



Caracas, 1960. Ensayista, poeta e historiador de las artes visuales.
Curador independiente y asesor de diversos proyectos expositivos.
Licenciado en Literatura (*Summa Cum Laude*, 1983).
Doctor en Ciencias Sociales por la Escuela de Altos Estudios de París (1994).
Profesor universitario en Francia y en Venezuela.
Su último libro publicado es *Gacelas y otros poemas* (1999).

Apostilla para el fin de siglo

Sobre el eurocentrismo nacional

¿Cultura moderna en Venezuela?

El problema reveroniano de nuestra modernidad

ME GUSTARÍA COMENZAR estas reflexiones considerando brevemente la inscripción de lo moderno venezolano en el contexto mundial: cómo se han articulado nuestros esfuerzos de modernización al tiempo del mundo y cómo, también, en ese tiempo, que fue el tiempo del siglo ya pasado, no dejó de engendrarse para Venezuela, al menos en el campo de las artes, una suerte de destiempo que aún nos queda por pensar.

Parece ser que el general Juan Vicente Gómez gustaba salir en grandes comitivas con el objeto de lucir sus relucientes e inéditos automóviles. Iban de Maracay a Las Delicias las primeras caravanas automotoras que rodaban sobre suelo patrio formadas por los autos gubernamentales y por los vehículos de las legaciones extranjeras. Un día, al atardecer, la caravana del dictador hizo alto para que el presidente, seguramente urgido, hiciese sus necesidades en algún discreto descampado. Todos los autos que lo seguían se fueron deteniendo y al final de la inmensa caravana ni siquiera podía sospecharse la razón de la pausa. Aquella noche, según contaba un avisado cronista, el general decidió acostarse al borde del camino para contemplar las estrellas, tras haberse relajado. El gesto, una vez más, fue repetido por todos los ocupantes de la caravana. Don Pedro Emilio Coll, a la sazón ministro de Fomento o acaso presidente del Congreso, se recostó también sobre la hierba con su chofer para verse cubrir ambos de aquella noche en plenilunio. Con el nocturno cielo por techo, el rústico chofer del Dr. Coll le habría preguntado, cándido, inquieto y conmovido al flamante funcionario modernista: ¿Se imagina usted, doctor, lo que estarán pensando de nosotros en la luna?

Siempre me ha gustado esta anécdota incierta. Suelo narrarla cada vez que me toca reflexionar sobre la situación sentimental de Venezuela en el mundo: sobre el sentimiento de los venezolanos ante nuestra situación en el mundo. Una de las mortificaciones mayores de la venezolanidad en el siglo XX fue, sin duda, aquella de ver los procesos de modernización nacionales (bien) articulados al tiempo mundial, a una cronología global que pudiera incluirlos sin mayores anacronismos. Pero una de las sospechas que arroja nuestra complejidad nacional es, como respuesta incesante ante aquella mortificación, que nuestros procesos de modernización no hayan sido síntomas de ninguna contemporaneidad global sino más bien, e irremediabilmente, el efecto de necesidades, de cronologías e impulsiones



muy propias, cuya visibilidad a la luz del contexto mundial tenía que aparecer como una especie de des-tiempo, en el aislamiento y la rareza.

Es pues sobre ese destiempo sintomático y profundamente significativo; sobre ese destiempo a menudo despreciado que resulta inevitable pensar cuando se evoca la situación cultural venezolana a las puertas del nuevo siglo, unas puertas que vienen advertidas por el canto victorioso de la globalización, es decir, por la virtual estigmatización de toda forma de trastiempo, de toda forma de retardo, de toda forma de aislamiento. ¿Cómo asir el asunto de nuestra inscripción global en un mun-

**¿Se puede decir
lo mismo en Venezuela?
¿Fue el siglo XX
un siglo moderno
para todos?**

do de deslocalizaciones? Quizá una forma sea la de evocar algunos objetos artísticos muy visibles, conocidos por todos, para instrumentar la reflexión sobre un fondo más concreto y manejable. En ellos puede condensarse todo el ámbito de las aspiraciones públicas y todo el íntimo territorio de la ilusión creadora. La obra de

arte tiene en común con la decisión política el hecho de moverse en dos registros aparentemente contradictorios: el de la personalidad que la acomete, y el de la comunidad que la acoge, la recibe o la rechaza. El gran artista es, pues, como el gran político, alguien que proyecta en su actuación una dimensión egoísta de la acción, pero que al mismo tiempo sabe hacerla responder, cuando actúa con suficiente generosidad, a las expectativas de una comunidad específica.

Quizás no haya una imagen más emblemática de la conjunción del arte y la política en Venezuela que aquel famoso retrato pintado por Arturo Michelena de don Francisco de Miranda en sus últimos días de reclusión, en La Carraca de Cádiz. En esa imagen polémica y admirada se condensan el ser moderno y el anacronismo del arte y de la historia representada por la pintura, el mito y la narración verídica, pero sobre todo se concentra álgidamente allí la ansiedad secular que concierne dolorosamente a nuestra conflictiva relación con el mundo y con el extranjero.

Si alguna figura de nuestra historia encarna la posibilidad (o el ejemplo) de haber estado en armonía con el contexto de su mundo es, precisamente, Francisco de Miranda. Y si alguna imagen representa o se alimenta de la fisura dramática que parece existir entre la certeza de ser contemporáneos a un tiempo global y la voluntad de hacer fecundar dicha certeza en el territorio y en el tiempo de lo vernáculo es, también, la imagen cimera de don Francisco de Miranda fracasado en su calabozo descolorido. La obra de Michelena es, pues, más que el retrato de un prócer en el decaimiento de su vida, el retrato de la escisión colectiva que nos atañe a todos los venezolanos entre nuestro ser universal y nuestro ser local. Y no sería un azar que el más célebre retrato de un prócer de nuestra emancipación, más célebre aún que cualquiera de los retratos de Bolívar, sea precisamente este del fracaso, este del encierro del genio en la tumba, muriendo de olvido ante una ausencia enorme: la esfígie del héroe abandonado por la comunidad, quien la contempla retratada en cada uno de sus espectadores.

Origen de la melancolía patria: lo que en la leyenda de la historia nos hace admirar a Miranda –su ser cosmopolita– es la misma causa de su pérdida, objetivamente descrita en el cuadro de Arturo Michelena. No se puede excluir que Michelena mismo, ungido como Miranda en los grandes salones del mundo, y enfermo ya de muerte cuando acomete su pintura del héroe, condenado a pintar los retratos de las señoritas caraqueñas, en una sociedad incapaz de comprender la altura de su ambición pictórica, se identificase con la esfigie hundida del prócer que surgía de sus propios pinceles y pigmentos. No podemos tampoco dejar de mencionar que quien sirviera de modelo para el retrato micheleniano de Miranda fue Eduardo Blanco, el autor de aquella *Venezuela heroica* en la que se consagra la mitología bolivariana de nuestra independencia, la versión personalista de nuestra emancipación centrada en la figura monumental y excluyente de Bolívar, cuya cima de gloria reposa precisamente sobre la cavidad sombría del fracaso del gran precursor afrancesado.

Pero no es mi intención analizar el cuadro en estas líneas. Quiero sólo evocarlo, impreso como está en la mente de todos los venezolanos, porque en él se nos confronta álgidamente con dos cosas inescapables cuando se trata de reflexionar sobre la conciencia que tenemos de estar inmersos en un contexto mundial, sobre nuestra aspiración a lo moderno que fue la tarea del siglo XX y sobre la situación conjetural de esta, nuestra actual y dramática posmodernidad nacional. Esas dos cosas son, por una parte, nuestro local e irremediable eurocentrismo, y por otra, la práctica habitual de nuestras élites que fue, hasta hoy, cuando parece invertirse en el sentido del exilio, la de una incesante vuelta a la patria.

Escribía don Mariano Picón Salas, en una afirmación que no ha faltado en ninguna de las páginas de este libro, al comentar el retorno al país de su generación aquel año de 1936, que ellos venían de su aventura por el mundo y traían en sus equipajes un mensaje de celeridad. Se puede entonces decir que también el siglo XX comenzó con una “vuelta a la patria”, así como el nuevo siglo amanece con un masivo autoexilio, con una colectiva huida, con una crítica emigración hacia otros lares. Habría entonces que recordar estos reflujos de emigración e inmigración, de exilio y vuelta a la patria los cuales no han cesado durante toda nuestra historia; habría que recordar cómo prácticamente todos los gestos y obras que marcaron o enmarcaron nuestros procesos de modernización procedieron de dicha dialéctica y resultaron en la práctica la consecuencia de una sistemático retorno al suelo patrio. Con ello cabría sugerir también, entonces, que la modernidad, la modernización, la voluntad moderna nacional –esa tarea del siglo XX– fue en Venezuela un asunto de las élites o de descollantes individualidades.

La diferencia sería de talla, entonces, entre esa nuestra elitesca modernización y aquella que encarna un concepto canónico de modernidad, la cual ha sido consecuencia de fenómenos históricos y socioeconómicos cuya envergadura ha afectado a enormes colectivos, por ejemplo en el continente europeo. ¿Se puede

decir lo mismo en Venezuela? ¿Fue el siglo XX un siglo moderno para todos? No quiero pretender que la modernidad no nos ha afectado colectivamente, lo cual sería insostenible: tan sólo anotar, como diferencia marcante, la sospecha de que su iniciativa haya sido entre nosotros el efecto de pequeños grupos o de individualidades aisladas.

Muchas veces esa iniciativa ha adquirido la forma de una implantación: se trataba, se ha tratado, aún se trata, con cíclica renovación, de implantar entre nosotros la última novedad de la metrópoli. No se puede estigmatizar esto como algo precario o lamentable, pues al fin y al cabo migraciones conceptuales y culturales han constituido desde siempre a las sociedades. Pero es interesante observar cómo estas migraciones que traían y aún traen una ilusión emancipadora han adquirido en Venezuela la forma retórica y social de sucesivas vueltas a la patria. Miranda personaliza la primera de estas vueltas al terruño y con ello capitaliza simbólicamente todos sus riesgos de fracaso. Porque, curiosamente, de Miranda hasta los personajes de nuestro siglo que se fueron para triunfar universalmente, como Jesús Soto o Alejandro Otero, la retórica de la vuelta a la patria conjuga la afirmación de una imposibilidad –volver es imposible; significa el riesgo de una regresión tras haber “vivido fuera”– con la evidencia de haber sido cada uno de estos retornos al suelo patrio un evento significativo en la configuración de los contornos del país moderno.

Miranda es, pues, aquel que vuelve a la patria y fracasa. Michelena también había vuelto a la patria, ungido de su aprendizaje académico –a los 20 y pocos años de edad había recibido la mayor consagración oficial a la que podía aspirar un pintor en Francia, la medalla del Salón y la categoría “hors concours” que le permitía acceder por el resto de su vida a dicho Salón, junto a los grandes maestros de su tiempo, sin someterse a los rigores del concurso–. Con estas glorias vuelve a la patria Michelena en 1890 y produce, curiosamente, un cuadro que sería como la antítesis del *Miranda en La Carraca: Vuelvan caras*.

A diferencia del héroe cosmopolita, el personaje de este cuadro es el héroe vernáculo; a diferencia de aquella escena melancólica se trata aquí de la acción pura, en acto presente; a diferencia de la representación del fracaso, se trata del retrato victorioso; a diferencia de la mudez de la muerte que murmura entre las sombras del calabozo mirandino, se trata aquí del grito telúrico que la pintura representa como un acmé solar. *Vuelvan caras* es, pues, el manifiesto pictórico de la vuelta a la patria de Arturo Michelena: el pintor ungido con los mayores logros del academismo decide pintar, paradójicamente, la escena anti-académica por excelencia de nuestra historia patria; el capítulo legendario en el cual la inteligencia vernácula y analfabeta, autodidacta, telúrica e intuitiva de José Antonio Páez, con las solas armas de la astucia, destroza a los ejércitos académicos del imperio español.

Como todos los fines de siglo se parecen, el nuestro conoció en materia artística algunas vueltas a la patria significativas. Cien años exactos después de Michele-

na, y ya no en París sino en el Nueva York del *boom* artístico de fines de los años ochenta, con su histeria de mercados de arte flamboyantes, un joven artista venezolano, Meyer Vaisman, conoció la rara suerte de la consagración universal con obras que, en verdad, tenían tan poco que ver con la tradición nacional como podrían haberlo tenido en el siglo XIX las grandes obras de salón que ungieron a Arturo Michelena. En 1992, casi cien años de por medio desde la realización del *Vuelvan caras*, Vaisman volvió también a su patria con una obra equivalente, en sentido, a la famosa escena telúrica de aquella batalla, instalando en los salones impecables del museo nacional, por primera vez con tanta rugosa evidencia, su propia habitación de infancia convertida en una vivienda marginal. Rojo por fuera, verde por dentro hacía referencia a nuestras fisuras sociales, a la pequeña arcadia íntima que nos aísla del gran infierno cotidiano, el cual no tardaría en explotarnos en el rostro.

El Miranda de Michelena será, pues, la antiescena de su Páez: la pintura del héroe académico vencido por la realidad vernácula, acre, infernal, telúrica y cuya continuidad emergente llega acaso hasta el rancho de Vaisman, hasta todos nuestros ranchos reales, conceptuales, anímicos y culturales. Tal es el lazo simbólico de una leyenda que enlaza al siglo antepasado con el pasado, y a ambos con nuestro presente en la forma de una tensión entre dos factores opuestos que nos constituyen, una agonía de contrarios que no hemos cesado de encarnar colectivamente: lo vernáculo (lo que sombríamente somos) y lo ajeno, lo cosmopolita, lo que viene de afuera, lo que desde la luna nos está mirando (y que también pretendemos luminosamente ser).

Sobre el eurocentrismo nacional

Se pudiera construir entonces imaginariamente, a través de dichas referencias, nuestra relación con lo exterior, la cual concierne a la inserción o al rechazo (para utilizar este término en su acepción orgánica, como cuando se trata de un injerto corporal) de lo venezolano en el contexto mundial. Como en toda construcción imaginaria hay aquí un grado de aproximación, quizás hasta de ficción: no es verdad que lo que llamamos vernáculo sea estrictamente nuestro; ni es verdad que lo que solemos identificar como ajeno no sea, también, nuestro. Alguna vez recibió Jorge Luis Borges un galardón literario que consistía en verse consagrado como ciudadano romano y el magnífico escritor respondió, agradeciendo la distinción, recordando que siempre lo había sido.

Pero no es menos verdad que nuestro siglo XX se movió, en uno de sus péndulos básicos, en el sentido bascular de las vueltas a la patria y que éstas se significaron a sí mismas sobre la distinción de lo propio y de lo ajeno, de lo vernáculo y de lo cosmopolita. Se trató, en esa incesante práctica de traslados simbólicos, de invertir el viaje constitutivo del descubrimiento, de repetirlo en el sentido del retorno y de

Se puede entonces decir que también el siglo XX comenzó con una "vuelta a la patria", así como el nuevo siglo amanece con un masivo autoexilio, con una colectiva huida, con una crítica emigración hacia otros lares.

hacer surgir de allí la mayor parte de nuestra voluntad de ser modernos. También se trataba, quizás, de la necesidad de confirmar lo vernáculo, de legitimar lo propio haciendo nuestra la mirada ajena, forzándonos a venir de fuera. En ello actúa ese automatismo cultural que también nos constituye, nuestro eurocentrismo que sólo atribuye certeza a los valores propios cuando vienen reflejados en el espejo del Norte. El retrato de Miranda por Michelena es también el ícono doloroso, la verónica de nuestras impulsiones eurocéntricas. Es el ciudadano universal que no consigue su lugar local. Es el venezolano convertido en gloriosa imagen especular desde

Solemos olvidarlo con demasiada frecuencia: hay, ha habido en Venezuela una solidaridad, cuando no una complicidad, entre modernización, modernidad y autoritarismo.

el Norte que no logra insertarse entre nosotros. Es quien encarna la única vía de *éxito* aceptada sin resquemor por las élites nacionales –haber sido ungido fuera–, pero que con ello se condena a su propia exclusión. Es el diferente en un país igualitario. Es el otro en la república de los iguales; en la patria de los mismos es el paria extranjero.

De allí, otra sospecha, otro diagnóstico para el porvenir: nuestra cultura sufriría de una deficiencia topológica, de una incapacidad para representarnos psicológicamente nuestra propia relación con el espacio, la imposibilidad de dibujarnos con suficiente exac-

titud nuestra propia exterioridad, y por lo tanto la impotencia para constituirnos un lugar que nos sea propio, vale decir público y republicano: de todos, y de nadie en particular.

Nadie ignora que uno de los grandes debates del humanismo nacional fue, en el siglo que concluye, aquel centrado en el tema de la identidad nacional, esa ficción ontológica. Acaso pasó por alto este debate que ninguna nación, ninguna cultura puede ser idéntica a sí misma puesto que por definición existencial todos sus núcleos de consenso y de interés son móviles; porque una nación y una cultura son por naturaleza migrantes, entidades en estado permanente de desplazamiento histórico. Nuestro debate nacional sobre la identidad fue –y es– arcaicamente moderno. Su utilidad (o su inutilidad) tuvo que ser esclerotizante, pues significó la construcción de algunas formas esquemáticas de cultura oficializadas como propias (por ejemplo, la música llanera, tras la cual se soslaya la inmensa diversidad de la música nacional).

Tal debate sobre la identidad habrá servido para diferir otra reflexión, la cual ameritaría una verdadera deliberación: cada vez que hemos querido ser como afuera, vestirnos como si hiciera frío, construir nuestros monumentos como si no hubiera sol, diseñar plazas para los encapotados cielos parisinos, hablarnos en otros idiomas, comer vituallas importadas, gobernar para un pueblo ideal, legislar para una república de sueños, prohibir, reprimir o marginar la rareza o el anacronismo que también nos constituye; cada vez pues que así hemos procedido colectivamente, impensadamente, hemos indicado también con ello una incapacidad para representarnos una topología de la exterioridad, para construir el límite con

lo que no somos, lo cual no consiste en saber lo que no somos, como tampoco implica definir una línea de separación: se trata simplemente de saber cuándo, exactamente, estamos practicando esa frontera; se trata de tener en nuestro arsenal simbólico y cultural no sólo la conciencia de ese límite sino también el poder de saber moverlo a través de nuestros actos y creaciones colectivas.

Ha soslayado nuestro académico y ortodoxo debate sobre la identidad nacional esta verdad: que toda nación y toda cultura, en tanto que entidades vivas, existentes y por lo tanto en situación de desplazamiento histórico, están felizmente destinadas a ser lo que (aún) no son. Luego, en términos puramente teóricos, habría que decir que el debate sobre la identidad nacional fue (y es) un debate profundamente conservador, castrante e ideológico (en ese sentido, aun marxista, según el cual la ideología sería una construcción conceptual destinada a dejar las cosas donde están, a inmovilizarlas y a aislarlas históricamente).

La situación cultural venezolana de nuestro muy cercano porvenir está por ello clamando encarecidamente por la convocatoria de un *debate topológico*: la puesta en discusión de nuestra existencia como lugar, como espacio practicado, como acción espacial cotidiana, en el que se hagan presentes las consideraciones sobre nuestras topologías históricas, la lógica de nuestras situaciones y de nuestros posicionamientos sociales, y en especial la dinámica aún impensada de nuestra relación con lo exterior.

Pero no podrá saldarse ese debate sin antes considerar críticamente las dos tradiciones, las dos prácticas, los dos automatismos nacionales que fueron, y aún son, la vuelta a la patria y el eurocentrismo, porque en ellos se revela la dimensión traumática, la impericia colectiva o la precariedad cultural de nuestra relación con la exterioridad.

Para comprender a cabalidad lo que fue el siglo que concluye en el terreno de nuestra situación cultural, para entender lo que ese siglo fue simbólicamente, habría que comprender y asimilar el eurocentrismo nacional más allá de la idea de fatalidad, como una necesidad; habría que excluirlo de la órbita de lo culpable, suprimirle la connotación negativa que lo interpreta –justamente, sin embargo– como una fatalidad de nuestra condición periférica. Se trataría, en suma, de intentar comprender la necesidad de nuestras impulsiones eurocéntricas.

Entender esas impulsiones eurocéntricas, que nos llevan siempre a medirnos, a apreciarnos o a detestarnos según el troquel de nuestra esquemática idea sobre tres o cuatro naciones occidentales; que nos llevan también a reducir el “contexto mundial” a lo que sucede o deja de suceder en ese escaso concierto internacional, supone diagnosticar otra carencia, otra ausencia: la de una tradición explicativa de nuestras propias circunstancias históricas en cuanto ellas pueden contener una teoría de nuestra posición histórica o de nuestra situación antropológica.

En otras palabras, nuestro eurocentrismo está estrechamente vinculado al hecho de que los venezolanos –o sus élites– tenemos un pobrísimo nivel de expecta-

tiva hacia la cultura venezolana; un pobrísimo nivel de expectativa hacia cualquier forma de sentido que pueda producirse desde nuestra realidad histórica.

Es decir que nuestro eurocentrismo, considerado como un hecho factual, no deja de ser uno de los causantes de nuestra detestación de lo modesto, de nuestra detestación de nosotros mismos en cuanto somos una circunstancia irreparablemente modesta de la historia planetaria; y por lo tanto no deja de ser causante nuestro eurocentrismo de la desidia en la que hemos abandonado, por modestas, a las mejores creaciones del siglo que concluye, desde nuestros monumentos físicos hasta nuestras invenciones simbólicas, desde nuestro moderno arsenal legal hasta el aparato institucional (hoy abruptamente abortado por otro; condenado a no tener jamás continuidad, a vivir de la ruptura o del ficticio renacimiento).

Ese nuestro factual eurocentrismo –antes de saber lo que no somos, querer serlo– no deja también de estar en la raíz de nuestra absurda y anacrónica desmesura por querer ser sumariamente modernos, intransitivamente modernos, repentina y abruptamente modernos, a través de una serie de desmedidas tentativas (el nuevo ideal nacional, la gran Venezuela, la quinta república) cuyas obras magnificentes, cuyas escalas no tenían precedentes en muchos siglos de tradición y que con haber sido producidas en el seno de un voluntarismo modernizador no dejaron de padecer un desequilibrio fatal con el contexto del cual surgían: gestos aislados, a veces autoritarios, generalmente descontextualizados, ignaros de su propia circunstancia antropológica de aislamiento, la cual los condenaba (y los condena aún) a padecer ese perecimiento prematuro que suele ser la otra cara de un anticipado o precipitado modernismo.

¿Cultura moderna en Venezuela?

Siempre me ha intrigado, como a todo el que nace a la luz del valle de Caracas, el extraño edificio que reluce en la cima del monte Ávila. El Hotel Humboldt es, un poco, un castillo fantasma, el navío errante de un viaje sin destino, un sitio enigmático que se visita como una fortaleza desafiante en su clausura. Este edificio es, quizás, un buen equivalente simbólico de lo que pudo ser para el siglo XIX el rostro melancólico de Miranda fracasado, representado por Arturo Michelena. Ambos, el héroe y el moderno rascacielos (ese otro héroe, formal, de lo moderno) son emblemas o símbolos de gestas heroicas y de sendos fracasos, ambos en sus muy diversos registros alojaron o comunicaron una promesa de emancipación: es decir, en ambos –la esfigie mirandina y el panóptico colosal insólitamente erigido sobre la montaña– se tejió la trama de una lógica promisorio, de una economía emancipadora; ambos procedieron de una Vuelta a la Patria, ambos fueron fruto de un traslado y en ambos se puede hablar de una implantación sofisticada y cosmopolita –una solución moderna– sobre un contexto arcaico y local; ambos símbolos resumen pues el saldo imaginario de un fracaso y una ruina. El edificio Humboldt fue uno de esos gestos magníficos y desmesurados a través de los cuales, en la época dorada de

la ilusión rentística, en aquel tiempo de nuevos ideales nacionales y otros eufemismos, los venezolanos intentamos comunicarnos la certeza de poder estar, al fin, en acuerdo con el contexto mundial, con una modernidad internacional. Me atrevo a decir que nunca antes de aquellos años cincuenta, en ningún registro, fue posible esa ilusión colectiva. Se puede entonces evocar este edificio como resumen de una época, como forma simbólica de un fracaso histórico, y especialmente porque el edificio Humboldt fue, como tantas de nuestras escaramuzas modernizadoras, también, un gesto autoritario.

Pero no solamente por haber sido obediente su arquitecto a los designios de un tiranuelo es el hotel Humboldt un edificio autoritario. No: yo quisiera decir, sin que vaya en ello un juicio ético, que el edificio emblema de la silueta del Ávila es estructuralmente (y no sólo políticamente) autoritario. Este pequeño rascacielos moderno en la cima de la montaña caraqueña indica claramente una voluntad de dominación, la certeza de un poder dominador. Dominación escópica, es decir, visual y puramente placentera; valga decir inútil. En ese sentido la silueta circular del edificio Humboldt puede ser el símbolo de una modernidad derrochante que responde a una lógica de dominio, a una dialéctica victoriosa sobre lo arcaico y lo telúrico. El mensaje que vino a darle a Venezuela en aquel tiempo la insólita implantación de este edificio fue el mismo que dieron tantos monumentos de la desmesura dictatorial, y luego burguesa: que la modernidad, como esta arquitectura, no estaba supeditada a las exigencias particulares de un sitio, sino que superándolas definitivamente, consumándolas, era capaz de implantarse en cualquier lugar, venciendo toda resistencia. Que no había límites para la voluntad moderna y que ésta se haría realidad en detrimento de cualquier obstáculo, de cualquier deliberación, de la oposición (incluso política) y de la resistencia (material o social).

Solemos olvidarlo con demasiada frecuencia: hay, ha habido en Venezuela una solidaridad, cuando no una complicidad, entre modernización, modernidad y autoritarismo. Esa es acaso la razón por la cual tantos siguen pensando que el país todo es una realidad que sólo responde al autoritarismo.

Pero quienes así proceden olvidan también de contabilizar el fracaso de la modernización autoritaria, es decir, el fracaso del autoritarismo; la sospecha de que otro país más oscuro y más modesto quiere responder a razones más vivas, más alegres, más leves que la laceración autoritaria. Pero precisamente la complicidad histórica e ideológica entre nuestros proyectos de modernización y el autoritarismo explicaría entonces gran parte de sus fracasos y toda la apatía social en cuyo decepcionante regazo han terminado por caer sus mejores obras, sus mayores tentativas.

Quizás en Venezuela logramos dar con una democracia moderna; pero no hemos logrado dar aún con una modernidad democrática. Quizás el siglo XX nos

Como en toda construcción imaginaria hay aquí un grado de aproximación, quizás hasta de ficción: no es verdad que lo que llamamos vernáculo sea estrictamente nuestro; ni es verdad que lo que solemos identificar como ajeno no sea, también, nuestro.

haya legado, como cosa pública, la idea misma de democracia, pero habrá que ver si resiste a la arcaica fascinación autoritaria que no ha dejado tampoco de socavarla en Venezuela. Y por ello, acaso, el destino de esa democracia moderna no sea muy diferente al del abandonado panóptico que lleva, en su soledad inconmensurable, el nombre del barón naturalista quien, a distancia y a destiempo, inició la definición de nuestro lugar natural: la ruina del Humboldt, el incesante y efímero recomienzo.

Entonces la sospecha es que la dimensión de ruina de muchos de nuestros proyectos modernos no responda solamente a consideraciones circunstanciales, sino a

Sólo comprenderemos esto si aceptamos que lo público no es sinónimo de lo social, ni de lo comunitario, ni de lo popular. Lo público no es lo colectivo.

razones estructuralmente inscritas en sus orígenes y por lo tanto en sus destinos, solapadas en las voluntades parciales, individuales, de quienes se trasladaban y volvían a la patria; o de quienes, simplemente, nos los impusieron autoritariamente. Nuestra modernidad no habría sido el fruto de una educación colectiva; habría sido, mayormente, la consecuencia de decisiones políticas que la anticipaban, que querían llegar a ella rápidamente, con una celeridad que suponía hacer cortocircuitos incesantes en las condiciones de posibilidad históricas del lugar que las alojaba.

¿Por qué razón esto fue así? ¿Cómo fue posible?

He allí el debate cultural que nos está haciendo falta en la mañana de este nuevo siglo nacional. Se trata de un debate que no ha tenido lugar con el rigor deseado y con la amplitud suficiente, a pesar de tanto escarceo. ¿Cómo hemos generado en Venezuela una cultura moderna? ¿Es esa cultura moderna similar, análoga o simplemente reconocible en función de lo que suele llamarse modernidad desde una perspectiva eurocéntrica o metropolitana? En otras palabras, ¿nuestra modernidad se inserta o no en la modernidad de un contexto mundial?, ¿cómo pensar, cómo concebir a la luz inevitable de ese contexto la doble temporalidad contradictoria, agónica, que parece caracterizar nuestras realidades culturales y, dentro de ellas, allí inmersas, también nuestras realizaciones modernas?

En ninguna circunstancia el tiempo es único. En los grandes países rurales de Europa los agricultores conservan las tradiciones más arcaicas y acceden a los útiles más modernos; desentierran matinales con sus perros las trufas en la humedad del campo y en la noche, con las uñas preñadas de negro, revisan en la web el curso de los valores agrícolas mundiales. Sin embargo, la doble temporalidad a la que me refiero en Venezuela se vive como una agonía; como la imposibilidad de compartir la tierra arcaica con la inmaterial modernidad; a través del hecho, si se quiere, de tener que padecerlas como una contradicción. En todo caso, la doble temporalidad nacional es el síntoma anticipador (o precipitante) de una modernidad que supone, en su celeridad de aborto, la conciencia de estarse realizando sobre un terreno arcaico, sobre un suelo anacrónico.

De allí la euforia que los venezolanos podemos manifestar cuando constatamos que algunas de nuestras obras modernas se anticipan a las referencias que

podemos tener en la pequeña galaxia de naciones que nos sirven de modelo: que el voto universal, directo y secreto fue aquí primero que en Francia; que la unidad nacional venezolana precedió la de Alemania; que la anulación de la esclavitud antecedió en Venezuela a la de Estados Unidos; que la planificación de Ciudad Guayana fue un hito de las utopías urbanísticas hasta el punto de que aún se estudia en Yale; etc., etc. Habría que repetirlo y no olvidarlo: nuestra voluntad de anticipar o de precipitar lo moderno sólo se explica por la conciencia de tener detrás a una hipoteca histórica y esa conciencia es una de nuestras ideologías nacionales.

Es deseable que aprendamos los venezolanos, social y colectivamente, a desmarginalizar nuestro propio anacronismo; que así como hemos integrado, gracias al siglo que concluye, la conciencia de poder ser modernos, también integremos la conciencia de ser (de no poder sino ser), en muchos aspectos, con relación al contexto mundial, anacrónicos. Aceptar la dimensión de anacronismo de muchas de nuestras realizaciones históricas, reconociendo en ello sus razones específicas, supone para nosotros aprender a “cubrir” dos tiempos: por ejemplo, el tiempo del analfabetismo y de todo su arsenal cultural y el tiempo del acceso socialmente posible a las nuevas redes de comunicación. Y aprender a “cubrir” esos dos tiempos, esa doble temporalidad de nuestras circunstancias debería traernos al menos dos efectos sobre el plano cultural: una victoria sobre cierto eurocentrismo practicado como ideología de la dependencia y la superación de un modelo de progresismo historicista que parece haber sido privilegiado en el seno de la ideología moderna venezolana.

Hace apenas 100 años, poco más o menos, se decidió por una voluntad autoritaria y oficial del Estado encomendar a algunos artistas la representación simbólica de nuestra gesta emancipadora y de nuestro arsenal histórico; de nuestra nacionalidad. Ello quiere decir que anteriormente los venezolanos no poseíamos ninguna imagen objetiva de nosotros mismos. No teníamos los venezolanos ningún instrumental, diferente al de la leyenda oral, que nos permitiese compartir la visibilidad de una misma escena colectiva. Lo que comenzó hace 100 años, con la vuelta a la patria de nuestros pintores y artistas académicos, fue entonces la construcción de ese espacio en el que podemos tener la sensación de estar participando de una comunidad histórica, capaz de religarse alrededor de los mismos signos visibles: la construcción de una escena pública de la nacionalidad.

Se pudiera pretender que esa precariedad histórica, esa brevedad de la historia de nuestras formas simbólicas explica que el hecho moderno, la voluntad moderna, la intención modernizadora haya sufrido en Venezuela apropiaciones elitescas o individuales; que sólo haya encontrado curso por la vía de la capitalización personalista, y a menudo a través de la modalidad autoritaria. Porque así mismo como apenas nos estrenamos históricamente a la construcción simbólica de una escena pública; así también nos estamos estrenando a la construcción política de la noción y del espacio de lo público. Ello, esa infancia de lo público, esa parvulez de una historia y de una práctica de lo público en Venezuela tiene inmensas conse-

cuencias con relación al asunto de lo moderno, con relación a la posibilidad de la modernidad entre nosotros.

Porque la modernidad, allí donde se troqueló y se constituyó canónicamente, allí donde se generó y desde donde se ha ido diseminando y trasladando hacia el resto del mundo, fue la conclusión, la clausura, el colmo de una historia de lo público. Donde quiera que fuera, en el diseño de Bauhaus haciendo posible un acceso genérico a funciones elementales con una óptima relación entre forma y función; en los discursos de la imagen, al hacerlos idiomáticamente elementales y reconocibles para las grandes mayorías, como en el constructivismo ruso; en la historia de las artes, consagrando como museo público y transparente a los palacios y catedrales; en la política, en la economía, en el cine (al hacer según Walter Benjamin de cada espectador un experto que se divierte en la anonimidad de las salas oscuras); en todo, pues, la modernidad vino históricamente a consagrar el acceso del Demos, el arribo de Niemand (Nobody), de todos y de nadie, al vértice de la historia.

Entonces es menester reconocer que la modernidad de un país como Venezuela, sin historia de lo público, sin Demos aun hace medio siglo, tiene que haber sido por la fuerza de las cosas una modernidad distinta, inexorablemente diferente y hasta contradictoria, una modernidad diferencial. De allí la necesidad de un gran debate cultural que tenga por objeto considerar, desde todas las perspectivas, el acceso de la gente y de la ciudadanía al discurso (de lo) público. Se trataría de comprender que la discusión sobre el asunto cultural, desde la intimidad silenciosa del poeta hasta la charangosa alegría del canto popular, desde el discurso académico o científico hasta la lengua cifrada de los malandros, desde la representación del paisaje hasta las prácticas ornamentales de jardinería pública, desde la economía de los símbolos hasta la economía de los bienes rebasa ampliamente la lógica reductiva de obrantes y destinatarios, de autores y espectadores —que sólo concierne a las bellas artes o a las artes del espectáculo—, porque se inscribe en un marco a la vez más generoso y más exigente: el del acceso de la colectividad a la *voz pública*.

La marginalidad consiste en no ser parte, en no tener parte de esa voz pública; en no tener acceso a un discurso público; en no tener (aun) derecho a dirigirse a todos desde su propia circunstancia con una voz reconocible por todos. La marginalidad es, pues, una situación fundamentalmente cultural. Y la verdad histórica de la nación venezolana es que el acceso por parte de las mayorías y de las colectividades a la visibilidad pública —es decir a una escena y a una voz públicas— es uno de los hechos más recientes de nuestro proceso constitutivo como nación (o como república).

Hace apenas un siglo se inicia la construcción imaginaria de la escena de lo público en Venezuela: aquella habitación de la casa del Marqués del Toro con frescos primitivos en los que se representa la huida a Oriente y, por primera vez en el país, la figura misma del tiempo haciéndose historia; las escenas de caudillos camperos representados por Carmelo Fernández, haciéndose leyenda visual; aquel cuadro

de la Firma del Acta de la Independencia o la monumental escena oval de la batalla libertadora, obras de Tovar y Tovar. Toda nuestra historia cultural está marcada por ese hecho, en su grandeza y en sus modestias; por el elitismo de su factura y por una forma de impostura; por la fatalidad de haber sido el gesto de unos pocos y por esa especie de ilusionismo ideológico que, al hacernos creer que se trata de una historia de grandes eventos colectivos, soslaya el escaso acceso público a lo público y la muy reducida resonancia pública que tienen nuestros grandes hechos culturales.

Habremos fallado durante el siglo XX en construir una noción y una práctica propia de lo público. Políticamente ello tiene dos consecuencias: que hayamos, como decía, alcanzado una democracia moderna pero no así una modernidad democrática; que hayamos puesto todo nuestro empeño durante el siglo XX en construir esa democracia, pero que lo hayamos hecho en detrimento de la idea misma de república.

Sólo comprenderemos esto si aceptamos que lo público no es sinónimo de lo social, ni de lo comunitario, ni de lo popular. Lo público no es lo colectivo. La historia de nuestra democracia moderna los ha confundido: creyó ver a lo popular en lo público, creyó ver lo colectivo y lo social en lo público. Imaginó foros y escenas para lo popular, para lo social y olvidó, incesantemente, a lo público.

Si la ley es para todos entonces la ley es pública. No lo es, en cambio, si es sólo para los pobres, o para los ricos, para los indígenas o para otra minoría. En lo público, precisamente, se suspenden las diferencias comunitarias, sociales, culturales. Lo público es, pues, más abstracto que lo popular o que lo social. Pero cuando existe en el sentimiento de una comunidad y apenas algo lo amenaza o lo desafía, se aglutina entonces en un sentimiento de defensa colectivo, haciéndose visible y demostrando su vívida realidad, su concreción.

Lo público es, pues, lo que no puede ser de nadie en particular y es sin embargo, siempre, de todos. Acaso, entonces, uno de los obstáculos venezolanos para la construcción de lo público sea el menosprecio que las propias élites nacionales sienten por el arsenal cultural propio. Los venezolanos sólo sabemos sorprendernos ante nuestras propias obras y ello quiere decir, sencillamente, que no las estábamos esperando de nosotros mismos; solemos despreciar cualquiera de nuestros rasgos desde el momento en que nos aparece como anacrónico o como modesto.

Es importante por lo tanto tener siempre presente el asunto de nuestra doble temporalidad. Tal es, según creo, una de las modalidades de nuestra cultura moderna, de la cultura que nos ha legado el siglo XX y que no tenemos otra opción que proyectar hacia el futuro: delimitada por un pasivo histórico, socialmente hipotecada, signada por una carencia de lo público, sobredeterminada por un pasado autoritario; pero también, al mismo tiempo, llevada por una voluntad abrupta, anticipante, precipitada de ser modernos y de alcanzar, por la vía de la modernización, una forma de emancipación en relación con aquellos anacronismos constitutivos.

*El retrato
de Miranda por
Michelena es también el
ícono doloroso,
la verónica de
nuestras impulsiones
eurocéntricas.*

Aceptar la realidad de esa doble temporalidad significa reconocer que nuestro paisaje cultural aloja a la vez gestos, obras y discursos inusualmente modernos, sorprendentemente globalizables, en perfecta armonía con el contexto mundial junto con resistencias sombrías y con inteligencias anacrónicas de la más diversa especie.

También puede suceder que esa doble temporalidad, como anacronismo y como anticipación, se produzca en una misma obra. Tal ha sido el caso de Armando Reverón. Muchas veces he pensado en su personalidad en relación con la cultura

Una de las mortificaciones mayores de la venezolanidad en el siglo XX fue, sin duda, aquella de ver los procesos de modernización nacionales (bien) articulados al tiempo mundial, a una cronología global que pudiera incluirlos sin mayores anacronismos.

oficial construida desde 1945 y en la cual nuestro gran pintor moderno acompaña a un escaso grupo de nombres: Rómulo Gallegos, Arturo Uslar Pietri, Andrés Eloy Blanco, Jesús Soto, etc. No estoy hablando de *las* figuras de nuestra historia cultural, sino tan sólo de aquellas que me parecen estar masivamente presentes en nuestro imaginario colectivo. Reverón fue, sin duda, el primer pintor de nuestra historia cuyo nombre y resonancia trascendió el mundo de las élites y pasó a ser del dominio público, del dominio del Demos. Pero en ese logro, en esa comunidad de la celebridad que lo ha llevado a estar junto a Miranda, Bello y Bolívar, juegan un rol muy importante la excentricidad y el aislamiento reveroniano, convertidos en leyenda.

Miranda, Bolívar, Bello, Reverón. Tales son –me dijo una vez Alfredo Boulton– los venezolanos universales. Pero también es verdad que rumorea en ese grupo de personajes una insólita y sorda patología del fracaso. Son los héroes vencidos: la utopía vencida, la libertad vencida, la lengua vencida, la visión vencida.

La inserción –tardía– del nombre del artista en ese cuarteto de inmensas referencias no deja de ameritar una breve reflexión: es como si el artista tuviera el mismo derecho a la gloria de los héroes, pero sólo al precio de su radical aislamiento; de su locura; es como si el artista, en Venezuela, sólo tuviera voz pública y reconocimiento universal según el modelo espectral y excéntrico de aquel loco de Macuto; como si hubiese, en Venezuela, una capitalización política del discurso público. Lo ha dicho con sencillez conclusiva y sabia José Manuel Briceño Guerrero en las sesiones de trabajo colectivo que prepararon estas páginas: Venezuela es una amiba política y por ello sólo hablan en público los políticos; sólo se habla en público de política.

Aún no hemos comprendido que superar ese estado larvario del pensamiento de lo público es, también, uno de los desafíos para vivir en una modernidad democrática (y no sólo en una democracia moderna).

El problema reveroniano de nuestra modernidad

En 1931, en un cuadro de modestas dimensiones titulado *El árbol*, Armando Reverón alcanzó el colmo de su período blanco: la intensa, insoportable exposición

de lo visible ante la luz que también lo desintegra, lo desmaterializa, quedando allí apenas una suma ruinosa de rastros, una insólita dispersión pigmentaria que hacen de esta obra el último paisaje venezolano: nuestro primer cuadro abstracto, matérico.

Rigurosamente hablando *El árbol* es también el primer cuadro moderno de la historia del arte nacional: el primer cuadro que puede verse tan sólo como un cuadro, como un objeto literalmente compuesto de tela, pigmentos y armaduras de madera (bastidor, marco, etc.); el primer cuadro en el que es posible no ver más nada que su materialismo pictórico. No creo que pueda mencionarse, antes de esta obra, nada comparable en la constelación cultural venezolana.

La pintura venezolana alcanza entonces el estadio en el cual es posible identificarla universalmente como moderna porque se la practica, por primera vez, en sus condiciones esenciales, tal que con menos de lo que allí aparece dejaría de ser pintura –ostentación de una superficie primitivamente plana y primitivamente cruda sobre la cual se imprimen, de la manera más somera y más libre, pero inmensamente sensible, formas y pigmentos reducidos a sus condiciones esenciales de existencia o acción– y tal que todo lo que vendría a añadirse a lo que allí se observa sería accesorio: la pintura consumada como forma y reducida –condensada– como función. Desde entonces Reverón capitaliza, con exclusividad, el advenimiento de lo moderno en Venezuela. Pero este advenimiento, que en todas las coordenadas universales donde se produjo fue la consecuencia de un proyecto voluntario, de un manifiesto y hasta de una estrategia fue en Reverón el resultado de una serie de decisiones existenciales y formales entre las cuales no hay indicio alguno de que se encontrara la decisión de ser moderno.

Ello me permitirá hablar del problema reveroniano de nuestra modernidad.

Desde siempre la modernidad ha sido un hecho voluntario. Se pudiera osar la afirmación de que –en Venezuela en particular– voluntarismo y modernidad se hacen juntos, se encarnan mutuamente. Desde los inicios de la República, desde que en aquella Sociedad Económica de Amigos se pensaba en la imperiosa necesidad de construir una vía expedita que uniera el puerto de La Guaira con Caracas, desde la empresa de levantamiento cartográfico de la célebre Comisión Corográfica de Codazzi hasta las reformas de nuestra más cercana actualidad, la aspiración a lo moderno se ha caracterizado por poseer en Venezuela la forma de un voluntarismo radical.

Ese voluntarismo es de vieja data en Occidente. Toda modernidad necesita de una antigüedad a la cual oponerse, a la cual venerar o sobre la cual erigirse. Tal es el sentido de aquella seminal y barroca *querrela de antiguos y modernos* que tuvo lugar en la Real Academia de Francia, donde se oponían los partidarios de lo *antiguo*, los defensores del insuperable ideal de los antiguos, que por haber sido vecinos cercanos de los primeros dioses no podrían jamás verse desplazados, a los partidarios de lo *moderno* quienes argumentaban que la modernidad tendría el

poder de asimilar la enseñanza de aquellos primeros hombres, trascendiéndolos y suplantándolos, precisamente en razón de su histórica postrimería: los modernos se imaginaban así, paradójicamente, siendo aún más antiguos que toda antigüedad pues en ellos se acumulaba voluntariamente la experiencia del mundo. La modernidad surge desde entonces como una voluntad de trascendencia y de consumación de la experiencia histórica.

¿Cómo imaginar, a la sombra de esta genealogía, a nuestra propia modernidad? ¿En cuál de nuestros sueños modernos hemos abrigado este optimismo radical? Si la modernidad necesita, como empresa voluntaria, a una antigüedad sobre la cual sobreponerse, ¿cuál ha sido nuestra antigüedad?, ¿qué porción imaginaria del país ha tenido lugar como antigüedad nacional en los procesos de nuestra modernización? Y, ¿no es acaso una paradoja, si no un problema, que la primera de nuestras obras modernas haya surgido del fondo involuntariamente arcaico de la personalidad reveroniana?; ¿qué significación general puede tener, para la reflexión que concierne a nuestros procesos de modernización, el hecho indiscutible de que nuestra primera obra canónicamente moderna, esa excrecencia de luz reveroniana, haya sido la obra de un sujeto que nunca jamás pretendió voluntariamente ser moderno, que nunca acompañó su obra del ruido elocuente de un proyecto moderno?; ¿qué pensar de una modernidad –inconfundible– que sería, sin embargo, involuntariamente moderna?

Tal es el problema reveroniano de nuestra modernidad, el cual nos inquieta, nos inquiere y nos concierne en todo el cuerpo imaginario de nuestra nación, simbólica, antropológica y política. Y la lección que de ese problema reveroniano se desprende, aún, para nuestro cercano porvenir es la siguiente: que nuestra modernidad sólo puede ser juzgada históricamente y sólo puede ser comprendida en su cruda factualidad, a menudo en su disminución teórica o especulativa, no desde su similitud con la modernidad universal, con un canon occidental o con ese Norte especular, sino desde su propio destiempo y desde la deformación que ella le imprime, irreparablemente, a dicho canon y a dicho espejo legitimador, fracturándolos.

Pero hay más: el modelo de modernidad que Reverón encarna no solamente es antivoluntario; es además, también, antiuniversal. Allí donde la modernidad se produjo, en arte o en cualquier otro campo, apareció no sólo como voluntad explícita sino como reivindicación de valores universales: la modernidad fue –y es– antilocal, antivernácula, antianecdótica. Pero la coordenada reveroniana a través de la cual se alcanza en Venezuela una primera forma moderna es, al contrario, el resultado de una fidelidad absoluta a lo vernáculo, la consecuencia de una comunión visual con lo absolutamente local: nuestra primera abstracción es el efecto de disgregación que sobre las formas representadas por una pintura relativamente convencional tiene la localísima luz del Playón de Macuto. A diferencia de un artista como Mondrian, o de su sucesor más conspicuo en Venezuela, Soto, para quienes el

manejo de formas esenciales, o fundamentales, tiene por destino instrumental despojarse de dependencias circunstanciales de localidad o de temporalidad a través de un arte que pueda ser de cualquier sitio y de todos los tiempos; en Reverón el manejo de las formas pictóricas, gracias al cual también se alcanza a tocar el fondo estructural de la pintura sólo es posible en la estricta y vernácula localidad de su hacer artístico.

Creo que este es un ejemplo de monumental importancia para la comprensión de nuestro ser –y de nuestro querer ser– modernos y para la justa ponderación de su inserción en un contexto global: desde su luz deberíamos comenzar a producir una mirada local sobre nuestra modernidad, una mirada que deje atrás dos actitudes similarmente eurocéntricas que son, por una parte, la reivindicación reactiva –reaccionaria– de lo vernáculo (el indigenismo); y el rechazo patricio, el mantuano desprecio de nuestros rasgos arcaicos, propios, vernáculos (el cosmopolitismo).

*Desde entonces
Reverón capitaliza,
con exclusividad,
el advenimiento
de lo moderno
en Venezuela.*

Si para algo puede servir la evocación del problema reveroniano de nuestra modernidad, al inicio de otro siglo, es para comenzar a comprender nuestro ser moderno en su diferencia –no en su semejanza– con la Modernidad. Es decir, a comprenderlo como modernidad deformada (a condición de entender la noción de deformación en una acepción factual y no moral). La modernidad en Venezuela habrá sido –y seguirá siendo– una modernidad deformada entre otras cosas por la doble temporalidad que la signa. En ese sentido, Reverón no es, como tanto se ha pensado desde Europa (es decir, desde la luna) un postimpresionista tardío; Reverón es el impresionismo deformado, el impresionismo informe pero irreparablemente moderno para nosotros, y quizás irreconociblemente moderno para una mirada desde la luna (o desde Europa).

Nuestra modernidad habrá sido una modernidad más allá de la identidad moderna, tal como puede entenderse universalmente. Una modernidad surgida del olvido mismo de la modernidad. Y como toda rememoración, condensatoria o reprimida, nuestra modernidad no sólo ha cambiado de aspecto (en relación con lo canónicamente moderno); sino que sobre todo ha cambiado de lugar, desplazando y deslocalizando todo canon moderno hacia su intimidad excéntrica y periférica.

Las preguntas que deberían inquietarnos son, pues, las siguientes: ¿Qué es lo que a fin de cuentas se ha desplazado y deslocalizado con cada uno de nuestras obras y de nuestros gestos modernos? ¿Qué es lo que ha llegado de fuera –como Miranda, como Michelena, como el edificio gropiusiano del arquitecto Sanabria sobre el Ávila– a deformarse? ¿A qué llamamos modernidad en el tiempo metropolitano de lo global, que con cambiar de lugar, con ex-centrarse, cambiaría de forma hasta hacerse irreconocible?

Según el filósofo Gianni Vattimo, lo común a lo moderno, más allá de traslados y deformaciones, sería su caracterización como dominado por una idea de la histo-

ria desplegándose a través de una iluminación progresiva y ello sobre la base de apropiaciones y reapropiaciones de los fundamentos –concebidos éstos la mayor parte del tiempo como orígenes cada vez más consumados...

Tal sería entonces el denominador común de lo moderno: su certeza de estar –cualquiera sea el campo práctico en que se manifiesta– elaborándose como manipulación de los fundamentos, desplegándose históricamente como un esclarecimiento progresivo de lo fundamental y realizándose como consumación original u originaria. La modernidad es una práctica y un pensamiento de lo fundamental, de

Es pues sobre ese destiempo sintomático y profundamente significativo; sobre ese destiempo a menudo despreciado que resulta inevitable pensar cuando se evoca la situación cultural venezolana a las puertas del nuevo siglo...

los fundamentos, asentada sobre la certeza radicalmente optimista de que éstos, así como los orígenes, son siempre accesibles.

Se pudiera entonces decir que toda lógica de lo originario es una lógica moderna: que es moderna toda lógica que regula procedimientos basados en el supuesto de que lo originario es positivamente accesible, históricamente esclarecible y prácticamente consumable. Por ello la necesidad de insistir sobre el pasado (acaso frustrado) de nuestra modernidad: más allá de lo involuntario y lo deforme, más acá del modelo reveroniano de lo moderno entre nosotros, ¿qué forma ha adquirido el optimismo fundamental entre nuestros modernos?, ¿cuál figura de lo originario nos ha ser-

vido por referente para troquelar nuestra ilusión moderna?, ¿contra cuál o sobre cuál antigüedad la hemos erigido?

Creo que nuestra idea de nación (moderna), hecha viable a través de cierto voluntarismo modernizador, dependió en gran medida de una construcción imaginaria delimitada por dos nociones ampliamente teñidas de significado escatológico: tales nociones, que me parecen ser los límites de nuestra “escena moderna” son, respectivamente, la *donación* y la *promesa*. Según esto, nuestros humanistas modernos nos habrían legado un imaginario de país que pudiera brevemente resumirse en términos de inocencia, abundancia y atavismo. Un país inocente –inocente de su propia historia de fracasos; un país edénico a pesar del pequeño infierno de su historia. Pero un país inocente, también, de las abundancia naturales y materiales que lo colman y, en fin, un país atávico, pre-moderno.

No es este el lugar para considerar las razones de ese imaginario galleguiano de país. Pero la Venezuela del siglo XX despertó de la pesadilla del siglo XIX con un sentimiento de haber padecido una historia de fracasos y con el descubrimiento de encontrarse repentinamente unguada de abundancias minerales y naturales. Entonces comienza a troquelarse ese imaginario de país del cual ha sido prisionera nuestra escena moderna. Su enunciado pudiera resumirse así: alguien, la naturaleza o Dios, nos ha hecho la donación de una abundancia y bastará que sepamos convertirla en energías materiales para realizar la promesa de la modernidad.

El país, inocente y pre-moderno, será pues redimido por una Modernidad promisoriosa, cuya íntima operación de transformación es puramente material, obsesi-

vamente infraestructural, no social, y cuya antigüedad, cuyo atavismo no es otro que la imaginación de la naturaleza sobreabundante, excesiva y gratuita que la precede. Todos sabemos lo que excluye ese imaginario, que se representa la escena moderna de la nación entre la *donación y la promesa*, entre la gratuita abundancia y la prodigiosa emancipación: excluye una idea de la historia como consecución de un trabajo de la libertad (puesto que, en sus términos, una donación natural nos pudiera liberar de nuestra historia fracasada, de nuestra experiencia de la historia como padecimiento); excluye también una idea de la riqueza como historia del trabajo, de un trabajo socialmente acordado y políticamente deliberado, fruto incesante de los contratos sociales y de la deliberación política.

Tal fue la ficción de nuestra modernidad nacional que nos hizo confundir a la abundancia (que es simple donación factual) con la riqueza (que es una labor social); a la naturaleza (que es un estadio primigenio) con el paisaje (que es una construcción histórica postrimera); al país (que es una condición de posibilidad y un territorio habitado) con la nación o la república (que son prácticas colectivas). De allí surge la idea de un país como don natural, la confusión del país con sus dones naturales, que acapara todos nuestros discursos: hemos sido ungidos por la naturaleza, hemos sido bendecidos de bienes naturales; por eso mismo, al haber los venezolanos vivido a la naturaleza como bendición y no como desafío, hemos secretado colectivamente una certeza mítica y escatológica, que aún nos mueve cuando no nos paraliza en la consideración ensimismada de esa voluntad sobrenatural que nos habrá bendecido, y de la inevitable verdad que supone concebir al país henchido de excrecencias naturales, entre las cuales aquel diabólico excremento oleaginoso que nos asfixia y siempre, también, *in extremis*, nos redime.

Y a la donación problemática y problematizante que es el país natural se habrá opuesto, entonces, para constituir el otro límite de nuestra escena moderna, precisamente, la modernidad como promesa e, incluso, a veces, la modernidad como meta-historia. Si la idea de donación –hemos sido regalados con este país– supone en últimas consecuencias, en cuanto acapara nuestra idea de país, el espectro escatológico de un origen –tal es lo originario y lo fundamental que nuestra ficción moderna pretende elaborar como base de su promesa emancipatoria; tal es el sucedáneo ideológico de una antigüedad que no poseemos–; esa misma idea de promesa, como toda promesa, conlleva el espectro de un Mesías: una experiencia (o una expectativa) mesiánica de la historia.

Así estaría, pues, esquemáticamente resumida, la estructura ideológica que rigió la (fallida) empresa de nuestro moderno voluntarismo. Incluso Reverón, el involuntario moderno, se inscribe en esos límites (y por eso es nuestro primer moderno): desde la sobreabundante donación de una luz, desde la donación de esa abundancia visible se elabora su obra, cuyos primeros resultados son promisorios, y justamente por ser fiel a esa abundancia su pintura llega a ser moderna, llega a emanciparse de accesorios supletorios, llega a ser fundamental. Pero Reverón,

nuestro moderno involuntario, es también una figura moral para el siglo que comienza: ¿o no hay que ver en su despojamiento personal, en su excéntrico aislamiento una especie de ascética resistencia, una forma inédita y exuberante de estoicismo vital?, ¿y no es la suya una estética cargada implícitamente de una moraleja, de una ética lección: a saber, el hecho de que su obra última, el término del obrar de un hombre que como pocos en Venezuela se confrontó a los riesgos y a las promesas de la abundancia natural, así fuese sólo bajo la forma de una luz que enceguece y obnubila, terminase encarnándose en una pintura de sombras, de grises y vesperales melancolías del paisaje?

Tal es la moraleja del primero de los modernos entre nosotros, acaso generalizable a toda nuestra modernidad, sumida hoy en la melancolía de su pérdida o en la violencia de su regresión: que habiendo ponderado la inmensidad de la tierra, la cual nos sobrepasa siempre con sus abundancias, se haya descubierto luego ensimismado, en un abismo sombrío, acaso ante la misma impotencia que pesaba sobre la mirada hundida de aquel prócer, don Francisco de Miranda, en la tarde sin fin de su utopía.

- Asdrúbal Aguiar libro 1, p. 175
 Pablo Astorga libro 1, p. 363
 Rafael Badell Madrid libro 3, p. 35
 Asdrúbal Baptista libro 2, p. 417 libro 3, p. 481
 Crisanto Bello Paoli libro 3, p. 393
 Omar Bello Rodríguez libro 1, p. 391
 Teolinda Bolívar libro 1, p. 99
 José Manuel Briceño Guerrero libro 1, p. 489
 Roberto Briceño-León libro 1, p. 125
 Boris Bunimov-Parra libro 3, p. 133
 Manuel Caballero libro 3, p. 453
 Rafael Cadenas libro 2, p. 565
 Elsa Cardozo de Da Silva libro 1, p. 429
 Germán Carrera Damas libro 1, p. 459
 Chi-Yi Chen libro 1, p. 49
 Isaac Chocrón libro 2, p. 579
 Simón Alberto Consalvi libro 3, p. 13
 Omar Alberto Corredor libro 3, p. 297
 Jorge Dugarte Contreras libro 3, p. 307
 Francisco J. Faraco R. libro 2, p. 381
 Adán Febres Cordero libro 3, p. 249
 Humberto Fontana libro 2, p. 479
 Iván González Viso libro 1, p. 273
 Arnoldo José Gabaldón libro 3, p. 379
 Alejandro Gutiérrez libro 2, p. 479
 Elio Gómez Grillo libro 3, p. 169
 Moraima Guanipa libro 2, p. 121
 Martín Hahn libro 2, p. 13
 Gustavo Hernández libro 3, p. 225
 Bernardino Herrera libro 3, p. 225
 Carlos Irazábal Arreaza libro 1, p. 305
 Rodolfo Izaguirre libro 2, p. 107
 Karl Krispin libro 3, p. 191
 Ruth de Krivoy libro 2, p. 271
 Elisa Lerner libro 2, p. 199
 Gustavo Linares Benzo libro 2, p. 351
 Belén Lobo libro 2, p. 35
 Margarita López Maya libro 3, p. 73
 José Rafael Lovera libro 1, p. 155
 José Malavé libro 2, p. 221
 Patricia Márquez libro 1, p. 221
 Bernard Mommer libro 2, p. 529
 Maritza Montero libro 3, p. 509
 Alejandro Moreno libro 1, p. 65
 Eduardo Ortiz libro 3, p. 419
 Francisco Javier Pérez libro 1, p. 19
 Luis Pérez Oramas libro 2, p. 591
 Sandra Pinardi libro 2, p. 49
 Elías Pino Iturrieta libro 3, p. 343
 Ramón Piñango libro 3, p. 527
 Inés Quintero libro 1, p. 245
 Gonzalo Ramírez libro 2, p. 171
 Aníbal Romero libro 3, p. 107
 Héctor Silva Michelena libro 2, p. 299
 Enrique Urdaneta Fontiveros libro 3, p. 323
 Federico Vegas libro 1, p. 273
 Ramón J. Velásquez libro 1, p. 335
 Hebe Vessuri libro 2, p. 79
 José Luis Vethencourt libro 1, p. 513
 Luis Viana libro 2, p. 151







Foro de
Historia
Venezolana

Hecho el depósito de ley N. 25070 del 2001. ISBN 980-470-015-3

VENEZUELA SIGLO XX

VENEZUELA SIGLO XX VISIONEROS Y TESTIMONIOS

2

Coordinación
y edición
al cuidado de
Asdrúbal Baptista