

## **Patria, vanguardia y muerte: momentos de la tanatofilia en las letras venezolanas**

Profesor Eduardo Febres  
Semestre 01-2015

### *Ideas para un resumen del marco conceptual*

1

Tanatofilia podría ser un nombre para pulsión de muerte. Este concepto, que aparece después de la Gran Guerra en el ensayo de Sigmund Freud *Más allá del principio de placer*, indica que “El instinto de conservación, que reconocemos en todo ser viviente se halla en curiosa contradicción con la hipótesis de que la total vida instintiva sirve para llevar al ser viviente hacia la muerte”.

2

Esta idea aparece antes en forma de relato, en la ficción gótica del siglo XIX. Poe la llamó “demonio de la perversidad” en su cuento *The Imp of the Perverse* (1845).

Es un impulso radical, primitivo, elemental (...) En el caso de esto que llamamos perversidad el deseo de estar bien no sólo no se manifiesta, sino que existe un sentimiento fuertemente antagónico (...) El impulso crece hasta el deseo, el deseo hasta el anhelo, el anhelo hasta un ansia incontrolable y el ansia (con gran pesar y mortificación del que habla y desafiando todas las consecuencias) es consentida (...) Estamos al borde de un precipicio. Miramos el abismo, sentimos malestar y vértigo. Nuestro primer impulso es retroceder ante el peligro. Inexplicablemente, nos quedamos. En lenta graduación, nuestro malestar y nuestro vértigo se confunden en una nube de sentimientos inefables. Por grados aún más imperceptibles esta nube cobra forma, como el vapor de la botella de donde surgió el genio en *Las mil y una noches*. Pero en esa nube nuestra al borde del precipicio, adquiere consistencia una forma mucho más terrible que cualquier genio o demonio de leyenda, y, sin embargo, es sólo un pensamiento, aunque temible, de esos que hielan hasta la médula de los huesos con la feroz delicia de su horror. Es simplemente la idea de lo que serían nuestras sensaciones durante la veloz caída desde semejante altura. Y esta caída, esta fulminante aniquilación, por la simple razón de que implica la más espantosa y la más abominable entre las más espantosas y abominables imágenes de la muerte y el sufrimiento que jamás se hayan presentado a nuestra imaginación, por esta simple razón la deseamos con más fuerza. Y porque nuestra razón nos aparta violentamente del abismo, por eso nos acercamos a él con más ímpetu.

3

En el cuento de Poe, la pulsión irrefrenable que empuja a la autodestrucción es también la atracción, la fijación, por ese umbral donde la razón suspende la muerte, la explora, la contempla, la goza. Tanatofilia es deseo de morir (reprimido o no), pero es también la afición obsesiva con la muerte, que en la ficción gótica pone en escena un modo de relación con el misterio de la muerte en la modernidad: uno morboso, macabro, que en ausencia del misterio de Dios y medido por la razón, se vuelve monstruoso. Como pintó Goya: “El sueño de la razón produce monstruos”.

4

El concepto de tanatofilia estética, que introduce Martín Calinescu, puede entenderse de dos formas:

1) Como autodestrucción estética o suicidio estético del arte y la literatura de vanguardia, que tienden a proponer formulaciones y experiencias artísticas y estéticas que atentan contra las mismas nociones del

arte y de lo bello.

2) Como una imaginería, poética y corriente creativa de afición obsesiva con la muerte que aparece en sincronía con la modernidad, y que se organiza alrededor de lo que se llamó novela “gótica”. Podría trazarse una solución de continuidad entre esa estética que goza la muerte en el gótico, y el avance hacia la autodestrucción, hacia donde deriva la estética vanguardista en el arte moderno.

5

El origen del concepto de vanguardia política es el mismo origen del de vanguardia estética: los jacobinos de la Revolución francesa. En el pasquín *La avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales*, “vanguardia” deja de ser un término militar y se empieza a aplicar al pensamiento y los discursos revolucionarios. El lema que inaugura la vanguardia permite leer una forma política de tanatofilia: “libertad o muerte”.

6

Las primeras formulaciones de una vanguardia estética la concebían subordinada al programa de la vanguardia política: al igual que para el Proletkult en la Unión Soviética, para el socialismo utópico y el jacobinismo francés, los poderes creadores debían estar en función de alcanzar los objetivos políticos de la vanguardia política. El horizonte de la libertad de la vanguardia estética se veía entonces limitado por las necesidades de los objetivos políticos.

7

La vanguardia estética de la primera mitad del siglo XX, que consolida la aplicación del concepto de vanguardia artística y literaria para designar el “espíritu de lo nuevo”, no tiene en Venezuela una expresión de gran alcance continental. En cambio, la vanguardia política, revolucionaria, de principios del siglo XIX, estuvo entre las de mayor alcance.

Significativamente, la escena que funda la experiencia de la vanguardia venezolana del siglo XX y la “generación del 28” ocurre alrededor de la tumba de Simón Bolívar. Nelson Osorio relata que el 6 de febrero de 1928, cuando comienzan los festejos de la semana del estudiante, las intervenciones políticas de los estudiantes comienzan:

con un desfile por las calles de Caracas, desde el antiguo local de la Universidad Central (frente al Palacio Legislativo) hasta el Panteón Nacional, llevando una ofrenda a la tumba de Simón Bolívar, para seguir luego hasta la casa natal de Andrés Bello. En el Panteón Nacional, después que la Reina de los Estudiantes, Beatriz Peña Arreaza, Beatriz I, deposita la ofrenda floral, habla el estudiante Jovito Villalba y su discurso es un apenas encubierto llamado a la libertad y denuncia de la tiranía (118): «Hoy, compañeros, en este día de la ofrenda, venimos ante el Libertador porque ha llegado para él precisamente, inminentemente, la hora de volver a ser»; se refiere a la resurrección de los sueños de Bolívar que se revela «en la inquietud de nosotros, que es la inquietud del gesto que ha de venir»

8

“Nuestro pabellón nacional, símbolo de las libertades públicas, de la América redimida, debe tener tres franjas de distintos colores: sea la primera amarilla, para significar a los pueblos que queremos y amamos la federación; la segunda azul, color de los mares, para demostrar a los déspotas de España, que nos separa de su yugo ominoso la inmensidad del océano, y la tercera roja, con el fin de hacerles entender a los tiranos que antes de aceptar la esclavitud que nos han impuesto por tres siglos, queremos ahogarlos en nuestra propia sangre, jurándoles guerra a muerte en nombre de la humanidad”

El discurso con que el neogranadino Leopoldo Zea, presenta la bandera de la Gran Colombia en el Congreso de Angostura, permite leer dos aspectos muy importantes:

1) En su dimensión política, la tanatofilia de la vanguardia le encuentra al horizonte de la muerte una finalidad, el objetivo político. Se derrama un torrente de sangre, pero para ahogar al enemigo; la muerte y la retórica de la muerte es un mecanismo para el triunfo y la definición de la identidad: “muero por nosotros”/ “nosotros o la muerte”.

2) La expresión estética de la vanguardia política, puede adoptar también las formas de lo macabro, aunque no en el espíritu negador de las vanguardias artísticas y literarias, sino para reafirmar una entidad colectiva frente a la otredad.

9

A partir de la década de 1870 empiezan a hacerse visibles e influyentes (adquieren identidad) en Francia manifestaciones estéticas de la vanguardia que se presentan independientes de la vanguardia política. Reafirman el carácter independientemente revolucionario de sus creaciones. Y define una tradición de la vanguardia estética asimilable al extremismo estético, y un carácter revolucionario independiente de la vanguardia política. Para Calinescu, la máxima de Bakunin, “destruir es crear” es aplicable a casi todas las vanguardias del siglo XX.

10

Las intervenciones del El Techo de la Ballena, Sus producciones tienen, en un momento en que se discute si la vanguardia está muriendo, eco continental y mundial. Estas intervenciones se encausan en esa corriente de la vanguardia estética del siglo XX, autónoma e independientemente revolucionaria, estando sin embargo aliados a una vanguardia política y armada: las guerrillas insurgentes contra el régimen puntofijista. En el *Homenaje a la necrofilia* (como texto y como gesto) puede leerse:

1) Una alianza de la vanguardia política y la vanguardia estética, en un movimiento donde la segunda no se subordina a los procedimientos de la primera.

2) Un rasgo manifiesto de la tanatofilia estética criolla en los cuatro momentos que vamos a leer: tanto en González, como en Blanco, Ramos Sucre y el Techo de la Ballena, la tanatofilia estética parece invadir y ser invadida por el orden de los hechos. Más que una distancia irónica o una disidencia respecto al orden de los hechos, de la vida “en su aspecto más precario”, estas formas de la tanatofilia estética criolla parecen atraer y ser atraídas por el compromiso, por el orden policial de las causas y las consecuencias tangibles y verificables.

11

La carne en vías de descomposición y la represión de las autoridades a la exposición de El Techo llevan el gesto artístico y literario al terreno de los hechos: le otorgan a la distopía estética una densidad material, literal, que deviene también policial y judicial.

Del mismo modo, José Antonio Ramos Sucre, al ingerir la sobredosis de veronal con que se quita la vida en Ginebra, lleva a la zona de los sucesos su poética del mal, fundada en la empatía con la muerte. La evocación y anhelo de las tinieblas y el “amor infinito y estéril” que atraviesa la obra del poeta (nostálgico del “hierro épico de las espadas”) puede leerse, a partir del crimen contra sí mismo, como huella del aplazamiento de una sola acción definitiva.

La forma en que entran a las letras venezolanas las imágenes monstruosas de la ficción gótica europea en el siglo XIX da cuenta también de esta invasión recíproca de las zonas real e imaginaria. El espanto y el horror no brotan de la pluma romántica de Juan Vicente González mediante una invención fantástica, sino en una evocación, en un texto histórico sobre la época de la guerra a muerte.

Es asimismo un texto historiográfico la Venezuela heroica de Eduardo Blanco, donde la turba de Boves aparece como un ejército “fantástico y grotesco” cuyos talones destilan sangre. El mismo texto donde la muerte habla (como en El extraño caso del señor Valdemar de Edgar Allan Poe). Esta vez, a través de Negro Primero: precisamente el único soldado de aquella turba monstruosa que, ahora en las filas de Bolívar, entra en la historia oficial. Y es además una figura regente de la religiosidad animista

venezolana (precisamente la que lidia con lo no muerto o lo muerto vivo).

13

Para Nigel Glendinning, el surgimiento de la ficción gótica en el siglo XVIII responde a un cambio de sensibilidad, que en Europa tiene manifestaciones puramente literarias o filosóficas. Esta sensibilidad, reconocible en clásicos de la ficción gótica como *El castillo de Otranto*, *Los misterios de Udolfo*, *El monje*, y *Frankenstein* es impulsada por la creación de nuevos sepulcros, más individualizados, el ascenso de la burguesía, las modificaciones en las perspectivas de la ciencia, el descenso en las creencias religiosas y el ascenso de las creencias libertarias, y el ascenso de la burguesía.

14

En el capítulo VII de la *Biografía del general José Félix Ribas*, donde se narra la sesión de la Sociedad Patriótica en que se decide consumir la independencia (y con ello la disolución del principio metafísico de ordenamiento de la realidad, subordinada a Dios y el rey), Coto Paúl hace un elogio ateo de la anarquía y evoca espectros sangrientos para consumir la libertad.

"¡La anarquía! Esa es la libertad, cuando para huir de la tiranía desata el cinto y desanuda la cabellera ondulosa. ¡La anarquía! Cuando los dioses de los débiles, la desconfianza y el pavor la maldicen, yo caigo de rodillas á su presencia. Señores: Que la anarquía, con la antorcha de las furias en la mano, nos guíe al Congreso, para que su humo embriague á los facciosos del orden, y la sigan por calles y plazas, gritando: ¡Libertad! Para reanimar el mar muerto del Congreso estamos aquí, estamos aquí en la alta montaña de la santa demagogia. Cuando ésta haya destruido lo presente, y espectros sangrientos hayan venido por nosotros, sobre el campo que haya labrado la guerra se alzaré la libertad..."

15

La escena, que anuncia las "nubes sangrientas", el "Mar Rojo" y las "tempestades" de la Guerra a Muerte y el Año Terrible, señala la sincronía entre el brote de lo monstruoso y el desplazamiento de Dios y el Rey como principio metafísico ordenador de la realidad. El ascenso de la burguesía criolla, el descenso de Dios y el ascenso de la libertad se relatan entre espectros y nubes sangrientas. Juan Vicente González, al igual que Carlos Marx, acude a la imagen macabra y las figuras de la ficción gótica, para dar cuenta de un nuevo principio de realidad, que es política y económica pero también ontológica e imaginaria.

Escribe Marx: "Si el dinero, como dice Augier, 'viene al mundo con manchas de sangre en la mejilla', el capital lo hace chorreando de sangre y lodo, por todos los poros, desde la cabeza hasta los pies".

"Pero esta capacidad [la inmortalidad] la obtiene el capital sólo absorbiendo incesantemente cual vampiro trabajo vivo a título de sustancia que lo anima".

16

La sensibilidad "gótica" responde a un principio que formula Edmund Burke en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*: "El terror es en cualquier caso, de un modo más abierto o latente, el principio predominante de lo sublime".

El interés y la fascinación por la arquitectura gótica se convirtió en el siglo XVIII en un emblema de esta nueva sensibilidad, opuesta a lo clásico y a lo bello. Lo "gótico" es lo que pertenece a los "godos", pueblos bárbaros que azotaban el imperio romano, al mundo válido, a la civilización.

La imagería gótica que brota en la narración de Juan Vicente González también se manifiesta al evocar y dar cuenta de la barbarie: quienes azotan y hacen caer la segunda república en el ejército realista no son los invasores españoles sino el pueblo iletrado, las castas (negros, indios, mestizos), los esclavos, la enorme masa de cuerpos sometidos y excluidos del mundo válido por los blancos criollos y peninsulares.

Significativamente el epíteto que reciben los realistas (y más tarde los conservadores) es el de "godos".

17

Como indica Glendinning, en España los clásicos de la ficción gótica no llegan sino hasta bien entrado el siglo XIX, y la recepción de las obras es dificultosa. Sin embargo, él encuentra manifestaciones de esa nueva sensibilidad en obras que no necesariamente responden de manera directa a esa corriente, o no son manifestaciones puramente literarias. La más importante de todas: la pintura de Goya, donde pueden encontrarse algunas de las expresiones máximas de la plástica romántica en su derivación gótica.

Significativamente, uno de los ejemplos literarios del gótico español, *El evangelio del triunfo*, de 1797, es escrita por el sevillano Pablo de Olavide, uno de los firmantes del Acta de París ese mismo año, junto a Francisco de Miranda: la primera constitución de la (utópica) república hispanoamericana.

18

Como puede desprenderse de los ensayos de Arturo Úslar Pietri, “Tiempo de Indias” y “Somos hispanoamericanos”, el tiempo de las colonias está doblemente aislado del tiempo europeo. Para él, ni el renacimiento ni el romanticismo tienen en España una manifestación plenamente contemporánea de los centros de producción cultural.

A su vez, América tampoco es contemporánea de España. Las distancias, los tiempos que tardan las órdenes, y la prohibición de la ficción, hacen imposible medir el tiempo del arte y la literatura nustramericanos en la misma dimensión que los europeos.

19

Podemos pensar la existencia simultánea de al menos dos temporalidades en América:

- 1) La que dicta y ordena el tiempo europeo, la influencia y el modelo que aún hoy, con importantes excepciones, sigue rigiendo el “avance” de las corrientes estéticas y de pensamiento.
- 2) El tiempo singular de las Indias, marcado por el tiempo heroico propio de la peregrinación épica primero por el Dorado y luego por la libertad, y también por las múltiples formas de medir el tiempo que cohabitan en el mestizaje cultural (la de los negros, la de los indios, la de los blancos).

20

Los relatos compilados por Carlos Sandoval en *Días de espantos*, y la *Biografía...* de Juan Vicente González configurarían un doble inicio del gótico criollo, marcado por estas temporalidades simultáneas. Los cuentos compilados por Sandoval parecen directamente influenciados por la ficción gótica, que en el siglo XIX alcanza en Estados Unidos su máxima expresión en la obra de Edgar Allan Poe.

Las manifestaciones de lo gótico en la *Biografía...* de González parecen responder, como los *Desastres de la guerra* de Goya, mucho más a la necesidad ontológica de dar cuenta del horror de la guerra en los tiempos heroicos, que en a una indagación de lo sublime mediante el terror como fin en sí misma.