

# **Bulla y buchiplumeo**

**Masificación cultural y recepción letrada  
en la Venezuela gomecista**

**Raquel Rivas Rojas**

## Índice

Hacia una micromecánica de la diferenciación .....	p 1
América Latina 1920-30: Instalación de la amenaza masmediática.....	p 7
Replanteo de la subordinación: La herencia del siglo XIX.....	p 19
Un polémico ajuste de cuentas con el pasado.....	p 40
Actos y textos del carnaval estudiantil de 1928.....	p 64
“Compre venezolano”: Dimensión cultural de un conflicto económico.....	p 95
Reajuste de lo escrito, explosión del cine e invasión de la radio.....	p 121
Héroes y villanos bajo el signo de las masas.....	p 168
Inventario de la ausencia.....	p 189
Textos citados .....	p 192

...para la memoria aristocrática y paranoica de los intelectuales el más grande de los espectáculos dantescos que nos da la historia es la quema de libros frente a la Ópera de Berlín, en 1933: Como siempre, dice el escritor, no sólo se equivocan, demuestran una vez más que no entienden nada y que el horror, el verdadero horror, es algo que ellos consiguen olvidar.

**Juan Martini**

*La máquina de escribir*

Indudablemente este batiburrillo y desbarajuste mental nuestro en que se mezclan y confunden hasta lo ridículo cosas buenas con malas y puerilidades con ideas sensatas y adelantadas, es debido a la falta de método y de preparación cultural, porque cultura es proceso; vale decir: sucesión lógica de estados mentales más que de nociones y no amontonamiento desordenado de ideas inasimilables, arrumbadas en la mente como cachivaches en una trastovejería.

**Rómulo Gallegos**

“Necesidad de valores culturales” (1912)

¿Quién, si no el poder, tiene la autoridad, en una sociedad heterogénea y compleja, para imaginar los rasgos de la supuesta homogeneidad nacional?

**Julio Ramos**

*Paradojas de la letra*

Te engañas y me quieres confundir...

**Joaquín Sabina**

*Esta boca es mía*

## **Hacia una micromecánica de la diferenciación**

El período que va desde 1925 y 1935, en el que transcurren los últimos diez años de la dictadura gomecista, ha sido estudiado por la historiografía tradicional desde el modo de funcionamiento de los grandes procesos de consolidación del Estado. Estos estudios han tenido recientemente un verdadero auge en Venezuela, dando pie a la posibilidad de pensar de otro modo un momento de nuestra historia marcado por la leyenda negra. Tal estigma impedía observar los procesos concretos que, en ese período, conformaron parte importante de nuestros actuales modos de funcionamiento cultural y simbólico. Uno de esos procesos, que sin duda es importante revisar, es el del movimiento y equilibrio de las fuerzas que para el momento actuaban en función de constituir el imaginario de la nación. Pero no exactamente el movimiento que se registra en los grandes escenarios de la economía, la política o la cultura de élite, sino el microequilibrio que se va gestando en la escena de la representación masmediática.

Los textos que se incluyen en este libro constituyen los primeros resultados de una investigación –aún en marcha– sobre las políticas de representación elaboradas por distintos sectores culturales, políticos y económicos. En este caso específico, se trata de una exploración a partir de los textos que circularon en la prensa caraqueña, en forma de géneros efímeros, entre los años 1925 y 1935. Estos textos se estudian pretendiendo un acercamiento no a los hechos empíricos, sino a los modos de representación a partir de los cuales fueron construidos.

Estudio aquí textos en los cuales puede verificarse un momento concreto en el proceso de construcción del imaginario de la nación. Estos textos van desde los cuadros costumbristas del XIX, hasta las propagandas que anuncian las últimas novedades del mercado. Desde los discursos de la Semana del Estudiante de 1928, hasta el radioteatro que comenzó a captar una audiencia cada vez más creciente en los años 30. Desde la campaña para incentivar el consumo de productos nacionales que se desplegó por todos los medios a partir de 1931, hasta las fotos y crónicas sobre la visita de Gardel a Venezuela en 1935, último año de la dictadura.

¿Por qué estudiar un período a través de textos tan disímiles y que aparentemente no tienen nada en común? Porque todos estos textos se articulan desde el deseo de representar un momento preciso del imaginario de la época. Porque cada vez que en un texto se enuncia un ‘nosotros’ – aunque se trate de una enunciación velada– se construye un mecanismo de inclusión/exclusión que coloca un límite a la imaginación, dentro del cual la voz que enuncia se instituye como legítima y despliega dispositivos de similitud y diferencia. Dispositivos que dan cuenta de la estrecha relación del discurso con el saber y del saber con el poder (Foucault, 1978: 175-189). Así, el proceso de elaboración discursiva –de cualquier tipo de discurso– será visto aquí como un mecanismo mediante el cual se diseñan sujetos, se distribuyen roles, se establecen lugares de permanencia o de tránsito, se fijan los espacios de negociación o de ruptura, haciendo del imaginario social “una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva” (Baczko: 28).

Los sectores que en determinado momento han tenido la posibilidad de modificar tales sistemas de representación son los que han ostentado

cuotas significativas de capital simbólico (Bourdieu) que les han permitido imponer unas imágenes en detrimento de otras. Este juego de poder, que se verifica de manera clara en la construcción de los símbolos de la *identidad*, es el correlato cultural de los procesos de constitución de la nación contemporánea (Ludmer, 18) que se verificaron en el momento en que se gestó la Venezuela petrolera y populista. La economía del sentido (Ramos, 1996) que se reconfiguró en ese importante momento de cambio puso en juego poderes que no siempre resultaban evidentes.

Es en ese frágil territorio de la ausencia de evidencia en el que quiere instalarse este trabajo. Al viajar a saltos a través de textos disímiles, pretendo mostrar cómo discursos pertenecientes a distintos ámbitos de la representación permiten leer la microfísica del poder (Foucault, 1978) —o lo que prefiero llamar, en este caso, la micromecánica de la diferenciación— desplegada en un momento en que, como en cualquier otro momento histórico, no sólo actuaban las fuerzas ‘duras’ de la economía y la política. Actuaba también una compleja trama de micromovimientos y un microequilibrio de fuerzas a partir de los cuales la elaboración del territorio simbólico de lo propio, de lo admitido o aceptado como parte de la identidad nacional, implicaba un doble mecanismo: la legitimación/ delimitación de un sujeto que enuncia desde una posición de pretendida o lograda hegemonía; y la construcción de un otro que constituye el límite de esa posibilidad de enunciación y de ese espacio de centralidad (Bhabha: 66-84).

En este proceso de construcción de la diferencia se produce la apropiación de la voz del otro, para ponerla a funcionar en regímenes de sentido hegemónicos. De allí que la categoría central con la que trabajamos

en estos textos es la de la representación del personaje popular. En los sistemas de representación del otro se diseñan, al mismo tiempo, territorializaciones. Espacios fronterizos en los que pueden realizarse los diversos intercambios, negociaciones o pugnas entre los sujetos (García Canclini, 1992: 288). Los límites de estos territorios simbólicos, en los que se desarrollan escenas primarias de la identidad, se irán desplazando a lo largo del período estudiado, en un proceso que obviamente no se detiene en el corte temporal que he establecido aquí por razones prácticas<sup>1</sup>.

La ampliación del rango de interpelación al sujeto de la nación que se viene verificando desde la constitución misma de la república se expandirá significativamente con la aparición de la radio. Es hacia este acontecimiento cultural que apunta parte importante de la lectura que pretendo. La aparición de una industria cultural masiva, que no pasa por el régimen letrado, que se asienta en mecanismos orales de comunicación, marcará un momento crucial en el proceso de representación de la identidad y un período de profunda crisis para el campo cultural letrado. Crisis que ya se había anunciado con la aparición del cine, primero mudo y luego sonoro. Se trata de un momento marcado por el complejo y difícil tránsito del *pueblo* al *público* (Martín-Barbero, 1991: 31-43).

Los sistemas de representación elaborados sobre los parámetros de la imaginación letrada son revisados aquí con miras a comprender cómo serán refuncionalizados, utilizados y modificados por nuevas economías del sentido no necesariamente alternativas, en el sentido político, pero sí más participativas y seductoras, en términos simbólicos. Intento, entonces,

---

<sup>1</sup> Una forma de continuidad de este trabajo es la investigación realizada para mi tesis doctoral, en la que se explora la representación del relato identitario desde los textos del regionalismo populista de la segunda mitad de los años treinta. Al respecto ver: Rivas Rojas (2001).

presentar una muestra —como todas parcial— que no pretende más que el acercamiento a un problema no agotado en estas páginas, pero que puede considerarse, desde aquí, con una nueva perspectiva. Se trata de ejercicios de lectura que permiten ver, de una manera microscópica, un momento histórico que tradicionalmente ha sido considerado sólo desde parámetros macro. Como se verá, lo que pretendemos en este acercamiento es describir los modos de representar lo nacional a través de la condensación en personajes y espacios representativos.

Los textos estudiados apuntan al momento en el que las imágenes cinematográficas y los ecos del mundo que la radio hace llegar al espacio privado se habrán instalado ya en el imaginario. Un espacio simbólico sacudido por los cambios de una contemporaneidad que si no ha producido, para el momento, modificaciones empíricas en el entorno urbano, sí lo ha hecho en las ideas y concepciones que circulan en los medios masivos. Esta es, entonces, la propuesta de un marco de referencia para leer, a partir de puntos dispersos y discontinuos, un proceso que reconocemos mucho más complejo de lo que alcanzamos a mostrar aquí.

Este es, también, un ejercicio que debe mucho a mis compañeros de investigación del CELARG entre los años 1995-1997: Mirla Alcibiades, Jorge Bracho, Rafael Castillo Zapata, Eleonora Gabaldón, Lulú Giménez, Enrique Nóbrega, Jorge Romero, Yolanda Salas, Ginalessandra Saraceni; y a las dos asistentes de investigación que me acompañaron en la recolección de datos hemerográficos, Ana Teresa Colmenárez y Lorena Liendo. A ellas y ellos, mi agradecimiento.

## **América Latina en tiempo de entreguerras: Instalación de la amenaza masmediática**

Quando eu te encarei frente a frente  
e não vi o meu rosto  
chamei de mau gosto o que vi,  
de mau gosto o mau gosto  
é que Narciso acha feio o que não é espelho  
e a mente apavora o que ainda não é  
mesmo velho...

**Caetano Veloso**

Estudiar los años en los que América Latina entró en una nueva etapa de relación con el mundo de la primera post-guerra es una tarea que han abordado con acuciosidad y preocupación no pocos de nuestros más persistentes críticos e historiadores. Muchos de ellos han insistido en la importancia de una periodización que privilegie el sentido económico y político que implica recortar las décadas que van desde los años 10 a los 40, como el inicio de la época contemporánea que marca el momento de ingreso definitivo de América Latina a la órbita de influencia de los Estados Unidos de América (Osorio).

Sin embargo, la seguridad frente a las periodizaciones no ha sido precisamente el lado fuerte de la historiografía latinoamericana. En este mismo período, por ejemplo, es común encontrar sub-periodizaciones o rearticulaciones de los períodos históricos. Un ejemplo de ello es la periodización propuesta por José Luis Romero, quien considera como parte de un mismo bloque histórico, para el área política de la América Latina, el que va desde 1880 a 1930. Éste es su razonamiento:

Si la época que transcurre entre 1880 y 1930 tuvo una definida e inconfundible

fisonomía fue, sobre todo, porque las clases dominantes de las ciudades que impusieron sus puntos de vista sobre el desarrollo de regiones y países poseyeron una mentalidad muy organizada y montada sobre unos pocos e inquebrantables principios que gozaron de extenso consentimiento. Eran ideas muy elaboradas y discutidas en el mundo (...) y con ellas había elaborado la burguesía europea una forma de mentalidad (...): triunfante, la gran burguesía industrial ofrecía el espectáculo del apogeo de su mentalidad triunfadora (307-308).

Esa mentalidad burguesa triunfante, cuyo modelo era europeo y que, según Romero, postulaba una “moderna religión de la ciencia y el progreso” (308), se enfrentó durante todo este largo período a la mentalidad tradicional de raigambre hispana, que intentaba perpetuar “tanto el legado hidalgo como el legado patricio” (309). Tal enfrentamiento produjo variadas tensiones en el campo cultural, marcadas con el signo de la amenaza. Si se observa la historia del período desde el campo letrado, se trata de un momento en el que una mentalidad finisecular se organiza alrededor de las marcas del terror:

Asumir derechos, otorgarlos es para (...) el Fin de Siglo (...) la experiencia de la perplejidad ante los cambios de las identidades sociales y culturales, del mundo revuelto y confuso. *El terror letrado* es la frase que magnifica esa experiencia; la experiencia en la que se deshacen los viejos y arraigados valores de los intelectuales, ahora colocados en medio de la plaza pública, del mercado, de las ciudades, de los periódicos y, como todos en la nueva sociedad burguesa, librados a la suerte de su presente, sin garantías en la historia (Montaldo: 11-12, énfasis mío).

Sea que el fin de siglo y los tiempos modernos terminen en la primera guerra mundial –con el cambio histórico que implicó para los procesos tanto económicos como políticos y culturales– o que una gran etapa se cierre verdaderamente con la crisis de 1929, para dar paso –en los años 30– a un nuevo modo de concebir y de efectuar las relaciones con el mundo cambiante de la contemporaneidad, está claro que el período que cruza los

años veinte y treinta se encuentra colocado en esa bisagra temporal en la que, al mismo tiempo, una época termina y otra comienza. Un breve momento signado por una “densidad semántica” que “trama elementos contradictorios que no terminan de unificarse en una línea hegemónica” (Sarlo, 1988: 28).

Ese es el tiempo que queremos abordar aquí como momento en que la crisis de la mentalidad tradicional letrada deja de ser una amenaza para convertirse en un hecho consumado. Período que se articula al momento de las migraciones internas, en el que grandes masas campesinas abandonan la vida rural para ingresar al espacio urbano; y al tiempo de las inmigraciones de amplios contingentes de extranjeros que ingresaron a los países latinoamericanos en la postguerra, huyendo de las miserias propias del momento de la reconstrucción de las economías europeas devastadas por la primera gran conflagración. Se produce, entonces, con intensidades variables, una expansión urbana de particular importancia por su marcada propensión a producir un nuevo tipo de margen:

Fue la fusión entre los grupos inmigrantes y los sectores populares y de pequeña clase media de la sociedad tradicional lo que constituyó la masa de las ciudades latinoamericanas a partir de los años de la primera guerra mundial. El nombre con el que se la designó, más frecuente que el de multitud, adquirió cierto sentido restringido y preciso. La masa fue ese conjunto heterogéneo, marginalmente situado al lado de una sociedad normalizada, frente a la cual se presentaba como un conjunto anómico (Romero: 336).

La masa se constituyó no sólo en una presencia amenazante para las sociedades urbanas estabilizadas, sino también –y de manera particularmente sensible– en la encarnación de la amenaza para el campo letrado a partir del fenómeno de la masificación de los procesos de recepción. Masificación que

se había iniciado en el XIX, con el escándalo que implicó para la cultura letrada tanto la prensa de gran tiraje como la literatura de amplia difusión condensada en el folletín. Tal fenómeno de ampliación de público era la expresión cultural de los procesos de urbanización y mercantilización que desplazaron de su conquistada centralidad los modos de producir y de vivir tradicionales (Burns). El espectáculo cinematográfico, junto con otros espectáculos públicos de neto corte urbano como los campeonatos deportivos, había venido organizando también un espacio de ruptura en la concepción tradicional de la recepción, pero no cabe duda de que esa amenaza se vuelve presencia cuando –entre los años 20 y 30– aparece en todos los países de América Latina el fenómeno de la radio.

Si bien es cierto que el cine constituyó una verdadera revolución para los procesos de recepción, que ya había sido precedida por la aparición de la fotografía (Benjamin, 1992a: 63-83), el fenómeno de la radio se caracterizó por dar lugar a un nuevo tipo de participación que iba más allá de la masificación convocada por la reproductibilidad técnica y por el encanto de las salas oscuras. El impacto del fenómeno de la radiodifusión en las nuevas masas urbanas fue apreciable. Sin embargo, el campo letrado lo consideró, en muchos de los casos, indigno de su atención. El cine sí había sido analizado y estudiado, incorporando algunos de sus productos –ya para los años veinte– al sistema de percepción aurática que reservaban las élites para las obras de arte. Pero la radio fue colocada desde un principio en el terreno perverso del negocio en el que se hermanan el lucro y el espectáculo. Esto fue así a pesar del esfuerzo de algunos de sus pioneros por desarrollar el nuevo medio desde los parámetros ilustrados de emisión<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Tal es el caso de la insistencia en una programación de corte *cultural* que mantuvieron pioneros como los de la radio argentina, cuya primera transmisión fue –significativamente– la de la ópera *Parsifal* de Wagner

Es debido a este desplazamiento del nuevo medio al espacio de lo otro comercial/popular que el campo letrado tardó en comprender que las funciones que, durante todo el siglo XIX, habían ejercido la literatura y demás formas cultas de representación pasaban lenta pero seguramente a ser ejercidas por los medios masivos. Si las formas de representación de la élite culta tenían como función “servir como instrumento principal en la creación de *narrativas maestras de identidad nacional* que promovieran la noción de ciudadanía y la lealtad a los Estados nacionales” (Vidal, 1992: 8, énfasis mío), queda claro que para el momento de los inicios de la masificación cultural el ejercicio de tal función colapsa. No hay vínculo posible entre las formas cultas de representación y los modos populares de articular sus prácticas simbólicas con la nueva experiencia urbana. Estos grupos sociales que llegaban a los bordes de las ciudades constituían:

...un conjunto humano indefenso, sin vínculos que lo sujetaran, sin normas que le prestaran homogeneidad, sin razones válidas para frenar, en última instancia, el desborde de los instintos o, simplemente, el desesperado apremio de las necesidades. Era un conjunto de seres humanos que luchaban por la subsistencia, por el techo, esto es, por sobrevivir; pero que luchaban también por tratar de vivir, aunque el precio de ese goce fuera alto. Y ambas luchas entrañaban la necesidad de *aferrarse en algún lugar de la estructura de la sociedad normalizada*, seguramente sin autorización, acaso contra determinada norma, quizá violando los derechos de alguien perteneciente a aquella sociedad y que miraba asombrado al intruso (Romero: 333, énfasis mío).

El desprecio aterrorizado con que la ciudad organizada de América Latina veía el avance de esa otra ciudad, ubicada en el margen, es el sentimiento que hace el relevo al terror decimonónico de la ciudad letrada frente a la *barbarie* del espacio rural. La misión transculturadora articulada con el pensamiento liberal, que sostenía la función didáctica y por tanto jerárquica del espacio urbano frente al rural, se verá impedida de cumplir que inauguraba la temporada de teatro en Buenos Aires para el año 1920 (Ulanovsky y otros, 22-24).

tales funciones en un lugar cruzado por las líneas de fuga y las desterritorializaciones que imponen los nuevos sectores sociales. La noción homogénea de ciudadanía, que fue promovida por las élites tradicionales, seguirá difundiéndose hasta muy entrado el siglo XX. Pero el lugar de la recepción al que estaban dirigidos los esfuerzos transculturadores era en muchos casos sordo y ciego a tales intentos.

Es esa marca de homogeneidad y pureza colocada sobre las concepciones de la nación y sus sujetos la que impidió admitir que la identidad nacional se estaba contruyendo desde el lugar fragmentado e impuro de los medios masivos, en los que se hicieron desde el principio transacciones con el espacio de lo popular (Martín-Barbero, 1991). El campo letrado consideró ilegítima la construcción de relatos de identidad que no pasaran por su economía de sentido, porque tales narrativas debían constituir un lugar de fijeza, no de tránsito. Espacio para la autoridad de la ley y no para la solidaridad con el subalterno. De manera que esas masas que necesitaban “aferrarse en algún lugar de la estructura de la sociedad normalizada” encontraron ese lugar en los medios masivos.

La prensa popular, la imagen en movimiento y el sonido de la radio abren un lugar con el que la letra culta no puede competir. Para el campo masivo que se expande en los años 20-30 lo primero que resulta evidente – más allá de los propósitos disciplinarios– es que la recepción cobra una importancia avasallante. Ese otro absoluto que es el receptor para el campo masivo no está condenado al secuestro de la letra (Mignolo) sino que desarrolla una capacidad de reconstruir, de muy diversos modos, el discurso que recibe. Elige, desecha, reorganiza los códigos y los inscribe en sus

propias matrices discursivas con una soltura que la letra culta y la recepción aurática no permiten, controlan ni comprenden.

De ahí que haya sido hasta hoy un fenómeno tan difícil de estudiar. El funcionamiento del modo de recepción masivo intimida, porque las leyes jerárquicas no funcionan en ese campo cultural ampliado. Los nuevos modos de segmentación y diferenciación social se construyen en el campo masivo sobre parámetros mucho más difíciles de captar y evaluar, en la medida en que se elaboran sobre la ficción de una comunidad de iguales. Dado que la historia cultural de este confuso momento –construida por historiadores y críticos culturales a partir de los esquemas jerárquicos del campo letrado– ha permitido sólo a medias el ingreso de esta otra historia, se ha dejado de lado el fenómeno cultural más importante de principios de siglo. En nuestras historias culturales se ha instaurado como dominante el polo de la emisión a partir de la noción letrada de la función de autor (Foucault, 1969). Una noción que –aunque todo permite sospechar que pocas veces funcionó en los procesos concretos de lectura, como lo demuestran muchos de los estudios de recepción– presuponía para el lugar de emisión un poder inalienable. Los procesos de recepción se leían, desde ahí, como condenados a la pasividad y la subordinación.

Así fue vista por mucho tiempo la industria cultural, demonizando su supuesta omnipotencia y vasallaje, sin tomar en cuenta las posibilidades que abría para una recepción significativamente más participativa. Pero esa participación del otro absoluto del letrado *culto* que es el receptor *inculto* no podía leerse desde el campo letrado tradicional que sólo veía allí otra forma de barbarie. La multitud que recibe a su manera los mensajes y los recicla

festivamente en micro-movimientos de resistencia es observada desde la misma percepción excluyente que *produjo* (Beverly: 20) toda la galería de sujetos subalternos que puebla la imaginación letrada.

Esta distancia frente al otro/receptor, a sus prácticas culturales específicas, ha impedido a la mirada letrada comprender el modo como, en el espacio de la recepción, se vinculan los discursos provenientes de los medios masivos con todas las demás prácticas de la vida cotidiana. El funcionamiento de los bienes simbólicos está en un límite que, desde el campo letrado, es difícil de comprender. Se trata de objetos de uso cotidiano que, si bien son manejados como herramientas que permiten comprender e imaginar el mundo, son –al mismo tiempo– utilizados para actuar en el mundo. Imaginar y hacer son una y la misma cosa para ese otro/receptor del campo masivo.

Es por eso que cuando la radio ingresa al campo cultural latinoamericano, ampliándolo y fracturándolo, se desencadena un proceso en el que van a confluir, en permanente disputa, los modos letrados y populares de organización de sus respectivas narrativas. Proceso del que se sabe muy poco, porque forzosamente hay que leerlo entre las líneas que diseña la mirada descalificadora:

La radio latinoamericana y sus mensajes fundamentales, conducidos desde sus inicios por intereses del capital financiero yanqui, se suman a la inadvertencia de gobiernos y autoridades demasiado obnubilados por las ganancias que el medio les acerca para atajar el declive de deculturación que esa programación supone. El desarrollo tecnológico, la ampliación y concentración del alcance de los medios y la manipulación cultural a través de ellos, llevan a circunstancias extremas *la deformación de los mensajes* (González, 1989: 26, énfasis mío).

La noción de *deformación*, que marca desde este discurso al campo masivo, refuerza un espacio de legitimidad y autoridad —el de la letra— desde el cual la construcción del concepto de *deculturación* no es otra cosa que la expresión del crédito ilimitado que la imaginación letrada le ha otorgado a los polos emisores. Así se observa también en las tempranas proposiciones que hiciera al respecto Monsiváis, en lo referente a la función de los medios masivos en la constitución de lo que el autor llama “la industrialización del nacionalismo”:

...la XEW y la RCA Víctor de México inventan en la década del treinta una “sensibilidad popular” que, casi de modo natural, el público asume como ancestral incorporándola a la cultura urbana. La radio perfecciona y difunde masivamente lo ya contenido en la canción y en el teatro frívolo: las ideas y vivencias no de nacionalidad, sino de los métodos de resentirla; no de emoción individualista, sino de pasiones socialmente aprobadas y compartibles (Monsiváis: 87).

Esta mirada negativa sobre el proceso de masificación no deja sin embargo de admitir el hecho cumplido de que “en los medios todo el mundo puede sentir que hay algo propio y, al mismo tiempo, todo el mundo puede fantasear que lo que los medios le ofrecen es objeto de apropiación y de usufructo” (Sarlo, 1994: 113). Y esta apropiación no sólo se refiere a los objetos de consumo, sino también al territorio mismo de la nación, construido sobre parámetros sin duda mucho menos excluyentes que los que se elaboraron desde la perspectiva iluminista letrada del siglo XIX. Porque, así como las novelas fundacionales del XIX proporcionaron modelos de familia “como microcosmos del estado” (Sommer: 89), los géneros ficcionales puestos en circulación por la radio y el cine re-elaboraron, en el campo masivo, los modelos según los cuales se imaginaría en adelante el ámbito familiar como metáfora del espacio nacional.

El otro lado de esta historia de olvidos lo constituyen los afanes de reconstrucción minuciosa de nombres y fechas que permiten ver el desfile de los pioneros, sus voces e imágenes, la capacidad técnica que desplegaron y los distintos equipos con los que contaron, pero no el impacto de sus producciones, en tanto nuevas ficciones fundacionales que formarían parte inseparable del imaginario de la nación. De tal modo que resulta una labor difícil la reconstrucción continental del espacio cultural cambiante y contradictorio de las primeras décadas del siglo XX. Se han adelantado una serie de estudios de casos particulares, que no bastan para comprender aún el proceso global –si es que tal cosa es posible, porque las nociones *modernas* de la historia tal vez no permitan hacer el seguimiento a un proceso ajeno a las narrativas lineales y totalizantes.

Parece haber un lugar vacío entre la capacidad de la crítica latinoamericana para estudiar los procesos culturales del campo elitesco y la ausencia de distancia crítica y evaluativa que marca muchos de los acercamientos de quienes recopilan las historias de nuestros medios de comunicación. Y ese lugar está aún más minado de ausencias cuando se trata de observar este momento en el que conviven el inicio de la radio, el remozamiento del realismo regionalista en las artes plásticas, el cine sonoro, el mundonovismo literario de nuevo cuño, los folletines semanales y las vanguardias históricas. De ahí el sentimiento de extrañeza con que inicia Beatriz Sarlo el texto en el que analiza *el imperio de los sentimientos* que gobernó el folletín de los años 20:

Las narraciones que voy a analizar en este libro son casi contemporáneas de la vanguardia. Sin embargo, resulta difícil imaginar un lugar donde pudieran haberse cruzado *El tamaño de mi esperanza* de Borges con *La Novela Semanal* o *La Novela del Día*. Su contemporaneidad real parece, desde el punto de vista

literario, ilusoria. Producidas desde lugares diferentes, con estéticas diferentes y para públicos también diversos, plantean muchos problemas. El primero: ¿por qué interesarse en ellas? (Sarlo, 1985: 9).

Tal vez esa haya sido la pregunta de la mayoría de nuestros estudiosos de los tiempos modernos. Porque el discurso de la historia privilegia algunos géneros y desecha otros que le resultan extraños o incómodos. Una extrañeza que se amplía cuando se emprende la búsqueda de “ese mundo de las culturas populares, difíciles de capturar una vez que ingresan en el pasado”, al constatar la coexistencia de los “saberes del pobre” en la red simbólica que tiende *la imaginación técnica* (Sarlo, 1992: 9), porque “los saberes del pobre eran también saberes modernos” y en ese sentido eran “materia de una imaginación no sólo literaria” (10).

Es este mismo vacío el que parece permitirnos aún seguir sosteniendo el macrorrelato latinoamericano a partir de estudios de casos que tienen una dimensión mucho más amplia que los límites que impone la geografía. Desde esa ilusión o pretensión es válido sostener que lo que este trabajo contiene es al mismo tiempo el análisis de un proceso continental y de un caso nacional. O, mejor, que es el estudio de un proceso latinoamericano porque muestra el modo de funcionamiento concreto de ese proceso global en un caso nacional específico.

## Replanteo de la subordinación: la herencia del siglo XIX

Más vale que no tengas que elegir  
entre el olvido y la memoria...

Joaquín Sabina

La dicotomía civilización/barbarie que marcó los discursos del siglo XIX en América Latina puede ser leída como el enfrentamiento entre los valores de una élite ilustrada y las prácticas de una mayoría subordinada a la dura labor de la supervivencia, como lo ha mostrado Bradford Burns (15-28). La tensa distancia que se abría entre las ideas y las prácticas produjo diversas aproximaciones simbólicas a la realidad, entre las cuales el periodismo constituyó el pilar de las formas letradas de circulación de ideas: el espacio por excelencia de mediación entre la letra y la experiencia. Por ese canal se dan a conocer, a lo largo de todo el siglo XIX, fórmulas para imaginar la identidad, tipos que los sectores letrados eligen como representativos, no sólo de los personajes de la élite sino –más importante aún– como representativos del *pueblo*.

Las fórmulas que se extienden desde la representación de los iguales a la representación de los otros pasan por la construcción de cuadros en los que se incluye un ambiente, un habla, una gestualidad y un vestuario adecuados para cada actor en la puesta en escena de la identidad. Siguiendo el rastro de estas representaciones puede escribirse no tanto la historia de las costumbres y de la vida cotidiana, sino más bien la historia de la imaginación letrada y de lo que se fue admitiendo en ese imaginario como encarnación de lo *criollo* y de lo *popular* –términos no siempre sinónimos.

La admisión o exclusión de detalles de habla, gestualidad o vestuario señalan los hitos de una cartografía que dice mucho más de los sectores que elaboran el mapa que del territorio empírico que se intenta representar. De ahí que, para comprender cómo a principios del siglo XX cambió de manera importante el sistema de representación de las masas –esta vez sí presentes en la vida cotidiana y no sólo en la imaginación aterrorizada del letrado– es necesario elaborar un recorrido por los movimientos de atracción/repulsión que a lo largo del período de formación de las nacionalidades realizó la imaginación letrada. Oscilaciones reiteradas al momento de producir imágenes que, al pretender ser representativas de la nación, fueran al mismo tiempo –y necesariamente– un lugar cauteloso de inclusión del otro.

Lugar inclusivo porque, de la invisibilidad casi absoluta que puede verificarse en parte importante de los textos post-independentistas, se pasa a un acercamiento simbólico cada vez más evidente, como lo muestran los textos costumbristas de la segunda mitad del siglo, especialmente a partir de Daniel Mendoza en sus artículos ya clásicos, “Un llanero en la capital” y “Palmarote en Apure”. Del *no ciudadano* al *soberano*, entre estos dos polos se trazaría la línea de representación de esa masa vista a la distancia por el campo cultural elitesco (Capriles: 46-49) a partir de una distancia en lenta pero constante variación. Este proceso de representación muestra –en el campo de la ficción– el mecanismo de inclusión y captura que se fue elaborando en las variadas instancias de constitución del sujeto ciudadano. En los escenarios legislativos, políticos y económicos, un mismo proceso se verifica, a lo largo del siglo XIX, para producir una concepción de ciudadano que abarque rasgos constitutivos cada vez más amplios. Lo que permitirá interpelar al sujeto de la nación a partir de una comunidad de

intereses que haga contrapeso a las tendencias dispersivas y sume esfuerzos alrededor de la causa común de la nación.

De este modo, las diversas instancias desde donde se diseñan los dispositivos de interpelación realizan un primer movimiento simbólico: el de legitimar su derecho a imaginar los parámetros de lo nacional y a realizar los ritos unificadores que den sentido totalizante al proyecto de un solo sector de esa comunidad imaginada (Anderson: 86). Esta legitimación se realiza, en un primer momento, de cara a la necesidad de modificar el peso de las instituciones que, como la Iglesia, rigieron las conciencias durante el período colonial. Así, los intelectuales del período post-independentista, llamados por la historiografía tradicional “emancipadores mentales”, elaboraron un mapa cultural en el que el objetivo central fue la educación intensiva de una masa ajena a las luces.

En ese momento, la educación fue enarbolada como mecanismo de inclusión por la élite ilustrada que regía la construcción ficcional de la nacionalidad, hasta el punto de convertirse en un dispositivo de sometimiento que permitió capturar, en el orden simbólico, las fuerzas centrífugas que amenazaban con disolver las comunidades que estaban iniciando el camino de imaginarse a sí mismas de manera independiente. Tal dispositivo reforzaba una distribución de lugares, de posicionamientos en el espacio de la nación, que restauraba las relaciones verticales cada vez que las sacudidas sociopolíticas amenazaban con fracturarlas. De ahí la reiteración de metáforas iluministas según las cuales sólo podía imaginarse la nación como un lugar en tinieblas situado *allá lejos*. Territorio al que debía hacerse llegar la luz que se situaba en los focos urbanizados,

*civilizados*. Evidentemente, el letrado sería el mediador entre estos dos mundos.

En este mapa iluminista queda claro que el esfuerzo concientizador se concentraba en hacer funcionar una máquina productiva precisa. Porque las naciones en etapa de formación discursiva, que ya habían decretado su independencia política, estaban sobre todo organizándose en términos de productividad. Era necesario incorporar al régimen económico de cada una de las naciones emancipadas a la población que constituía la mano de obra potencial con la que contaba cada nación. Una población que, en efecto, exigía tal incorporación como parte de las aspiraciones que habían sido fomentadas durante las luchas independentistas. Y esa incorporación debió apoyarse en actos de interpelación cada vez más abarcentes que dieran acceso a las otras voces que, desde el límite exterior de la representación, estaban de hecho tomando un espacio propio. La nación, entonces, ya no podía concebirse como un diálogo exclusivo entre sujetos letrados. Eran, ahora, esos sujetos los que debían empeñarse en elaborar –como única garantía de funcionamiento efectivo de la comunidad imaginada– “espacios virtuales de interpelación” al otro (Ramos, 1995: 200), a aquellos otros que percibían como disolventes y dispersos.

Desde esta perspectiva, es posible leer el siglo XIX a partir del sistema de representación que los letrados construyeron con respecto al pueblo (Lasarte Valcárcel, 1995a: 222), sobre la premisa de que este mapa simbólico se produce como correlato de procesos históricos de pugna y enfrentamiento en los que se fueron elaborando nociones de nacionalidad, identidad y ciudadanía. Lugares de pretendida fijeza para el cuerpo

ciudadano que, sin embargo, mostraba permanentemente su vocación de fuga.

### **Del buen salvaje al nuevo ciudadano**

Tematizado en todas las formas posibles de la barbarie apareció en la imaginación letrada de la primera mitad del XIX el fantasma del *populacho*. Los primeros costumbristas venezolanos (1830-1859) concibieron en sus textos, que pretendían ser fieles reflejos de la realidad, escenas en las que un personaje que “representa el espíritu o la conciencia” se enfrenta a la masa que simboliza “la sinrazón”, “el juego y el bochinche” (Barrios: 56). La sombra de Sarmiento recorre así la mayoría de las escenas, pretendidamente festivas, pero profundamente descalificadoras, por las que cruzan los cuadros del primer costumbrismo nacional.

En una segunda etapa (1860-1890), el nombre de Daniel Mendoza ha sido reconocido por la historiografía local como hito para distinguir otro momento, en el que un nuevo tipo de letrado se acerca de manera distinta a la escena costumbrista. Vale la pena detenerse en los dos textos claves que marcan este cambio perceptivo, con el fin de mostrar los dos movimientos simbólicos que allí se representan: la escena integradora urbana de “Un llanero en la capital” se complementará con la escena de reconocimiento rural de “Palmarote en Apure”, prefigurando un mapa simbólico que marcará la producción intelectual venezolana hasta bien entrado el siglo XX.

“Un llanero en la capital”, publicado originalmente en diciembre de 1849, elabora una escena en la que un llanero –Palmarote– visita a un

paisano del Guárico que vive en Caracas, con el fin de que lo conduzca a “esas notabilidades del poder o del favor” (Mendoza: 148) ante las que debe comparecer “a consecuencias de no sé qué pecado cometido” (Id.). La escena transcurre, así, en un recorrido que va desde la casa del paisano urbanizado, que es el narrador, hasta las puertas del Palacio de Gobierno. El texto se inicia con la voz misma del llanero llamando a la puerta con una pregunta que no deja de ser significativa: “¿dónde están los blancos de aquí?” (147). Al ser saludado por el narrador a quien llama “mi Dotor”, Palmarote responde:

Cañafístola! que por tris no doi con su comedero. Dende que apuntó el lusero, lo ando sabaniando por estos pedreguyales, y aquí caigo, ayí levanto: acá me arrempujan, ayá me estrujan; y por onde quiera el frío, y la gente, la buya; y los malojeros juio, juio, juio; y las carretas rrruuu. Caramba! ¿cómo diablos pueen UU. bibir y entenderse en esta grisapa? (Id.).

Un doble movimiento se hace evidente en esta representación del habla del llanero: la puesta en escena de un registro oral que incorpora onomatopeyas y gestos implícitos en el acto mismo de la enunciación; así como la extrañeza del personaje que se mueve en un espacio lleno de gente y ruido, en el que le es muy difícil orientarse espacial y simbólicamente. El visitante del campo se revela aquí como un sujeto desplazado, literalmente empujado hacia el margen. Un sujeto empujado y estrujado, que se cae y se levanta, mientras transita por un espacio que no comprende. A continuación el narrador presenta a su *paisano* en términos que permiten comprender cuál es el interlocutor de este discurso urbano y letrado:

Así se anunció en mi casa, no ha muchas mañanas, el personaje que voi á presentar á mis lectores. No será necesario decir que era un LLANERO, tipo tan conocido en esta capital, que las pinceladas precedentes bastarían á bosquejarlo, tipo original e interesante al propio tiempo; tipo, en fin, que difiere esencialmente de los demas caracteres provinciales de aquesta nuestra pobre

República (Id.).

El carácter representativo que se le da aquí a la figura del llanero, no alcanza sin embargo a otorgarle la hegemonía sobre otros tipos nacionales, entre los cuales se coloca éste como diferente, pero no como único. Lo que sí resulta significativo de esta introducción es el lugar distante desde el cual es observado el personaje. Este lugar se reforzará una y otra vez a lo largo del texto, aun cuando el narrador haya admitido –largo rato después– que tiene el mismo origen geográfico del llanero que representa. Un segundo momento de puesta en evidencia de esta distancia puede observarse cuando el narrador describe el vestuario de Palmarote:

Y á propósito, el vestido de Palmarote no dejaba de interesar por su originalidad. Corto el calzon y estrecho, terminado á media pierna por unas piezecillas colgantes que remedan, aunque no mui fielmente, las uñas del pavo, de donde toma su nombre, la camisa curiosamente rizada, no abrochado el cuello, ajustada al cinto por una banda tricolor, como el pabellón nacional, y cuyas faldas volaban libremente por de fuera: un rosario al rededor del cuello del GUARDA-CAMISA ostentaba sus grandes cuentas de oro; desnudo el pié, y la cabeza metida por decirlo así, entre un pañuelo de enormes listas rojas, soportaba un sombrero de castor de anchas alas (148-9).

La descripción del vestuario del personaje señala la distancia que el narrador letrado urbano intenta mantener frente al sujeto popular. Los detalles del cuello sin abrochar, la camisa que vuela libre fuera del pantalón, los pies descalzos muestran un tipo de relación con el atuendo que está lejos de regirse por las pautas urbanas de pulcritud y corrección. La presencia de los colores brillantes, las “grandes cuentas de oro” del rosario, son evidencia de un exceso que el letrado registra, sin indicarlo explícitamente, como signo de *mal gusto*. Pero también está presente la cinta tricolor, los colores de la bandera que, en toda representación del llanero, señalarán su vínculo con el pasado heroico de las guerras de Independencia.

Sin embargo, esta voluntad de distanciamiento del personaje que narra se enfrenta en el texto con la escenificación reiterada de una puesta en duda del lugar de enunciación. Las costumbres del narrador son observadas con extrañeza por el personaje popular, estableciendo una doble distancia que otorga al personaje de Palmarote una mirada propia, expresada a partir de un código lingüístico y gestual claramente diferenciado. Palmarote observa la escena en la que el “Dotor” se hace su “toilette” y pregunta por cada instrumento de limpieza, por cada adorno del vesturio del citadino, mientras que “...lo registraba todo con ávida curiosidad, (...) comentaba las láminas de algunos libros y examinaba atentamente los muebles, tocándolo todo con sus manos, como para salir de algún error ó mejor fijar una idea” (148). La secuencia del llanero en el espacio privado del citadino inicia una escena didáctica en la que el narrador va presentando y explicando al llanero la utilidad y valor de cada cosa, al tiempo que el llanero traduce a su propio código las supuestas enseñanzas del “Dotor” a quien llama “papelero”.

Más adelante, en el recorrido que hacen los personajes por las calles de la capital –recorrido permanentemente interrumpido por un tráfico de bestias, carretas y gente– se escenifican tópicos que van dibujando el mapa en el que se fijan los límites perceptivos del recién llegado, pero también la incapacidad del letrado urbano de comprender el código del otro. Lo primero que llama la atención de Palmarote son los letreros que marcan cada casa en la que se asienta algún comercio. Como Palmarote es un iletrado, pide al “plumario” que le “deletree” lo que dicen. Para cada letrado el personaje popular tiene una observación jocosa, irónica, divertida, que desterritorializa los signos para someterlos a un régimen de sentido alternativo:

–...Lea aquel otro, aquel del pabo!

–“Pavos y pichones para los parroquianos vivos y asados”  
 –¡Jesú, y qué lástima les tengo á los parroquianos bibos! Porque al fin ya los asados pasaron por la candela (151).

Este código alternativo se hace aún más evidente cuando se muestra la diferencia entre el quehacer urbano y las labores habituales del llanero. Para el narrador, la ciudad es el espacio donde se desarrolla el saber, se dictan las leyes y se rigen las conciencias; es el espacio donde se otorgan los favores. Para Palmarote, la ciudad es el lugar de los “papeleros”, en el que “papeles ban y papeles bienen”, “gasetas ban y gasetas bienen” (155):

...pero coja U. un Dotor y póngale una sogá en la mano, pa que lo bea too regao en la siya. Ni sabe apiársele a un toro, ni arriar una madrina, ni trochar una potranca, ni pasar su siya, ni maldita la cosa (Id.).

Se dibuja así, desde la mirada del habitante del espacio rural, la caricatura del espacio urbano, en un movimiento inverso al que la tradición costumbrista había instaurado en la primera mitad del siglo XIX. Una caricatura que dará ingreso, en el territorio de la representación, a la mirada del otro, aún enmarcada dentro de una percepción letrada que encauza los excesos de esa voz que se pierde, que necesita orientación y guía, y que al final sólo pide salir de ese lugar asfixiante, formulando una pregunta que parece cerrar la escena urbana con una línea de fuga:

–Y diga U., Dotor, detras de ese serro no habrá algún yano?  
 –Sí, Palmarote: detras de ese cerro está el horizonte...(157).

Pero la significación de este texto no podría cerrarse sin una lectura de “Palmarote en Apure”, texto complementario del anterior que, al dibujar un recorrido inverso –de la capital al llano–, presenta al otro en su espacio habitual, en el lugar en el que ya no hay desorientación sino sentimiento de pertenencia. Espacio que se constituye como *querencia*, lugar del arraigo,

del afecto, en el que se intenta instaurar la idea de nación para hacerla más efectiva.

“Palmarote en Apure”, publicado en 1867, traza un itinerario inverso al de “Un llanero en la capital”. Se trata del mismo narrador letrado que hace un viaje de negocios hacia San Fernando de Apure, donde se encuentra con el mismo personaje Palmarote, que años antes lo había visitado en la capital. Es significativo que, mientras en el primer texto el representante del pueblo se acerca al espacio urbano buscando resolver un problema que tiene pendiente con la Ley, en esta secuencia inversa se destaca el hecho de que el movimiento del letrado hacia el espacio rural está signado por una relación ventajosa, de lucro, que no implica sometimiento. Tal construcción da cuenta de una necesidad de verosimilitud de la ficción que señala los límites trazados en el imaginario de la época para regir el itinerario posible de los distintos actores del drama social que era factible representar.

Hay, además, otra inversión significativa que completa la secuencia: si en el primer texto el recorrido de los dos personajes se trazaba desde el espacio privado hasta el espacio público, en este caso aparece en primer lugar la “ciudad” de San Fernando de Apure, el espacio público –enmarcado, como veremos, en una escena de diálogo con el lector–, para dar cabida luego al espacio privado, la casa de Palmarote. Esta doble inversión permite suponer la voluntad de elaborar una escena claramente complementaria de la anterior, especular, que muestre –literalmente– el otro lado del cuadro ya trazado.

El texto se inicia con un largo prólogo en el que el narrador dialoga con el lector, para inducirle a adivinar cuál será la materia del texto a leer.

En este diálogo, como al pasar, se menciona la situación política del momento y se define un rasgo de la personalidad del venezolano, la incapacidad de persistir en un esfuerzo:

–Dejaría U. de ser, ciudadano mío, de ciertas gentes que conozco yo, quiero decir, venezolano. Porque tropieza usted a los principios con una dificultad y lejos de procurar vencerla, se deja U. vencer por ella y retrocede. Hombre! Y por último lo vuelve U. broma. Hombre! Hombre! (Mendoza: 160).

Esta introducción permite fijar una relación con el lector que enmarca el texto en una escena de diálogo entre letrados que intercambian ideas sobre un otro que está lejos y que no pertenece al espacio de quienes dialogan. Este texto inicial se vuelve algo extenso porque el lector, cuya voz aparece representada en el texto, no acierta con el tema que va a tratarse. Tan lejos parece estar este tipo popular de la imaginación del lector habitual de la ciudad, que el narrador debe hacer un detenido juego de acercamiento en el que va descartando uno a uno los temas habituales –la política, la ciencia, las artes, la economía– para llegar al improbable asunto que quiere plantear.

Una vez colocado en el tema que denomina “caracteres nacionales” (160), el narrador se sitúa como viajero en el espacio del llano. Va llegando a San Fernando de Apure, desde Guárico, luego de “recorrer extensas pampas, yermos y desiertos hoy, si ayer cubiertos de ganados innúmeros” (161). Su impresión al llegar a la capital del Estado Apure muestra la voluntad de progreso evidente en todos los discursos letrados de la época, una voluntad a la que ahora se suma el gesto inclusivo de considerar a “las gentes” del lugar como las forjadoras de ese *progreso*:

A la vista de un *pueblo libre*, porque no obedece hoy a un hombre, sino a la ley, y tranquilo por el hecho de ser libre; a la vista de *un pueblo laborioso y feliz*, cuando cabe, sentí ensancharse mi espíritu y abrirse mi corazón a la esperanza.

Fijé la mirada escrutadora para examinar la fisonomía de aquel *pueblo excepcional* entre tantos que a la sazón despreciaban su tiempo, su *sangre* y su riqueza, y puse atento el oído para escuchar su palabra (161, énfasis mío).

En contraste claro con el gesto fundador del primer costumbrismo, que consistía en construir evidentes escenas de descalificación del *populacho*, aquí el letrado urbano declara su asombro no por los defectos innumerables de ese pueblo, sino por sus persistentes virtudes. Y en el mismo movimiento simbólico se unen, aquí, las “libertades políticas” y las exigencias económicas de productividad, con el anclaje afectivo en lo propio, en la “sangre”. Así, ficcionalmente, se liman contradicciones para elaborar una escena de integración:

No ví justificada, desde luego, esta tristísima división de individuos en *Productores* y consumidores *Improductivos*, cancer de las sociedades y origen casi siempre de sus sangrientas querellas. Todos profesaban la religión del *trabajo*. No distinguí allí *Godos* ni *Patriotas*, que eran todos los venezolanos apureños, hermanos de la *Patria*, e idólatras del orden, no menos que de la *Libertad*. No ví gallardearse insignias militares como insultando a la *Paz* por haber desalojado a la *Guerra* (161, énfasis en el original).

El trabajo, el orden y la paz delimitan, así, la escena de reconocimiento del espacio rural, con la cual se construirá un lugar de integración que va a marcar parte importante de las producciones ficcionales posteriores. Es en ese espacio reconstruido después de la guerra<sup>3</sup>, gracias al tesonero esfuerzo de sus habitantes, en el que hace su aparición “el ciudadano Palmarote” (162). Ahora es él quien guía al visitante por un territorio que no le es del todo familiar, sin dejar de establecer, de entrada, los signos claros de la diferencia:

—Pues agora, dotor, soy yo el vaquiano aquí conque déjese cabrestía y vamos pa casa, que no hay trampa que se pague en este mundo y rodando las piedras se

<sup>3</sup> El autor se refiere a la Guerra Federal, iniciada en 1859 y que finaliza con el pacto de Coche de 1863, cuyos logros se refrendan en la Constitución de 1864. Para un resumen de los actores involucrados en la guerra, ver Miliari (211-215).

incuentran; y no me jaga pucheros, ni morisquetas, que yo no entiendo de jeso porque no soy santero (163).

El habla iletrada de Palmarote está aquí otra vez puesta en escena para marcar una distancia evidente con respecto al lector representado en el diálogo con el que se abre el texto. Ese otro habla en su propio código, no sólo por las palabras que usa sino también por sus gestos (“me tenía abrazado por el cuello tan cariñosamente, que pensé que me quería estrangular”, 162). No comprende “las morisquetas” del letrado visitante, como tampoco quiere comprender muchos de los argumentos que luego van a desplegarse en una conversación que pasa revista a los tópicos de la época: el progreso material debido al asentamiento de nuevas industrias y comercios, la “contribución” de los extranjeros a ese “progreso”, la modificación de las costumbres que ha implicado esta apertura a lo extranjero. Ante esta agenda Palmarote muestra de nuevo su actitud de humorística puesta en duda, como puede notarse en el momento en que comenta los “avances” de la medicina moderna:

...¿dónde hay paciencia que aguante ese cardumen de enfermedades que han inventao agora? En el tiempo de antes ¡bendito sea Dios! la mitad de la gente se moría mascando el agua. Ah sonsos! y no conocía el cristiano mas que cuatro o cinco enfermedades: *la puntá, el mal de ojos, la correnca y el tabardillo*. Y vaya U. a ver con qué se curaban: con la raíz del mato, la verdolaga de cabra, manteca de vaca, y si el caso apuraba, allá le iba la oración del *justo juez*. (...) Pero agora, dotor de mi alma, dende que vino la elustración, parece que destaparon algún baúl viejo y salió pa juera toda clase de bichos. (...) ¿Y ande me deja U. unos fulanos ñervos, que por sonsa que sea la vieja, toa se le desmaya, y se le gomita, y blanquea los ojos, y le dentra una tembladera con mas visajes que un tuqueque en la boca de una guanota. Eso yaman agora el puro ñervo, dotor. Sobre que yo digo que las gentes del tiempo cristiano eran más sonsas: figúrese U. que nacían sin *ñervos* (174-5, énfasis en el original).

El contrapunto entre la visión letrada y la mirada del personaje popular frente a los tópicos del momento culmina en la revisión de la

disposición del “nativo” a defender su suelo en el caso de que el pacto civilizatorio de libre comercio se rompa y surja la amenaza de invasión. Este tema es el único que se presenta como sagrado para el personaje popular que no muestra ante él resistencia alguna. Muy por el contrario, su espada está siempre a mano, lista para volver a la lucha contra el invasor extranjero, tal como lo declara solemnemente en verso:

Que venga la Inglaterra  
 Y que venga la Morisma,  
 Pa que vean si les da el barro  
 Más arriba de la crisma.  
 Porque sólo Palmarote  
 Si les suelta un linternaso,  
 Les revienta el espinazo  
 Y les arranca el cogote.  
 Dejémonos de “musiu”  
 Y dejémonos de “Yeso”.  
 Mientras más probe más tieso.  
 ¿Connmigo? Ni Belcebú.  
 Que si monto en mi alasano,  
 con mi trabuco y mi espá,  
 ¡Santa Rita! eso será  
 otro llover en verano (178).

El gesto patriótico de Palmarote es aplaudido por el narrador en un cierre parcial de la disputa que ambos personajes mantienen a lo largo de todo el diálogo puesto en escena. Es un gesto que se ha reservado como lugar fijo de la representación del llanero, que tiene en su traje el tricolor nacional –como vimos en “Un llanero en la capital”– y en la pared de su rancho, clavada en una estaca, “una espada en actual servicio, con su banda colorada” (166)<sup>4</sup>. Este cierre se complementa con una especie de transacción

<sup>4</sup> Tal vez no esté de más anotar aquí que la banda colorada identificaba a los conservadores o *godos* en la Guerra Federal en la que, se infiere, habría peleado Palmarote. Este pequeño detalle, mencionado al paso en el relato, implica entre otras cosas que el llanero que esta ficción incorpora a la comunidad imaginada de la patria es un sujeto que no se alzó contra la élite gobernante en el momento de las revueltas federales, sino que se inscribe en una tradición paecista, contraria a los impulsos liberales que desataron la guerra.

que coloca, en palabras de Palmarote, a cada quien en su lugar:

Cristianos! ca uno en su casa y Dios en la de todos, (...) ¿Ustedes quieren saber más que Dios, el que puso la mar por el medio? Cojan ustedes de las barrancas de allá hacia esos quilombos, y déjennos a nosotros las barrancas de acá, y Cristo con todos (179).

Pero, curiosamente, este gesto de colocar a cada quien en su lugar se revierte al sostener el narrador que Palmarote ha hablado “como ya hablaron algunos de nuestros célebres ministros y escritores” (Id.), haciendo equivalentes los discursos del hombre del pueblo y de la élite ilustrada. Esta operación cierra una escena en que la nacionalidad y la pertenencia a una identidad de “verdadero americano” (Id.) terminan fundamentándose en la existencia de una comunidad imaginada, que une sus fragmentos dispersos con la amalgama de un sentimiento irrenunciable de afecto por el lugar de origen. Es por eso que en un punto concreto, el de la defensa de la Patria, el pensamiento de todos los personajes es el mismo, sin que haya otra diferencia en sus ideas que el uso de “una que otra palabrilla no muy de recibo” (Id.). Esta estrategia permite construir una comunidad unificada frente a un enemigo común, conjura las divisiones internas y restituye ficcionalmente la unidad nacional.

Así ha quedado constituido un nuevo escenario de lo nacional, un territorio simbólico en el que se hace convivir estrechamente el programa liberal de orden, paz y progreso, que se hizo evidente en la descripción del espacio público, con el sentimiento de pertenencia que se expresa en la construcción simbólica del espacio privado. Identidad, ciudadanía y productividad quedan, en este cuadro, estrechamente ligadas a asuntos que competen al mobiliario, el vestuario y la alimentación dentro del mundo

privado de ese sujeto que debe ser integrado a la escena contemporánea, por la vía de la captura de la afectividad –que vincula al personaje popular con el lugar de origen– en un proyecto político y económico.

No acaba aquí, sin embargo, el texto. Una última pregunta le es formulada a Palmarote: “¿Dónde cree U. que hay mayor suma de felicidad en la alta sociedad, o en las masas populares?” (179). Esta pregunta abre un espacio de interpelación al que Palmarote prefiere no entrar. De modo que luego de elaborar una respuesta, que a las claras se refugia en un lugar común y no demuestra el verdadero parecer del personaje, revierte la interpelación al letrado: “¿dónde habrá más pillos, entre la gente de curbata o entre los prójimos de cotiza?” (180). El narrador se niega también a responder, dando un rodeo, a lo cual Palmarote replica en una conclusión que muestra, de nuevo, una fisura de la representación que pone en evidencia la imposibilidad de diálogo –resuelta por la vía del humor– entre los mundos ficcionalmente conciliados en el texto:

–Ya me lo temía yo, doctor, que con aleguleyos no hay tutía. Pero bien me se yo lo que debo creer, más que venga el sabio con todos sus *escultores* (Id., énfasis en el original).

Así, del mismo modo como en “Un llanero en la capital” se dibujaba una línea de fuga para el personaje popular, aquí es ese mismo personaje el que parece quedarse con la última palabra, con la palabra verdadera, al dejar sentado que su parecer no va a cambiar aunque “*la fulana elustración*” (Id.) esté acabando con todo. Esta firmeza frente a las ideas y las modas ajenas parece rescatarse en el texto como virtud del hombre *auténtico* de la patria, frente a la facilidad con que se da por vencido el lector urbano que aparece representado en la introducción. La operación integradora apunta, entonces,

al mismo movimiento simbólico que intentaron otros letrados de mediados del XIX y que se prolonga hasta bien entrado el siglo XX, el de unir lo productivo del espacio urbano con el tesón y el aprecio por lo propio del espacio rural.

De lo que se trata es de imaginar una escena nacional en la que las ideas, usos y costumbres del mercado internacional de bienes –simbólicos o no– funcionen en el espacio propio que sólo puede ser imaginado como rural. Un espacio de *pureza* que se construye como el único que puede generar al sujeto auténtico, que no sólo trabajará en las nuevas industrias sino que también será capaz de defender la patria. En este mapa el extranjero es, en efecto, el punto de conflicto; el lugar limítrofe al que se enfrenta la representación. Tensión que se resuelve a través de un tradicional dispositivo de captura: el extranjero se casa con la criolla y tiene hijos criollos, lo que garantiza su arraigo en el suelo patrio (169).

### **Disfraces criollos**

El mapa simbólico que queda trazado aquí proporcionará las coordenadas que marcarán el paso del Costumbrismo romántico al Criollismo modernista. Para finales del XIX, la representación del paisaje y del personaje típicos se habrá cristalizado hasta el punto de convertirse en “un disfraz que quiere imponerse, en nombre del dominio del fuerte sobre el débil, tanto a la realidad –al ‘pueblo’– como a los letrados” (Silva Beauregard: 191). De este modo se elaborará un sistema de representación que la narrativa condensará de manera particular:

Durante el modernismo la narrativa construye un vaporoso edificio de ideales, uno de los cuales será el de la nacionalidad. Parte de esa narrativa se dará a la tarea de construir símbolos patrios: de un lado la “tierruca” (...); del otro el hombre (...) que completa el paisaje mayor de la patria. El espíritu en última instancia “positivo” de buena parte de esa narrativa se desenvolverá especialmente en los años 10, década del entronizamiento oficial del criollismo. En esa década, al cobijo de los proyectos gomecistas, (...) la narrativa criollista (...) da con algunos de sus personajes-símbolo por excelencia... (Lasarte Valcárcel, 1995b: 80-1).

Esta etapa de la representación del otro será marcada por un acercamiento etnográfico, una mirada positivista, que tendrá en Vallenilla Lanz, y su interpretación del llanero como tipo nacional, la justificación para la doctrina del Gendarme Necesario (Lasarte Valcárcel, 1995b: 81). Con el regionalismo populista de Gallegos<sup>5</sup>, un nuevo fantasma aparecerá en la imaginación letrada, una imagen de mediación que marcará las escenas a partir de las cuales será posible imaginar la comunidad nacional: el mestizaje.

La contradicción entre el hablante ilustrado y el otro popular querrá resolverse ahora con la fórmula de “pueblo mestizo”, conciliando en la literatura lo históricamente inconciliable (...), diseñando un amasijo equilibrado de étnias, culturas y proyectos sociales que sólo puede existir en la imaginación (Lasarte Valcárcel, 1995b: 90).

El resquebrajamiento de las representaciones fijas permitirá también el tránsito por ese territorio simbólico de otros géneros más efímeros en los que se inscribe el discurso de la identidad, como la crónica y la publicidad. Crónica urbana que para los años 20-30 se reduce a la croniquilla diaria, el suelto, que convive en las mismas páginas de los diarios con avisos – desplegados a veces a página entera– en los que se van completando los bordes de un territorio simbólico por donde transitan las nociones de lo propio y lo ajeno. Las crónicas y sueltos, que ofrecen un itinerario para

<sup>5</sup> Para una caracterización de la narrativa galleguiana como regionalismo populista, ver Rivas Rojas (2001).

acceder al espacio imaginario de la ciudad y de la ciudadanía, se unen a la publicidad que constituirá las escenas del deseo, públicas y privadas, en las que el aprendizaje sobre el consumo –y su reverso, la productividad– será otra vía de acceso a la pertenencia y la identidad (García Canclini, 1995: 24).

Lentamente se van ampliando los escenarios de interpelación al otro y la constitución misma de los sujetos ciudadanos que adquieren derecho de tránsito por este mapa ampliado desde múltiples puntos de entrada y salida. Líneas de ingreso y de fuga se van a trazar desde distintos fragmentos de este territorio, en el que no es el menos importante el de los nuevos medios masivos de entretenimiento e información. El cine, primero mudo y luego parlante –entre los años 10 y 20–, así como la radio –a partir de los años 30– ingresarán a ese mapa simbólico con sus propios mecanismos de interpelación, territorialización o exclusión.

Pero antes de que –por la vía audiovisual– el imperio de la letra se fracture será necesario un ajuste de cuentas con el siglo XIX. En este ajuste, el llanero quedará fijado en el pasado como tipo popular tradicional. Se cancelará simbólicamente su existencia real por la vía de un decreto de muerte, que va a dejar la puerta abierta a una comunidad nacional imaginada desde la perspectiva ascendente de la vida urbana. Entonces, la captura de las masas que transitan por la urbe quedará en manos de otro proyecto, un proyecto masivo que, al tiempo que despliega nuevas políticas de representación, irá –paradójicamente– obturando cada vez más las posibles líneas de fuga, las fisuras por las que la imaginación del siglo XIX había podido transitar para acceder al espacio del otro popular.

## Un polémico ajuste de cuentas con el pasado

Yo también guardé mis fotos en un cajón  
todos somos presa del cansancio y del terror

Fito Páez

El ajuste de cuentas que tiene que realizar la década de los años 20 con la herencia simbólica del siglo XIX se tematiza en Venezuela en un personaje clave: el llanero. *Cesarismo democrático* de Vallenilla Lanz (1919) y *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos son dos textos claves de la época que con insistencia se preguntan –desde géneros distintos– por el posible manejo de tal herencia. ¿Qué hacer con una idea de pueblo que se encarna en un personaje heroico por su pasado, pero que es visto, en el presente, como lastre? ¿Cómo recuperar y utilizar aquel impulso que convoca la imagen del centauro a galope tendido, que marcó las escenas triunfantes de la gesta independentista, para agenciar ese presente que se quiere también tendido hacia el futuro y que se presiente detenido, aletargado?

El impulso del progreso, la velocidad y el vértigo que invade el imaginario de las primeras décadas del siglo XX, advierte que una fuerza contraria demora su deseo de avance: es el lento andar de ese resto atrapado en el lado rural de la nación, que se mueve *al ratenti* en los campos y en las pequeñas ciudades de provincia. Surge entonces la duda por la identidad, que es uno de los modos de actualizar la pregunta por el pasado. Se recurre, así, a una imagen de heroísmo que ese siglo que nace no puede sino evocar como velocidad: un llanero al galope cruza –una vez más– el fascinado discurso de la élite urbana que busca la superación ficcional de esa gran contradicción no resuelta que es la identidad, la nacionalidad, la patria.

Figura ambivalente, el llanero al galope es el héroe de la Independencia y el bárbaro temible de las guerras federales y sus secuelas. Es el otro absoluto. La multitud nómada, las hordas sin posesiones y sin respeto por ellas. Es el canto y el juego. El cuerpo desnudo que ignora la letra y se funde sin contradicciones con la naturaleza. Imagen cuya representación en el siglo XIX, a través de reiterados discursos descalificadores, ha pretendido anular la amenaza de lo bárbaro que cíclicamente vuelve (Ramos, 1989).

El letrado observa desde el centro urbano esta figura construida por su propia tradición (Ludmer) y admite –como en el pasado– que no habrá idea de unidad, noción de patria, sin que se renueve la alianza simbólica con ese signo de la dispersión. Pero, para lograr revitalizar el pacto, debe ajustar su imaginario. Renovar límites, puntualizar el mapa, reconducir una idea de territorio en la que el galope tendido no sea ya posible. Porque, esta vez, la puesta en orden se encargará de realizar los funerales simbólicos de la figura del llanero. Ritual funerario que consagra a la ficción como único lugar posible para ese héroe popular (Lasarte Valcárcel, 1995b: 77-93). Esta reterritorialización simbólica se lleva a cabo de diversas maneras durante las primeras décadas del siglo XX.

Lo que aquí nos interesa es mostrar uno de los modos de circulación de tales ideas de reajuste: las polémicas dadas a conocer a través de publicaciones periódicas. Allí los temas circulan de un modo menos contenido que en los documentados análisis sociológicos o en los respetuosos textos de historia. Cierta espontaneidad permite medir cruces discursivos, en pleno proceso de diálogo, y hace posible observar los matices y las contradicciones que se viven

en un momento de cambio en el que no han cristalizado aún las nuevas imágenes y los límites se muestran porosos.

### **Gaucha o llanero: el pueblo ha muerto**

Entre febrero y abril de 1926 se desató, en diversos medios impresos caraqueños, una polémica alrededor de la figura del llanero y sus semejanzas o diferencias con el gaucha argentino. Esta polémica se desplegó en todos los diarios importantes de la época y se desplazó por los más diversos géneros, desde el sesudo ensayo histórico, hasta el poema jocoso, pasando por el *corrío* y el anuncio publicitario.

El detonante fue un concurso organizado por iniciativa del cónsul argentino en Venezuela, Eduardo Labougle, en octubre de 1925, en el que se premiaría el mejor trabajo ensayístico que lograra plasmar la hermandad de las figuras del gaucha y el llanero. El resultado del concurso, dado a conocer en febrero del 26, proclamó como vencedor el texto de Luis Manuel Urbaneja Achelpohl<sup>6</sup>. A raíz de este veredicto, firmado por los más importantes intelectuales del momento, el argentino M. García Hernández escribe desde Buenos Aires un comentario acerca de la muerte del gaucha. Comentario que fue publicado en *El Universal* (“El gaucha y el llanero. La iniciativa del Dr. Labougle”, 1926. p1). Allí sostiene la idea de que “Míster Ford ha matado al

---

<sup>6</sup> El título del ensayo ganador no fue dado a conocer en la prensa, sólo se mencionó que fue elegido entre otros nueve ensayos y que el lema con el que firmó su autor fue “Ana carine rote”. El jurado del concurso estuvo conformado por Laureano Vallenilla Lanz, Andrés Mata, Lisandro Alvarado, Pedro Emilio Coll y Eloy G. González. (“Concurso del gaucha y el llanero. Veredicto del jurado”. *El Universal*. Año XVII. No. 6.029, p 1. Caracas, viernes 26 de febrero de 1926). No hemos localizado el ensayo completo en la prensa periódica ni en las más importantes revistas del período. Paralelamente, la Revista *Billiken* organizó un concurso de poesía con el mismo tema, del cual resultó ganador un soneto de Alfredo Arvelo Larriva titulado, previsiblemente, “El Gaucha y el Llanero”.

gaucho y al llanero”. Su planteamiento se centra en la afirmación de que “el gaucho es una rémora para el progreso”.

Este texto de García Hernández genera una respuesta en *Billiken* (“El gaucho y el llanero. Resultado del concurso”, 1926, pp 54-57), firmada por Juan José Churión<sup>7</sup>, en la que el autor venezolano se muestra de acuerdo con la sentencia de muerte del llanero y el gaucho. Sentencia que se apoya en la idea de que al llanero lo ha matado el paludismo, el automóvil, el alambre de púas y el máuser. Vale la pena citar algunos fragmentos de este texto que inicia la polémica entre los autores nacionales, con el fin de ver los temas que allí se despliegan y que implicarán una auténtica puesta en orden de la herencia simbólica del siglo XIX. Puesta en orden que, desde los años veinte, se ve como imprescindible para conjurar una amenaza de caos que debe zanjarse definitivamente.

Con el fin de introducir un tema que considera espinoso, Churión presenta una escena en la que el articulista dialoga con “uno de nuestros más sólidos intelectuales” –por la alusión que se hace a “los remansos azules” cabe suponer que se trata de Rafael Cabrera Malo<sup>8</sup>. Esta escena no sólo permite legitimar los argumentos de cancelación del héroe popular que a continuación van a desplegarse, sino que también posibilita la reafirmación legitimadora de las voces letradas que enuncian. Dos intelectuales –el articulista y el novelista– dirimen la existencia o ausencia del llanero en un diálogo erudito por el que cruza a ratos el habla popular, como si de una impureza se tratara. El novelista tiene “una posesión pecuaria y llanera”, según se encarga de informar

---

<sup>7</sup> Juan José Churión firmará en adelante, a lo largo de esta polémica, con el seudónimo de Bachiller Munguía.

<sup>8</sup> Rafael Cabrera Malo publicó por entregas, en 1922, una novela inconclusa titulada *El reflejo de los remansos azules*; en la Revista *Arte y Labor*, Nos. 1 al 13. Al respecto ver Larrazábal y Carrera (1996: 24).

puntualmente Churión, lo que daría a sus ideas el respaldo de la experiencia directa. En este diálogo, el novelista y terrateniente planteaba las tres primeras causas de la muerte del llanero:

Y entre otras cosas que me enumeraba, la primera que me expuso fue la que acaba de exponer el escritor criollo de la Argentina, y que aquí, ahora, parece que ha causado gran revuelo. “Lo mató el automóvil”, decía nuestro novelista, (...). A renglón seguido el novelista mostraba otras causas que no expone García Hernández, respecto al gaucho; pero que también deben ser de por allá: “Lo mató –continuaba el amigo– el alambre de púas”.

Las imágenes del alambre de púas y del automóvil que cruza los llanos se convertirán, en esta polémica, en metáforas del orden que avanza hacia el espacio del caos. El razonamiento que se utiliza para demostrar que el automóvil ha desplazado al llanero es el de que ya no se usan caballos en las faenas del campo, lo cual acaba con la imagen distintiva del hombre del llano que ha entrado en la ficción nacional a lomos de la bestia que monta. Es justamente esa imagen la que ha condensado en el centauro del XIX toda una época de desplazamientos y desterritorializaciones, y es la idea que intenta fijarse a partir de la sentencia de muerte del llanero. Es por eso que la segunda causa de su muerte, según Churión y el novelista con quien dialoga en su texto, es el alambre de púas:

En efecto, hoy gran parte de nuestras pampas, de nuestros potreros, son feudos completamente cercados con alambre de púas; cesará del todo aquel viejo y patriarcal comunismo pecuario de los primitivos tiempos, en que los rebaños pastaban entre las altas hierbas y bajo la comba azul del firmamento, todos revueltos, casi mostrencos, y a los que sólo distinguían los amos por el hierro.

Esa noción de lo “revuelto”, del “comunismo” y la falta de distinción; esa idea de desorden que inquieta, es la que se está cancelando a partir de esta propuesta. Porque el llanero es aquí la imagen de lo que no reconoce límites ni

orden. Por eso su sometimiento definitivo sólo puede lograrse con la precisión que ofrece el máuser:

...porque el mausser (sic) sí que mata, no en sentido figurado, sino real y efectivo. Desde que comenzó a llegar arma de tal precisión se acabaron las revoluciones que escogían los llanos como base principal de operaciones y al grito de “¡Viva la Revolución!”, también gritaban “¡Muera el ganado!”, y se lo comían por puntas, y arriaban los caballos por madrinatas...

La ausencia de una idea de propiedad, de lo privado, de lo que tiene dueño indiscutible, es otra de las amenazas que deben conjurarse. Así, la muerte efectiva del cuatrero que irrespeta los bienes ajenos se festeja al tiempo que se anuncia la cancelación simbólica de la imagen del llanero. Anulación que pasa por obliterar la idea de multitud que evoca la revuelta, para reducirla a la singularidad del personaje individualizado. Y en el mismo movimiento sale a relucir la noción de la enfermedad que purifica: el paludismo que, como la peste, parece encargarse de dejar en pie al más apto y acabar con las debilidades del cuerpo de la patria.

El paludismo ha dejado al llanero más jipato y enteco de lo que era. El hematozoario de Laveran al comerle los glóbulos rojos de la sangre empezó por hacerle más daño que el hematozoario de Mausser. (...)

El llanero palúdico, que hoy sin el automóvil no es capaz de andar una legua a pie o a caballo, porque el sol le tuesta el lomo y le da tabardillo, no habría tramontado el Pisba gélido, ni cargado como cargó en Pantano de Vargas, ni llegado a Junín, ni por consiguiente a Ayacucho.

Una distancia se quiere hacer evidente entre el llanero heroico que conserva la tradición y el llanero que sobrevive enfermo y cercado. Esta necesidad de fijar una imagen de derrota, esta puntualización obsesiva de obstáculos, límites, enfermedades y debilidades, será parte del dispositivo de sometimiento que desplegará la voz letrada que se expresa en el texto de Churión para ajustar cuentas con el pasado y construir una imagen de futuro:

...si el gaucho ya murió definitivamente, según dicen de allá, es porque el progreso y la cultura comenzaron hace tiempo a ser efectivos en las pampas; el llanero no ha muerto aún del todo, sólo está en el período preagónico, porque su cultura ahora es cuando con la paz estable comienza a hacerse efectiva en sus comarcas.

Sólo es concebible, entonces, un futuro en el cual todo lo que ofrezca resistencia al progreso sea desplazado. Y, así, admite Churión, “el pobre y palúdico llanero nuestro –a diferencia del gaucho rebelde– no ha perjudicado a nadie ni se ha opuesto a ningún progreso; al contrario, es un ser bastante adaptable; ya ha dejado la cotiza y se calza botines; algunos hasta comen con tenedor y se ponen corbata”. Se incorpora de este modo a la discusión otro tema de orden privado que será recurrente a lo largo de la polémica: el asunto del vestido como signo de orden y progreso. De la cotiza al botín, del cuerpo desnudo al cuerpo vestido, estas imágenes atravesarán toda la disputa sobre la muerte del llanero. Porque, así como el caballo al galope es su signo de desterritorialización, la desnudez de su cuerpo conduce a la imagen de la ausencia de límites. La representación de un cuerpo desnudo que se muestra y enfrenta la intemperie ya no coincide con el discurso de la contención y el orden (González, 431-455).

Se tematiza, también, en esta escena primaria (Berman, 147) del diálogo erudito, un lugar de enunciación del letrado que fija los límites de la representación en el campo imaginario de la identidad. Dos intelectuales capitalinos decretan una muerte simbólica, fijan un límite. La víctima es un tipo popular, la frontera será la que contenga los espacios del progreso. Y es este tipo el que responderá, haciendo valer su voz desde el terreno mismo del espacio “civilizado”, en la escena testimonial que a continuación va a desplegarse.

## ¡Viva el pueblo!

El artículo inicial de Churión –quien acostumbra a firmar con el seudónimo de “El Bachiller Munguía”– será respondido por un texto cuyo autor no se identifica, inicialmente, sino con el apelativo de “Un llanero en la capital”, retomando el espacio de identidad construido por Daniel Mendoza a mediados del siglo XIX. Este primer texto de respuesta, titulado “Sobre gauchos y llaneros” (*El Globo*. Año 1. N° 131. p. 1. Caracas, 9 de marzo de 1926) planteará la condición básica de la escena testimonial: quien habla es un llanero, alguien que ha “nacido y vivido treinta años de su vida en los llanos”. Se plantea, así, una diferencia clara con el dueño de tierras, que es el sujeto que enuncia en el texto que da inicio a la polémica.

El origen de esta voz legitima su alegato a partir de un enunciado que se presenta como inapelable: “he visto”. Y esa voz no sólo se asume como testimonio individual sino que convoca el respaldo de quienes han nacido y viven aún, en efecto, en ese espacio referencial que pretende ordenarse desde la ciudad letrada: “...desde Ortiz hasta las islas los cuatrocientos mil pobladores de los llanos de Guárico y Apure se sorprenderán al oír de labios tan autorizados el certificado de su desaparición”. Se establece así una primera operación de legitimación que pretende cancelar el enunciado elaborado por la voz urbana letrada, para dar paso a la experiencia como único lugar posible de enunciación cuando de definir la identidad se trata.

Esa experiencia, sin embargo, se desplazará desde el territorio de la barbarie al espacio de la civilización en un gesto de rescate que se perfila ya en

esta primera respuesta. Porque se admite que “el cuatrero” ha desaparecido, en efecto, y en su lugar ha quedado:

...el llanero de hoy, que conserva íntegras las viejas cualidades de su raza mezcladas a un sagrado respeto por la propiedad ajena, a un culto religioso por el hogar, –sustitutivo del antiguo nomadismo–, y un amor definitivo por la paz, en reemplazo del espíritu batallador y turbulento de las montoneras que el llano diera a las filas libertadoras y federales. Sí, el llanero como lo entienden los Munguía ha dejado el paso libre al llanero como lo entendemos los llaneros.

El “llanero de hoy” cobrará, entonces, características que se irán adecuando –precisamente– al modelo de ciudadano acoplado al progreso que está planteando la voz letrada que ha decretado su muerte. El tipo popular rural comienza a asimilarse al trabajador de la “industria pecuaria”, tal como sostiene Manuel Mirabal Ponce –quien revela su identidad en un texto que lleva por título “¿Que no existe el llanero?” (*Fantoches*. Año III. N° 138. p. 1. Caracas, 17 de marzo de 1926). Allí se expresa, por primera vez, la contradicción clave de las dos escenas que hemos estado describiendo. Frente a la experiencia directa, se presenta la literatura como distancia y entre un espacio y el otro se produce una fractura en la que pretende mediar este llanero en la capital:

El llanero no tan sólo existe en Venezuela, sino que es y seguirá siendo el mismo de siempre; probar lo contrario, equivaldría a comprobar que la Naturaleza ha sufrido una transformación completa en la llanura y que, en lugar de la industria pecuaria, el habitante de aquellas regiones vive de la pesca del bacalao, pongamos por caso. Lo que sucede es que muchos individuos han visto también en el llanero a un ser fantástico, sobrenatural, *que jamás ha existido sino en la imaginación* de algunos seres que no conciben nada grande dentro de la más natural sencillez (id., énfasis mío).

Planteados así los límites entre la referencialidad concreta y lo que el proyecto letrado ha puesto en representación, la voz testimonial de este “llanero en la capital” se dedica a puntualizar cómo los cuatro elementos que

han causado la supuesta muerte del llanero –el máuser, el automóvil, el alambre de púas y el paludismo– en realidad han sido factores de integración de ese sujeto disperso. El máuser se descarta porque la paz lo ha desplazado – se entiende que la paz de la dictadura de Gómez– y “hace ya muchos años que no destruye ni a llaneros ni a serranos, permitiendo por este lado que el llanero se multiplique con la mayor tranquilidad...”. Pero es el argumento que incorpora al espacio de la barbarie al automóvil el que ofrece una escena de mestizaje digna del mejor Gallegos. Vale la pena citar el argumento extensamente:

El automóvil se usa hoy en los llanos de Venezuela como puede usarse otra máquina cualquiera, como un fonógrafo, un reloj, o una lancha de motor: todos ellos no pasan de ser simples artefactos, sin que por ello influyan directamente para hacerle cambiar [al llanero] en todo su vida y sus costumbres. El automóvil en los llanos casi siempre pierde sus características y se convierte en una máquina que sólo un llanero puede entender y manejar; el mismo Míster Ford no reconocería uno de sus carritos cuando al servicio del llanero en lugar de cauchos lleva en sus ruedas cabos de soga arrollados y sus parafangos y capacetes son repuestos con pieles sin curtir.

Del mismo modo se presenta al alambre de púas como un instrumento de trabajo, en lugar de un obstáculo, ya que no se usa para alambrar la extensa sabana, sino “para cercar los conucos que cultivan los llaneros y para los pequeños potreros que siempre tienen (...) cerca de sus hatos”. Lo cual dejaría intacta la idea de la sabana abierta porque, en todo caso, “para un llanero es problema tan fácil de resolver picar un *lienzo* de alambre y establecer un bebedero en un sitio apropiado, como cruzar a nado cualquier caño”.

Las imágenes de la máquina adaptada al medio y al habitante que controla y domina ese espacio, y del alambre de púas como aliado en lugar de obstáculo, servirán aquí para tematizar un modo de concebir la integración del sujeto rural a una idea de progreso *al uso nostro*, mestizo, que permita tal vez

un “avance” menos violento, pero más cercano a las condiciones concretas. Así lo plantea Mirabal Ponce en otro artículo que condensa y reitera los puntos principales de su respuesta:

Después de todo es más satisfactorio para el hombre en quien la fuerza del cosmopolitismo no ha destruido el sentimiento de Patria, notar en su país *un adelanto progresivo a propio esfuerzo*, que el progreso violento impuesto por el extranjero por razón de lucro, ya que existen muchas formas de conquista... (“El gaucho y el llanero”. *El Globo*. Año I. N° 132. p 1. Caracas, 10 de marzo de 1926, énfasis mío).

En cuanto al argumento del paludismo, que ha sido enarbolado como el de más peso por los letrados de la escena anterior, aquí sirve para mostrar el lado tal vez más evidente de la síntesis progreso/campo que desde esta escena se proyecta. Se afirma que en una época en que “la medicina ofrece verdaderos específicos y las campañas sanitarias presentan facilidades para combatirlo” no es posible que el paludismo pueda seguir diezmando a la población rural. La medicina al servicio del llanero que ha dejado de ser cuatrero y ahora ofrece su cuerpo sano –o en vías de saneamiento– para integrarse a un proyecto de productividad y eficiencia cerrará, para Mirabal Ponce, la imagen completa de ese “llanero de hoy”. Un llanero que es, en definitiva, el que puede repetir en el espacio rural los rituales de la vida urbana pero que, también, es capaz de vivir en el espacio urbano conservando sus marcas de origen. Al presentar esta síntesis se pone en evidencia el propósito excluyente del proyecto que intenta cancelar al:

...llanero típico, el rústico, que parece el único llanero que los “civilizados” han siempre admitido y que hoy pretenden destruir, ya que los otros, los que a pesar de poder hacer todas aquellas cosas, usamos corbatas, comemos con cubierto, aunque no atravesaríamos nunca de smoking o frac, no el estero de Camaguán, sino que ni aún siquiera la carretera de La Guaira, dejamos de ser llaneros cuando nos presentamos como gente.

Finalmente, esta escena testimonial presenta una idea de futuro en la que se rescataría el viejo heroísmo que se considera latente en la “raza nueva”. De ser necesario, “esos hombres pacientes y humildes que viven ignorados en sus honradas labores” serán capaces de mostrar su disposición a servir a la Patria y a “ser tan heroicos ante los modernos armamentos como lo fueron ante los pesados cañones de Morillo”, del mismo modo que lo harían “los barbilampiños universitarios de Caracas”.

La operación simbólica que se realiza en esta respuesta, construida sobre la noción legitimante de la experiencia, de la mirada del testigo que relata lo visto y lo oído, no pretende –como se ha visto– conservar en estado de aislamiento la noción del llanero. Al contrario, la propuesta es de hecho integradora. Lima las asperezas, allana los obstáculos, para permitir el ingreso a la idea de modernidad de ese ciudadano virtual al que se le extiende pasaporte de ingreso al territorio de un progreso que no pasa necesariamente por la anulación de un modo tradicional de vida, sino que lo integra y lo potencia.

En esta operación, sin embargo, es evidente que un proyecto –también letrado– está poniendo en representación una amenaza. La amenaza es aquí la cancelación de todo un espacio de la nacionalidad. Esta propuesta advierte que “negar la existencia del llanero, equivale a negarle a Venezuela una porción muy importante de su población”. Más aún, implica cancelar “un tipo tan interesante de nuestra nacionalidad”. De modo que, en nombre de una ficción de totalización (Ramos, 1996), este discurso se propone, más que el rescate empírico de un habitante del territorio geográfico, la supervivencia simbólica

de un tipo ficcional que dé cuenta de la diversidad inclusiva que el gran relato de la nación requiere (Anderson, 285).

Los límites, lejos de estrecharse, se amplían. La patria –desde esta perspectiva– no se concibe como el territorio excluyente de lo urbano, que conjura la amenaza de lo bárbaro anulando lo que está más allá del territorio imaginario del progreso, sino como el espacio de la hibridez en que si el galope ha sido contenido es por voluntad expresa del centauro, hastiado de la errancia, que se afana ahora por dominar la bestia mecánica hasta hacerla irreconocible. Una imagen que Alberto Arvelo Larriva ofrece de Lazo Martí –“el gran poeta llanero”– completaría el cuadro de ese habitante del espacio del llano no sólo civilizado, sino poeta por naturaleza:

Hasta en su fe de amigo era poeta aquel hombre que lo fue siempre y en todo: en la alegría, en el tedio, en el orgullo, en la bondad, en el dolor, en el amor; por la figura gallardísima; por los modales caballerescos; por los movimientos armoniosos; por la sencillez elegante; por la voz, que era una música triste; por la mano, leal y generosa; por los negros ojos morunos, melancólicamente esperanzados de tanto mirar horizontes; por el corazón lleno de ardor bizarro y de solariega hidalguía; por la sonrisa que a los labios le subía del corazón (*El Nuevo Diario*. Año XIV. N° 4741. p 1. Caracas, 12 de marzo de 1926).

Condición de poeta que Arvelo Larriva rescata también para ese pueblo que –como llaneros o como gauchos– “en payadas y corridos” pusieron “con entrañable dilección (sic) su nativo trozo de americanas llanuras en los poemas inmortales que del alma le salieron”. Es este llanero/poeta, del que se han borrado los rasgos de barbarie, el que será puesto a distancia en la siguiente escena de la polémica. Una escena de dominio en la que la voz del letrado urbano se mimetiza con la del bárbaro iletrado para producir un efecto de ridiculización y distanciamiento paródico, como último recurso ante una

presencia simbólica heredada de la tradición que no parece poder conjurarse de otro modo que con esta infalible arma del discurso moderno.

### **La ficción tranquilizadora**

A esta altura de la polémica parece quedar poco que decir. Pero un nuevo movimiento vendrá a sumarse a los ya dados, para producir una escena de apropiación paródica que condensará parte de la puesta en discurso que, en los años veinte, realizarán los representantes de la ciudad letrada para adecuar su imaginario a las nuevas condiciones de producción de los discursos ficcionales sobre la identidad. Se trata de un procedimiento de mimetización en el que la voz hegemónica se apropia del habla de ese otro al que quiere someter simbólicamente y hace circular por ella los argumentos que sentencian su muerte.

El texto en el que se observa esta operación se titula “Corrío llanero gauchesco” y lleva como subtítulo un paréntesis “(Fuera de concurso)”. Apareció en la revista *Billiken* (Año VII. Mes V. N° 19. p 49. Caracas, 20 de marzo de 1926) y lo firma “Pate Palo (Por la copia: el Bachiller Munguía)”. El corrío tiene una introducción en tres estrofas, de un tono claramente burlón, en las que el mediador entre el supuesto autor y el público –es decir, el Bachiller Munguía– presenta una “epístola” que le fue enviada “de aquél ambiente malárico / en que estuvo el viejo Guárico”. A continuación se inicia el corrío con una introducción que marcará el tono de clara apropiación paródica:

Con golpes de vidalita  
y de chipola y de tango,  
señores, voy a cantar.

Me persino con la mano:

gloria al Padre, gloria al Hijo,  
gloria al Espíritu Santo.

El personaje literario del llanero cantador de corrios es el que resuena en esta enunciación. Este sujeto marcará con su habla la distancia que lo separa del espacio urbano de donde le llegan los ecos de una disputa en la que se le compara “con uno que llaman *Caucho*”. Lo que sigue será la puntual traducción –traición– de los argumentos esgrimidos en la primera escena presentada en el texto de Churión, pero esta vez en boca del propio personaje del llanero, que asume en esta representación el papel de derrotado, tal como quiere concebirlo el imaginario del letrado urbano. Y se recurre de nuevo a los temas ya planteados: el automóvil, el alambre de púas, el paludismo y la paz de las armas han matado al habitante del llano. Vale la pena citar algunos fragmentos para ver cómo opera esta puesta en habla popular de los argumentos letrados. Con respecto al tema del automóvil:

No le tuve miedo a naide  
cuando ensillaba el castaño;  
pero hoy, con el automóvil,  
echo a corré como un pato,  
pues no sé cómo ese bicho  
siendo tan pequeño y bajo,  
lleva *cuarenta* por dentro  
lo cual son muchos caballos...

En cuanto a la imagen del alambre, se reitera el enfrentamiento simbólico con el galope tendido que encuentra su límite:

Lo del *alambre de púas*  
también m'ha puesto en cuidao,  
pues cuando menos se piensa  
se deja el cuero estacao;  
ya no se puede corré  
como se corría en los Llanos  
porque ya ni el aire es libre,  
puesto que los propietarios  
han cogío sus potreros  
o sus vegas o sus hatos,  
y en triple hilera de alambres

no se menea ni el ganao;  
 (...)
 Así el que quiera corré,  
 si no es camino trillao,  
 deja el pelero en las puyas  
 y los riñones guindando.

Pero tal vez el gesto de cancelación definitivo de esta operación simbólica pueda verse en la estrofa siguiente, en la que hace su aparición explícitamente, por primera vez, la figura del Gobierno:

Ya no se encuentran cuatrerros  
 con el alambre no hay ni *ámparo*;  
 ya naide le roba a naide;  
 hoy semos toos honraos;  
 naide piensa en guachafita  
 sino en viví de sus manos;  
 y el que me hable de regüeltas,  
 rivilución o fandango,  
 le digo: “Párese, amigo,  
 porque así no va mi gallo;  
 soy amigo del Gobierno  
 porque da paz y trabajo,  
 y con la paz comenzó  
 el Saneamiento del Llano”.

Este llanero “saneado”, que acepta la consigna gomecista de paz y trabajo es, finalmente, la síntesis ordenadora que explicita los límites, las condiciones de supervivencia, que el proyecto letrado ha designado para esa figura que representa al otro incorporado y sometido a la ley del orden simbólico. En esta escena, la parodia realiza la resolución ficcional de una contradicción empírica por la vía de la elaboración de un sujeto subalterno que asume, con sus propias inflexiones de habla, el papel que le ha sido asignado desde el espacio letrado.

Si dejamos a un lado la noción de la muerte del llanero, que en efecto aquí ya se ha desplazado hacia una existencia asimilada, saneada, es posible

observar que este *Pate Palo* adquiere los rasgos que se venían perfilando en las dos primeras escenas de la polémica. Es un llanero, porque nació en el espacio geográfico que da sentido a ese gentilicio, pero ha dejado de ser el símbolo del desorden y la anarquía, para convertirse en la encarnación del ciudadano modelo dispuesto a “civilizarse”:

Y no es que yo me haya muerto,  
 pues toy vivito y coliendo,  
 y soy llanero ligitimo  
 porque he nació en San Pablo;  
 es que el llanero de ahora  
 es hombre civilizao,  
 y por tanto no es el mesmo  
 de los tiempos semibárbaros.  
 Y digan ustés, señores:  
 ¿No hemos ganao en el cambio?  
 Siempre el llanero es valiente,  
 pero el instinto ha cambiao.  
 Hoy el llanero colea  
 subido en un aireplano,  
 y en automóvil enlaza  
 con sus cuarenta caballos;  
 (...)

Automóviles y aviones comienzan así a convivir, en el imaginario letrado, con el territorio lejano del llano concebido hasta ese momento como lugar de la barbarie. Esta convivencia ficcional tendrá un elemento adicional que agrega a los márgenes de la polémica un matiz proveniente del campo masivo que comienza a configurarse justo en esos años. Se da paso así a la siguiente escena: la de la apropiación por parte de los medios masivos de la representación letrada de lo popular.

## El sujeto masmediado de la patria

La escena masiva se hará presente de manera tímida en las entrelíneas de este ajuste de cuentas. Por un lado, con la aparición de un personaje cinematográfico, cuyo signo tranquilizador servirá de mediador entre la imagen del centauro anárquico y la del pastor redimido: el *cowboy*. Por otro, con el cruce discursivo que realiza la publicidad al apropiarse de imágenes que están circulando con fuerza en los diversos medios impresos, con el fin de atraer potenciales consumidores (García Canclini, 1995).

La figura del *cowboy* surge tempranamente en la polémica, pero queda suspendida en una especie de limbo simbólico que, sin embargo, permite medir la permeabilidad que en ese momento de cambio parecen ofrecer los discursos. Citaremos sólo la respuesta que apareció en *El Sol* a una imagen ofrecida por el Bachiller Munguía. Se trata de un texto firmado por “Palmarote Junior” (“Gauchos y Llaneros”. *El Sol*. Año VI. No. 1.807. p 1. Caracas, 11 de marzo de 1926). Allí se rechaza la posibilidad de que el llanero se parezca al personaje cinematográfico. Pero la escena misma, que se construye para negar tal posibilidad, da cuenta de cómo la percepción simbólica de la época ha cambiado sensiblemente como efecto de la circulación de nuevas prácticas discursivas:

Dice el “Bachiller” que los “*cowboys*” del Far West son más vaqueros que nuestros mismos llaneros. Esos que él ve en las películas americanas le hacen decir semejante cosa de otros que no ha visto nunca, que no trabajan para que los vean, que cuando dejan al final de una carrera cuatro toros en mitad de una sabana con las patas en el aire, maneados, no han tenido operadores cinematográficos que desde un automóvil los hayan ido fotografiando.

¡Tom Mix o William S. Hart, sobre amaestrados caballos, son más vaqueros que el amansador o el peón cualquiera de un ható que le pone la silla por primera vez a una bestia y la echa a la sabana! ¡Esos son más vaqueros porque un señor lo

dice desde la butaca de cine sin tener la real visión de los otros para compararlos!

Suficientes datos se unen en esta doble escena para permitimos ver representada la percepción contemporánea y masmediática que se está abriendo paso. No sólo se presenta la distancia que hay entre lo que sucede empíricamente y lo que las cámaras –los medios masivos en general– capturan para someterlo a regímenes de representación ya no letrados; sino que se pone en escena un nuevo lugar de enunciación/recepción para el imaginario urbano: la butaca de cine. Desde ahí es, justamente, desde donde comenzará a perfilarse un nuevo espacio simbólico en el que el hombre a caballo sólo podrá ser admitido como personaje, figura de ficción.

La publicidad, por su parte, se apropiará del repertorio que le ofrece este reajuste de cuentas para poner al día su propio proyecto de constitución de un sujeto consumidor. Vale la pena citar el texto entero de una propaganda que aparece desplegada –en medio de la polémica– a página entera en *Billiken* (Año VII. Mes V. N° 20. p 1. Caracas, 27 de marzo de 1926):

Más que el gaucho y el llanero  
Dunlop, por su resistencia  
Dunlop por su duración,  
ya no admite competencia:  
¡no hay cuestión!

El alto valor proclama  
de DUNLOP el mundo entero,  
y hoy tiene aquí tanta fama  
como “El Gaucho y el Llanero”.

DUNLOP nació en Inglaterra,  
pero es tal su calidad  
que hoy da la vuelta a la tierra  
a toda velocidad.

Y ni el Llanero ni el Gaucho,  
aunque extremen su *galop*  
pueden alcanzar al caucho

## DUNLOP

La escena consumista que se une aquí con la escena masmediática – mezclando territorios, borrando las fronteras de lo propio y lo ajeno, mediatizando y poniendo en comunicación repertorios de diversa procedencia– sugiere la aparición de un discurso complementario, pero al mismo tiempo ajeno al proyecto letrado que cristalizaba en la primera escena. Aquí, fijar los límites del territorio no es un punto de honor. Todo entra, pasa, sale, como en el maleable espacio de un escenario. El traje típico sirve igual que el traje cosmopolita. Inglaterra convive con la pampa, el caballo con el automóvil.

Para la publicidad, discurso por excelencia de los medios masivos que ocuparán cada vez un mayor espacio, no hay lugares fijos sino territorios de tránsito, ni personajes de carácter preciso sino disfraces efímeros. El guardarropa y el mapa se desplegarán sin límites bajo un sólo imperativo: la constitución de sujetos consumidores, agrupados bajo el signo del público, del espectador masivo. Sobre este nuevo escenario comenzará a actuar el personaje popular que ha editado la voz letrada.

### **El sujeto popular disciplinado**

Una síntesis convincente parece emerger, entonces, del ritual funerario que se ha elaborado alrededor de la figura del llanero. Limitado su territorio, reducida su condición amenazante de multitud al estatuto tranquilizador de individuo sometido, vestido y saneado su cuerpo, incorporada su lengua salvaje al orden del discurso y homologada su imagen con la de un producto

masivo fácilmente reconocible, el *cowboy* criollo no será ya un peligro. El mapa simbólico que se dispone a inaugurar el nuevo siglo ha ajustado cuentas con el pasado, incorporando en su espacio una serenidad: un pastor que abjura de su pasado de cuatrero y se dispone a ofrecer el hombro para impulsar el apremiante carro del progreso, entrando y saliendo de escena cuando la coreografía masmediática lo requiera.

El galope tendido ha muerto. Lo ha sustituido la imagen de una máquina cuya capacidad se mide multiplicando el valor de la fuerza de la bestia original. El espacio infinito donde el hombre al galope se desplazaba se ha fracturado. Un camino trazado a fuerza de cálculos de ingeniería le ha puesto límites. Pero, como en las mejores películas de terror, una escena final parece aguardar al espectador incauto que se ha arrellanado cómodo en su butaca, seguro de la estabilidad de un final previsible. La amenaza se encarna en un nuevo rostro de lo otro: es la masa que invade la escena y convoca el lejano sonido de una multitud de cascos que resuenan en el espacio abierto de la sabana.

## Actos y Textos del Carnaval Estudiantil de 1928

Ô mundo tão desigual  
tudo é tão desigual  
de um lado este carnaval  
de outro a fome total...

João Barone/Gilberto Gil

Cancelados en la imaginación letrada el llanero y sus símbolos –como emblemas de un pasado agrario, errante y rebelde– la representación de lo popular se ha desplazado, a mediados de los años 20, hacia la observación de los tipos no rurales. El imaginario urbano se pliega sobre sí mismo para construir un mapa simbólico que dé sentido de pertenencia a los espacios no representados, a los personajes no reconocidos aún en una economía simbólica que emerge con el signo de lo masivo.

El personaje *pueblo* se cargará ahora con crecientes marcas urbanas y poblará menos los terrosos caminos, las llanuras inmensas, el espacio natural que le adjudicó la imaginación heredera del XIX, desplazándose paulatinamente al territorio de la ciudad. Su lugar de pertenencia va a ser la calle y la plaza. La esquina, la *botillería*, la sala de cine, la plaza de toros, el salón de baile, el estadium serán los nuevos territorios de reconocimiento y acción de ese pueblo que se verá –cada vez más– identificado como público y como masa.

El desplazamiento en los sistemas de representación obedece, sin duda, a la necesidad de dar cabida, en las economías de sentido de esos últimos años de la década del 20, a procesos de cambio que se vienen verificando con el crecimiento paulatino de la ciudad y de sus áreas vecinas. En diversos documentos de la época se hace especial mención a las *multitudes* que se

congregan en los distintos escenarios abiertos de Caracas, cada vez que se produce un acontecimiento de envergadura para la capital. La llegada del piloto norteamericano Charles Lindbergh, por ejemplo, movilizó a principios de 1928 una multitud que sorprendió a los cronistas de la ciudad y sobrevivió en la memoria colectiva por muchos años (Yanes, 259).

Esta marca masiva y popular sobre los espacios urbanos fue recogida por la prensa en los múltiples formatos de los géneros informativos: la foto periodística, la reseña de espectáculos, la crónica diaria, entre otros. Fue también lugar recurrente para las primeras películas de la época, que registraron de manera preferente los actos multitudinarios que se realizaron durante la última década del período gomecista<sup>9</sup>. Las multitudes que pueblan las fotos, películas, crónicas, reseñas y memorias de la época irán convirtiéndose cada vez más en la plataforma que sustentará las actividades culturales en las que se hace una reiterada apelación a ese público anónimo que será llamado a participar y que luego –sin llamado alguno– va a tomar las calles o a ausentarse de ellas, para dar a conocer su posición frente a los sucesos del momento. Es desde la relación con ese público multitudinario de la calle y la plaza que pueden leerse la Semana del Estudiante de febrero de 1928 y las inesperadas reacciones posteriores.

Una lectura desde esta perspectiva permite observar los actos culturales de esa semana –que marcó, para la historiografía nacional, el momento de emergencia de una generación política<sup>10</sup>– como un signo de la irrupción de nuevos modos de escenificar la política y de politizar la cultura. Si bien se ha

<sup>9</sup> Una muestra importante de las películas filmadas durante este período se encuentra recogida en el documental de Manuel de Pedro sobre la dictadura, titulado *Juan Vicente Gómez y su época*, (Cineoteca Venezolana S.A, 1975).

<sup>10</sup> Para una consideración actualizada y concisa de la significación histórica de la Semana del Estudiante y sus secuelas, ver: Caballero (41-54).

analizado con bastante atención la estetización de la política postulada y ejercida por las distintas corrientes vanguardistas –como los futuristas y surrealistas– en ese mismo momento histórico de principios de siglo, es poco lo que se ha adelantado en este terreno con respecto a nuestras vanguardias político-estéticas. Se olvida, así, que la Semana del Estudiante nació como un acto cultural, un “juego floral” como lo han denominado en varias oportunidades sus mismos protagonistas (Otero Silva, 21). En tanto acto cultural, la Semana tuvo características que será interesante señalar a la luz de su vinculación simbólica con el escenario urbano y con el tipo de público al que se dirigía.

Se intentará entonces observar aquí los actos y textos de esta semana bajo la perspectiva de su significación en el espacio de representación de la nación, de su territorio y sus sujetos, es decir, de la identidad que construyen sus símbolos en diálogo con la tradición y con el espacio utópico del porvenir. En ese sentido, es posible ver este acto cultural y sus secuelas –el encarcelamiento de estudiantes y obreros, la huelga general de Caracas en apoyo a los estudiantes, el levantamiento cívico-militar de abril, los disturbios de octubre, los posteriores movimientos armados que se extendieron hasta el año 29– como un lugar de concentración simbólica, un punto nodal, desde el cual puede ser observado el imaginario de toda una época.

¿Qué fisuras agrietan, entre los pliegues de actos ya habituales, la superficie de un imaginario que pronto tendría que enfrentar una efectiva ruptura? ¿Qué movimiento de desterritorialización se efectúa en este momento de cambio? ¿Qué voluntad de desplazamiento se hace evidente en los actos y textos del Carnaval del 28? ¿Qué historia de captura y fijeza puede leerse

detrás de la escenificación de la emergencia y el cambio? Alrededor de estas preguntas girará nuestra mirada para permitirnos mostrar las distancias que separan a las economías de sentido que emergen en este momento histórico de las políticas de representación del espacio de la patria y sus sujetos en el siglo XIX y principios del XX.

### **Los actos**

La Semana del Estudiante se inicia con una convocatoria de la Federación de Estudiantes de Venezuela (FEV) recientemente creada y cuyo presidente era el entonces estudiante de quinto año de Derecho, Raúl Leoni, a propósito de la celebración de la Batalla de la Victoria –el 12 de febrero–. Esta fecha coincidiría, en 1928, con la semana justamente anterior a la del carnaval, razón por la cual se juzgó oportuno convocar a una semana de festejos que tuviera fines benéficos:

En sus comienzos, la Semana no tuvo ningún carácter político. Su única finalidad era levantar fondos para la fundación de “La Casa del Estudiante”, que llevaría por nombre “Casa Andrés Bello” y estaba destinada a prestar todo género de facilidades a la juventud estudiantil, especialmente a la venida de la provincia, que no tenía sus familiares en la capital<sup>11</sup>.

Para lograr este propósito se elabora, entonces, una agenda de actos culturales que se inicia con la elección de la Reina y de sus damas y caballeros de honor, tal como se acostumbraba hacer en todos los carnavales y como se haría unos días después en la semana oficial de carnaval organizada con la complacencia y patrocinio del gobierno. Una vez elegida la reina, Beatriz Peña

---

<sup>11</sup> La memorias de Carlos Emilio Fernández nos servirán para seguir algunos de los actos de 1928, por ser uno de los textos que recuerda con mayores detalles los sucesos, sin la dramática marca posterior que obtuvieron. Se citan a partir de la reproducción publicada en la Revista *Bohemia* (1978:70-81).

Arreaza, y su corte, se dio inicio a los actos con un desfile realizado el lunes 6 de febrero. El domingo anterior, el periódico oficialista *El Nuevo Diario* había dado a conocer la agenda de los actos inaugurales con la siguiente nota:

Encomiable de todo punto es el gesto de la Federación de Estudiantes al disponer que sea número inaugural de los festejos de la Semana del Estudiante un homenaje patriótico, al Libertador, a José Félix Rivas (sic) y a Don Andrés Bello, las tres figuras históricas a cuyo recuerdo se vincula más intensamente el idealismo de nuestra juventud universitaria (*El Nuevo Diario*. Año XV. N° 5.414, p 1. Caracas, 5 de febrero de 1928. Año XV. N° 5.414, p 1).

Es sintomático que para el periódico que expresaba la opinión del régimen estos actos culturales no resultaran más que una muestra del “idealismo de nuestra juventud universitaria”. Se trataba de un tipo de circulación permitida por el régimen en los espacios públicos de la calle, la plaza, el Panteón Nacional y luego los teatros de moda de la época como el Rívoli y el Municipal e incluso los salones de baile como el del Club Venezuela y el *dancing* Lion Doré, donde se reunía la alta sociedad. De hecho, la Semana del Estudiante fue reseñada en el periódico oficial con entusiasmo, en las mismas páginas en que aparecieron las informaciones sobre la instalación de las juntas parroquiales para la celebración del carnaval de ese año. También fue allí donde se publicó el llamado de la FEV para los “Actos Inaugurales de la Fiesta”. El recuadro que apareció en la página de avisos dice:

La Federación de Estudiantes invita especialmente a sus miembros, a los estudiantes de Instrucción Secundaria, a los Profesores de las Facultades de la Universidad Central; a las Corporaciones científicas, a la Sociedad de Empleados de Caracas y a la sociedad en general, al homenaje patriótico que rendirán los estudiantes universitarios de esta capital a la memoria del Libertador, de José Félix Rivas (sic) y de Don Andrés Bello. Los actos tendrán lugar de 10 y media a 11 y media a.m., en el Panteón Nacional, en la Plaza Rivas (sic) y ante la Casa Natal de Bello.

Punto y hora de reunión para los estudiantes: a las 10 y 30 en la Universidad Central. (*El Nuevo Diario*. Caracas, 6 de febrero de 1928. Año XV. N° 5.415)

La convocatoria muestra una imagen del público que se consideró ideal para estos festejos: estudiantes, profesores, profesionales y empleados. Se interpelaba concretamente a un público de clase media urbana y a “la sociedad en general”. Tal interpelación sin duda marcaba una diferencia con los llamados habituales a las fiestas de carnaval, en las que la pertenencia a organizaciones gremiales o académicas estaba fuera de lugar. Pero la diferencia fue anulada cuando se inició el desfile que realizaron los estudiantes desde la sede de la Universidad hasta el Panteón Nacional:

El lunes 6 de febrero tuvo lugar el Gran Desfile, desde la vieja Universidad Central, frente al Palacio Legislativo, hacia el Panteón Nacional. Los estudiantes se turnan, llenos de orgullo, para llevar el Pabellón de la Patria, que va a la cabeza, *en medio de los vivas y aplausos de los espectadores que colman las aceras en todo el trayecto*. El primer abanderado es José Tomás Jiménez Arráiz, estudiante de medicina, y al ver pasar su poderosa figura, algunas mujeres ingenuas de nuestro pueblo preguntan si ése es el Rey (Fernández, 71, énfasis mío).

La asociación de los juegos florales estudiantiles con el carnaval no sólo se debía a la mirada ingenua de las mujeres del pueblo. Los festejos fueron sin duda pensados para formar parte de la cultura callejera que se asociaba con los actos del carnaval, tanto por su cercanía temporal con ellos como por los símbolos, escenarios y rituales elegidos para su realización. La Semana unió en un mismo acto el homenaje patriótico con el juego de las carnestolendas; la bandera y la ofrenda floral ante los padres de la patria con el papelillo, las serpentinas y las caravanas de las fiestas de Momo. Incluso el distintivo estudiantil de la boína azul, cantado por Antonio Arráiz durante las fiestas, formó parte de los “decretos” impuestos por Su Majestad Beatriz

I, constituyéndose en el disfraz oficial de la Semana para todos los estudiantes<sup>12</sup>.

Los actos en el Panteón Nacional, en la Plaza José Félix Ribas de La Pastora y frente a la casa natal de Bello fueron acompañados por un público cuyo “inusitado entusiasmo” fue reseñado con énfasis por el periódico oficial. Esta presencia masiva fue vista como un adelanto patriótico de las fiestas habituales de esas fechas y *El Nuevo Diario* no desaprovechó la oportunidad para elogiar al régimen en la reseña que cubrió los actos inaugurales:

Al registrar los anteriores actos, realizados en medio de la circunspección más encomiable, reflejo del orden que desde hace años reina felizmente en nuestro país, al amparo de una paz incommovible, nos complace felicitar a los universitarios por estos festejos civilistas, en los cuales se han visto acompañados por las simpatías de todos los círculos oficiales y sociales de la capital (*El Nuevo Diario*. Caracas, 7 de febrero de 1928. Año XV. N° 5416, p 1).

Pero este primer día no fue sólo de gestos patrióticos y ofrendas florales. En horas de la noche el Teatro Municipal se llenó de un público ávido que pagó sus asientos (desde 1 bolívar, en galería; hasta 24 bolívares, en los palcos de las primeras seis filas) para disfrutar del espectáculo de entronización de S.M. Beatriz I y contribuir a la recaudación de fondos para la Casa del Estudiante. Se trató de un “hermoso acto de arte y de cultura”, según registra la reseña de *El Nuevo Diario*, en el que se unió la coronación de la Reina al recital poético y los números musicales, en una típica velada de la época. Fue allí donde Pío Tamayo leyó el poema que –según cuenta la

---

<sup>12</sup> Al respecto, Manuel Caballero ha apuntado: “Alguna matrona caraqueña descubre que le sobran unos cuantos metros de paño azul y los convierte en boínas para los doscientos estudiantes regulares de la Universidad: ese será su disfraz carnavalesco, y más que eso, su identificación goliárdica”(41). Y más adelante sostiene que la boína azul sería: “«un símbolo incorpóreo» de su movimiento (...) que les traía el recuerdo del admiradísimo vasco Miguel de Unamuno y podía ser una manera sesgada de recordar los ancestros vascos del Libertador” (52).

leyenda– le mereció la cárcel hasta el final de sus días. Su participación fue reseñada por el periódico oficial en los siguientes términos: “Leyó luego un poema criollo y original el poeta Pío Tamayo, loa brillante a la majestad imperante que obtuvo aplausos”.

Este primer día de festejos terminó, así, a teatro lleno, con la aprobación del público y del régimen, sin ninguna alteración del orden. El recorrido por los espacios de culto de la patria culminó con una noche de arte y cultura, preñada de música y poesía. Nada que permitiera sospechar un sesgo político en estas actividades. Sólo el inusitado entusiasmo del público podía considerarse, en este primer día, como un asunto de cuidado. Pero al día siguiente, el contacto de los estudiantes con la multitud entusiasta que los seguía por las calles y la sensación de impunidad que les había dado la jornada anterior hicieron que algunos ánimos se enardecieran. Carlos Emilio Fernández recuerda los episodios de ese segundo día:

El martes 7 de febrero, en horas de la tarde, los estudiantes organizan un desfile de automóviles por la ciudad, *siguiendo la acostumbrada ruta carnavalesca de la Caracas de entonces*, o sea desde la esquina de San Francisco en la Plaza Bolívar, bajando por la Torre hasta La Candelaria y Plaza de la Misericordia o Parque Carabobo, para de allí subir hacia el Corazón de Jesús. Sigala y Balaja!!! –gritan los que van a la cabeza del desfile. Saca la pata lajá!!! –corean desde los demás vehículos, y el grito se repite hasta muchas cuabras atrás. Alá y balaja!!! Saca la pata lajá! Y ajá! y saca la pata lajá!!! Aquel extraño himno, que tuvo su origen en la Escuela de Medicina, pasando luego a los demás estudiantes, sale por primera vez de las aulas universitarias, extendiéndose por toda la ciudad, hasta convertirse en canto de rebelión (74, énfasis mío).

Hemos citado extensamente este pasaje de las memorias de Fernández porque –más allá de la coartada que ofrecía el uso de una ruta habitual de las comparsas del carnaval– éste es el momento en el que los festejos

estudiantiles comienzan a ofrecer, para “los agentes secretos que vigilaban el desfile” (74) e incluso para la gente que observa sorprendida desde la calle, un rasgo político, un tinte de “rebelión”. El extraño canto universitario<sup>13</sup> sonó en las calles como una consigna, aunque no decía nada en sí mismo. Los gritos de “¡Abajo el Bagre!” y “¡Muera el Bagre!”, que se oyeron en medio del tumulto, terminaron de definir el carácter contestatario de las fiestas que, hasta ese momento, no habían constituido ningún motivo de escándalo.

Pero las celebraciones continúan sin contratiempos y “en la noche tiene lugar el Gran Baile de Gala, en el Club Venezuela” (74). Al día siguiente se ofrece un recital en el Teatro Rívoli, situado frente al Capitolio, que fue calificado por *El Nuevo Diario* como “un torneo exquisito de inteligencia y de arte” digno de la más depurada sensibilidad, por lo que el diario destaca la presencia de numeroso público femenino en el teatro lleno. Fue en este evento donde un joven de veinte años llamado Rómulo Betancourt pronunció “unas vibrantes palabras de clausura, limpia expresión de su alta inteligencia y de su juvenil vigor”, según reseña aparecida en *El Universal* (Caracas, 9 de febrero de 1928. Año XIX. N° 6.734, p 1). Fue allí, también, donde S.M. Beatriz I pronunció el real decreto ordenando a todos los estudiantes el uso de la boína azul “como emblema de su alta condición”. En horas de la noche “el aristocrático Dancing ‘Lion Doré’ obsequió a la Reina y a su Corte de Honor con una copa de champaña, lo cual constituyó un acto altamente distinguido” (*El Nuevo Diario*. Caracas, 9 de febrero de 1928. Año XV. N° 5.418, p 1).

<sup>13</sup> Según datos presentados por Miguel Otero Silva en su novela testimonial *Fiebre*, este canto “nació de una ceremonia celebrada por los rabinos en el funeral de un profesor universitario de raza (sic) judía. Los estudiantes ahí presentes salieron impresionados por el rezongo de extrañas palabras pletóricas de aes. Y días después, (...) surgió esta parodia que ha adquirido relieves de himno” (87).

El viernes, el periódico oficial interrumpe abruptamente las elogiosas reseñas que venía realizando de la semana estudiantil y, en su lugar, aparece una breve información que anuncia el cambio de autoridades en la Universidad Central (*El Nuevo Diario*. Caracas, 10 de febrero de 1928. Año XV. N° 5.419, p 1). No hay en la información mención alguna a los actos estudiantiles que todavía se celebran y éstos no volverán a aparecer en el periódico. Mientras tanto, *El Universal* reseña los últimos actos de la Semana: “una espléndida ternera a la llanera” realizada en los terrenos del Centro Atlético, el día viernes 10; “la gran batalla de flores” que se realizaría el sábado 11 en horas de la tarde; y el baile en el Club Venezuela que cerraría los festejos el domingo 12 de febrero. Esta última noche de fiesta fue reseñada en las páginas sociales con el tono habitual con que se hacía mención a las fiestas de los sectores elitescos de la Caracas de entonces:

Con un suntuoso baile verificado anoche, en los lujosos salones del Club Venezuela, terminó la semana del estudiante.(...)

Se jugó con serpentinas y al compás de una música admirable las horas discurrieron en medio de la danza, haciendo de esta fiesta una exquisita nota de elegancia y de imborrable belleza (*El Universal*. Caracas, 13 de febrero de 1928. Año XIX. N° 6.738, p 5).

Se cierra, así, este episodio en el que la juventud universitaria de Caracas mostró una sorprendente capacidad de moverse a través de espacios de muy diverso tipo. De las calles a las plazas, de los campos deportivos a los elegantes salones de los clubes, de los altares de la Patria a los teatros de variedades. La detenida reseña de este tránsito permite mostrar el espacio simbólico en el que se inscribieron estos festejos. A través de una vinculación con ese pliegue que ofrece el espacio de la fiesta y del acto cultural patriótico, prácticas aceptadas en el momento como inofensivas, se provocó una fisura que permitió enunciar –a través de géneros discursivos

no censurados— ciertos sentidos que se consideraban rupturales. Los espacios a los que tradicionalmente se acudía, con el fin de honrar a los héroes de la Patria que habían dado lugar al régimen imperante, fueron usados para reunir una multitud que escuchaba sorprendida las palabras *futuro* y *lucha*. Los recintos reservados a la expresión cuidada y contenida de la música culta y la poesía laudatoria sirvieron de lugar de encuentro de los estudiantes con un público ajeno a la academia, que escuchó y aplaudió a unos jóvenes que mencionaban sin remilgos la palabra *libertad*. Las calles, por las que todos los años desfilaban las carrozas del circunspecto carnaval gomecista, vieron pasar el desordenado tumulto estudiantil voceando una extraña canción entre cuyos acordes de tono humorístico podía escucharse el grito “¡Muera Gómez!”.

Se trataba de un acto de resignificación de escenarios y rituales que inscribió —en el lugar inofensivo de lo habitual— una práctica política contestataria desconocida hasta el momento. Una serie de gestos rupturales fueron ejecutados por un grupo de jóvenes para una multitud que reaccionaba, como ante cualquier espectáculo callejero y masivo, aplaudiendo y acompañando con sus voces y cuerpos el acto de rebeldía. Todos los eventos de la Semana fueron elaborados pensando en un público multitudinario —de calle, de plaza, de club o de galería— que estuvo siempre allí y que aparece en las fotos, en las reseñas de prensa y en las memorias de los protagonistas como el infaltable telón de fondo. Una evidente conciencia de la presencia de este público y de su importancia política se hará notar después, cuando los estudiantes desfilen por la calle para entregarse a los esbirros de Gómez, en una clara puesta en escena del protagonismo adquirido con las fiestas.

Este marco que ofrecen los escenarios en los que se inscribió el festejo nos interesa para analizar el sentido de los discursos pronunciados durante la Semana del Estudiante. La mirada de nuestra historia oficial ha rescatado estos textos desvinculándolos de su inscripción en prácticas simbólicas relacionadas con el espectáculo. La Semana se coloca en ese límite en el que se une la actividad cultural de la élite ilustrada –el recital poético-musical– con los actos oficialistas de reconocimiento a los héroes y la práctica popular del canaval y la fiesta callejera. Es en la hibridez de esas prácticas simbólicas que se produce la desterritorialización de los sentidos, el desplazamiento de lo jocoso a lo serio, de lo cómico a lo dramático que marcaría posteriormente a los jóvenes del 28 como una generación fundacional.

En este momento en que aún transcurre la Semana del Estudiante, la idea de la travesura y la fiesta no se ha sustituido aún por la de la cárcel, la tortura, los trabajos forzados, la huida o el exilio. Incluso el acto de un estudiante –Guillermo Prince Lara– de destrozar una placa dentro del recinto universitario en la que se hacía referencia “a la construcción de la Escuela de Medicina por la administración de Gómez” (Ledezma, 36) había pasado por un gesto infantil. Todavía estamos en el momento en que el desplazamiento ha producido una fisura que permite a los estudiantes mantener el equilibrio en esa cuerda floja del sentido. Es allí donde se pronuncian los discursos y se leen los poemas que irán dibujando un nuevo modo de representar la pertenencia a la comunidad imaginada de la Patria.

## Los textos

Fueron muchos los discursos que se pronunciaron en la Semana del Estudiante. Haremos aquí referencia a los que han sido reiteradamente señalados por los protagonistas de los sucesos como los que causaron mayor impacto y produjeron una respuesta significativa en el público por su audacia, por su capacidad de mencionar temas considerados prohibidos por el régimen. Estos textos son: el discurso de Jóvito Villalba en el acto de apertura de la Semana, ante los restos del Libertador en el Panteón Nacional; las palabras pronunciadas por Joaquín Gabaldón Márquez, ante el busto de José Félix Ribas, en La Pastora; el poema “La boína del estudiante” de Antonio Arráiz; el texto leído por Jacinto Fombona Pachano en el Teatro Municipal, titulado “Canto a la Reina”; el poema “Homenaje y demanda del indio” de Pío Tamayo y el discurso de Rómulo Betancourt, que cerró el recital poético del Teatro Rívoli<sup>14</sup>.

Estos textos nos permitirán cerrar la imagen de desplazamiento, que hemos venido esbozando sobre los actos de la Semana, con el sentido de fijeza que ofrecen los discursos en los que el grupo de estudiantes construye un nuevo escenario para la identificación de los sujetos de la nación. Porque, al tiempo que los actos desestabilizaban los territorios habituales de las prácticas simbólicas, los discursos –por su parte– pugnaron por fundar un espacio diferenciado en el que fuese posible reconocer las marcas de un nuevo imaginario ciudadano.

---

<sup>14</sup> Los textos de la Semana del Estudiante se transcriben a partir del libro *La oposición a la dictadura gomecista. El movimiento estudiantil de 1928. Antología documental*. (1983) Se indicará entre paréntesis el número de página correspondiente a cada cita.

El discurso de Jóvito Villalba en el Panteón Nacional (47-49) se construye alrededor del gesto de llamar al padre de la patria a colocarse al lado de los jóvenes estudiantes. Se invoca su labor inconclusa frente a la amenaza de un imperialismo que acorrala a la América española:

Ante la conciencia libre de América, surge íntegro, encendido de fuerza, en el grito de una protesta unánime, el mismo ideal de fraternidad latinoamericana, que cien años antes cupo holgado en la mirada visionaria del Libertador; y en todos los espíritus de esta América española nuestra, ese ideal es lo bastante generoso, para servir de causa, donde se sostiene y donde se llena de horizonte, *frente a la absurda pretensión imperialista de otra raza*, el destino altísimo de nuestra raza sudamericana (Énfasis mío).

Se enarbola una imagen de futuro en la construcción de “la inquietud del gesto que ha de venir”, en “la recia cruzada de que es lírica y juvenil anunciación esta fiesta”. Gesto futuro, cruzada juvenil que se anuncian como voluntad de acabar con “el brusco vacío de quienes renunciaron dolorosamente en la claudicación”. De este modo queda diseñado un conflicto simbólico entre los agentes de la claudicación –evidentemente marcados con el signo de lo oficial– y los portadores de la esperanza –los estudiantes, la juventud– que se escenifica ante la tumba de Simón Bolívar, a quien se pide resuelva el enfrentamiento a favor de los jóvenes que le rinden homenaje haciendo resonar su “voz rebelde”. El discurso se cierra con una estrofa, de evidente contenido político, que imaginamos ahogada entre los gritos y aplausos de la multitud:

Padre nuestro, Simón Bolívar  
Padre nuestro, Libertador  
Cómo han puesto los esbirros  
Tu Santiago de León.

Este discurso de apertura de los festejos ha sido recordado como el que marcó la tónica política de todos los eventos posteriores. Es evidente

que en él se anuncia una intención contestataria. Pero el marco que rodea el evento, así como las imágenes veladas y las largas frases con las que fue elaborado el texto, permitieron desviar la atención hacia un tono declamatorio y una gestualidad que hicieron parecer inofensivo el propósito del discurso. Con todo, se estaba diseñando allí una imagen de la juventud universitaria inscrita en la gesta de la Independencia y en la lucha revolucionaria. Imagen que se refuerza en el discurso que minutos más tarde pronunciaría Joaquín Gabaldón Márquez (53-56) ante el busto del general José Félix Ribas.

En este discurso se enfatiza una vez más la noción del porvenir y de la juventud como insignia de “los que en esta hora decisiva de la existencia preparamos el arsenal para las próximas luchas”. Pero esta imagen que dibuja el porvenir no surge de un espacio de vacío y silencio, como fue representado en el discurso de Villalba. Aquí, la voz de la universidad ha estado siempre presente en las luchas civiles:

¡Cuando los que hoy abordamos los problemas universitarios y patrióticos (...) estábamos aún en la escuela (...) nuestros hermanos mayores, estudiantes de la Universidad Central o lanzados de ella, como de su propia casa, habían ofrendado su actividad y puesto su corazón al servicio del eterno ideal indeleznable! ¡No se ha roto nunca, a pesar del dolor y los reveses, la cadena solidaria que nos hermana con la gesta de aquellos que fueron, bajo la recia jefatura de José Félix Ribas, a derramar en los riscos de La Victoria, el tributo generoso de la sangre juvenil, en un momento de angustia suprema y de sacrificio legendario!

Así, el discurso de Gabaldón tiende una línea simbólica que –desde los pasillos de la Universidad– inscribe los actos de la juventud caraqueña en un movimiento perpetuo de lucha y resistencia. La inscripción de cualquier gesto cultural o político en la tradición de las luchas independentistas ha sido en Venezuela una marca simbólica de gran ambigüedad. Ha servido tanto

para reforzar como para refutar los discursos oficiales. Esa ambigüedad de sentido fue aprovechada por el movimiento estudiantil para movilizar, en el público ávido de discursos rupturales, un campo de sentido que giraba en torno a la rebeldía; al tiempo que, para los oídos oficiales, las mismas palabras resonaban en el terreno tradicional que reforzaba la paz del régimen<sup>15</sup>.

Por su parte, el poema “La boína del estudiante” de Antonio Arráiz (59-60) –único texto de la Semana que fue dado a conocer íntegro por la prensa diaria– mostraba veladamente un enfrentamiento entre los grandes acontecimientos de tinte “imperialista” respaldados por el régimen y los pequeños gestos cotidianos que marcaban las fisuras del discurso oficial. “El trueno de cosa potente” con el que se signa la visita de Lindbergh y para el que no hay elogio, ni siquiera voz, se hermana en el texto de Arráiz con el vacío de sentido con el que marca el yo lírico “La sonrisa del hombre/ que tiende su mano enguantada/ con cierto desdén/ de audiencia en salón de magnate”<sup>16</sup>. Mientras que, por otro lado, el canto se vuelca sobre el símbolo del “héroe niño”:

Mi canto es para la loca fuerza atolondrada,  
la pupila serena,  
la turbia mescolanza de candor y de ciencia,  
el “sacalapatalajá”  
y la boína del estudiante.

---

<sup>15</sup> En este punto es importante recordar cómo, en el marco de la polémica alrededor del concurso de “El Gaucho y el Llanero”, la inscripción de este tipo popular en las luchas de independencia se admitía siempre que se sepultara en un pasado que no podía revivirse. Cuando la rebeldía se asociaba con la posibilidad de levantamientos en el tiempo presente, los discursos tradicionales, que cancelaban la vigencia del llanero como representante del tipo popular, reaccionaban negativamente, señalando como traición tal asociación simbólica.

<sup>16</sup> Los ecos de Martí resuenan en este texto de forma evidente. Con seguridad los asistentes al acto que conocían la obra del autor cubano, que había sido citada -por lo demás- en el discurso de Villalba, reconocieron detrás de la alusión al salón del magnate los versos de “Banquete de tiranos”.

Este adminículo, que por real decreto de S.M. Beatriz I usarían los estudiantes como distintivo durante los festejos y los sucesos posteriores, se inscribe como símbolo de carácter patrio “al lado del caballo crinado, / que arranca a correr del pretérito / y lo resume en sus pezuñas” como “el emblema / para la Venezuela del porvenir”. Emblema que diseña un territorio nacional que, al tiempo que abre sus límites hacia la cultura universal, se postula bajo el signo de la rebeldía:

Cosmopolita, cándida, individual, rebelde,  
primera expresión concreta  
de un sentimiento que se afirma:  
la personalidad nacional.

No deja de ser elocuente el gesto que instaura este símbolo como inaugural para “la personalidad nacional”. Es clara la intención de fijar aquí los linderos que deben demarcar el nuevo imaginario ciudadano. El sujeto llamado a construir el futuro de la patria se ha igualado en esta operación simbólica al estudiante y, por extensión, a la juventud toda. Juventud urbana, cosmopolita, “deportista”, “ventolera”, “loca”. Calificativos todos que colocan una imagen de alegría, banalización, volatilidad, fragmentación frente al pesado ruido monótono y la quietud estacionaria con la que se ha pintado el espacio simbólico de lo oficial. El movimiento de esta imagen se mezcla luego con la multitud para producir una metáfora de la esperanza:

Cuando los vi mezclarse entre la turbamulta  
yo me quedé perplejo, con vaga sensación;  
las boínas oscuras entre los hombres grises  
eran una lluvia de semillas.

Así, el ciudadano digno de la patria futura queda capturado aquí bajo el signo de la esperanza y de la lucha, de la obligación de participar y agenciar el cambio. Es la transformación la que rige a este sujeto convertido

en “mensajero de la buena esperanza”. Pero el estudiante no se construye sólo desde sus marcas promisorias, dibujadas contra un futuro lejano. Se elabora también desde sus esplendores y miserias presentes, como en el “Canto a la Reina” de Jacinto Fombona Pachano (63-65):

Esa es la historia, reina mía,  
 historia de estudiante venezolano.  
 Únjalo tu piedad y sé la reina  
 del optimista y del desengañado,  
 del estudiante sin amores,  
 del que desconocido en su cuarto  
 de pensión, en Caracas,  
 se mordiera el alma en los labios  
 porque no pudo estar para el entierro  
 de la madre, en el camposanto,  
 del que vencido comenzó de nuevo,  
 y del que derrotado  
 en fiero remolino de miseria,  
 se trizó la sien de un balazo...  
 y hasta del estudiante que ni piensa ni sufre,  
 niño multicolor que baila chárleston  
 y esgrime su raqueta  
 en la pista del campeonato...

Del camposanto al campeonato, de la muerte de la madre y el suicidio al chárleston y la raqueta, los saltos que esbozan el amplio rango por el que se mueve este nuevo sujeto urbano dan cuenta de la amalgama de herencias y la hibridez de discursos de los que se apropian estos jóvenes para construir su escenario discursivo. La puesta en escena de la vida del estudiante, de los espacios por los que transita –el aula, la pensión, el *dancing*, la cancha de tenis– y de sus preocupaciones y despreocupaciones intenta construir un tipo, un sujeto imaginario, que de algún modo abarque las posibilidades todas del ser nacional. De allí la reiterada insistencia en los vínculos de este sujeto con el espacio de la patria, la madre que vive en el interior, las raíces que ha dejado esparcidas por cualquier punto de la geografía nacional.

La voluntad de unir simbólicamente a este sujeto emergente con el espacio de la patria se hace más evidente aún en el texto de Pío Tamayo, “Homenaje del indio” (69-74). El vínculo que une al estudiante, con la juventud y a ésta con el pueblo se construye en el texto de Tamayo desde una voz lírica que recupera, antes que una condición de estudiante o joven, una condición de hombre del pueblo cuya herencia es ancestral:

Sangre en sangres dispersa,  
 almagre oscuro y fuerte,  
 estirpe jirajara,  
 cacique Totonó;  
 baile de piaches, rezo de quenás.  
 Un indio Tocuyo  
 yo.  
 Meseta altiva y brava  
 que abre su arcada a los llanos  
 y sus patios a la luna;  
 patíbulo de Carvajal,  
 espinas de cardonales,  
 polvo y sol.

La unión del hombre y el paisaje –tópico de toda la producción criollista que fundó las literaturas nacionales latinoamericanas– se elabora aquí desde el verso libre, la imagen sugerente, la frase corta –marcas todas de la poesía vanguardista. La herencia mestiza –pero de fuerte matriz india– se exalta en este texto como señal de pertenencia incuestionable a esa comunidad imaginada de la patria cuyos linderos –Oriente, Sur– se unen en el espacio del afecto, de la hermandad. Territorio y sujeto de la nación que, sin embargo, se trasladan a los pies urbanos de la “Beatriz del estudiante” para plantear su demanda que es una petición de libertad:

Yo llegué de ese altiplano  
 a avivarme en mis hermanos  
 los de la Universidad,  
 –savia en afanes quemada,

delirio de roble erguido,–  
y a rendirle mi homenaje  
de indio triste,  
Majestad.

La recurrencia al tópico de la “tristeza” del indio revela la clara inscripción de este texto en una tradición indigenista empeñada en la construcción de identidades vicarias. Más allá del tópico, el traslado de la periferia al centro, de la voz subalterna que se dirige a la representación de la élite urbana y letrada, no representa claudicación alguna. El indio no se postra ante la reina: “Fracasa entre mi canto y mi altivez indígena / la intención de hinojos”. Él hace su petición de pie y encarna, en este gesto, la representación de un sujeto subalterno que se adjudica el papel de conciencia ciudadana:

Y ahora Majestad  
con el sollozo esclavo de un jazcaney rendido,  
el súbdito presenta su demanda ante Vos.  
Descarnado de insomnios se consume mi rostro  
y los tiempos incrustan sus cauces en mis sienes.  
Retornan a romper las abras de los montes  
baladros caquetés.  
Se desatan los ecos de vencidos lamentos  
y corren sobre el área salvaje de los llanos,  
o se extinguen muriendo en los senos intactos<sup>17</sup>  
de un Pacaraima hermético.  
(...)  
¡Me han quitado mi novia!  
La novia que me quiso: ¡mi novia enamorada!  
(...)  
y el nombre de esa novia se me parece a Vos  
se llama: *Libertad!*

La operación discursiva de este texto, que condensa en un sujeto –en un acto de demanda de ese sujeto de la nación– la petición de libertad de un pueblo, tendrá una amplia repercusión en el imaginario nacional. Su fuerza

<sup>17</sup> Este verso aparece de manera distinta en la versión publicada en el número ya citado de la Revista *Bohemia*. Preferimos, sólo para este verso, la versión de la Revista por parecernos la que guarda una sintaxis más clara.

reside en haber logrado amalgamar en una sola enunciación el pasado, el presente y el porvenir; el deber del ciudadano con el afecto del hermano; los tópicos que tradicionalmente marcaron, en el discurso nacional, al hombre del pueblo con un género discursivo ruptural que lo desterritorializa para darle un nuevo sentido; los paisajes agrestes de la patria remota y desolada con el espacio cosmopolita que representan el estudiante y su reina. Esta amalgama simbólica que dibuja el territorio de la rebeldía, arrebatada al discurso oficial su legitimidad como pretendido representante del pueblo. Desde la voz del otro, del oprimido, esta enunciación desplaza al terreno del margen a esos que se robaron la libertad y que son condenados por el discurso a la ausencia total de representación. Esos *ellos* ni siquiera merecen una representación en el texto.

En esta operación simbólica adquiere centralidad como sujeto de la nación el personaje que tradicionalmente había sido representado como aquel que habitaba el lugar donde la civilización termina. Si se recuerda la representación que se hace del sujeto popular en el discurso más tradicional que participa en la polémica sobre el gaucho y el llanero, se verá la distancia que separa a esta orgullosa imagen de hombre del pueblo de aquélla que lo dibujaba palúdico, agonizante, miserable. Una importante inversión simbólica se ha realizado aquí. Y, en adelante, esa imagen del indio – mestizo– como hombre del pueblo orgulloso y altivo aparecerá de manera recurrente en las representaciones simbólicas del sujeto de la patria como fisura permanente en el imaginario colectivo.

La síntesis se completará en el breve discurso pronunciado por Rómulo Betancourt en el Teatro Rívoli (77-78) en el que la galería de los

sujetos de la patria que ha desfilado por estos textos rupturales se completará incorporando la representación de la mujer. La reina de los estudiantes, Beatriz I, sirve como emblema para representar a esa compañera inseparable del hombre que lucha. Pero no es sólo su condición de novia, hermana, madre o esposa la que se exalta. También se detiene la mirada en la geografía de la cual proviene. Espacio marcado por el heroísmo patrio:

Beatriz...: muchacha agreste, nacida en un pueblo de estos llanos nuestros, donde los nietos de los montoneros desarrapados y libérrimos gritan su admonición de rebeldía que nadie oye; muchacha agreste que tienes en tu sangre impetuosa, y en el color cálido de la piel asoleada y en el nocturno bárbaro trenzado al cabello todo el ímpetu desbordado de la mujer de una raza que está gestando en su silencio grávido de anticipos el milagro de una nueva alborada en la senectud del mundo: en ti, su símbolo integral, estamos rindiendo un homenaje que debíamos los venezolanos decorosos a la mujer de Venezuela.

Los signos de la “barbarie” reconocidos y exaltados en esta imagen de la mujer venezolana, se unen aquí a la representación del llano como espacio que habitan “los nietos de los montoneros” rebeldes a los que “nadie oye”. Cuerpo y espacio delimitan de nuevo el principio y fin de la nación. Cuerpo mestizo, piel morena, pelo negro. Espacio marcado con el posesivo “nuestro”, sin otra riqueza ni exuberancia que la presencia del hombre que lo puebla. En esta escena fundacional, la mujer –como la tierra– engendra vida y produce lugares de identidad y diferencia.

La incorporación simbólica de todos estos sujetos marginados al espacio ciudadano cierra los mecanismos de desterritorialización –puestos en práctica en los actos– con su movimiento inverso. Estrategias de territorialización que fijan los sentidos y los límites entre los que se moverá, en adelante, el discurso de la oposición. Historias de captura que se diseminarán en los más variados géneros discursivos para interpelar al nuevo

sujeto militante, el sujeto de la lucha urbana; al tiempo que se legitima la emergencia de un espacio discursivo que da cabida a un tipo de letrado comprometido con las luchas del pueblo, que no se construye desde un espacio de distinción y separación sino que pretende fundirse con la voz del otro para producir su discurso en términos populistas. Es en ese territorio que se inscriben los papeles clandestinos que circulan una vez que finaliza la semana de los festejos.

### **Los papeles clandestinos**

Cuando termina la Semana del Estudiante, los jóvenes a los que el régimen considera líderes de la movilización son detenidos. En acto de protesta, más de doscientos estudiantes se entregan voluntariamente para ser encarcelados en las terribles mazmorras de Gómez. El desfile de los estudiantes por las calles que los conducían desde la universidad a la cárcel se constituyó en el reverso dramático de aquel primer desfile con banderas y flores que abrió la semana de festejos. Como en aquel momento, este acto fue también acompañado por una multitud –esta vez silenciosa– que veía aterrada el acto de valor de los jóvenes desde las aceras y las ventanas. En solidaridad con sus jóvenes héroes, la ciudad de Caracas se paralizó en una huelga general que duró varios días y sorprendió al régimen.

Cuando los estudiantes victoriosos regresaron a los once días de estar presos en el Castillo de Puerto Cabello, una lluvia de pasquines cayó sobre la capital:

Vinieron como héroes desde Puerto Cabello hasta Caracas. Los invitaban a bailes y terneras; toda Caracas quería ser amiga de los estudiantes.

Ahora, la boína azul compartía con Lindbergh los sueños de hombres y mujeres. Una mañana amanecieron las calles, por la Plaza de la Misericordia, cubiertas de papelitos (...).  
Eran unos versos y hablaban de Gómez y de Lindbergh (Yanes, 264).

Estos versos fueron escritos en la prisión por Andrés Eloy Blanco, aunque para el momento no era más que un texto de autor anónimo. Se trata de “El águila y el Bagre”, poema posteriormente publicado en el libro *Barco de piedra* (5-6). Lo interesante de este texto es el recurso humorístico que utiliza para desprestigiar la figura del dictador. Allí se elabora una referencia satírica al personaje, a quien se hace hablar con monosílabos y gruñidos. El poema cierra con una “Inmoraleja”:

Aunque sepas que el bagre se desmaya,  
no se lo digas al Doctor Arcaya.  
No digas que está enfremo o que está viejo  
y fuma Tocarón. No seas pendejo.

No se trata de una arenga política, ni de una seria argumentación socio-económica contra la opresión. Se trata de un texto que apuesta, por la vía del humor y del lenguaje coloquial, a la complicidad de su lector y, en esa apuesta, abre un espacio clandestino de significación que el régimen no pudo controlar. Es en ese espacio que se inscriben los pasquines y periódicos que circularán de manera solapada durante todo el resto del año 28 y –según algunos testimonios– hasta el final de la dictadura<sup>18</sup>. Aunque ya se ha analizado el importante papel político que cumplieron estos documentos (Sanoja Hernández, XI-XXXVI) me interesa señalar brevemente el sentido ruptural del uso del humor en una hoja clandestina de reconocida influencia, *El Imparcial*. Sobre esta publicación sostuvo Rómulo Betancourt que:

...editorializaba seriamente, serenamente, enfocando desde el punto de vista

<sup>18</sup> A este respecto es interesante consultar el texto de Pedro Felipe Ledezma (1978) en el que recupera una historia pocas veces contada, la de la agitación comunista durante la dictadura.

crítico (...) el angustioso momento nacional. En las otras secciones maneja un arma menos *sociológica* y mucho más buida: el chiste. Con una habilidad asombrosa capta el periodiquito el decir caraqueño de actualidad siempre clavado certeramente sobre los más destacados personajes del régimen (en Sanoja Hernández, XXI, énfasis en el original).

Es el humor que busca la complicidad en “el chiste” y en “el decir caraqueño de actualidad” lo que hace de esta publicación clandestina un documento útil para seguir el proceso de vinculación entre los textos y los actos que hemos intentado revisar aquí. Al uso del humorismo se une la eventualidad de que las publicaciones clandestinas se distribuían contando con la reproducción manual de sus mismos lectores, lo cual producía considerables alteraciones, ya que cada copista agregaba algo de su propia cosecha y, así, el periódico terminaba diciendo no sólo lo que sus autores originales pretendían, sino también lo que cada quien quería poner a circular. Sanoja Hernández señala este “inconveniente” al puntualizar que se trataba de:

...periódicos o manuscritos o mecanografiados (...). Papeles redactados en tal forma corrían el peligro de los apéndices y modificaciones, realizadas no pocas veces con creatividad pero también, en ocasiones, con fines de adulteración personalista o vindicativa (XIV).

Son esos *apéndices y modificaciones*, esas *adulteraciones* las que convierten a estos pasquines en textos realmente significativos. Su riqueza no sólo está en el contenido lleno de recursos ingeniosos que apelaban al humor popular, sino en el modo de circulación que abría la posibilidad de participación a un lector/autor que al tiempo de recibir un mensaje lo reproducía con sus propias manos para volverse parte de la cadena de emisión/ recepción/ reproducción de aquella comunicación popular clandestina. El proceso de copiado y distribución de las hojas clandestinas

permitió una apropiación, por parte de los lectores, del documento que debían resguardar y reproducir, creando un sentido de responsabilidad que distaba mucho de parecerse a los procesos de reproducción y recepción habituales para un lector de prensa o de revistas de amplio tiraje y circulación permitida. Es en este proceso de apropiación que cobra particular importancia el uso del humor, la sátira, la parodia y la ironía. A continuación se muestran sólo algunos ejemplos para cerrar esta mirada sobre los textos y los actos de 1928 con una práctica simbólica que, precisamente, resquebrajaba los límites entre ambas experiencias.

El carácter paródico de *El Imparcial* puede notarse desde el mismo encabezamiento que acompaña al título y que es una alusión evidente a los pomposos lemas de las ediciones de la prensa de circulación permitida. El primer ejemplar del periódico clandestino fue encabezado así:

EL IMPARCIAL  
 Periódico de intereses generales (sin Generales)  
 Circulará de vez en cuando - No se vende - Habla poco  
 Director Responsable - Cristóbal Colón (Náutico Titular)  
 Año Único. Nº 1. Caracas, mayo de 1928  
 (*La oposición a la dictadura...*, 12)

En estas líneas se elabora desde el inicio un pacto de lectura que apela a la complicidad y el humor, al tiempo que inscribe la guerra simbólica entablada por sus editores en el terreno de la resignificación y puesta en duda de los mismos géneros habituales de la gran prensa. De ahí que – además del no siempre serio editorial– se incluyeran en la publicación secciones como “La República por telégrafo”, “Notas suciales”, “Avisos”, “Pensamientos”, “Poetas jóvenes” y hasta un “Drama espeluznante”. En

todas estas secciones, la parodia se da la mano con la sátira para poner en evidencia –desde la inversión y el juego, desde la cultura de la risa (Bajtín, 1986: 178-9)– los desmanes de la dictadura. La brevedad es una de las constantes en este juego paródico. Una muestra de los Avisos:

AVISO

Se solicita un cunaguaro para cuidar una niña.

Eustoquio Gómez (12).

AVISO

Con el fin de parecerme lo más posible a Don Laureano,  
compro una parálisis infantil...

Aveledo Urbaneja (154).

AVISO

Vendo el edificio Universidad  
Central de Venezuela, construido  
en terrenos de mi propiedad.

Proposiciones a Maracay.

J.V. Gómez (183).

AVISO

Se le participa a la Municipalidad de Caracas que el Amo de Venezuela J.V.  
Gómez, ha donado al Pueblo la Cárcel Pública.

Pa' que se enteren! (186).

El juego –que no sólo muestra en estos textos lo que temáticamente denuncia sino, en especial, el género que es parodiado– se hará un reiterado recurso de la publicación clandestina. La parodia de los distintos géneros informativos servirá tanto para la denuncia del régimen como para el enfrentamiento con la prensa a la que se considera, por el hecho de circular libremente, como partidaria del gobierno. Este enfrentamiento fortalecerá los límites de ese territorio simbólico de la disidencia que fue instaurado a partir de los actos y textos de la Semana del Estudiante. Es por eso que la cróniquilla o esquila social se constituirá en uno de los géneros más castigados por la mirada irreverente del panfleto clandestino:

Los que salen: Ha salido del Comando de Maracay hasta la otra esquina, el Gral. J. Vagre Gómez, Héroe de Diciembre. Feliz Viaje.

Los que llegan: Ha regresado de la otra esquina al Comando de Maracay el monstruo marino J. Vagre Gómez, Héroe de Diciembre. Bienvenido (11).

Por estas “Notas suciales” desfilarán todos los aduladores del régimen, sus familiares, amigos y colaboradores. Se hará especial énfasis en los directores de *El Universal* y *El Nuevo Diario*, como los “ideólogos” detrás del dictador. Gómez es infaliblemente dibujado como iletrado, cobarde, incapaz de otra acción que la represión sangrienta. Frente a ellos se construye la historia de sufrimiento de sus víctimas, de los estudiantes y demás opositores presos, cuya palabra se apropia la voz comprometida que enuncia desde los papeles clandestinos. Pero incluso hasta ahí llega el humor, en la sección titulada “La República por telégrafo” se lee, por ejemplo, esta línea: “Palenque.- Infinidad de veraneantes” (10), haciendo evidente referencia a la carretera llanera que en ese momento construían a pico y pala los presos de Gómez. También en la misma sección puede leerse:

Barcelona.- El Dr. Lino Díaz, Presidente del Estado, ha aprendido a leer. Se preparan festejos de celebración. El homenajeador dirá de corrido la fábula de la mona.

Otros pueblos del interior.- Se ruega a Dios continuamente para que nos envíe un terremoto... Es la única solución para no morir de hambre (169).

La marca de ignorancia que desde estos papeles se quiere hacer gravitar sobre todo el espacio de lo oficial, se refuerza con la denuncia de los padecimientos del pueblo. Así se hace evidente en esta parodia de la crónica breve de sucesos:

#### APERTURA DE LA ROTUNDA

Dentro de dos o tres días será restituida al servicio “del público”, esta célebre prisión. Su patio, sembrado de cadáveres de patriotas, volverá a abrirse para

recibir a las nuevas víctimas.

Ahora definitivamente, ha vuelto Gómez a su nuevo sistema. Está empezando de nuevo. Ya viene otra vez La Rotunda. Parece que pronto tendrá a Vicentico. Bien sabe él por qué no tiene también a Don Juancho (78).

Los espacios de la ciudad y de la República quedan así inscritos paródicamente en una lectura del territorio que describe las miserias padecidas por el pueblo bajo el régimen en el mismo lenguaje en que la gran prensa pretende representar los “progresos” alcanzados. Las palabras dramáticas que se insertan en el texto humorístico fracturan los textos parodizados y desenmascaran, por el mecanismo de la sátira –en el más puro estilo de Swift– las falsas informaciones promovidas por los aduladores. La lectura de estos textos requería de una alta participación del lector que debía reconocer a los personajes criticados, los lugares mencionados e incluso ciertas historias que circulaban sólo como rumores. Así, el público que estaba en contacto con estos papeles clandestinos aceptaba la interpelación como sujeto militante, al participar en su elaboración y distribución y al asumir un papel fundamental en su decodificación.

Los periódicos y hojas clandestinas seguirían circulando en Caracas hasta el final de la dictadura, haciendo un contrapeso importante a los discursos oficiales. En esta prensa subterránea leía el público al otro país, a la otra ciudad, la que reclamaba y exigía el reclamo, la que llamaba a la huelga general, a la protesta cívica e incluso –en algunos casos– al magnicidio (205). Ese otro discurso debe estar presente, como telón de fondo, cuando leamos los géneros menores que proliferan en la prensa que circula con permiso oficial. Porque el público al que se interpela en los distintos medios masivos de la época tiene su atención dividida entre los llamados a la frivolidad y los llamados a la lucha.

En ese territorio ambiguo e híbrido se constituirán muchos de los sujetos de la nación que van a protagonizar las representaciones de la patria en los tiempos posteriores. Ese territorio en el que –como en la Semana del Estudiante– no podía deslindarse dónde terminaba el juego y comenzaba la afrenta. Un espacio con el que supo jugar muy bien un sector de la prensa permitida que, sin embargo, no estaba a favor del régimen. *Fantoches*, la publicación dirigida por Leoncio Martínez, ha sido señalada reiteradamente como ejemplo de esa prensa veladamente transgresora que la dictadura permitió a ratos. Los mecanismos de los que se valieron ésta y otras publicaciones, como la revista *Élite* y el diario *El Sol*, permiten comprender la densidad de funcionamiento del espacio simbólico en el que se diseñaban los límites de la identidad y se instauraba un imaginario que, en muchos casos, significaba más por lo que callaba que por lo que decía.

Esta estrategia sería también asumida después por la radio. El nuevo medio ingresó en el espacio simbólico del venezolano con una fuerza difícil de resistir, constituyendo un nuevo tipo de público y una nueva relación de recepción que convirtió al radioescucha en un receptor especializado, ladrón de tecnologías a la caza de emisiones prohibidas. Así, entre el ruido de las ondas de radio y la complicidad del lector/receptor se producirá, entonces, una explosión del sonido y un reajuste de lo escrito.

## **Compre venezolano: Dimensión cultural de un conflicto económico**

Ojalá que llueva café en el campo  
Ojalá que llueva café...

**Juan Luis Guerra**

Cuando no se han apagado todavía los ecos de la Semana del Estudiante y los focos insurreccionales que ésta generó, la prensa venezolana se llena de titulares, anuncios, caricaturas, fotos, sueltos y artículos en los que se hacen reiterados llamados al consumo de los productos nacionales<sup>19</sup>. Estos llamados se construyen a partir de la apelación a un sujeto de la nación que se elabora, en ese momento, desde las marcas del consumo de lo nacional. Se perfila, entonces, una escena didáctica de consumo en la que se organiza el diálogo entre lo propio y lo ajeno. En esta discusión se hace evidente que “siempre el ejercicio de la ciudadanía estuvo asociado a la capacidad de apropiarse de los bienes y a los modos de usarlos” (García Canclini, 1995: 13).

La corriente de opinión a favor del consumo de lo nacional, que se muestra en los más diversos géneros de la prensa escrita, pone en escena un momento de redefinición del ejercicio de la ciudadanía vista como aquel conjunto de “actividades a través de las cuales sentimos que pertenecemos, que formamos parte de redes sociales” (18). Las redes sociales, los sistemas comunes de significación, se estaban viendo amenazados a distintos niveles.

---

<sup>19</sup> La crisis que afectaba la economía capitalista, a raíz de la caída de la bolsa de Nueva York en 1929, es sin duda el detonante de los llamados a un consumo nacional, debido a la baja en los ingresos del país y la consecuente imposibilidad de incrementar el consumo de productos extranjeros que produjo esta crisis. Ver: Irene Rodríguez Gallad. “Perfil de la economía venezolana durante el régimen gomecista”, (en: Pino Iturrieta, 98).

Se trataba de una amenaza percibida –aunque con enfoques diversos– tanto por las corrientes oficialistas de opinión como por las voces disidentes que se expresaban en la prensa no oficial y/o clandestina. Allí, el consumo de productos nacionales o extranjeros se convirtió en un lugar de discusión por el que transitaron, para redefinirse, todas las nociones de la identidad.

La insistencia en el reforzamiento y reiteración de los límites de esa identidad fue la respuesta de la élite letrada a una amenaza de disolución que surgía en un momento de desvanecimiento del consenso sobre lo nacional. Los signos de fragmentación se leyeron en los actos –de consumo y de participación ciudadana– realizados por un sujeto masivo que se permitió llevar a sus últimas consecuencias el mismo postulado que le fue inculcado por la voz letrada desde los inicios de la república: acceder a la modernidad. Este acceso, asumido en la vida cotidiana como el derecho a consumir los bienes –simbólicos o no– que el mercado ofrecía, fue visto como amenaza, como una posibilidad de ruptura de la comunidad interpretativa de la nación. Una amenaza de fragmentación, de movilidad, que desplazaría los límites que habían mantenido en su lugar privilegios relacionados con modos de adquirir y usar determinados bienes de consumo.

Entre esos bienes, sobre todo entre los importados, no sólo están los automóviles, aparatos domésticos, telas, cosméticos, licores o cigarrillos que marcaban los límites entre los niveles sociales, sino también las revistas ilustradas, las películas y los programas de radio que introducen en los hábitos ciudadanos modos de comportamiento, maneras de vestir, hablar, opinar, moverse por el espacio urbano, que no están regulados desde una conciencia centralizadora –la de la élite ilustrada, seguidora de manuales de

urbanidad y códigos sociales de conducta— sino desde puntos, cada vez más dispersos y múltiples, de una red simbólica que parece inapresable. Tal evanescencia de la red simbólica es lo que se percibe, desde esa centralidad en amenaza, como una pérdida de identidad. Se marca, así, como abandono del carácter de lo nacional, lo que no es otra cosa que la difuminación de los límites de la exclusividad.

El acceso y libre uso de los bienes considerados *suntuarios* se asocia con el consumo de lo extranjero y se opone —como labor de patria— al consumo de lo nacional. El sentido de *lo propio* intenta fijarse, entonces, más allá de toda duda, a partir del lugar de procedencia de los bienes. El territorio de la nación, sus materiales concretos, son el último asidero para una identidad que amenaza con la fragmentación y el desvanecimiento. Este tema se convierte, como sostiene García Canclini, en uno de los lugares simbólicos de reconocimiento en los que se pone en claro que:

Los gustos de los sectores hegemónicos tienen esta función de “embudo”, desde los cuales se van seleccionando las ofertas externas y suministrando modelos político-culturales para administrar las tensiones entre lo propio y lo lejano (49).

Es por eso que la razón económica que inicialmente da lugar a los llamados al consumo de lo nacional se va desplazando, a lo largo de los años 1931 al 1933, hacia las políticas de representación, para moldear economías de sentido que contengan “el flujo errático de los significados” (47). La disolución, percibida por la élite como desbordamiento del consumo de lo extranjero y abandono de los bienes nacionales, pretende regularse desde una conciencia centralizadora que no sólo elabora consignas para los consumidores, sino también para los productores. Entonces, el problema de la productividad se vuelve significativo y de allí se pasa al viejo dilema de la

contraposición entre la vida en la ciudad y la vida en el campo. Aquel movimiento de territorialización de lo urbano, que se había establecido como definitivo en el imaginario letrado emergente del año 28, está aquí colocándose entre paréntesis. Esa masa urbana que parecía haber conquistado simbólicamente las calles y las plazas, los mercados y las salas de cine, es justamente la masa consumidora de productos. Consumo que se convierte en un signo de irrupción de nuevos modos de participación ciudadana.

Se leerán aquí, entonces, algunos de los textos de la prensa caraqueña que trataron sobre el asunto del criollismo<sup>20</sup>, tanto en el consumo como en la producción, intentando comprender cómo elaboró la conciencia letrada esta nueva territorialización de los límites del espacio ciudadano. Un movimiento de fijeza que se extendió hasta la producción intelectual, porque el afán por reforzar la economía nacional tuvo su correlato en los esfuerzos por fortalecer la cultura nacional. Era el momento de reaccionar frente a las vanguardias percibidas como extranjerizantes y desterritorializadoras. Así que un criollismo remozado tomó nuevos bríos y se apropió de la escena cultural. El nacionalismo se convirtió entonces en una consigna que no dejó de mostrar sus excesos, pero que sirvió para estabilizar ficcionalmente la desbandada simbólica que fomentaron los años 28 y 29.

---

<sup>20</sup> No se cuenta un registro completo de todos los textos sobre consumo nacional que se escribieron entre 1930 y 1933 -cuando se desató el ímpetu nacionalista. Sólo se incluye aquí una muestra que resulta representativa de algunos de estos textos.

## Compre venezolano: el mundo es ajeno

La publicidad fue el primer género en el que se inscribieron los llamados al consumo nacional. Los anuncios desplegados a toda página en los que se elogiaban las virtudes del cemento nacional, del cigarrillo criollo o de la cerveza vernácula pueden observarse incluso en periódicos del año 1928. Todo producto del país se publicitaba con expresa declaración de su carácter nacional. Pero esto comenzó a hacerse cada vez más evidente hasta llegar a los avisos a toda página en los que se resalta el progreso de la industria nacional y los precios competitivos de los productos.

Tal es el caso de los anuncios de cemento nacional (*El Universal*. Año XXIII. N°8.141. p 4. Caracas, 2 de enero de 1932). En ellos se destaca el lema: “Siempre más barato que el extranjero”, bajo el cual se presenta una foto a cuatro columnas que muestra el “Edificio de la Fábrica Nacional de Cementos en La Vega”. Al lado izquierdo de la foto se lee: “En la campaña de defensa nacional que se libra en el mundo en estos momentos de crisis universal,”. La frase se completa al lado derecho: “**CADA PAIS** se ve obligado a consumir sus propios productos. Venezuela debe proteger sus industrias”. En el centro de la página se lee:

LA FABRICA NACIONAL DE CEMENTOS  
A pesar del alza de precio del Cemento extranjero y de las dificultades  
de cambio, giros, etc., ha resuelto rebajar el precio del  
CEMENTO NACIONAL  
A Bs. 5 EL SACO

Y más abajo insiste:

Coopere en la Campaña Nacional del Bolívar!  
Nuestro producto es mucho más barato que el importado y de  
SUPERIOR CALIDAD

Este tipo de publicidad, dirigida a la concientización del consumo, se repite en los anuncios de distintos tipos de producto y va unida a un llamado a la comprensión de la situación económica por la que atraviesa el mundo. Se trata de una publicidad de tintes alarmantes, llena de textos exclamativos, con grandes titulares. Una publicidad que al ir acompañada, en algunos casos, con las fotos de las plantas productoras, pretende mostrar una faceta de la nación en pleno avance y progreso. Curiosamente, estas fotos suelen presentar –como en el caso del anuncio mencionado arriba– una planta que apenas se distingue, perdida en medio del campo; o, en el caso de los anuncios de la Fábrica de Papel de Maracay –para mencionar otro ejemplo–, unos personajes que más que obreros parecen campesinos.

Estas imágenes se contraponen a la publicidad de los productos extranjeros, en la que los espacios claramente urbanos son el escenario por el que se desplazan personajes de vestuario cosmopolita, para construir un imaginario de carácter festivo y mundano. El rostro y el cuerpo de una mujer sofisticada, son los lugares predilectos de esa publicidad que centra su atención en los gestos exquisitos y los signos de distinción. La mayoría de estos avisos promociona aparatos domésticos –neveras, fonógrafos–, artículos de tocador y automóviles. Están claramente diseñados para un público que pretenda distinguirse consumiendo productos de uso cotidiano que marquen las diferencias sociales.

Los productos nacionales que se promocionan en los avisos de prensa son bienes que sólo se consumen en cantidades industriales –papel, cemento– y no forman parte de la vida cotidiana del consumidor masivo. Su publicidad, por tanto, debe apelar al trabajo, el esfuerzo y la concientización

colectivos. Mientras que, en el caso del negocio de la importación y el comercio de bienes de consumo particular, se construye un *target* individual, no colectivo. Por tanto, su apelación no es didáctica sino estética. Se afianza en gestos y movimientos glamorosos, en desplazamientos por espacios urbanos y sofisticados, en el ocio y el disfrute. Se produce así un evidente desencuentro en las escenas de interpelación que construye cada sector de consumo.

Con el fin de zanjar esta brecha claramente desigual, comienzan a aparecer en la prensa artículos que intentan mostrar la necesidad de dirigir el consumo individual hacia los productos vernáculos. Y en este intento se hace evidente que el consumo de bienes nacionales más cercano a la vida cotidiana es el de los alimentos. Un segundo signo de la nacionalidad, también cercano a lo cotidiano, es la música y las manifestaciones culturales populares, lugar común de la representación de lo propio, que en este cuadro se desplaza al terreno del consumo. Parece que de tales elementos se valió una primera corriente de opinión expresada en la prensa, a la cual responde este texto:

No solamente porque bailemos a las mil maravillas un joropo o seamos unos devotos asistentes del queso de Cumaná, o las conservas de leche corianas y de los chicharrones del Llano, vamos a perfilarnos como venezolanos auténticos, sino que es necesario hacer algo más para poderse postular como persona nacida completa en una patria. Porque si nuestra tierra no nos va a brindar para que la caractericemos más elementos que los ya mencionados, ¿entonces, qué clase de tierra es la nuestra? (“Ecos y Notas: Acerca de la elaboración del venezolanismo”. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.157. p. última. Caracas, 18 de enero de 1932).

El vínculo de la nacionalidad con la tierra, a través de los alimentos y los productos agrícolas que se consumen, se volverá un lugar recurrente en esta discusión sobre el consumo de lo nacional. De igual modo, en este texto

se insistirá en las expresiones de la cultura popular como signos distintivos de lo criollo. Pero en el mismo movimiento se indicará que la patria no se construye sólo a partir de la voluntad de consumir lo que la tierra produce. Que es necesario constituirse como sujeto de la nación desde un examen de conciencia:

Si ya contamos con el elemento chabacano del venezolanismo, busquemos ahora el elemento eficiente y verdaderamente perfilador, que vive en lo recóndito de nosotros mismos y en lo íntimo de nuestra tierra.

La verdura fresca de nuestros bosques es una buena prueba de la fertilidad del suelo venezolano; los chorros de petróleo que brotan de súbito de la tierra dicen claro de la riqueza de nuestro subsuelo; pero en nosotros continúa el prejuicio dominándonos y no intentamos inquirir en las cosas recónditas y en potenciar el verdadero venezolanismo.

Lo “recóndito” que marcaría el verdadero rostro de la nacionalidad no se nombra en este texto como una esencia perdida o aún no encontrada, sino como la necesidad de dejar a un lado “la guasa” y dedicarse al trabajo serio, desarrollando las potencialidades de cada individuo:

Que el lector tiene capacidad para construir aparatos mecánicos, concurra a la Escuela de Artes y Oficios para Hombres y adquiera allí, por lo menos, las primeras lecciones de mecánica, electricidad y algunas otras asignaturas complementarias.

Que si el lector es un acaudalado criador, no olvide que tiene tantos kilómetros cuadrados de tierras de su propiedad, y que muy bien podría sembrar algo, aunque sea para los gastos del hato y para que se ayude en la producción de ganados con el negocio de vender aunque sean cereales y hortalizas. Que cada quien dé los pasos hacia su propio progreso, que no se quede detenido y encerrado en su genialidad, sino que la haga sentir a los demás con alguna obra útil para todos, y por tanto, para Venezuela.

Así, el trabajo y la productividad se construyen como los elementos que constituirán las características *verdaderas* de los sujetos de la patria que esta perspectiva intenta fijar. Un esfuerzo netamente práctico, que debe reforzarse con el ahorro –también marcado como auténtico– que tenga

finalidades patrióticas, como se sostiene en este otro artículo publicado unos días antes:

En los actuales días el fin de ahorrar es muy otro que el de nuestros antepasados los llaneros célebres por su manía de enterrar dinero, y fué tanta la rebelión contra tal sistema de dar actividad al dinero que nosotros hemos resuelto botarlo lo más lejos posible de nuestros bolsillos y lo enviamos al Extranjero, cambiado por automóviles, radios o máquinas de distintas especies.

Porque entre nosotros son menos las personas que ahorran para comprar una casa que aquellas que se dedican a economizar con el fin de procurarse un auto o un aparato de radio, ya que la comodidad del abono por cuotas lo hace adquirir fácilmente un mueble necesario en este siglo para la vida cotidiana. (“Ecos y Notas: El fin del ahorro en nosotros los siglo veinte”. *El Universal*. Año XXIII. Nº 8.146. p. última. Caracas, 7 de enero de 1932).

El dinero “enviado al extranjero” se convierte, desde esta perspectiva, en el signo más claro de antipatriotismo. Al cual se contrapone la inversión en la tierra, como “comprar una casa”. La estabilidad del consumo de los bienes marcados como no suntuarios es el lugar idóneo que se elabora para el sujeto de la patria. De allí que se condene la modalidad de la compra por abonos, que dio un vuelco democratizador al consumo, al permitir la adquisición de bienes que, de otro modo, no habrían estado al alcance de las clases medias. La premisa implícita en este razonamiento sería que sólo los sectores privilegiados tienen derecho a malbaratar el dinero sobrante. Así se enfatiza en los párrafos que argumentan –en este mismo texto– la finalidad patriótica del ahorro:

No se nos vaya a decir que en todas las épocas las gentes han tenido pereza de caminar por sus propios pies y que el automóvil es el último grado conocido de la evolución de la litera, que tenemos la contestación pronta en los labios. No se nos negará que los que usaban literas y después coches eran *aquellos seres que contaban con un sobrante en su peculio para dedicarlo a esas comodidades*; mientras que nosotros los de este siglo sacrificamos hasta las propias funciones de nutrición por ver parado a nuestra puerta el auto que nos cuesta una dieta forzosa y quién sabe cuántas preocupaciones. (Énfasis mío)

Las comodidades, marcadas con el signo de lo superfluo, se condenan como inadecuadas cuando se convierten en la aspiración de los sectores que no cuentan con “un sobrante en su peculio”. El gasto suntuario quedará fijado, así, como uno de los límites intransitables para ese sujeto de la nación que se elabora en estos textos desde los parámetros del consumo. Sobre este aspecto se hará evidente una especie de acuerdo tácito, que será refrendado incluso por una expresión popular –importada de Cuba– que se registra en el siguiente suelto, titulado “Buchiplumeo”:

Ahora, con la importación cubana de la rumba “Buche y pluma”, la frasecita se ha popularizado a tal extremo que la oímos en bocas de todos (...). Así, el “buchiplumeo” está en todo su esplendor. “Buche y pluma” es el patiquincito que se las echa de sapo rabudo, el bregador que posee un automóvil, vulgo perola, y no tiene nunca con qué abastecerlo de gasolina, el bejarano que todavía se cree con gancho para las mujeres, la “pollita” que únicamente tiene trapos encima; en fin, todo cuanto sea falso, “tuqueque” viviente, pura “caña”. (Guasacaca. *Fantoches*. Año X. N° 462. p 14. Caracas, 1 de junio de 1932).

El “buchiplumeo” es la marca negativa que se le va a imponer a todo aquel sujeto que pretenda desplazarse sin licencia por el territorio minado del consumo suntuario. Y no sólo el joven petulante que no tiene dinero para la gasolina de su carro de segunda mano, o la jovencita cargada de *trapos*, serán objeto de la mirada acusadora de los relatos sociales que se organizan en el uso de estos remoquetes. El estereotipo tal vez más reiterado se construirá alrededor de la figura de la sirvienta que quiere parecerse a la señorita de la casa. Una serie de croniquillas dan cuenta de este nuevo personaje que deambula por la ciudad, que se fabrica con telas baratas los últimos modelos de vestidos copiados de las revistas de moda y compra a cuotas sus cosméticos y su aparato de radio. El extremo de su visibilidad en el espacio social se registra cuando este personaje tiene acceso a un bien

simbólico que había sido del exclusivo uso de los sectores de élite: las tarjetas de presentación:

En estos últimos días han aparecido en la Plazoleta del Mercado varias prensas de imprimir tarjetas por precios módicos y que con las fotografías al minuto completan en la Plazoleta mencionada *los lujos rápidos* que se brindan a los abigarrados sectores que van diariamente al Mercado.

¿Usted se ha imaginado, lector, lo que puede traer el establecimiento de estas prensas de imprimir tarjetas por precios módicos en la Plazoleta del Mercado? ¿No se ha dado cuenta quiénes son las que se acercan con más frecuencia a las prensas de marras? Pues, nada menos que nuestras sirvientas, que *ya no solamente tratarán de vestirse como la señorita de la casa*, sino que serán todas unas damas con tarjetas de presentación, fotografías en distintas poses, etcétera. Ya las dueñas de casa no podrán o no tendrán necesidad de preguntar el nombre de la sirvienta recién entrada al servicio de la casa, puesto que ésta esgrimirá inmediatamente su tarjetita con su nombre, dirección y hasta teléfono. (“Ecos y Notas: Las imprentas del Mercado”. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.146. p. última. Caracas, 7 de enero de 1932, énfasis mío)

La extensa cita de este suelto permite observar el tipo de amenaza que se registra en el imaginario letrado, sorprendido frente esta movilidad marcada por los *lujos rápidos* que ofrece la modernidad. Un desplazamiento que se intenta fijar, someter, en el esfuerzo de la representación fragmentaria y paródica de esos sujetos errantes que el espacio urbano fomenta. Porque es el espacio ciudadano el que se presenta como el lugar de la oportunidad desterritorializadora, que atrae como un imán a los sujetos productivos que abandonan el campo. Así se registra en este artículo significativamente titulado “Agri-cultura”:

Pero resulta que la agricultura es para las generaciones ceñidas de tempranos laureles, más bien una agria cultura. Hacerse labrador es tener que renunciar a hábitos de molicie muy gratos. Es dejar la ciudad, el cine, el ring, el circo, el dancing, las camionetas, el carnaval, las lagunas más o menos de Catia que ostenta la capital y en donde sirenas de ambos sexos llaman a los clientes con voces musicales para que dejen allí, en cambio de efímeros placeres, sus ganancias del día, y meterse en el campo, de liquilique, a arar la tierra dura, bajo el sol del trópico, (...) y exponerse a las picaduras de los mosquitos y acaso de una macaurel, todo eso con el lomo agachado por lo menos seis horas diarias

(...). (“Entre Col y Col”. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.174. p. última. Caracas, 4 de febrero de 1932, énfasis mío).

La imagen que aquí se construye de los espacios de la ciudad condensa, justamente, aquellos lugares en los que se ejercía lo que se consideraba un consumo superfluo. Lugares de recreación y esparcimiento en los que el sujeto urbano despliega el ocio, que es justamente lo opuesto a la productividad en la que se quiere capturar al sujeto de la nación. Desarrollar el campo y desestimular la economía urbana se dibujan, entonces, como dos movimientos simultáneos y necesarios en este momento de rectificación de rumbos. Pero es evidente que se trata de una solución que implicaría la reversión de un proceso ya indetenible. Porque para el imaginario urbano ya ha quedado claro que la ciudad ha ganado la vieja batalla entre la civilización y la barbarie.

De lo que se trata, ahora, es de salvar de la disolución ese espacio urbano que se disgrega en redes simbólicas difíciles de contener. De ahí que el llamado comience a desplazarse hacia el combate de los hábitos extranjerizantes. Tal puntualización aparece en un artículo firmado por Federico Landaeta hijo, titulado “Desextranjerisémonos” (sic), aparecido en su columna habitual de *Fantoches*, Retablo Criollo (Año IX. N° 444. p 2. Caracas 27 de enero de 1932). Allí se indica que, ante la proposición de “varios artículos publicados en diarios y revistas, en los cuales se encarece la necesidad de “venezolanizarnos”, en cuanto se refiere al uso de artículos extranjeros”, lo que se impone –previamente– es la desextranjerización. Ya que “el extranjerismo es una enfermedad que ha invadido al país, y para la cual nada valen medidas profilácticas ya, pues está en los huesos, sino remedios heroicos, específicos”. La enumeración que se hace a continuación

sobre lo que es preciso abandonar, para luego adoptar lo propio, es significativa:

Desextranjerisémonos (sic).  
 Llamemos al pan, pan o “troncos”, al vino, vino o “cachiquel”.  
 Bailemos joropos y no charlestons...  
 Leamos nuestros libros antes que los ajenos.  
 Comamos caraotas y no “petit-pois”.  
 Leamos nuestros diarios y no los del musiu.....  
 Comamos mangos, no manzanas.

La mezcla de bienes tan dispares como los mangos, los libros, las caraotas, los diarios y el joropo marca el carácter más simbólico que económico del lugar en el que se pretende inscribir la identidad. La construcción de las preferencias vernáculas resulta a todas luces arbitraria y está elaborada con algunos de los signos que la representación tradicional ha usado reiteradamente para identificar a la nación con cierto tipo de productos. Pero también se agregan al repertorio los productos del campo letrado: libros y periódicos. Así, en la representación de lo distintivo de la patria no sólo se enumera el joropo –de carácter popular– sino también la literatura que lo fija ficcionalmente. De ahí que en este artículo se haga especial énfasis en la lengua que se habla y en los discursos que encarnan la representación de lo cotidiano:

Hablamos inglés.  
 Leemos francés.  
 Nuestra lengua está llena de términos exóticos.  
 Adoramos el “made in U.S.A.”  
 Preferimos los artículos manufactura “musiu”.  
 Los periodistas prefieren el tijeretazo y parto del musiu antes que la colaboración buena o mala del compatriota.  
 El imperio del pellejo rubio sobre la bronceada piel del indio.  
 El predominio del pelo de cocuiza sobre la cabellera negra y a veces “chicharrona”.  
 El dólar sobre el bolívar.

De nuevo la enumeración de bienes simbólicos se mezcla en este texto con la de bienes materiales concretos –como las manufacturas y la moneda– construyendo un lugar para la identidad cultural que tiene el mismo estatus del conflicto económico. De este modo la preferencia por el artículo nacional se plantea como equivalente a la selección de un sistema de representación que coloque lo extranjero en un lugar subordinado a lo nacional, dentro de la red simbólica que da cohesión a la comunidad interpretativa que es la nación:

Es preciso que nos quitemos la costra del extranjerismo. Admiremos lo extraño, pero no lo pospongamos a lo nuestro.  
Admiremos el habano, pero fumemos guácharos.  
Echemos a un lado la eterna sentencia: “lo nuestro no sirve”, como pretexto para preferir lo del musíú.  
Convengamos en que lo nuestro no sea tan perfecto como lo de los demás, pero pensemos que nunca lo perfeccionaremos si lo dejamos de la mano para preferir a lo otro. Luchemos porque lo nuestro sea igual o superior a lo ajeno, si nos parece malo lo que producimos. Y aún cuando no lo lográramos, sería malo, pero **NUESTRO**.

Esta preferencia por lo propio se invoca con una clara conciencia del modo como debe funcionar una comunidad interpretativa. Así se declara en un artículo titulado “Venezolanicémonos” que responde al texto de Landaeta (Crónicas de Lino Sutil. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.167. pp 1 y 3. Caracas, jueves 28 de enero de 1932). Allí se hace una seria advertencia no sólo a la preferencia por los artículo extranjeros, sino también por *los extranjeros* en sí mismos, como grupo poblacional que quiere incorporarse al territorio patrio. Ante esta corriente de opinión que se presenta como generalizada, se muestra el ejemplo de Colombia donde, para el momento, se están promulgando leyes que limitan la inmigración. Esta medida es apoyada por el articulista a partir del siguiente argumento:

Las fronteras se borran (...). El hecho de que por mayor población tengamos mayor *prosperidad ornamental* (la frase, por ser de un argentino, es digna de atención) no resuelve completamente el problema. Ya se sabe cómo es preferible ser cabeza de ratón que cola de león. Hay que mantener la “unidad del grupo” de donde sólo puede salir el ideal de patria (...) sin cuya fuerza centrípeta el grupo es una babel (Énfasis en el original).

Pero sin duda los llamados a la unidad patria tenían necesariamente que pasar por una revaloración del sujeto de la nación al que debe reivindicarse como capaz de llevar adelante la empresa de producir los bienes que el país necesita. Así, en este artículo se recurre a las glorias del pasado para reforzar las posibilidades del presente, ya que “si los criollos palúdicos hicieron la independencia política por qué van a resultar inaptos para hacer la independencia económica?”. Y no sólo en el pasado se queda la reivindicación del hombre de la patria. Ésta llega hasta el presente más inmediato:

Nosotros tenemos una gran historia y por nuestro propio esfuerzo debemos hacer un gran pueblo. Creo que lo estamos haciendo ya, sólo con la paz y el trabajo. Este hace milagros. Habéis visto el chorrote de agua que está brotando día y noche, en el Paraíso, junto al Hipódromo? El Guaire, seco en verano hasta parecer una cloaca, qué pensará, medio podrido en su lecho, de ese maná, que no viene del cielo, sino de la propia tierra de superficie seca como una hoja de papel?  
El ingeniero que perforó ese pozo no sé de qué nacionalidad sea. El que lo ideó es venezolano.

La unidad de grupo que haga contrapeso a las fuerzas centrípetas que amenazan con la disolución del *ideal de patria* así como la reivindicación del ciudadano vernáculo son finalmente las propuestas con las que se cierra este intento de reterritorialización de la comunidad imaginada de la patria. La contención de los actos dispersos del consumo pasa así a convertirse en un trazado de límites dentro de los cuales sea posible ordenar lo que es dado pensar, sentir y experimentar en el terreno de lo simbólico. Este repertorio se

completará con los esfuerzos realizados en el momento por fomentar la industria editorial nacional.

### **Lea venezolano: el papel es nuestro**

La producción de papel venezolano que se hace una realidad en 1932 y la labor de la Editorial Élite a favor de la edición sostenida de libros nacionales, serán los dos acontecimientos que marcarán –en el campo cultural– los logros de la campaña “Compre venezolano”. Ambos hechos se anuncian en la prensa con el mismo énfasis en su significado nacionalista, colocando la escena didáctica de consumo en el campo cultural, para hacer de lo propio un acto de intercambio tanto simbólico como mercantil.

El uso del papel nacional será festejado por *Fantoches* –en un editorial titulado: “Papel venezolano” (Año X. N° 454. p 3. Caracas, 6 de abril de 1932)– como el inicio de una nueva etapa para la publicación. Una etapa en la que el traje nuevo será el traje vernáculo. Esta celebración se elabora con todos los tintes de emotividad con los que se construyó la escena didáctica del consumo de bienes nacionales que se presentó arriba. El editorial se inicia con estas palabras:

El lector se sorprenderá y a la vez ha de sentirse saturado de un íntimo y orgulloso regocijo cuando le digamos que la presente edición de *Fantoches* es hecha íntegra en papel venezolano.

Sí, señores, nuestro “traje” de hoy que vestimos con altivez justificada y patriótica, es de papel venezolano, producido en la Fábrica de Papel de Maracay, por obreros venezolanos y dirigentes venezolanos que han puesto la suma de sus esfuerzos de hombres de empresa por llevar aquella a un progreso efectivo y firme, hasta la conquista de elaborar, en condiciones excelentes, el papel de imprenta que significa el vehículo de la cultura, la lengua innumerable a cuyo eco repercute en todos los rincones el pensamiento escrito, con voz de propaganda y de eternidad.

¿Y de qué nada mejor puede envanecerse *Fantoches*, que ha preconizado desde sus comienzos un venezolanismo auténtico y bien intencionado, sino de que haya llegado el día, tan significativo en la vida del periódico, en que puedan imprimirse sus páginas en papel venezolano y poder exclamar jubilosos: es nuestro, ahora más nuestro que nunca!

Los bienes propios, elaborados por los sujetos productivos de la nación, son el motivo de este júbilo. Pero la celebración es doble porque se trata de un producto que tiene un valor más simbólico que material: es el papel de imprenta el que permite que se comuniquen las ideas, las imágenes con las que la nación construye sus nuevas ficciones fundacionales. Es así como este logro se inscribe en la campaña general del consumo de lo venezolano:

*En la campaña espiritual que se cumple al presente de vivir de lo propio, amarlo, fomentarlo y protegerlo, campaña que sin visos de xenofobia es necesaria, cuando los pueblos se ven precisados a desarrollar sus fuerzas económicas en un anhelo de progreso y de pagarle el menor tributo a lo extranjero, la aparición del papel venezolano en el mercado es un paso de alta trascendencia y que será recibido con el mayor beneplácito por toda la prensa del país, por cuanto se relaciona con todas las facilidades y ventajas que le prestará en diversos sentidos, como el abaratamiento y la eliminación de las molestias lógicas que traen consigo los pedidos, fletes y demás trámites, los cuales desaparecerán teniendo la mercancía a la mano, en la propia casa, podríamos decir (Énfasis mío).*

*Fantoches* refuerza, con este acto de reconocimiento a los logros de la industria nacional, una campaña a favor del arte criollo que viene realizando desde su fundación. La crítica y la historia literaria venezolanas han considerado esta labor criollista de la publicación dirigida por Leoncio Martínez como opuesta —e incluso enfrentada— a la tarea llevada a cabo por la revista *Élite* y la editorial del mismo nombre (Miliani, 1985: 106). Sin embargo, para este año de 1932 ambas publicaciones coinciden en un mismo impulso de abogar por la literatura y el arte nacionales.

Este impulso se nota en los textos que dan cuenta de una nueva etapa en el proyecto editorial de *Élite*. Al registrar los planes de expansión de esta editorial *El Universal* publica a dos columnas (“El libro nacional/ Vastos Planes Culturales de la Editorial ‘Élite’” Año XXIII. N° 8.149. p 1. Caracas, 10 de enero de 1932) una carta enviada por el director de la empresa editora, Juan de Guruceaga, a toda la prensa nacional. En los párrafos que presentan la carta se afirma que:

En diversas ocasiones nos ha cumplido elogiar ampliamente la labor que viene realizando la “Editorial Elite”, dirigida por el señor Juan de Guruceaga, la cual se ha enfrentado de una manera concreta al problema del libro venezolano (...). El libro es una de las auténticas expresiones de la cultura social, un índice ante propios y extraños de uno de los aspectos más elevados, si no el más, de la vida de un pueblo. Y es síntoma en extremo halagador el que la acogida que se le dé al libro nacional sea como la que hemos visto entre nosotros (...). No dudamos de la actitud unánime, de todos los sectores de la vida nacional, ante *el imperativo patriótico de cooperar ampliamente, a la medida de la propia capacidad, en todo propósito cultural como este* de trabajar con valor, con entusiasmo y contracción (sic) ejemplares y con generosa amplitud de miras, porque sea una realidad y una alta expresión de vida venezolana el libro nacional (Énfasis mío).

El elogio realizado por el diario a la labor de la editorial de Guruceaga integra el objeto libro al circuito de consumo de los bienes nacionales. Este bien simbólico muestra aquí su rostro material al presentarse también como objeto de consumo que debe ser incorporado, en un gesto patriótico, a los hábitos adquisitivos del público. Así, tanto la producción de papel como la producción de libros quedan articuladas en esta campaña a favor de la industria nacional.

El viraje de la Editorial Élite –que se hace ya un hecho en este momento– se inició en 1930, cuando la revista *Élite* celebraba su sexto año de actividades. En esta etapa, la publicación se presenta con “una nueva

fisonomía y una nueva orientación”, según anuncia el editorial con que se abre el número que conmemora el sexto aniversario (“Umbral”. *Élite*. Año VI. N° 261. p 1. Caracas, 13 de septiembre de 1930). Este editorial tiene la importancia de un manifiesto y revela las preocupaciones intelectuales del momento, vinculadas con la refundación de la cultura nacional:

Una nueva orientación porque, abandonando su antigua actitud, un poco distante, de espectadora del panorama artístico nacional, pretende asumir desde hoy –como bien lo pregonaba éste su número aniversario– una actitud dinámica y vigilante, frente a la actual preocupación estética por lo marcadamente nuestro, por lo desnudamente venezolano.

En sus páginas habrá un desfile ininterrumpido –sin distinguos de tendencias– de todos los valores nacionales, firmes, inéditos o en camino. Aspira por consiguiente a ser el más atento índice del movimiento artístico en el sector venezolano, contribuyendo con su labor informativa y divulgadora al mejor desplazamiento y claro enfoque de dicho sector, en el concierto de las letras de Indo-América.

De lo que se trataba era de reinscribirse en una tradición nacionalista que dejara a un lado los primeros coqueteos de *Élite* con la vanguardia más abiertamente cosmopolita que se congregó en sus páginas desde la aparición de la publicación en 1925. A este esfuerzo de la revista y la editorial que dirigía Juan de Guruceaga se unirá, en un tono polémico, una efímera publicación titulada *Arquero*. En su editorial del 3 de septiembre de 1932, esta revista también elabora un programa:

Creemos que la literatura y el arte en general son la expresión selecta del pueblo, por eso una Revista literaria debe recoger ante todo y aún a despecho de todo los elementos nacionales que con mayor fuerza definan la fisonomía de su país.

Debe también advertir el camino que adelanta detrás de los horizontes, para ofrecérselo (sic) a la impaciencia de los creadores sin edad que violentan el futuro.

El nacionalismo no se plantea aquí como un límite, sino como una plataforma de acción, tal como se vio en algunos de los textos estudiados arriba, que diseñaban el campo del consumo venezolano:

Nuestra revista será primeramente: venezolana.  
Después asistirá al sentido continental de América.  
Después será universal.

La construcción de un espacio propio para la cultura pasa por una visión crítica frente a todo lo que amenace la coherencia del imaginario nacional. Así, el cine se volverá uno de los blancos favoritos para esta publicación donde llega a criticarse, en un número posterior (*Arquero*. Año 1. N° 8. p 11. Caracas, 22 de octubre de 1932), una conferencia dictada por Carlos Eduardo Frías acerca del “cinema” en el marco del Grupo Cero de Teoréticos<sup>21</sup>. La crítica a esta conferencia muestra uno de los puntos álgidos de amenaza de disolución que se registran para el momento en el campo cultural letrado:

¿Qué tiene que ver nuestro pueblo, la parte del pueblo necesitada de cultura, con tal o cual pose de Joan Crawford o con los divorcios y aventuras de William Haines? (...) ¿Qué provecho nos aporta el pronunciar una charla sobre cinema? Ninguno, absolutamente ninguno. ¿Qué influencia puede tener el cine sobre el arte, particularmente la literatura? Perniciosísima. Poesía frívola, sin fondo: he ahí el producto cinematográfico.

El cine extranjero se convertirá, para la perspectiva más radicalmente nacionalista, en el espacio emblemático de *lo otro que está afuera*, fuera de los límites de las redes simbólicas de la patria. Va a funcionar –en el campo cultural– del mismo modo como en la publicidad funcionaron los anuncios de productos importados. El llamado nacionalista se teñirá de tintes dramáticos, apelará al trabajo y al deber. A este espacio simbólico se enfrentarán las reseñas festivas de las nuevas películas, que registran la

---

<sup>21</sup> El Grupo Cero de Teoréticos fue una agrupación que inició sus labores en marzo de 1931. Se dedicó a la realización de veladas semanales en las que generalmente se dictaba una conferencia sobre temas literarios, o culturales en general, y un recital poético seguido de una sesión musical. Para una información más detallada acerca de las actividades del G.O.T, ver: Segnini (165-167).

actividad misma de un público que persiste en su fidelidad a las salas de cine.

Del mismo modo como, en los llamados a la productividad de la industria nacional, se contraponía la dura labor del campo al ocio y el derroche propiciados por la ciudad; en el campo cultural se opondrá la actividad voluntarista de construcción tesonera de una cultura propia a la frívola aceptación e imitación de culturas foráneas que imponen gustos y gestos a un público masivo inscrito en redes simbólicas ajenas ya al campo letrado tradicional. De ahí que se condene como un anti-valor absoluto la imitación:

¿Hasta cuándo imitamos? ¿No crearemos jamás una vida propia? Estudiemos a los extranjeros para aprender y conocerlos, no para imitarlos. (...) Seamos francos. Primero hay que crearse una verdadera conciencia continental, hispanoamericana. Después vendrá el abrazo con Europa, Asia, Africa y la otra América. No hay que confiarse demasiado. Para la oveja, oveja; para el tigre, tigre.

Imitación de lo ajeno como lastre del pasado, creación de lo propio como imperativo del presente y el futuro, entre estos polos se moverán las ideas que en los últimos años de la dictadura regirán el campo cultural letrado. La élite letrada tradicional mostrará en estas polémicas el espacio de exclusión que ha elaborado a partir del reforzamiento de un límite de la representación: el “exterior” constituido por “las masas alienadas”<sup>22</sup>. Frente al avance de prácticas de consumo que vinculan al gran público con sistemas de significación más amplios, la conciencia ilustrada reforzará un régimen de verdad en el que *lo auténtico* tendrá que pasar necesariamente por el

---

<sup>22</sup> Julio Ramos ha desarrollado en detalle esta operación simbólica del campo letrado que consiste en construir un lado exterior de lo literario, colocándolo en el espacio de la prensa que representa la actividad de las masas, en “Esta vida de cartón y gacetilla: Literatura y masa” capítulo dedicado a la crónica de Martí (Ramos, 1989: 176-201).

territorio de lo propio. Es claro que esta territorialización que aquí se intenta obedece a un reacomodo simbólico necesario, no para limitar el libre tránsito por el pensamiento universal de los sectores ilustrados –como se hará evidente en las polémicas posteriores– sino para regular la errancia por redes simbólicas diversas de ese sujeto masivo que, desde las élites tradicionales, ha sido marcado con el signo de la experiencia vicaria, desnaturalizada (Benjamin, 1980: 124).

La amenaza que las élites observan en lo que perciben como disolución de la identidad es la constatación del avance de un proceso de masificación que contiene los signos desestabilizantes de lo popular, de su “imbricación conflictiva en lo masivo” (Martín-Barbero, 1991: 248). Así, en la imaginación letrada urbana se agudizará la fractura entre la noción esencialista de pueblo y el concepto amenazante de masa. El pueblo será concebido como un valor inmutable que sostiene –a partir de símbolos deshistorizados, con marcas exclusivamente territoriales/rurales–, las narrativas fundacionales de la nación. La masa se percibirá como ese conjunto que contiene “el sistema educativo, las formas de representación y participación política, la organización de las prácticas religiosas, *los modelos de consumo* y los del uso del espacio” (id., énfasis mío).

Este conjunto de prácticas masificadas amenaza la estabilidad del orden letrado tradicional que admite la presencia del *pueblo* en sus manifestaciones culturales como dispositivo de arraigo en lo *criollo*. Pero rechaza la presencia efectiva de ese mismo componente social como masa urbana que traza nuevos territorios e imagina diversos recorridos simbólicos para los mismos bienes que la élite había usado como signos de distinción.

Cuando en 1935 se reviva la polémica letrada entre universalismo y criollismo, a partir del enfrentamiento entre los integrantes de las publicaciones *El Ingenioso Hidalgo* y *Gaceta de América* (Rivas Rojas, 1991: 66-71), se habrá hecho efectiva una ruptura mucho más significativa en el campo cultural. Las disputas intelectuales se habrán alejado cada vez más de los modos concretos en que la gente se inserta simbólicamente en el espacio urbano, mientras que la prensa diaria registrará el impacto del cine y la radio modificando sustancialmente sus propios géneros discursivos.

El género menor, elaborado por el cronista anónimo que escucha los sonidos abigarrados de la calle e intenta descifrarlos, será el nuevo texto en que se inscribirá un modo distinto de percibir el flujo de lo urbano. Allí las masas serán construidas desde una mirada solidaria y adquirirán una dimensión menos negativa, más festiva y cercana. Entonces, los espacios de la prensa de gran tiraje, del cine y la radio –lejos ya del juicio de la élite letrada tradicional y más cerca de los dispositivos del espectáculo– serán los que tomarán el relevo en la tarea de dar sentido a las redes sociales. Y redefinirán las nociones de la identidad a partir de la aceptación de demandas simbólicas menos excluyentes.

## **Reajuste de lo escrito Explosión del cine e invasión de la radio**

Abran paso que no puedo parar  
no, no, no puedo parar  
abran paso que no puedo parar...

**Ilan Chester**

El control del flujo errante del creciente público urbano se desplazó, en los primeros años 30, hacia medios productores de discursos que funcionaban sobre parámetros distintos a los del régimen letrado. En este momento de ingreso de la radio en Venezuela y de apertura de nuevas salas de cine en las que incursionaba el avance tecnológico del sonido se hizo evidente una clara relación entre el espectáculo –al cual se accede por un acto de consumo– y los nuevos modos de comprender y representar los sentidos dispersos del espacio urbano.

La Caracas que en los años 30 se extiende hacia el sur y hacia el este permite el despliegue de nuevos itinerarios que serán marcados por dos espacios de diverso tipo: el de las salas de cine que proliferan en la pequeña urbe –permitiendo el contacto con las imágenes entrecruzadas de lo propio y lo ajeno– y el lugar virtual de las ondas radiales que –desde el espacio privado de las salas de estar– comunican directamente al público urbano con los sonidos del país y del resto del mundo.

Estos dos espacios cumplirán importantes roles en la ampliación de un imaginario social que está cada vez menos contenido en las redes simbólicas tradicionales, regidas desde los parámetros del campo letrado (Martín-Barbero, 1994: 14). Se trata de lugares en los cuales se establecen nuevos

modos de relación entre los grupos sociales urbanos que se encuentran en el espacio común de las salas de cine, cambiando las rutinas urbanas tradicionales que enfatizaban los límites jerárquicos. Espacios que producen modos de recepción alternativos, al incorporar un amplio grupo de receptores a los procesos técnicos de producción, cuando la radio aparece desatando una red de complicidad y ayuda mutua en el proceso de elaboración y perfeccionamiento de aparatos de radio caseros o semi-industriales. Más aún, son territorios que ofrecen un punto de encuentro “entre sectores medios y populares, público de los diarios de gran circulación, intelectuales de la élite periodística, repetidores sociales y organizadores barriales” (Sarlo, 1992: 10).

Los procesos culturales que estos espacios articulan implicarán una redefinición de los límites entre lo público y lo privado. El cine –espacio considerado “público”– se convertirá en el nuevo escenario de las relaciones íntimas; mientras el radio –aparato que ingresa al hogar, al espacio privado de la sala o la habitación– será el nuevo vínculo con todo lo que sucede en los espacios públicos, no sólo del país sino del mundo. La prensa va a recoger estas importantes modificaciones de la percepción al reseñar todas las novedades que se observan en los actos cotidianos que tienen lugar en la ciudad; pero también al modificar los formatos de sus propios géneros discursivos.

Si bien la presencia de la imagen en los intercambios simbólicos no es una novedad, y su incorporación en la prensa –precedida por el auge del grabado en el XIX– ha sido bastante estudiada (Abreu, 18-24), la fotografía fue ocupando cada vez mayor espacio hasta constituir parte central de

publicaciones de amplios tirajes como las llamadas “revistas ilustradas”, cuyo ejemplo más señalado, a partir de 1925, es la revista *Élite* (Noriega, 1980). El concepto de la publicación ilustrada se enriqueció con la puesta al día de la caricatura, que se constituyó en el atractivo central de periódicos humorísticos de difusión masiva como *Fantoches* (Hernández, 1989)<sup>23</sup>.

Menos conocido, sin embargo, es el proceso mediante el cual ingresó el régimen simbólico del sonido en el espacio de la prensa. Por un lado, surgieron secciones dedicadas a la transcripción de los programas radiales que se consideraban de especial importancia. Por otro, los diarios y revistas comenzaron a publicar columnas bajo títulos como “Charlas con...” o “Diálogos sobre...” en las que la representación escrita de una comunicación oral da cuenta de las profundas modificaciones que el espacio impreso se vio obligado a realizar para complacer a un público seducido ya por la imagen y el sonido. En este sentido, los grandes periódicos de los años treinta dedican –con periodicidad variable– una página completa a informar sobre la programación de las emisoras locales y extranjeras que se reciben en el país. En estas páginas, además, se dan profusas informaciones sobre la industria internacional de la radiodifusión, sus adelantos técnicos, así como diversos consejos para mejorar la calidad de los aparatos.

Todos estos textos, básicamente informativos, fueron acompañados con cambios sustanciales en los formatos mismos de los géneros menores de la prensa periódica. Las crónicas diarias o sueltos se redujeron a fragmentos de charlas, reproducciones de diálogos ocasionales, parodias del lenguaje del chisme o del chiste. Y fueron estos géneros menores los que recogieron los

---

<sup>23</sup> En el caso venezolano el antecedente más celebrado de las revistas ilustradas es, sin duda, el caso de *El Cojo Ilustrado*; al respecto ver Alcibiades (1997).

cambios que se produjeron en la vida cotidiana no sólo debido a las novedades técnicas, como el cine sonoro y la radio, sino también a las modificaciones espaciales en el entorno urbano y en la nueva constitución social de la ciudad.

Con el fin de comprender el modo como funcionaron estos géneros menores revisaremos, en primer lugar, una pequeña muestra de sueltos de la prensa caraqueña. Allí observaremos la importante función ordenadora que cumplieron estos sueltos, en el sentido de intentar representar los nuevos flujos urbanos y ordenar la oferta de un mercado simbólico que era percibido como caótico. Veremos, en segundo lugar, el impacto que a través de la prensa se registró con respecto a la aparición del cine sonoro y la radio. Cerraremos este acercamiento con la revisión de uno de los géneros más populares de la naciente industria de la radiodifusión nacional, el radioteatro, a partir de una revisión del argumento de la producción titulada *El misterio de los ojos escarlata*, transmitida por la Broadcasting Caracas en 1934. Esta muestra de un género radial de amplia difusión permitirá comprender cómo el nuevo género se apropió de las funciones de representación y resignificación de los espacios y sujetos de la nación.

### **Sueltos y croniquillas**

Entre las décadas de los años 20 y 30 la prensa venezolana ofrece páginas en las que se recogen textos brevísimos y anónimos denominados *sueltos*. Se trata de fragmentos, agrupados bajo un título genérico, que se refieren a una gran variedad de temas siempre relacionados con los nuevos territorios de lo urbano. Este género, que oscila entre el humor y el sermón,

el horror y la fascinación por el cambio, mantiene con la crónica del siglo XIX una complicidad que surge de su evidente vocación urbana (Ramos, 1989: 112-142). Lo que en el suelto aparece es la representación fragmentaria de la calle. Pero, a diferencia de la crónica que se regodea en la construcción de una especie de atmósfera (Rotker, 198), el suelto se desprende de cualquier idea de trascendencia y se contrae sobre sí mismo para enunciar –en el mejor estilo del espíritu vanguardista– una posibilidad que no se resuelve.

Esquinas, sonidos que asaltan la ciudad, retazos de calles, aleros, restos de plazas, desvencijadas ruinas del pasado, la forma de un sombrero, una cesta de frutas en el tranvía, el choque de un autobús contra un poste, los gestos desprevenidos de un peatón... son estas imágenes sueltas las que conviven en las páginas en las que los periódicos caraqueños se permiten la hibridez genérica del suelto. Textos que no superan una cuartilla y cuyos temas no podrían considerarse estrictamente como lo que hoy llamaríamos sucesos, porque a veces lo que sucede es realmente muy poco. Lo que los une es un título que encabeza la página, como “Guasacaca” –en el semanario *Fantoches*– o “Ecos y Notas” –en el diario *El Universal*. Bajo estos títulos se agrupan los sueltos con breves subtítulos que presentan, visualmente, la imagen de una especie de rompecabezas, de texto armable al gusto del lector. No hay que seguir un orden para leerlos, se los puede saltar, uno que otro aviso se cruza en medio de la página. En algunos casos la diagramación de un anuncio se mimetiza con los fragmentos de sueltos y, entonces, se lee algo que no se sabe si es un comentario sobre un espectáculo –una película, por ejemplo– o la propaganda de la sala en la que tal espectáculo se presenta.

Ese contrato de lectura maleable, poroso, a ratos didáctico, muchas veces humorístico, tiene en mente un interlocutor distraído, que puede seguir el hilo de la lectura a saltos. Leer mientras conversa o a la salida de una función de matiné, al tiempo que se toma un trago en su botillería habitual o mientras piropea a la joven de pelo muy corto que pasa por la esquina de Gradillas, interrumpiéndose para escuchar el novedoso artefacto que llamaban *el radio*. La voluntad de condensación que marca este tipo de texto podría sin duda obedecer a un requerimiento estrictamente comercial: el periódico necesita llenar los espacios vacíos que dejan los anuncios, lugar que ya es común en los años 20 y 30.

Sin embargo, más allá de esa razón práctica, el discurso del suelto parece adaptarse de una manera sorprendente a los requerimientos de un público disperso, inconstante, cuyo interés se halla en el centro de una disputa. La disputa por captar la atención del público masivo que sostienen en esos años tanto el cine como la radio, la publicidad y los distintos formatos de las publicaciones periódicas. Una atención atravesada por las presiones de un vivir cada vez más agitado. Es ese ritmo acelerado el que representa en sus formas rápidas el suelto. Pero su proximidad con la crónica se hace evidente en el afán de retratar y decorar, recortar, enmarcar, elaborar recorridos, ordenar el archivo simbólico de ese espacio caótico que es la ciudad moderna que se expande. Como ha apuntado Julio Ramos, con respecto a la crónica del siglo XIX:

La problemática de la fragmentación es fundamental para entender la función ideológica de la crónica en el fin de siglo latinoamericano. La crónica sistemáticamente intenta *re-narrativizar* (unir el pasado con el presente) aquello que a la vez postula como fragmentario, como lo *nuevo* de la ciudad y del periódico. (Ramos, 1989: 125, énfasis en el original)

Es esa función de renarrativización la que adquiere el suelto, primo hermano menor de la crónica, en los periódicos caraqueños de los años 20 y 30. Una retórica que, a través de la construcción de itinerarios, recompone el mapa fracturado de la urbe tendiendo puentes no sólo entre el pasado y el presente, sino también entre los distintos territorios geográficos y significativos de lo moderno. Pero el suelto asume esta función con un tono marcadamente ligero. Así, como ejemplo de la relectura del pasado y su inserción en los modos nostálgicos de ese presente, tenemos un suelto titulado “Áticos I...” (Guasacaca. *Fantoches*. Año IV. N° 149. Caracas, 4 de junio de 1926. p 13):

Nuestras casas, antiguamente de feos y anchurosos aleros volados, pesadas por las ventanas salientes, de gruesos y férreos barrotes, se han transformado en ligeras, esbeltas y de sugestiva belleza, al igual que nuestras jovencitas (...). Con ello, gana en luminosidad, al remozarse, la capital favorita del Ávila. I con más sol, más aire, más cielo azul sobre nuestras cabezas, hácesenos la vida más fácil, se arraiga más en nosotros el optimismo, acumulador de energías. Hoy, a la hora meridiana, cuando a nuestras casas nos dirigimos a yantar, no es posible guarecerse del sol con la sombra propicia de aquellos feos aleros... Ya no nos protegen de la lluvia, por eso nuestros fluces y sombreros sufren mayor deterioro... I llegaremos a las oficinas, cuando después de almuerzo o al amanecer nos coja un palo de agua en las calles, hechos unos verdaderos, auténticos, pollos mojados...

La extensa cita de este suelto permite mostrar ese tono ligero y contradictorio, a la vez didáctico y nostálgico, que parece predominar en la mirada que desde él se construye. Están allí, unidas en el mismo gesto, la parodia del discurso de admiración por la novedad y la recuperación nostálgica de un fragmento del pasado. Se unen también la retórica objetiva del periodismo de información con la expresión callejera que incorpora a la prensa el lenguaje de lo cotidiano y la representación del habla popular.

No siempre el tiempo que pasó aparece explícitamente, a veces sólo se recorta como telón de fondo referencial, al mostrar un momento de cambio, un nuevo tipo urbano o una moda, producto de las transformaciones que parecen asaltar el espacio urbano diariamente. Esto puede notarse cuando se describe al peatón moderno en un suelto que se titula “¿Locos?” (Guasacaca. *Fantoches*. Año IV. N° 148. Caracas, 27 de mayo de 1926. p 14):

Caracas indudablemente se moderniza. Rascacielos criollos, (porque los verdaderos, los yanquis, cuentan hasta cincuenta pisos) dancings, películas científicas (...) y postes, más postes!! Y he aquí que estos han hecho surgir un nuevo espécimen entre los peatones: el nervioso. El nervioso, cuando están colocando un poste por donde él acerta a pasar, párase de repente y todos los movimientos que obligan hacer al poste los cabestros, imítalos éste, hasta que al fin se da cuenta de cuanto involuntariamente ejecuta, entonces, en un supremo gesto de nerviosidad, lánzase a la calle y toma otro derrotero. Pero ya ha hecho reír a varios.

El peatón nervioso es mostrado como el típico transeúnte de una ciudad que cambia de dimensiones, frente a la cual es preciso ir dibujando día a día nuevas coordenadas. Una ciudad con nuevos personajes que, invariablemente, son vistos desde lejos, como tipos raros, pero que emergen hasta lograr un espacio significativo en la representación efímera que de ellos hace el cronista. No sólo el peatón nervioso o el ciudadano masculino en sus diversos quehaceres ocupa la atención de los sueltos. Más bien podría decirse que es la mujer –sin importar el sector social al que pertenezca– la que realmente llama con mayor frecuencia la atención del cronista debido a los desplazamientos que su figura ha impuesto al ocupar cada vez más espacios en el nuevo mapa urbanizado. Bajo el subtítulo de “Lo que vimos ayer” (Ecos y Notas. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.170. Caracas, 31 de enero de 1932. p últ.) –que es por cierto una especie de sección fija, ya que

se repite casi a diario en la última página del periódico— se recoge, por ejemplo, esta imagen:

Una gentil obrerita esperando que abrieran el almacén. Verdaderamente hay que admitir que cuando nos tocan la tecla industrial olvidamos toda noción de galantería para con el sexo débil. ¿Quiere usted, lector, falta de educación mayor que la de las puertas de ese almacén que no se abrían para que entrara la impaciente obrerita? ¿Y quiere usted mayor chocancia y más grande estupidez que la que trasciende de los gestos del Jefe de Almacén cuando llama la atención a una de sus empleadas por cualquier error de mínima importancia? Y estas dos cosas son el prototipo del industrialismo.

El gesto galante frente al *sexo débil* —que ya no se aviene con el mundo industrializado— tematiza aquí, de nuevo, la permanente tensión entre el pasado y el presente que debe ser de algún modo resuelta en el lugar conciliatorio de la representación. Una representación que tematiza en la figura de la mujer una “trama compleja de cambio y persistencia”, construyendo a partir de ella un repertorio de imágenes de la modernidad que van desde “las mujeres deportistas, conductoras de automóviles, empleadas en trabajos no tradicionales” hasta “las persistentes imágenes de la muchacha de barrio” (Sarlo, 1988: 24).

La conciliación simbólica de los puntos de tensión se convierte, junto con la reterritorialización, en una de las funciones centrales de estos géneros menores que fijan, a través de la representación fragmentaria los espacios urbanos, sus personajes y recorridos. De ahí que en muchos casos se registren diariamente fragmentos en los que se anuncia una “Visita a las urbanizaciones” (Ecos y Notas. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.183 Caracas, 13 de febrero de 1932. p últ.) o “Un paseo a Los Caobos” (Ecos y Notas. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.156 Caracas, 17 de enero de 1932. p últ.). Este

último suelto se inicia con un planteamiento que dice mucho de esta función de reconocimiento y fijación de sentidos que ejerce el género:

Nosotros, amigos entrañables de los sitios caraqueños donde el panorama se profundiza para inhibirnos en él, no dejamos de cumplir un rito devoto cada semana al ir a visitar alguno de ellos y acompañarnos con su silencio sombrero y fresco. Uno de esos sitios de paisaje hondo es la Avenida de Los Caobos: los árboles sometidos a una avenida irreprochable se han resignado a lo simétrico y su verde parece traer en un matiz de conformidad a la rama levantisca que quiere salirse de la línea e indagar sitios en el espacio ocioso.

La naturaleza sometida a la urbanización será uno de los tópicos de estas crónicas. Pero lo que resulta interesante es la observación de lo que se caracteriza como un ritual para el observador que construye este texto. Se trata de un viajero –dentro de la propia ciudad– que elabora un itinerario no de la sorpresa sino del hábito. La representación de los lugares nuevos se hace, así, bajo la retórica de lo que ha sido ya incorporado a lo habitual. La conciliación de esta tensión entre la novedad y el hábito es permanente en los sueltos diarios en los que se incorporan, también, informaciones internacionales que se procesan según la retórica del suelto en la que el humor y el gesto de complicidad con el lector están siempre presentes. Así se muestra en este fragmento de un suelto titulado “Un record que no tiene nada de particular” (Ecos y Notas. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.177. Caracas, 7 de febrero de 1932. p. últ.), en el que la mujer vuelve a ser el personaje central:

La joven Joane Helbing, de Nueva York, ha tenido 648 pretendientes durante un año y todos los rechazó. Esta noticia la encontramos en uno de nuestros canjes que la presenta como un verdadero record femenino de asombrosa prodigiosidad. En Norteamérica se las echan de misteriosas con cosas más que acostumbradas entre nosotros los venezolanos.

¿Qué nos dice usted, lector, de unas cuantas mujeres cuyo placer reside en tener el mayor número de pretendientes?

Los cables o notas leídas en publicaciones extranjeras pasan, en los sueltos, por el tamiz de la mirada propia. Lo global se lee desde lo local para comparar comportamientos, jugar con las similitudes y diferencias, acercar lo lejano a lo cercano, en juegos casi siempre humorísticos, mostrar que lo que se presenta como novedad de los grandes países es una tradición en los pequeños como el nuestro. Este juego de inversiones paródicas da a los sueltos, dispersos bajo pequeños titulares de una columna en las últimas páginas de los periódicos, un carácter de desenfado frente a las retóricas solemnes que enaltecen los valores del progreso en los grandes titulares y los pesados bloques de texto de las primeras páginas.

Así, el humor también va a estar presente en los fragmentos de aparición frecuente titulados “Un chiste” o “La copla”, en los que se unen el brevísimo relato humorístico de tema urbano y el registro de la tradición oral popular de origen rural. Una muestra de chiste (“Un chiste diario”. Ecos y Notas. *El Universal*. Año XXIII. N° 8.176. Caracas, 6 de febrero de 1932. p última):

Pruebas a la vista:

—¡Tilín! ¡Tilín!

—¿Quién es?

—Una limosnita para este pobre mudo.

El juego cumple, en estos micro-textos, una función que va más allá de la renarrativización del espacio urbano cambiante. Se trata también de la construcción de un lugar de diálogo entre emisores y receptores que legitime la escena masmediática a partir de un tipo de comunicación que no produce un efecto jerárquico, sino que permite una relación de emisión/ recepción no marcada por las pautas de la escena didáctica tradicional.

Al hacer un seguimiento a las páginas de sueltos puede notarse la rutina que daba lugar a este tipo de textos. Los cronistas contaban con distintas fuentes. Una era la observación desde el balcón o la ventana de la misma sede del periódico; otra, el recorrido por los lugares centrales o periféricos de la ciudad donde se registraban no sólo las novedades, sino también las pervivencias de ciertas costumbres en el espacio urbano en permanente cambio. Una tercera fuente eran los cables o las informaciones aparecidas en la prensa extranjera, que se elegían no por su carácter noticioso de primera importancia, sino por su sesgo de curiosidad, de rareza o de aspecto menudo de la vida cotidiana de otros países. La cuarta fuente reiterada de los sueltos es la tradición popular expresada, como dijimos antes, en chistes, refranes y coplas que se reproducen en las páginas de sueltos intercalados con todos los demás textos, sin ningún orden jerárquico particular.

A partir de estas fuentes, el suelto o croniquilla diaria no construye grandes relatos de la nacionalidad. Su interés está puesto en los pequeños gestos dispersos. Sus sujetos son intercambiables, desde los personajes de la más encumbrada nobleza hasta una sirvienta recién llegada de un pueblo del interior pueden ocupar la atención del cronista. Las escenas que se recortan se desarrollan tanto en la esquina más humilde del suburbio urbano local como en la más suntuosa sala de un palacio europeo. Los límites que celosamente parecen estarse delineando en los artículos de fondo –como vimos a propósito de la campaña de consumo nacional– se desdibujan aquí en un gesto desprevenido y burlón.

De lo que se trata es de acompañar al público en el proceso de ampliación de los límites del imaginario que la modernidad ha traído consigo. Tal proceso se representa desde una tensión que está siempre tematizada en el cambio de las costumbres tras las cuales el pasado aparece siempre como telón de fondo. Pero esta tensión se construye más desde un afán de comprensión que desde un anhelo de censura o condena. Lo extranjero no se marca sólo por su carácter de ajeno, sino por sus posibilidades de similitud. Del mismo modo, lo local, lo que rodea constantemente la perspectiva del cronista, es visto en muchas oportunidades como extraño. Y ese mecanismo de extrañeza señala territorios desconocidos dentro del espacio de lo propio, que pueden resultar mucho más lejanos que algunas de las escenas *ajenas* que el imaginario de la modernidad ha convertido en cotidianas.

En este proceso el cronista –el periodista– adquiere una especial relevancia, que fue asumida de manera consciente, como puede apreciarse en este comentario titulado “El periodista” y firmado con el pseudónimo de “Repelique”:

El verdadero intermediario de lo espiritual no es hoy el *autor* de gruesos libros, sino el *periodista*. La mayor parte de las gentes creen haber concedido a este hecho suficiente atención sólo con lamentarlo. Mas, con ello, demuestran su culpable superficialidad. (...) Muy pocos son los que tienen hoy tiempo y gusto para la lectura de libros voluminosos. Lo que sea digno de ser conocido, ha de presentarse a la mayor parte de los hombres de la forma más breve e impresionante posible para que penetre en ellos (...). El talento periodístico no significa sino capacidad de expresión breve, precisa y eficaz. (*Billiken*. Año XII. No. 585, p 43. Caracas, 31 de enero de 1931).

Es desde esa función de intermediación que se escriben los sueltos y otros géneros menores de la prensa caraqueña. Escritura deudora de la crónica de los últimos años del siglo XIX. Discurso que adopta la función de

la representación de los nuevos territorios, pero que igualmente elabora un contrato de lectura ajeno a la trascendencia, pleno de humor y con una clara intención de empatía con el lector masivo. La recepción aurática de la que hablaba Benjamin (1992b: 17-60) está lejos de ser la ideal para este tipo de texto. Aquí, el autor –siempre anónimo– construye una voz que se mimetiza con la de todos. Lo que se registra es un rumor, un chisme o un chiste. El suelto se vuelve, entonces, un lugar de reconocimiento –de auto-reconocimiento– construido como un precario espacio de estabilidad simbólica frente a territorios que la modernidad ha fragmentado y desestabilizado.

### **Las oscuras salas**

Otro de los territorios por los que se desplaza el flujo del público masivo es el de la sala de cine. No es un territorio nuevo, las ciudades venezolanas –principalmente Maracaibo y Caracas– tienen para los años treinta una larga experiencia de contacto con el espectáculo cinematográfico que data de 1897 (Marrosu, 193). En Caracas, antes de la aparición del cine sonoro, ya existían once escenarios en los que se proyectaban ocasional o regularmente películas silentes. Entre estos se encontraba el Teatro Ayacucho, inaugurado en 1925, que fue el primero especialmente diseñado en la ciudad para la proyección de películas (Sidorkovs, 28). Pero sin duda la aparición del sonido en los films de los grandes estudios amplió el público habitual de las salas y multiplicó los espacios destinados a este espectáculo. Así, se registra en los años 30 un auge en la construcción de nuevas salas:

El efecto de la crisis económica norteamericana, rematada con la quiebra de la bolsa de Nueva York en octubre de 1929, paradójicamente, incidió de una manera positiva en el desarrollo de la cinematografía y por lo tanto, en la construcción de cines. Las dos razones fundamentales de este desarrollo se debían a dos circunstancias: una, que éste era un medio de entretenimiento muy económico y muy variado, y la otra fue, la reciente introducción del sonido a las películas, lo cual le imprimió un nuevo vigor a la industria cinematográfica.

Esto se sintió también en Caracas. Entre 1930 y 1932 se inauguraron tres cines importantes: el **Pimentel**, el **Principal** y el **Caracas**. Los dos primeros estuvieron situados en el Centro y el último fue el primer cine de lujo construido en la periferia (Sidorkovs, 47).

La ampliación del mapa de la ciudad fue acompañada por el despliegue de estas nuevas salas en las zonas de expansión urbana. A lo cual se sumó la construcción del Hotel Majestic en la Calle Comercio –luego avenida Sur 4– que, junto al Teatro Municipal, fueron el marco de un espacio de referencia obligado para los encuentros sociales y culturales de la Caracas de los años 30. Esta expansión de los espacios dedicados al cine y al espectáculo teatral vino acompañada por un creciente interés en producir un cine que se considerara nacional. La producción propia fue registrada por la prensa desde los primeros años del siglo:

...a partir de 1907, el señalamiento periodístico de exhibiciones de películas venezolanas, llamadas variadamente “vistas criollas”, “películas regionales”, “escenas nacidas bajo el sol que nos alumbró”, etc., se sucede sin mucho bombo más o menos anualmente. ¿De qué películas se trataba? Pequeños reportajes sobre actos gubernamentales, lugares turísticos, fiestas populares, corridas de toros y carreras de caballos, es decir sobre *tópicos de la vida institucional y cotidiana que aseguraban el favor del público* y el de las tiránicas autoridades de la época, y permitían ganar algún dinero ofreciendo sus virtudes propagandísticas al gobierno y su manejo comercial a los empresarios (Marrosu, 194, énfasis mío).

La vinculación del recién nacido cine nacional con los gobiernos de Castro y Gómez, por un lado, y con los mecanismos de la propaganda comercial, por otro, ha impedido observar la función de autorrepresentación que el cine nacional cumplió en estos primeros años del siglo. Se hace reiterada referencia al hecho de que las “vistas criollas” atraían una gran cantidad de público. Lo cual sin duda implicaba que el cine era también un lugar en el que disputaban terreno las representaciones de los sujetos y escenarios de la nación. El público no sólo quería ver a las grandes estrellas europeas, norteamericanas o del naciente cine latinoamericano, sino que quería verse a sí mismo.

Las autoridades no tardaron en darse cuenta del poder de esta convocatoria especular, de esta interpelación a los sujetos de la nación que provenía de un espectáculo cautivante y seductor cuya apelación iba directamente a las representaciones y al espacio de la emotividad, sin pasar por el régimen letrado tradicional. De ahí que el gobierno de Juan Vicente Gómez adscribiera al Ministerio de Obras Públicas, en 1927, un centro de producción cinematográfica (Marrosu, 196). Junto con las carreteras, la construcción de diversos espacios de salud y recreación, el gobierno dictatorial consideró de fundamental importancia –dentro del concepto de obras públicas– la difusión de las imágenes del dictador, de su séquito y de sus actos conmemorativos<sup>24</sup>.

Pero el cine nacional no se redujo al documentalismo oficial. El afán de actualidad técnica, a pesar de los escasos recursos, parece haber estado siempre presente. Aunque hasta hace poco se consideró que la película

---

<sup>24</sup> Como hemos anotado en el capítulo anterior, una muestra importante de estas cintas rodadas durante la dictadura puede observarse en la película de Manuel de Pedro: *Juan Vicente Gómez y su época* (Cinecoteca Venezolana S.A., 1975).

*Taboga* (1937) había sido el primer film sonoro realizado en el país (Izaguirre, 16), en realidad la primera película con sonido, aunque no parlante, se realizó durante el período de la dictadura<sup>25</sup>:

En los primeros días del mes de agosto de 1932, en presencia de Juan Vicente Gómez y de los Ministros del Despacho, tiene lugar en el Teatro Maracay una función cinematográfica que, siguiendo la costumbre de la época, se inicia con un noticiero. En esta oportunidad las imágenes de la *Revista Nacional* recrean las Festividades del 24 de julio en Maracay y muestran una tarde de toros coleados con ternera popular y una exhibición aérea. Luego del intermedio se estrena *La Venus de Nácar*. Esta película constituye (...) nuestro primer film sonoro. Sonoro, más no parlante, pues habrá que esperar hasta 1934 para que nuestros realizadores puedan registrar al mismo tiempo la imagen y la palabra –sonido directo–, cine hablado o parlante según la jerga periodística del momento (Acosta, 8).

El cine nacional de ese momento hacía especial énfasis en la representación de espacios y tipos nacionales. De ahí que entre las películas de mayor éxito estuvieron, una versión cinematográfica de la novela de Gallegos *La Trepadora* realizada en 1924 –aunque estrenada en 1925– por Edgar Anzola y Jacobo Capriles (Marrosu, 195) y *Ayarí o El Veneno del Indio*<sup>26</sup>, realizada en 1931 por Finy Veracochea (Izaguirre, 14). Muchas de estas películas se perdieron y quienes realizaban el oficio no eran considerados autores de *obras* de relevancia, sino técnicos o empresarios del espectáculo con un único interés en el lucro:

En su mayoría fotógrafos, la mitad de ellos además empresarios de cine y otros espectáculos, todos sumaban a éstas otras actividades, cuando culturales, cuando comerciales. La de cineasta no era una profesión, sino una de las muchas formas en que venezolanos ingeniosos y emprendedores empezaron a modificar el panorama cultural de nuestro país (Marrosu, 195).

<sup>25</sup> La proyección de *La Venus de Nácar* (*fantasía aborigen*) fue promocionada, en su momento, por varias publicaciones, entre ellas la revista quincenal *Hélice* (Año 1. N° 3. p 17. Caracas, primera quincena de agosto de 1932).

<sup>26</sup> El estreno de *Ayarí...* también fue reseñado en *Hélice* (Año 1. N° 1. p 6. Caracas, primera quincena de julio de 1932) y registrado como “La primera cinematografía nuestra”.

Este hombre de cultura –entre cuyos intereses convive el lucro y el espectáculo– será el nuevo tipo de agente propulsor de la industria cultural que a partir de los años veinte iniciará su auge y el definitivo desplazamiento del intelectual letrado tradicional. Es un personaje marcado con el signo de la empresa, pero también de la aventura. Sus vínculos con el comercio serán vistos por un sector de la intelectualidad tradicional como signos de *contaminación* que anulan el carácter cultural de su labor.

Por otro lado, el público masivo que se aglomera alrededor del espectáculo cinematográfico será censurado por su frivolidad. Se criticará, desde una posición claramente jerárquica, el coqueteo de la industria cultural con la multitud que corre a las salas de cine:

La multitud es agradecida. La multitud corre tras las comedias cinematográficas, porque los productores de películas, al elegir un argumento, al dirigir una escena, al preparar a un actor, halagan los gustos de la multitud. Y como los gustos del público aficionado al cinematógrafo son muy simples, las situaciones dramáticas que le conmueven no son muy numerosas (“Glosas cinematográficas”. *La Esfera*. Año IV. No. 1471. p última. Caracas, 17 de abril de 1931).

El fantasma del populacho aparece de nuevo aquí para dar cuenta de un imaginario letrado que equipara el punto de emisión de los mensajes masivos a su contraparte receptora bajo una misma mirada crítica. Sin embargo, en este mismo texto no dejará de reconocerse la relevancia que el cine ha adquirido en el proceso de inserción de los sectores populares en el espacio urbano, tematizado aquí como *cultura general*:

El cine todavía sólo puede ser del gran público. Y aun así falso y folletinesco como es, logra dar a las clases populares una vaga cultura general. Pues el pueblo, arrastrado por su afición cinematográfica, recoge todo lo que le ofrecen las películas, desde la conclusión moral completamente norteamericana, hasta el error ortográfico del título.

Ese sujeto masivo, que se representa en el espacio de la sala de cine como ávido de novedades exóticas y de situaciones dramáticas simples, será muchas veces criticado desde los artículos serios de la prensa. Pero, también, será reivindicado humorísticamente, en caricaturas y sueltos, destacando el papel del espacio urbano de la sala de cine que ha permitido la ampliación de los lugares de contacto social. De hecho, una de las más reiteradas observaciones que se hacen en la prensa sobre el hábito de acudir a las salas de cine es el encuentro que en ellas protagonizan las parejas, que en la oscuridad burlan las complejas reglas de cortejo establecidas por la pacata sociedad caraqueña.

Así, la intimidad se desplazará a un espacio público que no sólo ofrece la posibilidad de observar en la sala obscura las escenas de lo propio y lo ajeno, sino también la opción de un tipo de contacto social menos rígido. Es obvio que no siempre tal desplazamiento de las costumbres fue visto con buenos ojos. A propósito de la Semana Santa de 1926, ya Rafael Guinand indicaba con cierto horror cómo *la brega* se había convertido en un hábito común en los espacios públicos que aglomeraban multitudes, fuesen éstos templos o salas de cine:

Ayer me decía un viejo amigo horrorizado: Hoy en los templos se brega como en un salón de cine: hay quien se duerme ante un buen sermón como ante una película latosa; y al paso que vamos llegará el día en que entrarán a los templos a interrumpir nuestras oraciones los muchachos callejeros, para vendernos caramelos, periódicos y billetes de lotería (“Semana Santa Caraqueña”. *Billiken*. Año VII. Mes V. N° 20. p 46. Caracas, 27 de marzo de 1926).

La descalificación de las formas de contacto social propiciadas por el espectáculo cinematográfico –cuyos hábitos se han adoptado como modelo de comportamiento en otros espacios públicos– se elabora en función de

excluir del ámbito cultural a ese tipo de receptor fructivo y disperso que el espectáculo crea, para colocarlo en el límite del lucro y el vicio:

El cinematógrafo o cine es un espectáculo imperfecto que adormece el espíritu y acaricia los sentidos. De ahí su éxito universal y alarmante. (...) El cine degenera en vicio. Ahí está el porqué de su triunfo. De ahí que se desperece uno al terminar el espectáculo y que se vuelva al día siguiente. De ahí la insolencia de los acomodadores, de esos amos organizados de nuestro secreto que nos ordenan y nos sientan como a culpables. De ahí la timidez con que se entra en la sala, el cuidado con que se toma el sitio y el temor a despertar al vecino de su somnolencia, que pagó ávidamente afuera, donde esperó dos horas.

Una persona sola en el cine es un enfermo; dos hombres juntos son dos amigos que no tienen nada que decirse; un viejo es un filósofo; un niño es un peligro, y un par de enamorados, una preocupación constante (Héctor Velarde. “Cine”. *Élite*. Año VI. N° 278. p 36. Caracas, 10 de enero de 1931).

Pero, curiosamente, esta voz que excluye al cine del lugar de la alta cultura, para construirlo como territorio del vicio, se plantea en primera persona del plural. Se muestra, así, la fascinación que tal espectáculo produce en los sectores ilustrados. Esta fascinación será el respaldo de las argumentaciones a favor del valor del género, que se harán desde distintas perspectivas. Una de ellas aparece en la misma página de la revista *Élite* en que apareció el texto citado anteriormente y construye un argumento que valora el espectáculo cinematográfico por ser “una prolongación del proceso cognoscitivo”:

Los tratados más elementales de filosofía ya nos hablan del conocimiento como de un algo que es producto de dos factores. El espíritu que conoce y la cosa que es conocida, y el espíritu es explicado como algo activo, vital, que se nutre de las cosas convirtiéndolas ya en imágenes, ya en conceptos, en último término siempre en productos espirituales (...).

El cine podría servir a una ilustración simbólica de toda teoría del conocimiento, porque en un segundo plano reproduce las condiciones mismas del proceso cognoscitivo, con la ventaja que, así como éste es inconsciente, puesto que es congénital, el otro –el proceso cinemato-gráfico– es claro y distinto, ya que nosotros somos obreros perfectamente conscientes del mismo (José Palau. “La visión cinematográfica”. *Élite*. Año VI. N° 278. p 36. Caracas, 10 de enero de 1931).

El tinte científico de este argumento a favor del espectáculo cinematográfico permite contrarrestar el tono acusador del texto anterior y establecer un balance entre estas dos propuestas que aparecen en el mismo número de *Élite*. Por otra parte, la legitimación del valor de algunas películas también va a realizarse desde el rescate de la figura del autor, apelando a un viejo valor estético del campo letrado:

En el cine Rialto de esta ciudad se estrenará el próximo jueves la gran supervisión de David Griffith, titulada como este suelto. Esta cinta es de esas joyas de arte cinematográfico que de vez en cuando se presentan en nuestras pantallas como un desagravio a tanta lata en gelatina. El solo nombre de Griffith es suficiente credencial para esta cinematografía cuya interpretación por estrellas de la pantalla americana es *una perfecta obra de arte* y cuyo argumento original y emocionante cautiva intensamente desde la escena inicial (“Teatralerías: Las huérfanas de la tempestad”. *Fantoches*. Año III. N° 112. p 8. Caracas, 15 de septiembre de 1925, énfasis mío).

Las reacciones frente a la invasión del espacio urbano por parte de los nuevos medios revelaban una preocupación no sólo por la pérdida de centralidad de la cultura letrada, que ya había admitido de algún modo su desplazamiento, sino –algo que tal vez era considerado aún más grave– por la fascinación que ejercían los nuevos medios en el mismo sector de los intelectuales que veían fracturadas sus filas ante estos nuevos fenómenos. Se trataba del avance de una estética masiva, con muchos elementos provenientes de las culturas populares, que cautivaba al público tanto analfabeto como ilustrado. Y era, también, la instauración de un modo de hacer cultura regido abiertamente por la lógica del mercado. Todo lo cual abría un nuevo campo de redes simbólicas y un modo diferente de apropiación y construcción de los signos de la identidad.

## Las voces y los sonidos

Todos estos elementos estarán también presentes en las reacciones que se registrarán en la prensa frente a la aparición y el desarrollo de la industria de la radiodifusión. El 23 de mayo de 1926 toda Caracas y algunas regiones del interior se preparaban para escuchar la primera transmisión radial en el país. A tal efecto la empresa pionera, conocida por las siglas AYRE, instaló aparatos receptores con altoparlantes en distintas esquinas de la capital. Así, la primera emisión fue escuchada por los transeúntes en plena calle y observada como un espectáculo en el que –como en el cine– se unía a la difusión cultural, la maravilla tecnológica y la ventaja comercial. Tal visión puede observarse en un suelto publicado en el periódico humorístico *Fantoches*, cuatro días después de inaugurada la primera estación de radio de Caracas:

Este es el más moderno de los grandes inventos realizados para el rápido intercambio de ideas y todas las variantes comerciales y artísticas. Con precisión admirable puede transmitirse nuestra voz, o la ejecución de una pieza musical que hagamos de cualquier instrumento, a grandes distancias. Los pedidos premurosos de artículos comerciales ya no tendrán la consabida demora postal o cablegráfica que siempre obstaculiza el auge de ventas. (...)

En varios sitios de nuestra ciudad se han establecido aparatos receptores que hacen las delicias de los oyentes y que se ven concurridísimos por todos nuestros elementos sociales.

También un camión recorre nuestras calles, dando a conocer las ventajas de los aparatos que realizan el prodigio de acercamientos vocales e instrumentales (“Radiotelefonía”. *Fantoches*. Año IV. No. 148. Caracas, 27 de mayo de 1926. p. 13).

La escenificación pública del espectáculo radiofónico, en el espacio de la calle y la plaza, convierte a *el radio* en el medio por excelencia que condensará un modo de relación distinto con el mercado de bienes simbólicos e inaugurará una nueva escena: la del espectáculo masivo que

permite la participación activa del receptor. En efecto, la manipulación y construcción casera de aparatos de radio llegó a convertirse para los caraqueños en una especie de locura técnica. Aun después de desaparecida esta primera emisora radial “algunos curiosos de la electrónica siguieron experimentando con sus radiorreceptores y lograron establecer contacto, a través de la onda corta, (...) con estaciones de los Estados Unidos” (Vidal, 1995: 49). Tal fue la euforia de los receptores clandestinos que la empresa que tenía el permiso oficial de radiodifusión se vio obligada a publicar un anuncio intimidatorio, casi inmediatamente después de la inauguración de la estación pionera, que intentaba controlar la proliferación de aparatos no autorizados. El texto del anuncio decía:

EMPRESA VENEZOLANA DE RADIOTELEFONÍA

Caracas-Venezuela

Se hace saber a todas aquellas personas de Caracas y del Interior de la República que tengan instalados **Clandestinamente** aparatos de Radiotelefonía, se sirvan registrarlos en los libros de nuestra empresa.

Se dá un plazo hasta el día 15 de junio próximo para cumplir con esta formalidad, pasado el cual procederemos legalmente contra los infractores, de acuerdo con la autorización que a este respecto nos concede nuestro Contrato con el Gobierno Nacional (*El Nuevo Diario*. Año XIII. N° 4.820. p 7. Caracas, 31 de mayo de 1926).

Pero los anuncios intimidatorios no parecen haber causado un gran impacto, porque los caraqueños no se contentaron sólo con la construcción y perfeccionamiento de aparatos receptores. También se las ingenieron para construir “pequeños transmisores de onda corta, sin pedir permiso oficial, y pasaban el tiempo transmitiendo música en discos, recitaciones, canciones con acompañamiento de guitarra” (Cortina, 25). Cuando en diciembre de 1930 finalmente se instala una emisora estable que perdurará hasta hoy –la YV1BC, Broadcasting Caracas, actual Radio Caracas Radio– se desata definitivamente el furor por el aparato fantástico:

Casi no había hombre de Caracas que de las siete de la noche en adelante no estuviera en algún rincón de su hogar, inmóviles los abiertos ojos en la actitud estática de un magnetizado, manipulando su primitivo receptor con la bocina pegada al oído, llamando a cada instante a la familia para que vinieran a oír la onda que había sintonizado. (...) El espectáculo más constante de los domingos en la mañana era el de multitud de hombres en camisa que amanecían como extraños pájaros en los tejados de sus casas instalando o mejorando sus antenas (Nazon, 180-181).

El cine parlante que –como vimos– aparece también en Caracas en 1930, reafirmará este espacio de la industria del entretenimiento formando una alianza poco usual entre empresas aparentemente rivales:

...desde 1931, aprovechando el gran interés despertado en el público por la llegada del cine parlante (...) la Radio Caracas instaló sus micrófonos en las pantallas del Teatro Bolívar y el Teatro Pimentel para transmitir en las noches de estreno las películas habladas (Nazon, 181).

Luego de instalada la emisora perteneciente a los dueños del Almacén Americano se hizo evidente que su supervivencia y éxito se debían al hecho de que, a través de este cautivante medio, podían venderse los productos que el mismo almacén –y su tienda vecina, El Automóvil Universal, ambas propiedad de William H. Phelps– importaba desde los Estados Unidos. Incluso podía promocionarse la venta de los aparatos receptores de la RCA Víctor, cuya concesión exclusiva para el país la tenía el Almacén Americano. Esta alianza comercial dio un respaldo definitivo a la industria. Respaldo que no tuvo en su primer intento, ya que la primera emisora instalada había sido apadrinada por funcionarios gubernamentales y no contaba con publicidad comercial, más allá de la promoción misma de los aparatos receptores (Vidal, 1995: 48).

Radio y cine parlante se constituyeron así en los puntos de referencia de las nuevas redes simbólicas dentro de un espacio urbano abierto al

cambio, marcado por la movilidad social y la creciente urbanización. Este proceso estuvo acompañado de todo un sistema de reproducción y consumo de bienes culturales en el que jugaron también papel importante la música – con la creciente industria del disco– y las publicaciones periódicas dirigidas a las masas urbanas. Tanto en Venezuela como en el resto de América Latina, este proceso se caracterizó por expresar la experiencia de aquellos grupos no representados por la cultura de élite:

Para las clases populares (...) aunque eran las más indefensas frente a las nuevas condiciones y situaciones, la masificación entrañó más ganancias que pérdidas. No sólo en ella estaba su posibilidad de supervivencia física, sino su posibilidad de acceso y ascenso cultural. La nueva cultura, la cultura de masa, empezó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos de la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y expresarlo (Martín-Barbero, 1991: 173).

El vínculo de la creciente industria cultural con el público masivo produjo reacciones en los sectores más tradicionales de las élites letradas. Los que aún sostenían la noción decimonónica de la función formativa del arte se resentían con este nuevo escenario de intercambio simbólico aparentemente desjerarquizado. En efecto –como lo ha analizado Beatriz Sarlo– el tipo de relación con la cultura y el saber, que se instauraba a partir de la aparición de la radio y de sus posibilidades técnicas, implicaba la conversión de un público pasivo –característico de los intercambios simbólicos tradicionales de las élites– en un público que intervenía en el proceso de producción de su propia recepción, a partir de la manipulación de los aparatos que la hacían posible. De este modo “el éter, en esta etapa de las emisiones y recepciones de radio, democratiza” (Sarlo, 1992: 119) y los usuarios de los aparatos:

... aprenden en los manuales y no en las instituciones, con pares y no con maestros, estableciendo relaciones horizontales con los otros aficionados y no relaciones de jerarquía, aun cuando exista una jerarquía definida por la antigüedad en el hobby o la evidente dedicación a tareas públicas que permitan su progreso (117).

La participación del público en los procesos de recepción produjo un modo de acceso al mercado de bienes simbólicos que se vio complementado con una clara conciencia, de parte de los emisores, de la necesidad de interesar a las masas a través de la representación de signos que les resultaran reveladores de su propia condición. Esa necesidad de autorrepresentación se hizo presente en los espacios radiales tal como lo había estado desde el siglo XIX en las producciones cinematográficas. Los receptores querían verse y oírse a sí mismos y esta necesidad de autorreferencia fue cubierta por los nuevos medios de manera cada vez más creciente.

La programación de las emisoras radiales incluía tanto programas informativos como dramáticos; secciones de música popular, así como de música culta. Pero tal vez los programas más populares fueron los llamados radioteatros. En estos segmentos dramáticos se incluyó, desde muy temprano, la idea de incorporar la “novela costumbrista”. Los temas tratados en comedias como “La comedia Santa Teresa” –escrita por Alfredo Cortina– dan una idea del contrato de lectura que el nuevo medio establecía con sus oyentes:

Su temática era lo que acontecía en el seno de una familia caraqueña perteneciente a la clase media. Se presentaba un episodio de media hora cada jueves, de ocho y media a nueve de la noche. El radioescucha se divertía con sus escenas familiares, calcadas de la realidad caraqueña de los años 30. Los chismes de vecindario, la situación económica, los problemas del servicio, el vecino que molestaba más de la cuenta, el novio de la hija, las mentiras y calumnias que nacían de la vida monótona de una ciudad donde nada importante

acontecía (Cortina, 47).

Este tipo de programas realmente gustaba al público, que percibía los personajes de las comedias radiales como personas reales con las que convivían diariamente. Al punto que las madres enviaban cartas al “Tío Nicolás” –personaje creado e interpretado por Rafael Rivero– “pidiéndole reprender a sus hijos (...). El tío Nicolás en su programa les llamaba la atención y los amenazaba con la Bruja Cumbamba” (77). La identificación con los personajes y la apropiación por parte del público de sus vidas y vicisitudes se hizo evidente cuando se representó el casamiento de una de las parejas más famosas de esta comedia radial, Rebeca y Gerardo, después de muchas peripecias. El día que se transmitiría el capítulo de la boda “comenzaron a llegar a Broadcasting Caracas ramos de flores, vajillas, juegos de copas, servicios de mantelería, frascos de perfume...” (50). Asimismo al día siguiente de la transmisión del episodio del nacimiento del primer bebé de la pareja llegaron “a la emisora canastillas, gorros, escarpines, saquitos, abrigos, cunas, juguetes para recién nacidos, biberones y muchas cosas más” (92).

Frente a esta relación de identificación y seducción que vivía el público con la incipiente industria cultural, la élite letrada tradicional reaccionó intentando rescatar un viejo valor de la institución arte: el valor de la diferenciación de la experiencia estética (Bürguer, 81). La prensa fue de nuevo el vehículo para dar a conocer el descontento con esos medios que movilizaban multitudes. Con respecto al cine, como ya vimos, se produjo una reacción ambivalente. Lo mismo sucedió con la radio. Por un lado, se marca la distancia que separa los tiempos mejores del pasado –en los que la

preponderancia de la cultura letrada no tenía discusión— con los nuevos tiempos que se conciben como carentes de luces:

Ya alguien lo dijo humorísticamente: este no es el siglo de las luces sino el siglo de la bulla. (...) Después del fastidioso escándalo con el que durante muchos años nos aturdieron esos aparatos impersonales llamados pianolas y cuando parecía que íbamos a descansar, surgieron las victrolas, las cuales, por los síntomas también tienden a desaparecer, para dar puesto de preferencia al Radio, última palabra en materia filarmónica (“Cosas del radio”. *Fantoches*. Año IX. No. 413. Caracas, 24 de junio de 1931. p. 10).

El ruido es percibido aquí como el signo del siglo que comienza. Se trata de una característica de la escena madiática que sin duda se contrapone a una escena ideal en la que el silencio sería la base de la introspección requerida en la escena de recepción aurática característica de la cultura letrada tradicional. Esta contraposición se hace aún más evidente en el momento en que se expone el punto crucial de tensión que la industria cultural plantea al régimen vertical del campo letrado, el sistema de acceso y reconocimiento que comienza a tambalearse de modo ostentoso:

Ese formidable invento del siglo denominado el Radio, cuyo escándalo ya es proverbial y que, en pleno apogeo, ha creado una nueva fiebre en el mundo entero, constituye hoy día el vehículo más indicado para *alcanzar la popularidad*.

Con sólo acercarnos al aparato transmisor y decir cuatro o cinco banalidades, toser media docena de veces y fabricar un chiste malo, ya tenemos para que se nos conozca (“La radiomanía y el fastidio”. *Fantoches*. Año IX. No. 419. Caracas, 5 de agosto de 1931. p. 10, énfasis mío).

El rechazo a los nuevos medios que se muestra en estos sueltos de prensa se complementará con una fascinación que siempre va a estar presente, como la otra cara de una misma moneda, en cada una de las críticas que se hacen a los nuevos medios. Cada autor de artículos o sueltos, que elabora una objeción con respecto al nuevo medio, admite —en el mismo

texto— ser un consecuente cazador de ondas. Tal como puede notarse en un artículo de Federico Landaeta hijo en el que, luego de una larga disertación sobre los defectos de la propaganda en la radio nacional, admite: “Quien esto escribe tiene en su casa *su peretico* con el cual pasa gratas horas ‘cojiendo’ ondas que da gusto, durante la noche” (“Retablo Criollo: El Radio”. *Fantoches*. Año IX. N° 443. p 12. Caracas, 20 de enero de 1932, énfasis en el original).

Este nuevo medio proliferó en la Caracas de los años treinta, al igual que se extendieron por el mapa de la ciudad las salas de cine. Para 1935 ya había seis emisoras oficiales en el país y un número no determinado de pequeñas empresas transmisoras de carácter clandestino y casero que aparecían y desaparecían sin dejar registro. La industria de la radiodifusión fue propulsada por ese nuevo hombre de cultura ya mencionado, que era al mismo tiempo un empresario y un promotor cultural. Sujeto que ejercía lo que Beatriz Sarlo llama “un dandysmo de nuevo tipo”, que encarnan personajes cuya vida fue “atravesada por pasiones técnicas”, hombres “diestro(s) en el manejo de la máquina” (Sarlo, 1992: 10). Un ejemplo claro de este tipo de personajes es Edgar Anzola. La descripción de sus diversos oficios y habilidades da una idea del tipo de nuevo intelectual que estaba promoviendo las empresas culturales de los años 30:

Edgar Jain Anzola fue realmente un hombre inolvidable, emprendedor en todo: estuvo entre los que trajo al país los primeros automóviles, en la introducción del concepto de tiendas por departamentos, fue cofundador de la primera agencia de publicidad, trajo por primera vez numerosos artefactos eléctricos y sorprendentes invenciones, a aquella Venezuela de los años 20 y 30. Gran fotógrafo, filmó numerosas películas mudas y volcó su entusiasmo por la aviación, en tiempos en los que todo era más aventura que tecnología (Yepes, 27).

Chofer pionero, mecánico experto, entusiasta deportista, curioso de la electrónica, vendedor, fotógrafo, guionista, actor, locutor, publicista, productor de discos, de películas y de programas de radio... esta enumeración de oficios y actividades realizadas por un mismo individuo da una idea del nuevo tipo de saberes que se complementaban y cruzaban en la constitución de los sujetos que liderizaban un campo cultural ampliado que había dejado atrás los estrechos parámetros de la letra y la academia. Cada vez más el mercado de bienes simbólicos era promovido por estos sujetos con habilidad para moverse en distintos campos de la industria cultural. Su relación con los bienes que producía la industria masiva no tenía un claro lugar predeterminado. El desplazamiento permanente de funciones los convertía en constructores de un nuevo tipo de enunciador, que era el otro polo del nuevo tipo de receptor que los medios propiciaban.

Estos pioneros de la radio asumían conscientemente, sin embargo, un papel de educadores que pretendía dar continuidad a viejos valores del campo letrado tradicional. Se hace mucho énfasis en la elaboración de una programación “educativa” y “cultural”:

Es muy importante enfatizar que desde que se comenzó a estructurar la programación, Edgar Anzola, consciente de *la importancia del medio como vehículo cultural*, buscó la manera de que el mensaje diario llevara conocimiento, tanto nacional como universal. Como ejemplos podemos citar “La Marcha del Tiempo”, relatos y comentarios sobre la situación mundial, (...) las *charlas sobre Historia de Venezuela*, a cargo de José Nucete Sardi, y las de *Geografía de Venezuela* (...), y muchos otros programas, netamente culturales, que convirtieron a Broadcasting Caracas (...) en una emisora que impartía conocimientos y cultura (Cortina, 30, énfasis mío).

Esta intención educativa se nutrió de los discursos del campo cultural letrado y académico –la historia, la geografía, la novela y el cuento– para colocarlos en un nuevo régimen de sentido que resignificaba los símbolos de

la identidad y reterritorializaba los espacios y sujetos de la nación. Pero, forzosamente, por su carácter masivo, se hizo eco también de las formas narrativas populares provenientes del melodrama, desde las cuales construyó sus géneros de mayor audiencia. Uno de los más interesantes ejemplos de este proceso de apropiación puede verse en la construcción de esos radioteatros que tanto gustaban al público.

### **El misterio de los ojos escarlata**

*El misterio de los ojos escarlata*, que fue la primera serie dramática de suspenso transmitida por radio en el país, es un ejemplo de la operación simbólica que realizó la radio para constituirse en un espacio de mediación entre las economías de sentido de los polos culto y popular. Esta serie dio lugar a muchos otros programas de índole similar. A partir de una narrativa de carácter folletinesco el programa mantuvo en vilo, durante 24 episodios, a todos los radioescuchas. Su formato tenía una característica particular. Se trataba de una serie en la que se hacía un recorrido por el territorio nacional en busca de unas misteriosas piedras. Este recorrido permitió poner en ficción sonora una serie de tópicos que la cultura ilustrada había venido construyendo y distribuyendo por los canales letrados. Estereotipos e imágenes que, desplazados hacia el régimen de narratividad de los géneros masivos, cobraron un nuevo sentido.

El modo como surge la idea de elaborar este programa de radio muestra algunas de las vertientes de las que se nutrió la construcción del radioteatro. Por un lado, las técnicas de suspenso del folletín decimonónico;

por otro, el régimen simbólico letrado y su función moralizante y didáctica. Alfredo Cortina, uno de los escritores del programa, recuerda que un compañero de trabajo –Mario García Arocha– le propuso que realizaran “una serie de suspenso (...) que intrigue al público para hacerlo sintonizar el siguiente episodio esperando el desenlace” (Cortina, 50). Fue así como se pusieron “a idear algo que fuera espeluznante, misterioso y al mismo tiempo con un gran sabor venezolano” (52). El *sabor venezolano* de la serie fue pensado en términos de educar al pueblo que escucharía el programa:

Convinimos en escribir una serie que se desarrollaría en todo el territorio venezolano, *para que el pueblo supiera cómo era Venezuela*. En aquellos años las carreteras eran malísimas (...). De Caracas a Maracaibo o viceversa, viajar por tierra era casi imposible, lo mismo que ir a los estados de los Andes. Esta situación nos movió a escribir una serie cuyos personajes tenían obligatoriamente que viajar por todo el territorio nacional, pues debían conseguir y reunir una serie de piedras grabadas que, al ser unidas, formaban el plano de un tesoro oculto por un piache, en algún lugar de Venezuela (52, énfasis mío).

La intención didáctica que recupera la memoria de Alfredo Cortina muestra la pervivencia de la función didáctica en los propósitos que marcaron la elaboración de este tipo de programas. El intelectual mediático es también un agente cultural que asume una de las funciones clásicas del letrado tradicional –enseñar– y desde ahí se compromete con la labor de representar el territorio nacional, así como sus sujetos. Sin embargo, está claro que la inscripción de las funciones didácticas del discurso letrado en una tradición cultural popular como el melodrama produce un cruce discursivo que se inscribe en una larga tradición de mediaciones e hibridaciones<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Tal como lo ha estudiado Jesús Martín-Barbero, es sólo desde su inscripción en matrices culturales del género melodramático que puede comprenderse el éxito del radioteatro: “Sólo desde ahí es pensable la mediación efectuada por el melodrama entre el folklore de las ferias y el espectáculo popular-urbano, es decir, masivo. Mediación que en el plano de los relatos pasa por el folletín y en el de los espectáculos por el music-hall y el cine. Y del cine al radioteatro y la telenovela una historia de los modos de narrar y de la puesta en escena de la cultura de masa es, en muy buena parte, una historia del melodrama. (Martín-

En este sentido, el programa escrito por Cortina y García Arocha seguía casi al pie de la letra la estructura dramática tradicional del género, tal como la describe Martín-Barbero (1991: 124-132). En primer lugar, el discurso y la retórica que caracterizarían al teatro culto, en el que la interiorización dramática produce parlamentos de alta complejidad retórica, se reduce en el melodrama a una expresión verbal mínima. Las palabras se someten al régimen de la puesta en escena de los sonidos que evocan acciones. De ahí que el recuerdo de Cortina sobre su trabajo de elaboración de esta serie se demore en la reconstrucción del modo como fueron incorporados tanto la música como los distintos tipos de sonido que debían acompañar cada uno de los episodios (Cortina, 54-59).

En este tipo de obra tiene mayor peso el argumento y su puesta en escena técnica que la estetización del discurso con que se expresa lo sucedido. Y el argumento, en el más puro estilo del género melodramático, girará en torno a “una operación de desciframiento” (Martín-Barbero, 1991: 131). Se trataba de “conseguir y reunir” –como afirma Cortina– las piezas de un rompecabezas que llevarían al encuentro de un tesoro. El desciframiento será llevado a cabo por personajes contruidos a partir de los mecanismos de esquematización y polarización clásicos del melodrama, oponiendo a la complejidad de las formas cultas de narración la intensidad de las estructuras dramáticas de matriz popular<sup>28</sup>.

---

Barbero, 1991: 131-132).

<sup>28</sup> Estas estructuras dramáticas se construyen a partir de polarizaciones simples: “Teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa–, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones –terribles, exitantes, tiernas y burlescas– personificadas o “vividias” por cuatro personajes –el Traidor, el Justiciero, la Víctima y el Bobo–, que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia.” (Martín-Barbero, 1991: 128 y ss). En el argumento que desarrollo a continuación parafraseo los planteamientos de Martín-Barbero con respecto a la función de estos cuatro personajes emblemáticos del melodrama.

Así se construye el personaje de la víctima en Alida Palmero, descendiente del piache que ha ocultado el tesoro perdido y heredera de tal fortuna. Este personaje femenino condensa no sólo la inocencia y la virtud, sino también la legitimidad de pertenecer a una raza ancestral, en cuyos rasgos se inscribe el cuerpo de la patria. Sus figura se dibuja, en el primer episodio de la serie, con todos los lugares comunes de la representación del indio: “la muchacha bronceada, fuerte, de pelo negro y lacio” (Cortina, 61). Esta joven, al mismo tiempo débil y fuerte, cumple perfectamente su rol de víctima destinada a poner en marcha el dispositivo catártico de la tragedia popular que:

...funciona haciendo recaer la desgracia sobre un personaje cuya *debilidad* reclama todo el tiempo protección –excitando el sentimiento protector en el público– pero cuya virtud es una *fuerza* que causa admiración y en cierto modo tranquiliza (Martín-Barbero, 1991: 129, énfasis en el original).

De este modo, Alida Palmero será acompañada –desde el primer capítulo– por el otro lado débil del esquema melodramático. El Bobo, que será construido en *El misterio de los ojos escarlata* con un signo que también acompaña a este tipo de personaje emblemático, se trata de “lo plebeyo”, el “antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje antisublime y grosero (...) y su habla llena de refranes y de juegos de palabras” (130). El Bobo, representado –significativamente– por el Indio Miguel, es elaborado a partir de los signos característicos del sujeto popular, tal como ha sido construido por el imaginario letrado. Su habla es representada bajo los mismos esquemas con que se construyeron –en la narrativa criollista del XIX– los personajes populares que simbolizaban la superstición, el atraso y la ignorancia, pero también la fuerza física y la fidelidad mostrada, en muchos casos, como elemental sumisión. Este personaje aparece como “un

indio inmóvil”, de “espalda poderosa”, que “tiene en los ojos la vaguedad hermética de su raza inmutable” (Cortina, 61).

Frente al personaje supersticioso, temeroso de los fenómenos de la naturaleza, portador –sin embargo– de la sabiduría popular, se construye el justiciero o protector. Esta figura es la encargada de salvar a la víctima y de castigar al traidor. Su función es “desenredar la trama de malentendidos y develar la impostura haciendo posible que ‘la verdad resplandezca’” (Martín-Barbero, 1991: 130). El Dr. Enrique Aular será el personaje que represente esta figura del bien, acompañado por su ayudante Jaime. Ambos personifican el saber ilustrado y los valores de la ciencia y del espacio urbano, que se contraponen a los tiempos y espacios rurales que representan Alida y Miguel. Finalmente, el traidor, perseguidor o agresor, que completa el cuadro del esquema melodramático, será representado por “el descendiente de un cacique que quería para él el tesoro” (Cortina, 52). En él se personificará el mal, contruyéndose así el otro polo de significación del relato que “es sin duda el personaje que enlaza al melodrama con la novela negra y el relato de terror” (Martín-Barbero, 1991: 129).

La polarización entre *buenos* y *malos* que se construye en este radioteatro no necesariamente remite a una percepción conservadora –que mecánicamente reproduzca sólo los valores de la élite ilustrada– puede también “contener una cierta forma de decir las tensiones y conflictos sociales” (129). Esta forma de representar los conflictos se elabora sobre “la retórica del exceso”. Un desbordamiento sentimental que aunque es “juizado como *degradante* por cualquier espíritu cultivado, (...) contiene sin embargo una victoria contra la represión, contra una determinada ‘economía’

del orden, la del ahorro y la retención” (131, énfasis en el original). El sentimentalismo desbordado hace, en este caso, un especial énfasis en los efectos del suspenso: “cada episodio terminaba con una escena terrorífica que despertaba el interés por sintonizar el próximo episodio” (Cortina, 54).

Sobre estas matrices populares, el programa inicia un recorrido imaginario por las distintas regiones del país, reforzando las representaciones letradas del territorio de la nación. La trama de suspenso se desplaza por la selva y el llano, el mar y la montaña. En la mejor tradición autoetnográfica (Pratt, 7-9), el radioteatro hace inventario tanto de la flora y la fauna como de los mitos y leyendas indígenas, elaborando en este recorrido simbólico una alianza entre el saber ilustrado y el saber popular. Tal alianza puede percibirse en la transcripción de un fragmento del libreto de este programa<sup>29</sup>:

*Narrador:* Llovía copiosamente mientras el Dr. Aular, Jaime su ayudante, Eulalia, el indio Miguel y Alida Palmero se internaban en la selva milenaria plena de misterios y leyendas.

(Ruido de relámpagos y lluvia)

*Dr. Aular:* Cuidado, Alida, no sueltes la cuerda que es lo único que nos mantiene unidos en medio de esta oscuridad.

*Alida:* Dr. Aular, tengo mucho miedo. Mis pies se hunden en esta capa vegetal... casi no puedo caminar... ¿por qué no enciende la linterna?

*Dr. Aular:* No puedo, Alida, las pilas están casi agotadas.

*Jaime:* Dr. Aular, alumbre un momento por aquí. He tocado algo muy raro, como un tronco de árbol que se mueve.

*Dr. Aular:* Déjame ver. Mira, Eulalia, es una boa constrictor que está dormida. Alejémonos de ella, si despierta puede ser peligrosa.

*Alida:* ¡¡Dr. Aular!!

*Dr. Aular:* ¿Qué pasa?, Alida, ¿qué pasa?

*Alida:* Algo me ha agarrado por los pies, debe ser una culebra.

*Dr. Aular:* Toma, Jaime, alumbra mientras yo reviso...

*Alida:* ¿Qué es?

<sup>29</sup> El diálogo que se reproduce arriba proviene de la transcripción de una escena de la película de Alfredo Anzola, película construida a partir de los materiales heredados por el director de su padre, Edgar Anzola, titulada también: *El misterio de los ojos escarlata* (Cine Seis Ocho, 1993). Este documental constituye un invaluable documento sobre las imágenes y las mentalidades en esta época de pioneros.

*Dr. Aular:* No temas, no es nada, te has enredado en una liana... ¡ya está!

*Eulalia:* ¿Y faltará mucho para llegar al río?

*Dr. Aular:* No sé, no veo nada, todo está tan oscuro... ¡Miguel! ¡Miguel!, ven acá.

*Miguel:* Mande, doctor.

*Dr. Aular:* ¿Presientes, Miguel, la cercanía del río?

*Miguel:* Sí, doctor Aular, a trecientos pasos.

La representación de los espacios y sujetos de la nación va a encontrar un nuevo lugar en los géneros del campo masivo y particularmente en los registros orales del espacio radial. Al transitar este lugar cargado de emotividad y de ensueño, la nación y sus referentes serán objeto de redefiniciones que fracturarán el lugar homogéneo en que habían sido preservados por la imaginación letrada. Allí la explicación popular mágica de las razones de ser del trueno o de la lluvia convivirá –sin demasiadas distancias jerárquicas– con el saber ilustrado que indica el nombre científico y el lugar racional otorgado a cada objeto. La patria y la geografía serán el mapa transitable en el cual se encuentra un misterioso tesoro que une el presente fracturado –y regido por la racionalidad ilustrada– con el pasado estable y fijo –regido por las leyes de la naturaleza y comprendido por la mentalidad mágica del indio, que no es sólo un guía, sino el sujeto conectado de tal forma con la tierra que puede “predecir” sus accidentes naturales. Síntesis que refuerza la idea del mestizaje como lugar legítimo de construcción de la ciudadanía moderna.

Se perfila, entonces, en *El misterio de los ojos escarlata* un conflicto de neto corte melodramático que constituirá –junto a otros programas de su mismo género– “un espacio de continuidad” entre las tradiciones populares y la cultura de masas (Martín-Barbero, 1991: 183). Es el lugar en el que se escenifica un relato social que incorpora “al desplazado rural a la

contemporaneidad urbana, proveyéndole con mecanismos para su integración a ésta” (Colón Zayas, 69). En otras palabras, el auge de la radio en los años treinta “hizo lo que la industria cultural letrada no pudo” (id.). Se trataba de una fórmula realmente efectiva que construyó un público cuyo espacio privado comenzó a regirse por los ritmos del nuevo medio:

El público se apasionó hasta el extremo de que había familias que se sentaban a la mesa después de las ocho de la noche, o se llevaban el receptor al comedor y allí no se podía conversar para no perder la ilación [sic] de la trama cada vez más interesante (Cortina, 54).

Este respaldo unánime del público “debe bastante menos al *medio* radio que a la mediación ahí establecida con una tradición cultural” de origen popular (Martín-Barbero, 1991: 184). Una mediación que, para las mismas fechas, estaba intentando mantener –y en algunos casos recuperar– el campo letrado a partir del remozamiento de los discursos criollistas heredados del XIX. Un ejemplo de este intento fue sin duda el juego híbrido que ensayó la vanguardia venezolana, con su fuerte vínculo regionalista, que la hacía estar más cerca de las temáticas y proposiciones argumentales de un Gallegos, que de las rupturas estéticas radicales de las vanguardias históricas europeas (Rivas Rojas, 1991: 130-165).

Pero el régimen letrado había perdido la supremacía en lo que se refiere a la conducción del imaginario del espacio urbano. Porque la ciudad se ampliaba y llenaba de las voces y cuerpos que venían desplazándose desde el espacio rural y que traían consigo tradiciones orales de gran arraigo que, al encontrarse con un medio de fácil acceso que incorporaba muchos de sus mecanismos de narración, constituyeron un lugar de mediación con el que la cultura letrada no pudo competir. Los proyectos modernizadores, que en adelante se intenten llevar a esa masa urbana, tendrán que pasar por ese

lugar de mediación. Del mismo modo que los mecanismos simbólicos de lo popular se transformarán, a partir de allí, para reconocerse en espacios de negociación hibridizados.

Cuando en 1935 –último año de la dictadura– el cantante de tangos y actor de cine Carlos Gardel visite Caracas, se encontrarán de nuevo –en la figura del héroe popular reformulada como estrella del espectáculo– las matrices populares con las formulaciones discursivas masmediáticas. Allí se escenificará, una vez más, el relato de las tensiones sociales que pondrá en evidencia la definitiva instauración de la cultura masiva. La muerte del dictador –y el desborde popular que ésta trajo como consecuencia inevitable– abrió un nuevo espacio de significación marcado por la tensión entre la fuerza de esa masa, que parecía capaz de destruirlo todo, y la capacidad de negociación de los nuevos medios que controlaría –no sin resistencia– el flujo errante de los nuevos actores sociales.

## Héroes y villanos bajo el signo de las masas

Y ahora,  
 cuesta abajo en mi rodada  
 las ilusiones pasadas  
 yo no las puedo arrancar.  
 Sueño con el pasado que añoro  
 el tiempo viejo que lloro  
 y que nunca volverá.

**C. Gardel - A. Lepera**  
*Cuesta abajo*

El año de 1935 fue marcado, en la historiografía venezolana tradicional, como el momento en el que verdaderamente terminaba el siglo XIX. Pero, como se ha intentado mostrar aquí, ya el siglo XX había entrado con todos sus temas, contradicciones y géneros discursivos a la Venezuela gomecista. Con la muerte de Gómez sólo se abre una esfera que había sido mantenida amordazada, la esfera de la política institucional. Todos los demás procesos de modernización que experimentó el mundo en general, y América Latina en particular, habían transitado ya la imaginación nacional dejando sus marcas características. Una de esas marcas fue la definitiva emergencia del sujeto masa o del sujeto multitud.

Esta emergencia se había venido registrando en los procesos de constitución de nuevos tipos de público, de modos de recepción que ponían en funcionamiento un creciente circuito cultural bajo la marca de lo masivo. La visita de Gardel tiene, en ese año, un punto en común con la muerte de Gómez: la presencia de la multitud en actos de aceptación o rechazo que van a desbordar los espacios urbanos para mostrar, por un lado, su visibilidad ya indetenible; y, por otro, el límite que impone esta presencia a la representación que pretende inútilmente atrapar su sentido.

El desbordamiento popular que se produjo ante la visita de Gardel, en el espacio de la fiesta y el tumulto callejero, mostró su reverso con el motín popular que se desata al momento de la muerte del dictador, en el acto del saqueo, la destrucción y la protesta. Ante ambos desbordamientos la prensa encuentra el límite de su función de representación, de su capacidad de captar el sentido de los sucesos y expresarlo. En un primer momento la prensa respondió a los gestos de la multitud con un confundido silencio. La fotografía –en los pocos medios que publicaron gráficas de los sucesos, como la revista *Élite*– queda como último y único género impreso que da cuenta de los gestos y los actos de un sujeto masivo cuya capacidad de respuesta no había sido medida en su dimensión urbana hasta ese momento. El resto del espacio de la inmediatez y la apelación directa es dejado en manos del nuevo medio masivo, capaz de captar con mayor inmediatez los hechos vertiginosos protagonizados por la multitud: la radio.

### **El héroe**

La visita de Gardel a Caracas, entre los meses de abril y mayo de 1935, desató un furor popular que la prensa caraqueña apenas pudo registrar. Se trataba de la emergencia de un sentimiento multitudinario que se desbordaba por las calles, las estaciones de tren, los distintos lugares por los que “el astro” se movía, en gestos y actos de emotividad que fueron comprendidos sólo a medias por los cronistas de la época encargados de registrar el suceso. Era el desbordamiento melodramático frente al ídolo de masas (Martín-Barbero, 1991: 192) que coloca en un primer plano los

modos de expresión popular, al unir lo simbólico a lo corporal, y convertir la admiración en fiesta y la fiesta en reiterado desborde de la emotividad.

Los anuncios de la llegada de Gardel se habían hecho desde unas semanas antes, cuando el cantante realizaba –a principios de abril– una gira por Puerto Rico. En ese momento *La Esfera* insistió en varias oportunidades en la publicación de pequeños sueltos, dentro de su página titulada “Crónica General”, que reiteraban el deseo del público venezolano de recibir la visita del cantante:

Nos siguen llegando abundantes noticias acerca de las andanzas de este astro por las tierras borinqueñas, de sus triunfos y de sus proyectos. Sabiendo cómo estos han de interesar al público caraqueño, dedicamos especial interés en recoger y transmitir las noticias que sobre Gardel nos lleguen (“Crónica General: ¿Vendrá Carlos Gardel a Caracas?”. *La Esfera*. Año IX. N° 2.907, p 8. Caracas, 5 de abril de 1935).

Al día siguiente de esta nota se indica que el mismo Gardel ha expresado su deseo de visitar el país. Al citar una entrevista publicada en un diario puertorriqueño se recogen las palabras del cantante argentino, quien ha declarado:

Sólo me resta por visitar a Venezuela, país que muy especialmente deseo conocer, dadas las noticias que tengo de las simpatías que los venezolanos me han brindado. Eso me ha hecho detenerme algo más de la cuenta aquí; pues no quisiera terminar esta satisfactoria gira sin demostrarle a Venezuela que yo también la sé querer (“Crónica General: Carlos Gardel desea venir a Caracas”. *La Esfera*. Año IX. N° 2.908, p 8. Caracas, 6 de abril de 1935).

Estos anuncios que se repiten en la prensa caraqueña preparan una expectativa que llega al punto de la euforia cuando la visita de Gardel sea ya un hecho y, en vísperas de la llegada del cantante y actor, la prensa se sienta en la obligación de orientar al público con respecto al comportamiento que deberá mostrar ante el esperado acontecimiento. No sólo se colocan

anuncios en la prensa que indican los pasos a seguir, el día y la hora de la llegada, los lugares en que se realizarán los agasajos y la recepción, sino que se publican también artículos de fondo en los que se analiza la significación del artista, intentando dirigir la atención que se cree dispersa de un público que ya ha recibido las canciones y las películas de este ídolo popular sin ninguna dirección previa. Así, el 25 de abril –día de la llegada del cantante que coincide con el jueves santo de aquel año de 1935– se publica en *La Esfera* una nota informativa, a una columna, expresando la inquietud que ha levantado en Caracas la visita. La nota se inicia así:

Nunca se había visto en esta ciudad una expectativa como la que la visita del genial artista del tango, Carlos Gardel, ha despertado; por doquier, el tema obligado de todas las conversaciones es él, nadie piensa sino en su debut, anunciado para mañana. La afluencia de espectadores a la taquilla del Teatro Principal ha sido tal que, ya desde hace varios días la Empresa se vio obligada a colgar el cartelito de: “No hay localidades disponibles” y entiéndase que el referido teatro es de bastante capacidad (“Arribo de un artista”. *La Esfera*. Año IX. N° 2.925, p 6. Caracas, 25 de abril de 1935).

La nota se encarga de dejar muy en claro que se trata de un “acontecimiento” bastante esperado, dada “la popularidad de que goza Carlos Gardel entre nosotros, popularidad que no consiente comparación con la de ningún astro u (sic) estrella de la canción o del cine”. La expectativa popular generada por la visita del cantante sin duda se debe a los dos medios de difusión y entretenimiento masivos que marcan la vida cultural del período: el cine parlante y la industria del disco impulsada por la radio. Así se consigna en esta nota en la que se recuerda la deuda del artista con el cine sonoro, ya que su fama se debe, en gran parte, al “inolvidable triunfo que aquella su primera película tuviera, *Luces de Buenos Aires*”. Y se hace notar la inevitable alianza con el medio radial, al poner de relieve la inmediatez

que el medio ofrece, razón por la cual será por esa vía que se anunciará a toda la ciudad la hora exacta de la llegada del astro argentino:

De acuerdo con informaciones que galantemente nos ha suministrado la Empresa, podemos anunciar a nuestros lectores que hoy arribará a La Guaira Carlos Gardel en el vapor americano “Lara” y que subirá a esta Capital en las primeras horas de la tarde en un tren Especial que al efecto se le prepara. Al tener noticias de La Guaira de haber llegado el referido vapor la Empresa podrá precisar exactamente la hora en que a Caracas llegará dicho tren, *lo cual anunciará a la una del día por los micrófonos de la Broadcasting Caracas Y.V. I B.C.* para así poder complacer a los miles de personas que desean tributar inolvidable recepción en la Estación del Ferrocarril, al cantante de la tierra del Plata (...).

Así es que ya lo saben todos los numerosos admiradores de Carlos Gardel: *a la una del día a sintonizar la Broadcasting Caracas* y luego a la Estación del Ferrocarril de La Guaira, para que el artista porteño tenga pruebas de lo mucho que el público venezolano lo aprecia (Énfasis mío).

El llamado al público, desde la prensa, a sintonizar la emisora radial muestra cómo, para ese momento, los medios masivos habían ya establecido espacios de competencia y lugares de dominio claramente delimitados. En este caso, la prensa se asentaría en el papel de comentarista, de orientadora de las mayorías desde los morosos géneros de la reflexión escrita; mientras el cine se reserva el papel de gran constructor de los mitos masivos y la radio el territorio del contacto virtual inmediato. Este reparto de áreas de influencia se ve claramente establecido en el texto que acompaña la nota informativa que acabamos de citar. Allí, a tres columnas y firmado por Feo Calcaño, se presenta un texto de opinión —en la medida en que pueden diferenciarse los géneros en la prensa de ese momento— que pretende orientar al público con respecto a la actitud que debe tomar frente al cantante. Los subtítulos del texto en cuestión son ya elocuentes: “Cómo debiera ver el público a los artistas que nos visitan.— Carlos Gardel en su faz artística: su voz, su estilo y su versatilidad.—”. Desde este sesgo didáctico

que anticipan los subtítulos se despliega un texto que se inicia con un tono muy cercano al del manual de instrucciones:

Hoy llegará a Caracas el gran cantor argentino Carlos Gardel, tan conocido de nuestro público, por sus innumerables discos fonográficos y sus películas “Luces de Buenos Aires”, “Melodía de Arrabal”, “Cuesta Abajo”, etc. / Su venida nos sugiere algunos comentarios, que gustosos damos a los asiduos lectores de “La Esfera”. / Empezaremos diciendo que la generalidad del público tiene siempre una idea errada de casi todos los cantantes que nos visitan, idea, que indudablemente es fruto de nuestra impetuosa imaginación tropical, en constante ebullición sin lógica ni ajuste (“A Propósito de la Llegada de Carlos Gardel”. *La Esfera*. Año IX. N° 2.925, p 6. Caracas, 25 de abril de 1935).

Se unen en esta introducción varios tópicos que indican el papel que la prensa ha reservado para sí en el reparto de los dominios que los medios han hecho frente a la opinión pública. La información detenida y, en la medida de lo posible, exhaustiva; la capacidad de generar “comentarios” a propósito de cualquier acontecimiento que marque la vida pública; y, sobre todo, la legitimidad discursiva que otorga el derecho de definir la idiosincracia del nuevo sujeto social, el público masivo: esa masa cuya imaginación “sin lógica ni ajuste” debe ser orientada, con el fin de lograr un comportamiento adecuado a la situación. Es por eso que el comentarista recuerda algunos sucesos anteriores –visitas de otros cantantes– para insistir en que “la imaginación popular merced a su abultado pensamiento, se va forzando (sic), mente adentro, lo que ellos creen debe ser la voz de tal o cual cantante, ya sea de ópera u otros géneros”. Este desborde imaginativo debe ser controlado para amoldar la recepción a los criterios que el comentarista supone son los adecuados:

Por todo lo dicho, la idea que todo aficionado debe tener sobre Carlos Gardel, deberá ser aquella que se amolde al género por él cultivado. / Véase en él, al más grande cantor de tangos de la actualidad, unido a un artista emotivo, poseedor de una personalidad inconfundible, dentro del círculo donde giran las cosas

humanas... / Su voz es pastosa, dulce y afinada, con una matización rica, donde caben los distintos matices del tango: la vidalita y el estilo, entretegida (sic) por un sentimiento fino que llega a los espectadores comunicándoles las diversas sensaciones de la música cantada. / Su versatilidad es asombrosa: en doscientos discos (que sepamos) grabados, ha pasado del sentimentalismo del tango fino de historia adecuada a los salones aristocráticos, hasta *el tango arrabalero, doloroso y canalla, donde la gente del bajo fondo expresa su pasión con el mismo derecho que las otras* (Énfasis mío).

El amplio rango de apelación a tan diversos sujetos colectivos, que parece condensar el artista visitante, es el que produce esa especie de alarma, que implica la fluidez y la movilidad de los objetos culturales que se ponen en circulación con el fenómeno Gardel. Las canciones que han sido escuchadas tanto en el elegante salón aristocrático como en el barrio más arrabalero son cantadas por este mismo personaje que no produce una segmentación del público, sino que encarna –precisamente– el tipo de producto de esta era masiva marcada por la indistinción y la fluidez. Curiosamente, la función de orientación que se pretende ejercer a través de este texto, frente a esa fluidez amenazante, colapsa al mostrar que la fascinación que el artista cuyas capacidades se comentan ejerce sobre el gran público es también ejercida sobre el comentarista. El texto desborda su intención orientadora y se despliega hacia el territorio de la emotividad produciendo, más que un efecto de contención, una sensación de explosión de la misma emotividad que se intenta controlar. De algún modo, la presencia del héroe de masas, que ha sido investido como portador de una identidad latinoamericana, ha puesto en evidencia la fuerza que ha adquirido para el momento la sensibilidad de las mayorías, frente a cuyos despliegues de afectividad son completamente vulnerables los mecanismos distintivos del campo letrado.

Esta situación genera una puesta en evidencia de la incapacidad de la prensa –como medio masivo que mantiene importantes vínculos con el campo letrado al cual está ligado– de representar ese *sensorium* de la multitud (Martín-Barbero, 1997: 9). Tal limitación puede percibirse en los episodios narrados en la crónica que el reportero de *La Esfera* intenta realizar del acontecimiento masivo que representó la llegada de Gardel a la estación de ferrocarril de Caño Amarillo. La crónica se titula “Con Gardel, sin verle a la cara” y fue publicada a tres columnas bajo una foto firmada por Aníbal Rivero. El texto –encabezado por la indicación “25 de abril y nueve de la noche”– se inicia mostrando el aprieto que significó para el reportero verse en la obligación de cubrir este evento multitudinario. Se cita a continuación, extensamente, un fragmento del texto que permite observar los movimientos del cronista en medio de la muchedumbre:

Con dificultad suma pudimos abrirnos paso hasta el borde del andén. Nuestro compañero Riverito tomaba posiciones con su minúscula cámara fotográfica. Y a poco una sola voz de la multitud:

—El tren!... Llega el tren!...

La muchedumbre, donde se confundían guapas muchachas, chicos y hombres de todas las categorías sociales, se hizo un remolino tremendo; nos tomó ese remolino de su cuenta y cuando recuperamos el equilibrio estábamos del lado afuera de la estación.

En este trance resolvimos tomar el auto y largarnos. Y nos largamos rumiando la mar de cosas. Entre ellas, meditamos:

—Este público caraqueño, zalamero, es indudable que hoy tributa un homenaje de simpatía al cantante argentino que ha sabido captarse su admiración, gracias al cine parla... Pero, si llegara, por ejemplo, el inefable Mahatma Gandhi, ¿qué recibimiento le haría esta ingenua gente?

Llegamos a la redacción con las orejas gachas. No pudimos hacer nuestro trabajo y, lo advertimos sin soberbia, era la primera vez que nos ocurría semejante atrocidad... (*La Esfera*. Año IX. N° 2.926, p 6. Caracas, 26 de abril de 1935, énfasis mío).

El cronista, asaltado por el remolino de una masa en la que se encuentran mezclados personajes “de todas las categorías sociales”, es

literalmente expulsado del territorio del que se ha adueñado la multitud. Su expulsión genera una construcción del público como “zalamero” e “ingenuo”, así como la puesta en duda del estatuto que se le otorga al héroe masivo. De ahí que se evoque la figura de Gandhi, un personaje cargado con los signos de “lo verdadero” o “lo auténtico”, dentro del espacio de la política y de la historia; frente al signo de “falsedad” que se le imputa al personaje construido a partir de las luces y los sonidos, de la virtualidad y vicariedad del espacio del espectáculo. Pero también se pone de relieve el reconocimiento de la “atrocidad” que implica para el cronista no haber logrado hacer su trabajo.

La función del reportero está puesta en entredicho aquí, porque uno de los rasgos de legitimidad de su discurso se sostiene justamente en el hecho de ser capaz de dar a conocer a los lectores los movimientos que el mismo público genera. Este límite de la representación que se evidencia con la literal expulsión del vocero del público del mismo espacio que pretende representar, se revela de manera aún más clara cuando el reportero gráfico llega a la redacción anunciando que ha tomado la foto: “A poco llegó el compañero Riverito asegurándonos que su ‘instantánea’ estaba lista...”. El registro fotográfico debe ser, entonces, acompañado con la nota que sostenga el relato que la imagen sí ha podido recoger. Entonces, el cronista recurre a un género que considera que acaba de inventar, el de “un nuevo sistema de entrevista”:

¿Qué hacer? Apelamos a un sistema eficaz: entrevistarnos con Gardel sin verle la cara... Y si mucho apretaba, sin cruzar con él ni dos palabras! Son ventajas de la profesión...

A partir de allí, sin dar más explicaciones, el cronista se dedica a reproducir algunas de las declaraciones que dio el cantante argentino a la prensa de Puerto Rico y, lo que resulta aún más interesante, a transcribir la entrevista que se le hizo a Gardel a su llegada a Caracas y que fue transmitida por la Broadcasting Caracas. Así lo confiesa al final de su texto:

En seguida, nos cortan la onda... Sí señores! Porque a Gardel le “sacamos” esas palabras copiadas por intermedio de la Broadcasting Caracas, como le “sacamos” aquello anterior recordando que se lo dijo hace poco a un colega de Puerto Rico.

Y como ustedes pueden ya apreciarlo, hemos entrevistado a Carlos Gardel sin vernos a las caras y sin cruzarnos ni dos palabras.

De este modo, la crónica aparece acompañando una elocuente foto en la que apenas puede distinguirse el andén de la estación del ferrocarril, atiborrado de gente que rodea los pocos automóviles que se arriesgaron a entrar al espacio aledaño a la estación. La multitud fue fotografiada desde un ángulo elevado, probablemente el techo de un automóvil o algún poste cercano. Aparece dentro de ella –en un óvalo– la figura sonriente de Gardel, en el característico ángulo que muestra el lado derecho de su rostro. La foto es acompañada con la siguiente leyenda:

Aquí vemos un aspecto de la enorme concurrencia que asistió ayer por la tarde a la estación del Ferrocarril de la Guaira a recibir al célebre cantante argentino Carlos Gardel (óvalo) el que celebra su debut hoy por la noche en la elegante sala del Teatro Principal.

La peripecia mostrada en esta crónica condensa, en buena medida, el lugar excluido –y excluyente– que ocupó y eligió la prensa para ubicarse frente a este fenómeno de masas al cual era incapaz de representar. La fotografía, mientras tanto, tomaba un papel primordial en la representación. Es el motor que impulsa la escritura, es su presencia como documento que

registra el acontecer, el suceso extraordinario, la que genera el texto de apoyo. Texto construido de retazos de discursos, entre los que la transcripción de la entrevista radial ocupa un lugar central.

### **El villano**

La experiencia de multitud que desbordó la posibilidad de representación de la prensa y que pudo ser registrada apenas parcialmente por la fotografía, se repitió con el acontecimiento fundamental que significó la muerte del general Juan Vicente Gómez, en diciembre de 1935. En el momento del anuncio del deceso del dictador y de las manifestaciones posteriores, los grandes titulares y las fotos tomaron los espacios impresos y redujeron el discurso escrito a un silencio asombrado. Los actos del sepelio fueron reseñados profusamente mientras se silenciaban los acontecimientos callejeros de saqueo y destrucción. Este momentáneo silenciamiento era un modo de registrar la alteración que tal cambio producía, ya que para el espacio de la estabilidad “el cambio se representa como la energía incontenible de un flujo que altera y enturbia la estructura” (Ramos, 1996: 12). La alteración, en este caso, se estaba produciendo en un espacio de flujo –la calle– que había sido tomado por la multitud.

En efecto, durante los primeros dos días la prensa se dedicó a reseñar el sepelio del dictador y las primeras actividades del Presidente encargado, general Eleazar López Contreras. Entre ellas se destacó la reproducción del primer discurso de López Contreras que fue transmitido por radio a todo el país. La presentación de esta información indica la importancia que la radio

había ya adquirido en el espacio de la construcción de apelaciones a los sujetos de la nación:

Aunque la mayoría del público escuchó a las seis de la tarde de ayer las patrióticas palabras *dichas por radio*, desde Maracay, y dirigidas al laborioso pueblo de Caracas por el General Eleazar López Contreras, Ministro de Guerra y Marina encargado del Poder Ejecutivo, hicimos una *copia taquigráfica* que ofrecemos ahora a nuestros lectores.

Juzgamos innecesario recomendar a la ciudadanía caraqueña *serenidad y cordura* en su comportamiento en los actuales momentos de trascendencia histórica que vivimos, ya que la más autorizada palabra del destacado ciudadano que está hoy al frente del Poder Ejecutivo lo realiza en forma clara y precisa, garantizando a todos una patriótica solución, por los caminos del orden, de los problemas que afectan al país (“El Encargado del Poder Ejecutivo al Pueblo de Caracas”. *La Esfera*. Año IX N° 3.164, p 1. Caracas, 20 de diciembre de 1935, énfasis mío).

Los llamados al orden y la expresión de “calma y cordura” –que sería el lema del gobierno del general López Contreras– encontraron en la radio el medio más inmediato e idóneo de difusión. La prensa se mantuvo en un segundo plano, transcribiendo los discursos, ofreciendo el eco impreso de los urgentes pedidos de calma y mostrando, en los breves textos que acompañaban las fotografías de las multitudes, su asombro ante la capacidad de movilización del pueblo caraqueño. Así puede notarse en los textos que reseñan la llegada del General López Contreras a la capital, luego de días de tumultos ciudadanos.

Describir *la insólita manifestación* que fué el recibimiento del General López Contreras resulta difícil. Prácticamente toda Caracas se fué a la carretera en espera del séquito oficial.

Voces entusiasmadas y cordiales, dando vítores, saludaron la llegada del Primer Magistrado, quien, con la sencillez que le es característica, tuvo para todos sus más cordiales deferencias, mostrándose visiblemente emocionado por la exteriorización que le ha hecho Caracas, y que pone de manifiesto el profundo respeto, la absoluta confianza que inspira.

Las *distintas manifestaciones* que se han venido realizando en esta ciudad, integradas unas, suscritas otras por distinguidos elementos de las diversas actividades sociales, reclamaban la llegada del General López Contreras, y por

el espíritu que las inspiró prepararon al público a este recibimiento que responde ampliamente a los propósitos que abriga el Magistrado y que ha exteriorizado tan claramente en sus recientes palabras de saludo a nuestra capital (“Llegada del General Eleazar López Contreras a Caracas”. *La Esfera*. Año IX. N° 3.165, p 1. Caracas, sábado 21 de diciembre de 1935, énfasis mío).

Lo que esta crónica mesurada intenta obviar son los saqueos que las multitudes habían estado realizando en las casas de los personajes más cercanos al dictador y la destrucción de propiedades como las instalaciones del periódico oficial, *El Nuevo Diario*. La actitud casi unánime de la prensa ante estos saqueos, que parecían no tener líderes particulares ni momento de finalizar, fue la de guardar silencio. Un silencio que sólo presagiaba el despliegue posterior de los dispositivos de sometimiento que pondrían a circular al mismo tiempo “la violencia –y el amor– desatados entre los actantes de la escena pedagógica nacional” (Ramos, 1996: 9).

De hecho, la presencia amenazante de la multitud debió aparecer cuando –finalizada la primera fase de los disturbios– la turba vengadora comenzó a buscar un segundo impulso en objetivos menos sospechosos que los iniciales. Así, la multitud llegó a las puertas del diario *La Esfera* a pedir una rendición de cuentas, porque toda publicación que se hubiera mantenido funcionando durante los últimos diez años era digna de sospecha. El escritor, periodista y caricaturista Leoncio Martínez salió en defensa de la empresa y fue escuchado por la multitud, lo que salvó del desastre al periódico y le valió la designación de Jefe de Redacción. Estos hechos marcan un momento de cambio en las estrategias de esta publicación, que bien puede ilustrar lo sucedido en toda la prensa caraqueña. Se trata del paso del silencio al reclamo abierto en apenas unos pocos días. Como muchos de los cambios que se dieron en el momento, la apertura de la prensa se llevó a

cabo debido a la virtual imposición de esas masas beligerantes, que usaron el saqueo como arma para tomar justicia por su propia mano y que veían en la prensa establecida a un enemigo encubierto.

De allí que las aclaratorias resultaron de urgencia en ese momento de rendición de cuentas. El diario en cuestión se vio obligado a justificar su permanencia como periódico permitido por el régimen, en estas palabras publicadas el día siguiente del intento de saqueo:

Abiertas de par en par las puertas, franca la entrada y más francos aún los corazones, entregados sin desconfianza a nuestras labores cotidianas, cada uno en su tarea y las máquinas en las actividades de costumbre, *así nos encontró ayer en la mañana una gran masa del Pueblo caraqueño, representación capital del noble Pueblo Venezolano.*

A ese Pueblo a quien hemos siempre servido con honradez y patriotismo en la esperanza de días mejores que alborean, debemos agradecerle, y de ello dejamos constancia plena de sinceridad, el que haya oído nuestras palabras, y que, *conteniendo los naturales desbordes que alienta el sentir un álito de libertad después de largos años de sufrimiento y de silencio*, comprendiera sin mayores razones que a esta casa no necesita entrar por la violencia porque, desde sus principios, esta casa es del Pueblo y para el Pueblo (“Del Pueblo y para el Pueblo”. *La Esfera*. Año IX. N° 3.166. p 1. Caracas, 22 de diciembre de 1935, todos los énfasis son míos).

El tono halagador y el gesto de reconocimiento de tinte populista que se elabora en este texto frente a la multitud que ha llegado enfurecida a las puertas del periódico –con la intención de saquearlo y quemar sus instalaciones– dista mucho del gesto punitivo y jerárquico que se habría elaborado en una escena similar de enfrentamiento durante el siglo XIX. Se integra esta masa de hombres enardecidos a la larga tradición de lucha de la ciudad, se rescata su gentilicio mismo a partir de esa tradición que lo enlaza a la representación del pueblo todo de la patria. La operación expansiva de esta apelación contruye un sujeto ciudadano en pleno ejercicio de su soberanía, con la intención de colocar al medio impreso en el mismo espacio

en el cual ese pueblo se encuentra: el origen laborioso y humilde, la Patria como lugar de productividad, conciliación y acuerdo.

Todos e individualmente cada uno de los elementos que conforman “La Esfera”; ninguno ha conocido, cuando se lanzó a la lucha por la vida, la opulencia, la holganza, los placeres de la riqueza mal habida; *hijos de obreros*, en cualquiera de las actividades sociales, el pensamiento, el comercio o el taller, son *hombres levantados por el propio esfuerzo*, y que del sudor y de la contracción (sic) derivan la subsistencia de más de sesenta hogares humildes en los cuales no se ve boato ni despilfarros.

Se nos hizo necesario amoldarnos a las circunstancias, pero, no obstante mantuvimos íntegros por sobre las imperiosas obligaciones, la fe del mañana que se anuncia y el cariño y la suprema aspiración por una Patria grande y aún más gloriosa.

Así nos satisface que el pueblo agolpado ayer a nuestras puertas, comprendiera que si cada uno de nosotros, al igual que cada uno de ellos, hubiera logrado realizar siquiera un porcentaje mínimo de los sueños e ideales que le alentaban para servir a la colectividad, nuestra Patria sería al presente una de las más hermosas Patrias de América.

“La Esfera” –y discúlpenos que lo digamos no por vanidad sino por precisión– es una Empresa fundada con capitales particulares y con caudal mucho mayor: la voluntad.

Los trabajadores del medio impreso son presentados en este discurso conciliatorio como miembros del mismo sector al que pertenecen los hombres que forman la turba saqueadora. En una operación de convencimiento, por la vía del afecto y de las solidaridades profundas, se presenta la existencia misma del periódico como atada a la voz del hombre del pueblo que ha sustentado con su apoyo la empresa:

Recuérdese que, diez años atrás, para darnos a conocer, para que el público supiera nuestras tendencias y tomara cuenta de nuestras aspiraciones, “La Esfera” casi se regalaba en las calles.

Así el Pueblo se fué consustanciando con nosotros, y entretanto, aparentemente, íbamos directos al fracaso, pues nuestro déficit financiero, mientras el éxito moral crecía, llegó a superar una suma que a la vista resultaba insalvable, y que aún, a pesar de sacrificios y privaciones, monta a una deuda de consideración.

Mas, para aminorar tan rudo gravamen, no necesitamos ni por un instante de subrepticios ingresos, de interesadas subvenciones, sino del *cariño y de la cooperación del Pueblo*, que elevando a cifras desusadas nuestro tiraje nos trajo

también el apoyo del comercio y el crédito exterior.

Por eso podemos con orgullo decir que en el minuto palpitante de ahora, “La Esfera”, como empresa periodística, no le debe a nadie su progreso sino al Pueblo Venezolano.

La identificación de la empresa privada con una noción de pueblo – que se construye como público consumidor de los bienes culturales que tal empresa pone en circulación– se elabora a partir de la apelación al afecto y a la solidaridad, asumidas como condición de posibilidad de la mediación. El medio masivo se distancia de cualquier vinculación con los discursos oficiales, para legitimar un lugar de enunciación tan distante de los discursos autoritarios de las instancias gubernamentales, como de los géneros discursivos jerarquizantes del campo letrado tradicional. Un lugar de enunciación que apela al riesgo que el medio ha corrido por colocarse del lado del pueblo:

Semejante finalidad no se crea que la encauzamos sin disgustos ni zozobras, pues en innumerables ocasiones nos vimos constreñidos a abandonar nuestra línea de conducta inicial, bien por la represión autoritaria o ya por la amenaza sin disimulo.

Hoy, pues, ante el cambio cívico de una prometedor realidad, podemos volcar, diáfano y sincero *nuestro sentimiento junto con los sentimientos populares* y reiterarle al Pueblo de Venezuela nuestra lealtad y nuestro cariño y muy especialmente al de Caracas, que supo ayer, en una demostración digna de su cultura, desoír las instigaciones de alguna malevolencia gratuita y solapada o de algún espíritu de mercantilismo anticipado, nefasto en estos momentos para el cumplimiento de los ideales que germinan; *y en un espiritual abrazo y con voces de fraternidad y estímulo patriótico, exteriorizó la convicción de que nosotros, “La Esfera”, está y vive con él y para él: el Pueblo.*

Es significativa la operación de legitimación que se verifica en este texto, porque muestra el momento en el que un sector emergente del campo letrado se constituye al mismo tiempo como iniciativa privada, como grupo empresarial con voluntad nacionalista y como parte del pueblo que no tiene recursos ni patrimonio y depende de su propio esfuerzo. En este espacio

simbólico de concertación, no son los saberes jerárquicos los que rigen la enunciación, sino la valoración de los actos de productividad en los cuales se hermanan los trabajadores que adquieren los bienes culturales y los trabajadores que los producen. Es la actividad del trabajo la que coloca ficcionalmente al público y al medio en el mismo espacio de solidaridad.

Por otro lado, el campo enemigo se coloca en otro lugar distinto al de los medios masivos, planteando una evidente separación entre los espacios públicos oficiales y los no oficiales. Este discurso de legitimación elaborará una imagen del trabajador de los medios masivos como un igual o como un servidor del pueblo y en esta operación privará más la necesidad de transacción que la de imposición. Una transacción basada en la clara distinción entre el letrado tradicional nacido con bienes de fortuna y este trabajador de la prensa independiente, que se ha labrado su lugar con el trabajo manual. La acción de los medios masivos quedará, así, separada por un lado del espacio oficial y, por otro, del campo letrado tradicional, debido a la marca específica que se otorga a sí misma dentro del espacio de la actividad laboral. El saber tradicional, vinculado con un origen de clase, será silenciado en esta representación del polo emisor del campo masivo, para constituir un lugar autónomo que, en adelante, no será sólo un espacio sometido a la relegación desde el campo cultural elitesco sino intencionalmente separado de éste por voluntad expresa de diferenciación.

### **La cultura de masas**

Este lugar a salvo que se esmera en construir la prensa parece haber sido innecesario para el caso de la radio. En el período de escaramuzas y

saqueos posterior a la muerte del dictador las emisoras de radio no se vieron amenazadas. Este hecho es significativo si se toma en cuenta que fue el medio radial el que sirvió de vehículo primordial de difusión de las actividades y discursos del nuevo mandatario, Eleazar López Contreras, una vez iniciado el proceso de tránsito del postgomecismo.

El importante papel cumplido por la radiodifusión en este año de 1935 y en los años posteriores marcará el ingreso del nuevo medio a un territorio de relevancia. Ya no se trata de aquel curioso y divertido aparato que se anunciaba como novedad tecnológica. Es ahora un vehículo fundamental para la implantación y difusión de los nuevos géneros discursivos que se encargarán de rediseñar el inestable espacio de la nación. Un espacio que en adelante ya no podrá pensarse fuera del ámbito de los sonidos, los ruidos y las voces. La patria no será más representada sólo en el excluyente territorio de la letra, sino que transitará por un territorio audiovisual desde el cual el populismo aprenderá a elaborar diversos mecanismos de captura y el público receptor –en la medida de sus posibilidades– estrategias de dispersión o de fuga.

En todo caso, se dará lugar a un espacio de negociación en el que la vocación impugnadora, ortopédica y penalizadora del discurso letrado tradicional cederá el paso a una voluntad de representación desde la negociación. Transacción y seducción serán las marcas de este nuevo discurso de representación del territorio de la nación y sus sujetos, en una etapa de conflicto y de ausencia de consenso en la que los receptores no son sólo público sino, sobre todo, un agente político que deberá ser convencido y

capturado por un discurso populista que no podrá menos que asumir algunas de sus reivindicaciones efectivas.

## Inventario de la ausencia

Pachucos, cholos y chungos,  
chichinflas y malapachas  
acá los chómpiras rifan  
y bailan tíbiri-tábara  
y bailan tíbiri-tábara...

**Café Tacvba**

Como sucede siempre que un discurso es concluido, lo que queda verdaderamente claro es todo lo que ha esperado inútilmente afuera y ha permanecido allí. Cerrar un posible acercamiento a la comprensión de un proceso es siempre dibujar el impreciso borde en el que comienza todo lo que faltaría por considerar. La amenaza de esa ausencia no está nunca tan presente como cuando se pretende ese reiterado e ingenuo gesto de la conclusión. Así que, para evitar el riesgo de la inexactitud, prefiero considerar estas palabras finales como un inventario de ausencias.

He querido mostrar, a partir de textos concretos, la mayoría de ellos publicados en la prensa y por tanto dirigidos a un público masivo, el modo como el imaginario de la modernidad se fue abriendo paso al menos desde los años veinte de la Venezuela sumida bajo la dictadura gomecista. Ha sido un modo de argumentar que –contrario a lo tantas veces afirmado por cierta historiografía populista– el siglo veinte había comenzado puntualmente para los venezolanos. Cuando, en 1935, muere el dictador, hay pocas novedades que incorporar a un mapa simbólico permeado ya por las imágenes de cambio de la modernidad.

La herencia simbólica del pasado rural había sido ya puesta en discurso como curiosidad etnográfica. La identidad nacional había sido ya asimilada a personajes y espacios urbanos en proceso de movilidad social

ascendente. Que las cifras estadísticas mostraran aún un país predominantemente rural, escasamente alfabetizado y poco productivo, no invalida el hecho de que las élites urbanas se habían encargado ya de establecer el reparto y el argumento que en adelante le tocaría interpretar a los sujetos y espacios de la nación.

Está claro, sin embargo, que –como todo mapa– éste programa trazado por la imaginación urbana modernizadora se vería contrariado, una y otra vez, por el terreno empírico al cual pretendía dominar en términos simbólicos. De ahí que esta investigación no sólo aspire a mostrar el impulso ordenador de la élite ilustrada, sino también todo lo que se asoma, pero no está, en los textos que hablan de ese llanero que desarma y reconstruye el fordcito con los materiales que la naturaleza le proporciona y que repara los cauchos con lianas. Lo que apenas puede entreverse en los gritos y aplausos que aparecen como coro festivo, rodeando siempre los actos del carnaval estudiantil de 1928. Lo que no se registra, pero asoma, en los textos que hablan del consumo de objetos suntuarios de parte de sujetos que pertenecen a sectores marginados de ese circuito, como la sirvienta que se toma fotos en la plaza y encarga su tarjeta de presentación en una imprenta portátil de feria. Lo que apenas podemos presentir, pero se borra, detrás de la emergencia de una expresión como el *buchiplumeo*, nombre caribeño para marcar al mismo tiempo la falsedad y el ascenso súbito. Lo que se resiste a la representación en los gestos furtivos que las parejas realizan en las salas oscuras, mientras muestran su inusitado entusiasmo por las producciones sonoras de Hollywood. Lo que parece asomar, pero no podemos registrar, en las relaciones de profunda afectividad que se establecen entre los oyentes y los personajes del radioteatro, entre los fanáticos y los héroes populares en

los que se convierten las estrellas de la naciente industria cultural. Lo que amenaza desde el desbordamiento popular que quemó y saqueó, en diciembre de 1935, en busca de una justicia que la ley y la letra no proporcionan.

Habría que construir, entonces, al menos un inventario de esas ausencias que permita elaborar la agenda de lo que será necesario estudiar desde lugares riesgosos, en medio de una carencia pasmosa de evidencias. Es ese otro lugar –el de la resistencia a la representación, la desterritorialización y la fuga– el que es importante dejar al descubierto aquí como territorio frente al cual se construyen todos los discursos de fijeza, orden, administración y disciplinamiento. Un lugar al que sólo puede accederse parcialmente desde una teoría –¿post-antropológica?– del caos simbólico, que explique la estructura discursiva de los otros y nos permita comprender el modo como funcionan sistemas alternos de entender/actuar en el mundo. Redes que no se rigen por los parámetros letrados e iluministas ni tampoco por los mecanismos difusores de la masmediación. Este cierre es, por eso, una apertura. Un signo a la vez de exclamación y de interrogación.

## Textos Citados

### Hemerografía<sup>30</sup>

*Arquero*

*Billiken*

*Élite*

*La Esfera*

*Fantoches*

*Hélice*

*El Nuevo Diario*

*El Sol*

*El Universal*

### Cinematografía

Anzola, Alfredo J. *El Misterio de los Ojos Escarlata*. Cine Seis Ocho, 1993.

De Pedro, Manuel. *Juan Vicente Gómez y su época*. Cinecoteca Venezolana S.A, 1974 / 1975.

### Bibliografía

Abreu Sojo, Carlos. 1989. *Evolución de la fotografía periodística en Venezuela*. Caracas: Cuadernos de la Escuela de Comunicación Social de la UCV. N° 8.

---

<sup>30</sup> El material hemerográfico fue consultado en los ejemplares pertenecientes a los años que van de 1925 a 1935, fechas que corresponden a los últimos diez años de la dictadura de Juan Vicente Gómez.

- Acosta, José Miguel. 1996. "Restauraciones de la Cinemateca Nacional: Producción cinematográfica oficial". En: *Programación mayo 96*. Caracas: Publicaciones de la Fundación Cinemateca Nacional.
- Alcibíades, Mirla. 1997. *Publicidad, comercialización y proyecto editorial de la empresa de cigarrillos "El Cojo"*. Caracas: CELARG.
- Anderson, Benedict. 1993. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, Bronislaw. 1979. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Bajtín, Mijaíl. 1993. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bogotá, Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Barrios, Alba Lía. 1994. *Primer costumbrismo venezolano*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Benjamin, Walter. 1980. *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, Walter. 1992a. "Pequeña historia de la fotografía". En: *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus. pp 63-83.
- Benjamin, Walter. 1992b. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos, I*. Madrid: Taurus, pp 17-60.
- Berman, Marshall. 1992. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Beverly, John. 1992. "¿Post-literatura? Sujeto subalterno e impase de las humanidades". En: Vidal, Hernán (ed.). *Hermenéuticas de lo popular*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Bhabha, Hommi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Blanco, Andrés Eloy. 1980. *Poesía 2. De BARCO DE PIEDRA a LA JUAMBIMBADA*. Caracas: Centauro.

- Bourdieu, Pierre. 1983. *Campo intelectual y campo del poder*. Buenos Aires: Folios.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Burns, Bradford. 1990. *La pobreza del progreso. América Latina en el siglo XIX*. México: Siglo XXI.
- Caballero, Manuel. 1999. *Las crisis de la Venezuela contemporánea (1903-1992)*. Caracas: Monte Ávila.
- Capriles, Oswaldo. 1984. "Comunicación y Cultura en el reino del Big Brother". En: *Nueva Sociedad*. No. 71. (marzo-abril) pp 42-54.
- Colón Zayas, Eliseo. s.f. "La hora del cuerpo: Recepción y consumo de la comedia en Puerto Rico" En: *Diálogos de la comunicación*, N° 30. FELAFACS.
- Cortina, Alfredo. 1995. *Historia de la radio en Venezuela*. Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- Daroqui, María Julia. 1997. *El hibridismo e(x)cultural en la narrativa hispanocaribeña actual*. Caracas: Universidad Simón Bolívar (Tesis Doctoral, mimeo.)
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Díaz Requena, Rafael. "Antecedentes de las telecomunicaciones electromagnéticas en Venezuela". En: Eleazar Díaz Rangel y otros. 1987. *Estudios de comunicación social*. Caracas: Monte Ávila.
- Fernández, Carlos Emilio. 1959. *Hombres y sucesos de mi tierra*. Revista **Bohemia**. N° 777. Caracas, 13 al 19 de febrero de 1978. pp 70-81.
- Foucault, Michel. 1969. "¿Qué es un autor?". En: *Dialéctica*. Año IX. N° 16. Puebla, diciembre de 1984. pp 51-82.
- Foucault, Michel. 1978. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- García Canclini, Néstor. 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y*

*salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana.

García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

González, Beatriz. 1995. "Modernización y disciplinamiento. La formación del ciudadano: del espacio público y privado". En: *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. González, Lasarte, Montaldo y Daroqui (Comp.). Caracas: Monte Ávila/USB.

González, Reynaldo. 1989. *Llorar es un placer*. La Habana: Letras Cubanas.

Hernández, Carmen. 1989. *Fantoches y la Venezuela de la dictadura gomecista*. Caracas: UCV (Tesis de Licenciatura, mimeo.).

Izaguirre, Rodolfo. 1981. *El cine en Venezuela*. Caracas: Fundarte.

*La oposición a la dictadura gomecista. El movimiento estudiantil de 1928. Antología documental*. 1983. Compilación de Naudy Suárez. Caracas: Congreso de la República, Col. El Pensamiento Político Venezolano del Siglo XX. Documentos para su estudio. Vol 10.

*La oposición a la dictadura gomecista. La prensa clandestina y otros documentos*. 1983. Caracas: Congreso de la República, Col. El Pensamiento Político Venezolano del Siglo XX. Documentos para su estudio. Vol 11.

Larrazábal Henríquez, Osvaldo y Carrera, Gustavo Luis. 1996. *Bibliografía integral de la novela venezolana (1842-1994)*. Caracas: UCV/FHE.

Lasarte Valcárcel, Javier. 1995a. "‘Tú no eres él’: diversidad de las representaciones del otro". En: González, Beatriz, Javier Lasarte et al. *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila/USB, pp 221-241.

Lasarte Valcárcel, Javier. 1995b. "Crisis y reformulación del criollismo en el postmodernismo y la vanguardia. Las representaciones de lo popular". En: *Juego y nación*. Caracas: Fundarte/Equinoccio, pp 77-93.

- Ledezma, Pedro Felipe. 1978. *Marxismo y Programas en la lucha antigomecista*. Caracas: Instituto Universitario Pedagógico.
- Ludmer, Josefina. 1988. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Marrosu, Ambretta. 1996. "El cine". En: *La cultura de Venezuela. Historia mínima*. Caracas: Fundación de los Trabajadores de Lagoven.
- Martín-Barbero, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, Jesús. 1994. *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. Caracas: FUNTARTE/Ateneo de Caracas.
- Martín-Barbero, Jesús. 1997. "Hegemonía comunicacional y descentramiento cultural". Ponencia presentada en el Seminario Post-Doctoral *Postmodernidad y Ciencias Sociales II*. Valencia, Universidad de Carabobo. Mimeografiado.
- Mendoza, Daniel. 1993. *Obra completa*. Caracas: Fundación Guariqueña para la Cultura/CONAC.
- Mignolo, Walter. 1989. "Literacy and Colonization: The New World Experience". En: René Jara y Nicholas Spadachinni, (Eds.). *1492-1992: Re/Discovering Colonial Writing*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Miliani, Domingo. 1985. *Tríptico venezolano*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- Monsiváis, Carlos. 1979. "Cultura urbana y creación intelectual". *Casa de las Américas*. Año XX. N° 116. pp 81-92.
- Montaldo, Graciela. 1995. *La sensibilidad amenazada*. Caracas: Planeta/CELARG.
- Nazoa, Aquiles. 1987. *Caracas física y espiritual*. Caracas: Panapo (1era. ed. 1967).

- Noriega, Dolores. 1980. *Alcance y proyección de la revista Élite: su relación con la renovación del relato en Venezuela*. Caracas: UCV (Tesis de Licenciatura, mimeo.).
- Osorio, Nelson. 1988. "Prólogo" a *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Otero Silva, Miguel. 1983. *Fiebre*. Bogotá: La Oveja Negra. (Reedición de la versión corregida por el autor y publicada en 1971. 1era. ed. 1936)
- Pino Iturrieta, Elías (Comp.). 1993. *Juan Vicente Gómez y su época*. Caracas: Monte Ávila.
- Pratt, Mary Louis. 1992. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- Rama, Ángel. 1984. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramos, Julio. 1989. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Julio. 1995. "La ley es otra: Literatura y constitución del sujeto jurídico. María Antonia Mandinga en el archivo de la ley". En: González, Beatriz; Javier Lasarte Valcárcel et al. *Ob cit.* Caracas: Monte Ávila/USB. pp 193-219.
- Ramos, Julio. 1996. *Paradojas de la letra*. Caracas: eXcultura.
- Rivas Rojas, Raquel. 1991. *Los narradores de válvula. La renovación del cuento venezolano entre 1928 y 1935*. Caracas: USB (Tesis de Maestría, mimeo.).
- Rivas Rojas, Raquel. 2001. *Del Criollismo al Populismo. Relato identitario en Venezuela (1935-1941)*. Londres: King's College London (Tesis de PhD, mimeo.).

- Romero, José Luis. 1986. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rotker, Susana. 1992. *Fundación de una escritura. Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.
- Sanoja Hernández, Jesús. 1983. "Prologo" a *La oposición a la dictadura gomecista. La prensa clandestina y otros documentos*. 1983. Caracas: Congreso de la República, Col. Pensamiento Político Venezolano del Siglo XX. Documentos para su estudio. Vol 11, pp
- Sarlo, Beatriz. 1985. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos.
- Sarlo, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz. 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz. 1994. *Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Segnini, Yolanda. 1987. *Las luces del gomecismo*. Caracas: Alfadil.
- Sidorkovs, Nicolás. 1994. *Los cines de Caracas en el tiempo de los cines*. Caracas: Armitano Editores.
- Silva Beauregard, Paulette. 1993. *Una vasta morada de enmascarados: Poesía, cultura y modernización en Venezuela a finales del siglo XIX*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Sommer, Doris. 1990. "Irresistible romance: the foundational fictions of Latin America". En: Homi K. Bhabha (Comp.). *Nation and narration*. London and New York: Routledge.

Ulanovzky, Carlos, Marta Merkin, Juan José Panno y Gabriela Tijman. 1995. *Días de radio. Historia de la radio argentina*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Vallenilla Lanz, Laureano. 1991. *Cesarismo democrático y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Vidal, Hernán. 1992. "Por una afirmación de los estudios culturales Latino/americanos". En: *Hermenéuticas de lo popular*. Minneapolis, Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literature.

Vidal, Javier. 1995. *La era de la radio*. Caracas: Panapo.

Yanes, Oscar. 1995. *Memorias de Armandito. Historias ocultas, trágicas y divertidas de la vida venezolana*. Bogotá: Planeta.

Yepes, Oswaldo. 1993. *Cuentos y recuentos de la radio en Venezuela*. Caracas: Fundación Neumann.

Yonnet, Paul. 1988. *Juegos, modas y masas*. Barcelona: Gedisa.