diálogo con quien lo contempla.



Ilustración 4: “Habitaciones” de Nelson Garrido

Otro caso lo ilustra un ensayo de Xiomara Jiménez acerca de Amalia Caputo que coexiste, naturalmente, con fotografías de esta última, las cuales corroboran la explicación de que están “re-fotografiadas, es decir, incluyen una foto dentro de la foto” –(2.05): 2005: 42-47– (Ilustración 5):



Ilustración 5: “Amalia Caputo: el cuerpo del cuerpo” de Xiomara Jiménez

Similares disquisiciones podrían aplicarse a otros artistas a los que *Veintiuno* presta atención. Han de observarse, sin embargo, los materiales en apariencia ajenos al discurrir intelectual de la revista para comprobar la absoluta comunión entre los lineamientos de esta y ellos, aceptados como necesidades de sustento, pero sabiamente aprovechados con fines no limitados a la sola conveniencia. Me refiero a los abundantes personajes de la publicidad que escrutan sin disimulo al lector –tal como en las fotografías de Garrido–, borrando las fronteras entre la esfera publicitaria y la del receptor. Baste con aportar muestras de anuncios del Banco de Venezuela-Santander, Cointreau y Codorniu (Ilustración 6).

Las estructuras abiertas imbrican lo intelectual y lo publicitario, lo verbal y lo visual. El lenguaje es integrador, en suma, y no creo fortuito que diste tanto del “sectarismo” como de la “univocidad” al que la revista dice enfrentarse.



Ilustración 6: Publicidad de *Veintiuno* (4.15): 2007: 3, 7 y 15

5. La indeterminación como método

Al inicio de estas páginas aludí a distintos órdenes de violencia a los que el campo de producción cultural venezolano –como los demás del país– ha estado expuesto en lo que va de siglo. El tipo de *aperturas* fehacientes tanto en obras incluidas como en el diseño de la revista responden, según creo, al pugnaz entorno en que surgió *Veintiuno*. Si bien sería arriesgado sustentar que dicha respuesta haya sido del todo consciente –supongo que no lo fue, por su tenor literario, artístico–, lo mismo no podría argumentarse acerca de la doctrina política dominante en Venezuela, cuya intelección de lo real ha acudido a estructuras *cerradas* sobre sí mismas, erigidas mediante alegorías y rígidas correspondencias entre los agentes activos del poder y los ideales que estos proponían, con un consecuente discurso dicotómico sustentado en flagrantes combates. No olvidemos que Gordon Teskey asevera que toda alegoría evoca una escisión en la mente humana entre la vida y el misterio, lo real y lo imaginado, entre una narración y su moraleja “que se repara, o al menos se oculta, concibiendo una jerarquización en ascenso a la verdad”, lo que nos depara un “género logocéntrico por excelencia, explícitamente dependiente de una noción de estructura central donde las diferencias confluyen en el Uno [gracias a] una serie de violencias veladas” (1999: 2-3; traduzco). Cierres de diversos tipos y logocentrismo son cimientos, por cierto, del chavismo.

Afirmo lo anterior porque se trata de una “ideología de reemplazo” neocaudillista (Carrera Damas, 2005: 13) con un núcleo expresivo de pro-

veniencia decimonónica que descansa sobre visiones bélicas de la sociedad movilizadas por la ilusión de identidad entre el proceso de la Independencia y la actualidad venezolana (Salas, 2004: 8-10, Hernández, 2004: 29-30, Barrera Linares, 2006: 882-883). La “Primera entrega” de *Las líneas de Chávez* bastará para captar las empecinadas estrategias elocutivas repetidas por distintos medios oficiales desde 1999 hasta el mandato de Nicolás Maduro:

Soy, en esencia, un soldado [...]. Digo esto hoy [23 de enero de 2009], cuando recrudece la batalla política que se desató en nuestra patria hace dos siglos: unos, los más de nosotros, queremos la Independencia Nacional; otros, los menos, quieren convertir de nuevo a Venezuela en una colonia, en un país subimperial, en una subrepública.

[...]

Nosotros, los Independentistas, andamos con un juramento; aquel que hizo nuestro líder, Simón Bolívar, en el Monte Sacro el 15 de Agosto de 1805. Nosotros, los Patriotas, tenemos un proyecto, portamos una bandera...

Ellos, los colonialistas, no tienen juramento, no tienen proyecto, no tienen bandera. O mejor dicho, como lo hemos visto en diversas actividades de los pitayanquis, su bandera al revés, volteada, de siete estrellas y no de ocho como fue el mandato de nuestro Bolívar en Angostura, lo dice todo: representan lo contrario a la patria, son la contrabandera, son la contravenezuela, son lo contrabolívar. Son la negación. Son la no-patria (Chávez Frías, 2010: 5-8).

La retórica maniqueísta, con su proceso caracterizado como “bolivariano”, cambio oficial del nombre del país y operaciones semejantes, es decir, la obsesión alegórica del chavismo que insiste en remontarse a los orígenes heroicos patrios con una modernidad oxímoron, estática, en que se gesta sempiternamente la nación con un esencialismo mesiánico negador de las transformaciones históricas, no es accidental. Quien mejor ha descrito sus implicaciones para la psicología colectiva ha sido Ana Teresa Torres en *La herencia de la tribu*. El chavismo, para ella, constituye una “alegoría melancólica de la Independencia” que incita a descifrar el presente en términos de un pasado fundacional con correspondencias entre “padres” de la nacionalidad y Hugo Chávez (2009: 165-190). Tal equiparación es el “Uno” avizorado por Teskey.

Más allá de la exposición franca de su desacuerdo con el culto de los héroes o su cuestionamiento del pensamiento primero polarizante y enseguida reductor, contraponer estructuras indeterminadas, fluidas, a la ortodoxia de las alegorías chavistas es el expediente elegido por diversos escritores disidentes, pero también por un proyecto editorial como lo fue

veintiuno. La encrucijada en la que nació incidió en las preferencias formales de la revista tanto como en las posturas políticas de los individuos a ella asociados. Su inclinación, sea voluntaria o instintiva, a un discurso signado por las aperturas obedece, sin duda, a una ética y tiene la carga propia de la responsabilidad intelectual: aquella que a partir de la acumulación de poderes simbólicos cosechados en el orbe de lo artístico interviene en arenas de conflicto no restringidas a él, comunicando, así, más de un campo social.

Notas

- 1 En minúsculas se lee la palabra en las portadas, aunque en el interior se use la grafía normativa.
- 2 “Veintiuno cultura es todo” (sic) dice uno de los eslóganes de las tarjetas de suscripción.
- 3 Contra las confusiones propiciadas por los diccionarios, hago la distinción, respectivamente, entre los agentes culturales no afiliados y los afiliados a centros de investigación, enseñanza o gerencia del saber. Coincido en ello con Gabriel Zaid: “Los intelectuales son afines al mundo editorial y periodístico, a ejercer sin títulos, al trabajo free lance. La intelligentsia es más afín al mundo académico y burocrático, a las graduaciones, a los nombramientos, a cobrar en función del calendario transcurrido” (1999, 3: 375). Asimismo tengo en cuenta que, históricamente, los intelectuales tienden a ser “un conjunto de personalidades”, mientras que la condición de la intelligentsia se aproxima a la de un estamento social, tal como observa Zaid (1999, 3: 375). Opino que el deslinde nos ayuda a evaluar la amplitud de *Veintiuno*, donde integrantes de la intelligentsia abrazaron conductas de intelectual.

Obras citadas

- Barrera Linares, Luis (2006). “Palabras en guerra: enfrentamientos discursivos de principios de siglo”. En Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, eds. *Nación y literatura*. Caracas: Fundación Bigott / Equinoccio: 873-888.
- Carrera Damas, Germán (2005). *El bolivarismo-militarismo*. Caracas: Ala de Cuervo.
- Chávez Frías, Hugo (2000). “Discurso ante la Soberana Asamblea Nacional Constituyente con motivo de la entrega del Proyecto de Constitución Bolivariana para la V República”. *Documentos fundamentales de la República Bolivariana de Venezuela*. Caracas: Presidencia de la República: 7-15.
- _____. (2010). “Primera entrega”. *Las líneas de Chávez*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información: 5-7.
- Dosse, François (2007). *La marcha de las ideas: historia de los intelectuales, historia intelectual*. Rafael Tomás, tr. Valencia: Universitat de València.

- Hernández, Tulio (2004). "Posesión e instrumentalidad del héroe criollo". *Veintiuno* (Caracas) (1.01): 2004: 29-31.
- Liendo, Eduardo (2006). "Retazos". *Veintiuno* (Caracas) (3.13): 2006: folleto inserto entre páginas 84 y 85.
- López Ortega, Antonio (2004). "Editorial". *Veintiuno* (Caracas) (1.01): 2004: 2.
- Rangel, José Vicente (2010). Entrevista a Federico Vegas. *José Vicente Hoy*. Caracas: Televen, 14/11/2010. T.V.
- Rangel Mora, Pedro (2007). "Crimen perfecto". *Veintiuno* (Caracas) (4.15): 2007: 66-67.
- Salas, Yolanda (2004). "La desarticulación de una modernización en crisis: revueltas populares y la emergencia del caudillismo en Venezuela". *El Puente* (Caracas) (2): 2004: 8-11.
- Sarlo, Beatriz (1992). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL* Monográfico: Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. (Paris)(9-10): 1992: 9-16.
- Schwartz, Jorge y Roxana Patiño (2004). "Introducción" a monográfico "Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX". *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) (LXX/208-209): 2004: 647-650.
- Teskey, Gordon (1999). *Allegory and Violence*. Ithaca: Cornell.
- Torres, Ana Teresa (2012). *El oficio por dentro*. Caracas: Alfa.
- _____ (2009). *La herencia de la tribu: del mito de la Independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Alfa.
- United Nations Office on Drugs and Crime (2014). *Global Study on Homicide 2013: Trends, Contexts, Data*. Vienna: United Nations.
- Veintiuno* (Caracas) (números 1.01-4.17): 2004-2007.
- Zaid, Gabriel (1999). *Obras*. 3 vols. México: El Colegio Nacional.

