

1999

### Flânerie, ciudad e historia(s): hacia una crítica redentora de *Los pequeños seres* de Salvador Garmendia

Pedro Lange Churión

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

#### Citas recomendadas

Churión, Pedro Lange (Primavera-Otoño 1999) "Flânerie, ciudad e historia(s): hacia una crítica redentora de *Los pequeños seres* de Salvador Garmendia," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 49, Article 58.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss49/58>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [elizabeth.tietjen@providence.edu](mailto:elizabeth.tietjen@providence.edu).

FLÂNERIE, CIUDAD E HISTORIA(S):  
HACIA UNA CRÍTICA REDENTORA DE  
*LOS PEQUEÑOS SERES* DE SALVADOR GARMENDIA

Pedro Lange Churión  
Universidad de San Francisco

*You had such a vision of the street  
As the street hardly understands*  
T.S. Eliot

*The true picture of the past flits by.*  
W. Benjamin

### Introducción

**E**n los setenta, el novelista argentino, Eduardo Gudiño Kieffer, identifica en *Los pequeños seres* los “etcéteras que, a partir de Joyce, viene planteando repetidamente la novelística mundial” (Brushwood, 884). A pesar de que, como veremos más adelante, el comentario de Kieffer es notable por lo poco que dice, importa señalar, sin embargo que hasta Salvador Garmendia, esa reiteración de Joyce no se había dado en Venezuela. No olvidemos que esta apertura literaria coincide con un momento histórico de suma importancia para la vida política venezolana y el cual precede por apenas un año la publicación de *Los pequeños seres*; me refiero al derrocamiento del dictador, Marcos Pérez Jiménez, a comienzos de 1958. Con este hecho se instala en el país un nuevo sistema de gobierno, comienza el desarrollo de una ética democrática que, indudablemente, repercutirá positivamente en las esferas culturales de Venezuela. Ya Ángel Rama, exploró la correlación entre renacimiento cultural y militancia en contra de la dictadura, correlación cuya bisagra son los jóvenes intelectuales de la época. El movimiento *Sardio*, por ejemplo, amalgama política y estética

bajo el precepto de la “buena fe” sartreana para entonces en boga.<sup>1</sup> *El techo de la ballena*, movimiento de vanguardia cuyo anarquismo y pugnacidad resucita en el contexto venezolano la ya desvaída influencia del Dadá, planteaba el problema ética-estética dentro del ímpetu revolucionario exhalado por el aliento renovador de la revolución cubana en Venezuela, de principios a mediados de los sesenta.<sup>2</sup>

Juan Liscano afirma que con *Los pequeños seres* (1959) la novela venezolana se libera del peso planetario de Rómulo Gallegos. A partir de la apreciación crítica de Victor Bravo podríamos situar la novela de Garmendia en la modernidad literaria venezolana, ya que la novela ejemplifica los cinco núcleos fundamentales enumerados por el crítico: “1) lo disonante y lo grotesco; 2) la presencia de una poética del mal; 3) lo absurdo y lo fantástico; 4) los juegos de la temporalidad y la indeterminación; 5) El problema de la verdad y el sujeto” (99). A estas características añadimos con plena certeza la figura del anti-héroe con prosapia en los personajes marginales de Dostoievsky y Kafka, entre otros, y el rol protagónico del magma urbano como origen de la crisis de identidad del sujeto. Sin entrar en la atareada y a veces infértil discusión en torno a la equivalencia modernidad/boom y postmodernidad/post-boom, la novelística de Garmendia formaría parte del elenco del “boom” literario latinoamericano, si acaso con el cariz de marginalidad característico de la literatura venezolana después de Gallegos.

Como sucede en el *Ulysses* de James Joyce y en *Miss Dalloway* de Virginia Woolf, en la novela de Garmendia se relatan las vicisitudes de un personaje, Mateo Martán, en el transcurso de un día. Mateo es un burócrata de clase media, distanciado esposo y padre. En el día en que transcurre la fábula se registra la muerte de su jefe y este hecho inicia una crisis en Mateo, quien se ve agobiado por la incertidumbre del futuro augurado por esta hecho, por una preocupación obsesiva con su propia muerte y por el deterioro evidente de su salud mental. Mateo se lanza a caminar las calles de la ciudad laberíntica y en su trayectoria hilvana, a partir de un proceso arbitrario de rememoración y fabulación, imágenes del pasado. La novela, en pocas palabras, nos presenta la enajenación de un pequeño ser urbano a partir del multiperspectivismo narrativo emblemático por Joyce y sus epígonos.

En este estudio de la novela de Garmendia referimos la dialogía constitutiva del texto y la multiplicidad de espacios y temporalidades que se dan cita en la novela con el propósito de resaltar la textura laberíntica y fragmentaria de la ciudad de Mateo. La ciudad como laberinto encierra el enigma de la identidad de nuestro enajenado personaje. Proponemos que el deambular de Mateo por la ciudad no sólo equivale a un desesperado intento por asirse a una historia personal, a un pasado que le otorgue coherencia a su “yo” en crisis, sino también equivale a la apropiación de la ciudad, a una

reescritura de su superficie urdida por el desplazamiento de este *flâneur* venido a menos. Este desplazamiento encuentra su referente inaugural en la instancia que nos constituye como individuos y otredad, al ser desplazados hacia un espacio propio (la separación de la madre) y que se constata en el estadio del espejo lacaniano. Finalmente, después de referir la *flânerie* de Mateo por la ciudad a la relación entre metropolis e historia establecida por Walter Benjamin, nos preocupa desentrañar el fundamento ideológico de la novela de Garmendia. Para ello leemos el texto como artefacto histórico sobre el que practicamos una lectura alegórica y retroactiva, reelaborándole así un sentido que sea pertinente para el presente político-ideológico latinoamericano.

### Espacios dialógicos: la ciudad-texto de Mateo Martán

El cañamazo de la novela es dialógico. La realidad es vista desde las consciencias independientes de sus personajes. A través de este collage narrativo, la omnisciencia pierde su primacía y la heterodiégesis pasa a ser una voz más en medio del tejido de imágenes lingüísticas que conforman la totalidad novelística de *Los pequeños seres*, y que proponen la dialogía como principio constructor de la fábula. La repercusión de estas técnicas narrativas propias de la modernidad, acusa, como advierte Bajtin de los epígonos de Dostoievsky: "...una peculiar desintegración de la experiencia cotidiana—de tal manera que la acción de la novela fluye simultáneamente o consecutivamente en esferas ontológicas completamente diferentes" (1984:23). Para Dostoievsky según Bajtin: "...orientarse en el mundo significaba concebir todos sus contenidos como simultaneidades e intuir sus interrelaciones en el corte transversal de un sólo momento" (1984:28). La implicación de esta pluralidad temporal nos revela igualmente la pluralidad espacial en la que transcurre ese "sólo momento" referido por Bajtin.

En efecto, la dialogía visualiza el mundo a partir de la simultaneidad por encima de la evolución temporal, la coexistencia por encima de la jerarquía. Pero esa desintegración de la experiencia cotidiana señalada por Bajtin, lejos de referir a posteriores especulaciones teóricas que esgrimen el artificio del simulacro como única realidad posible, se palpa en toda su materialidad. Es decir, lo que se desintegra en la novela dialógica no es la experiencia material del mundo, sino la pretensión de articular un paradigma totalizador de la misma, escrito bajo la sombra vigilante de la omnisciencia monológica característica de la mimesis del realismo social (Balzac, Tolstoi, Pérez Galdós). Lo que adquiere materialidad, entonces, es el entramado de experiencias cotidianas formuladas a partir de consciencias potencialmente inconmensurables, independientes, contradictorias y coexistentes. En base a este caldo dialógico toda **finisabilidad** es imposible, el planteamiento

teleológico pierde su suelo y la evolución, rigor de este planteamiento, cede a la lógica de los espacios yuxtapuestos y a la farragosa alteridad. Adelantemos desde ya la coincidencia entre la dialogía bajtiniana y la crítica redentora de Walter Benjamin, la cual podemos referir como una concepción dialógica del pasado y de la historia, una concepción que antagoniza la monología historicista.<sup>3</sup>

Los diversos espacios urbanos que emergen en *Los pequeños seres* catalizan una vivencia particular del tiempo regida por la experiencia subjetiva de los personajes que habitan estos espacios. Funcionan así como **cronotopos**: instancias espacio temporales que adquieren sentido según la práctica cotidiana de quienes los habitan<sup>4</sup>. Mateo, en su deambular ciudadano, atraviesa una y otra vez estas coordenadas que parecen estar regidas por sus propias leyes, sin mostrar continuidad alguna entre sí. Tenemos, entonces, por mencionar algunos, los siguientes cronotopos en la novela de Garmendia: El bar, donde los kafkeanos y procaces empleados burocráticos confabulan intrigas; la oxidada estación de tren, donde la rememoración de Mateo se convierte en fábula; los restos de la barbería del padre de Mateo, donde se instala la nostalgia de un tiempo mejor; su departamento donde ha vivido el agobio cotidiano de la vida familiar bajo la sombra expectante de Amelia, su esposa; y la funeraria, donde se inicia el protico presente de la novela. Estos espacios urbanos, repetimos, más allá de servir de entorno a las diversas instancias de la novela, determinan el fluir rizomático de la fábula hacia diversos núcleos narrativos y hacia diversas temporalidades. Finalmente debemos referirnos al entorno clave de la novela: la ciudad. Si la novela registra el mal de la modernidad, el espacio donde se imprime este registro es la ciudad. Recordemos que para Walter Benjamin la ciudad funciona como mónada de la modernidad. En su inconmensurable heterogeneidad se da cita toda una gama de coordenadas espacio-temporales igualmente inconmensurables. La ciudad despliega una fisonomía caleidoscópica, fluida y diversa, imposible de descifrar en su totalidad. La infinita diseminación de la ciudad moderna nos obliga a que participemos de ella como lectores, descifrando sus múltiples signos para orientarnos en ella.

La ciudad es, entonces, un texto abierto que interpela a sus lectores y los incita a insertar la significación particular que surge de sus lecturas. El paso del **flâneur**, el andar de Mateo por el laberinto urbano es, como veremos, una forma de leer y re-escribir la ciudad. La heterogeneidad de la ciudad moderna, su compleja textualidad, le presenta al lector un considerable reto. De allí que Benjamin afirme: “no hace is surrelistic in the same degree as the face of the city” (230). En efecto, en la ciudad la continuidad de la experiencia se fractura, reduciéndose a una azarosa serie de imágenes, pensamientos e impresiones incompletas que se suceden con celeridad. Es por eso que tanto para Benjamin como para los surrealistas la experiencia de la ciudad es intoxicante. Benjamin refiere la característica fragmentaria de

la ciudad moderna al proceso de transformación que acaece en la experiencia como *Erfahrung* y la experiencia como *Erlebnis*. Ambos verbos en alemán significan experiencia. Pero mientras que el primero refiere la experiencia como sabiduría, esa experiencia acumulada a fuerza de viajes, aventuras y educación, experiencia coherente y por tanto relatable; el segundo tiene que ver precisamente con lo contrario: la experiencia fragmentaria y atomizada cuya errátil manifestación hace que sea imposible recordarla conscientemente y mucho menos relatarla. Es esta última categoría la que caracteriza la experiencia del sujeto en la ciudad moderna. Es también por ello que para Benjamin la metrópolis es el espacio donde anida el olvido.<sup>5</sup>

La polifonía espacio-temporal de la ciudad derrota la imposición de cualquier lectura monológica, ya que la experiencia de la ciudad-texto es fragmentaria, múltiple y contingente. Su caos coadyuva la saturación sensorial y el olvido. La descripción de la ciudad que camina Mateo en *Los pequeños seres* connota esta saturación a partir del registro prolífico de detalles arquitectónicos y urbanos. Veremos también en Mateo a un personaje agobiado por el *Erlebnis* ciudadano, buscando redimir un pasado, fraguarse reminiscencias que lo catapulten fuera del olvido en que lo sume la ciudad.

Detengámonos ahora a considerar la lectura de la ciudad-texto que proyecta Mateo como **flâneur**.

### ***Flânerie*: retórica de la rememoración**

Si bien la dialogía espacial de la novela se fundamenta, parcialmente, en la yuxtaposición de los espacios recién señalados, la experiencia del **flâneur**, encarnada en el deambular de Mateo por esos espacios, termina por consolidarse como poética implícita de la ficción, y postula la ciudad laberíntica representada en *Los pequeños seres* como el espacio paradigmático de la novela. Su errátil itinerario por los ambages ciudadanos estructura gran parte del entramado novelístico. El penúltimo capítulo registra una invocación en favor del andar como irrevocable práctica urbana, una especie de poética del *flâneur*:

ANDAR! LAS CALLES se suceden sin tregua, disímiles cada una dispuesta para conducir la ciudad que bulle en medio de su cauce. Atravesar aceras rebosantes, mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar la calles, escurrirse por entre los cuerpos que obstruyen las esquinas. Moverse sin objeto en la estridencia y el fragor...

Al pie de enmohecidas escalinatas hay calles turbias donde la ruina muerde las paredes de viejos edificios: torpes construcciones agobiadas por la penuria y la estrechez de infinitos pasillos, tabiques y escaleras. Se asoman seres pálidos a los balcones: mujeres descoloridas, hombres de camisa desabrochada que sacan a la calle el desgano de los cuartos

angostos, la soledad de camas endurecidas, de mohosos aguamaniles, de ropas viejas y espejos tachados de lunares...(127).

Partiendo de esta poética del **flâneur** podemos identificar por lo menos tres funciones que rigen la lógica textual: 1) la percepción fundamentalmente metonímica del **flâneur**; 2) El andar como práctica retórica (desplazamiento que fragua un espacio propio de la enunciación) 3) El andar como forma de apropiar los significantes espaciales.

El andar del **flâneur** presupone la concatenación de espacios (y los objetos albergados en él) a partir de la mirada movilizada (**the mobilized gaze**); es decir, una mirada alojada en un cuerpo que le sirve de vehículo. Ya no es la objetiva mirada cartesiana sino la mirada personalizada del caminante. Esta mirada pasajera es por naturaleza metonímica y la totalidad del campo escópico del **flâneur** no es otra cosa que la suma de los fragmentos inconexos percibidos en su deambular. Dentro de este movimiento metonímico, podríamos calificar de cinemática la percepción de Mateo, calificación nada gratuita si acordamos junto con Charney and Shwartz en su libro *Cinema and the Invention of Modern Life*, que la experiencia del **flâneur**, su movilizadora mirada a través del entorno urbano, preludia la aparición del cine.

La percepción de Mateo nos desacomoda la realidad y nos la devuelve a trozos, enrarecida, plétora de gestos arcanos. Un hombre cavilante se convierte en “el codo en la mesa, la cara hundida en el hueco de la mano y colgando de los ojos acuosos las antiguas gafas de frágil montura”(50). Un transeúnte matutino se convierte en “...un sombrero hongo que rodaba por el borde de la acera” (61). En el capítulo recién referido como poética de la novela y manifiesto del **flâneur**, se especifica con claridad la calidad metonímica de su percepción.

Pero el día está siempre vigente y es inútil tratar de detener un rostro, las fisonomías se confunden, se descomponen en fragmentos infinitos, fugaces. Sentimos el golpe de unos hombros, unas manos se agitan distinguimos un rápido perfil. Brota de lleno un rostro, viene hacia nosotros, parece acometernos en medio de la confusión y es rápidamente suplantado por otro y éste a su vez por el que acaba de desaparecer al extremo del ojo y en seguida centenares de rostros sucediéndose sin parar (129).

Michel de Certeau en *The Practice of Everyday Life* relaciona el caminar urbano con la sinécdoque y el asíndeton, figuras estilísticas propuestas por J.F. Augoyard para explicar prácticas espaciales. El andar errátil del **flâneur** parangona la sinécdoque (nombrar una parte y significar el todo que la incluye) cuando “...a brick shelter or a hill is taken for the park in the narration of a trajectory” (101), y el asíndeton (la supresión de conjunciones entre oraciones) cuando el andar “selects and fragments the space traversed;

it skips over links and whole parts that it omits. From this point of view, every walk constantly leaps, or skips like a child, hopping on one foot. It practices the ellipsis of conjunctive *loci*" (101).

El caminar del *flâneur*, en sus constantes devaneos y circunloquios equivale, mientras sucede, a la carencia de un lugar. El caminante escribe con la trayectoria de su cuerpo un texto urbano urdido en la rememoración de su mitología personal, un texto espasmódico y de itinerario incierto. El caminante le otorga a los significantes espaciales que acuden con celeridad a su mirada un halo que los personaliza, que los apropia y los convierte en materia de fabulación. Es en este sentido que los versos de Eliot, citados aquí como epígrafe, adquieren significación. La visión que Mateo tiene de la calle la transforma; y la calle, que en el mapa es mero significante abstracto de una determinada topografía urbana, sufre una metamorfosis vital bajo los pasos del *flâneur*, parecida ésta a la transformación sufrida por el lenguaje ante el acto específico y vital del habla.

El espacio urbano conjura la palabra del caminante y ésta se convierte en lebril de la memoria. Apunta así Michel de Certeau en relación a la rememoración del caminante como materia de una *mitopoiesis*:

The dispersion of stories points to the dispersion of the memorable as well. And in fact memory is a sort of anti-museum: it is not localizable. Fragments of it come out in legends. Objects and words also have hollow places in which a past sleeps, as in everyday acts of walking, eating, going to bed, in which ancient revolutions slumber (108).

De allí la imposibilidad de Mateo de llevar a cabo su acuciante necesidad: retirarse a rememorar un trozo de su vida ordenadamente, de principio a fin, con el mismo rigor con que se ordena un libro. Apenas lo intenta el espacio irrumpe con abundancia de detalles que terminan por dispersar su narrativa y adulterar la memoria:

Incidía interminablemente sobre cualquier detalle—un acto, un rasgo, una mirada. Abrir una puerta, bajar una escalera, cruzar la calle—. Las piezas sueltas se ordenaban de cien maneras, como las figuras borrosas de un boceto que se repiten ...y ninguno de los modelos inacabados que lograba componer al azar le aseguraba una autenticidad, siquiera un confortante parecido con algo que pudo haber ocurrido alguna vez (33).

¿No es ésta la experiencia-*Erlebnis* como fragmentación y olvido que según Benjamín caracteriza la experiencia del sujeto en la ciudad moderna?

Como el minotauro en el laberinto de Minos, Mateo, en su laberinto urbano, busca resolver el enigma de su propia identidad por medio de la rememoración. Por eso su afán de ponerle orden al recuerdo. Esta búsqueda es aún más apremiante dada la clara insinuación en el texto de que Mateo se



está volviendo loco, de que su identidad se diluye. Y es precisamente la ordenación del pasado a través del recuerdo lo que garantiza cierta cohesión a la identidad del sujeto. La memoria funciona entonces como espacio donde se fragua una sintaxis en la que el presente pretende entenderse como lógica continuación del pasado y en la que la ficción del “yo” se perpetúa.

Pero la ilusión de una identidad unívoca, asechada por el vértigo urbano, termina por diluirse. La novela encarna esta disolución, tanto en sus dispersión sintagmática de la temporalidad y el espacio, como en el paradigma de alienación que postula.

La carencia de un lugar fijo implícita en el caminar del *flâneur*, junto a la disolución del “yo” experimentada por Mateo, nos remite obligadamente a la paradoja lacaniana de la identidad.

En términos lacanianos, el estadio del espejo (dinámica del orden imaginario), le sirve al sujeto de preparación para acceder a lo simbólico, ámbito del lenguaje. Para hacerlo, sin embargo, el organismo habrá de pasar por un proceso de identificación soterrado por una operación semiótica en la que el *ego* se conforma a través de una identificación del sujeto con una imagen ficticia de sí, una imagen que lo representa como aquello que todavía no es. Así se inicia el sujeto en el juego de ausencias y presencias constitutivo del lenguaje. De tal forma que al reconocerse en la imagen constrictiva del espejo, el sujeto realmente se desconoce. Lo que se desconoce no es otra cosa que la *jouissance*, ese exceso ahora reprimido que pulsará al sujeto desde lo real, *jouissance* que tan sólo podrá ser accedida simbólicamente por medio del lenguaje. Conque el sujeto lacaniano se halla entonces escindido de sí mismo, atravesado por una esquizia que lo conforma como paradoja y alteridad.

En una instancia de la novela, Mateo, durante su deambular ciudadano, se confronta con una imagen especular que, sorpresivamente, termina siendo su propia imagen reflejada en el azogue de una vidriera:

Caminaba por una amplia avenida. Los tallos luminosos penetraban en el asfalto, las ruedas dejaban al paso estelas fosforescentes y entonces vio avanzar a su encuentro a una figura de cuerpo entero, portentosamente real y animada. Se detuvo, la figura quedó paralizada  
—¡Esta es mi propia imagen! (73).

Queremos resaltar aquí la relevancia de este momento en relación con el estadio del espejo y las prácticas espaciales del *flâneur*. Las prácticas espaciales del caminante equivalen a la repetición metafórica de una experiencia primordial; a saber, la separación del organismo del cuerpo de la madre, separación que culmina con en el estadio del espejo. Lo que nos importa referir aquí es la captación espacial del *sí mismo* como *otro*: Ese momento en que inaugurarse como “yo” equivale a ocupar un espacio diferenciado. Las prácticas espaciales que surgen de la diferenciación

primordial que ocurre en la experiencia infantil son reseñadas por Michel de Certeau en relación con un movimiento del sujeto que subvierte la estabilidad espacial de la ciudad:

The childhood experience that determines spatial practices later develops its effects, proliferates, floods private and public spaces, undoes their readable surfaces and creates within the planned city a “metaphorical” or mobile city like the one Kandinsky dreamed of: “a great city built according to all the rules of architecture and then suddenly shaken by a force that defies all calculation” (110).

Curiosamente, al final de la novela, el periplo de Mateo llega a su fin y lo encontramos “tendido debajo del mundo” remontándose a una infancia en la que “una voz lejana comienza a llamarlo: “Mateo, Mateo... Mamá venía a buscarme. Sus sandalias sonaban en las hojas secas” (137).

Si bien es cierto que el movimiento de nuestro personaje puede referirse a la práctica cotidiana del *flâneur* expuesta por de Certeau, debemos ejercer cautela ante una posible “deshistorización” de esta práctica. El *flâneur* emblemático por Baudelaire y discutido por Benjamin difiere en aspectos esenciales del “andar” de Mateo. Para Benjamin, la práctica del *flâneur* está estrechamente relacionada con la presencia de la masa humana, la muchedumbre urbana de la cual el *flâneur* intenta diferenciarse. Asimismo su errátil paso, en el contexto de la metrópolis urbana, microcosmos de la modernidad, según Benjamin, implica una arrogante subversión de la racionalización comercial del tiempo, ya que la *flânerie*, como andar que se fragua sobre la marcha, requiere de ocio para llevarse a cabo, requiere precisamente de una concepción del tiempo que no esté “aparentemente” apareada con valor de intercambio alguno: el tiempo no es dinero para el *flâneur*. En el arquetipo del *dandy*, estos dos elementos adquieren particularidades interesantes.<sup>6</sup> El *flâneur* elabora una vivencia particular de la ciudad que le produce placer y le otorga status. Mateo está lejos de ser el ufano *flâneur* reseñado por Benjamin. Al contrario, en él se da precisamente la negación de aquello que constituye al *flâneur* decimonónico: Mateo no busca resaltar entre la muchedumbre urbana sino “...mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar la calles, escurrirse por entre los cuerpos que obstruyen las esquinas” (112). Tampoco, a diferencia del *flâneur* decimonónico, Mateo deriva satisfacción alguna de un ostensible desperdicio de tiempo que cuestione la reducción de toda entidad física y metafísica al “valor de intercambio.” Lo que inicia su andar al perder su empleo es precisamente la desesperación de haber perdido su lugar en el circuito mercantil de la modernidad. El que su identidad yacza férreamente apareada con su papel dentro del sistema compraventa que hasta entonces garantizaba su vida de pequeño burgués, encuentra resonancia en la difuminación de identidad que experimenta en el transcurso de su *flânerie*.

En numerosas instancias de la novela se enfatiza este proceso: el encuentro con la prostituta, el desconocimiento momentáneo ante su reflejo en el espejo. Recordemos también que del encuentro de Mateo con las ruinas de la estación de tren y la barbería del padre (la fantasmagoría de su propia historia), surge un pasado que se rearticula desde el presente de sus devaneos, un pasado inédito que podría mitigar su crisis existencial. También, al final de la novela, la presencia de la madre se manifiesta en el recuerdo de Mateo, presencia que es ineludible referente de esa separación primordial identificada por Jacques Lacan y la cual nos lanza a la soledad de la alteridad.

### Ciudad e historia(s)

Referimos a los escritos urbanos de Walter Benjamin con el propósito de articular una lectura de la novela de Garmendia que nos ocupa, nos revela aspectos concomitantes con la noción de **infinisabilidad** característica de dialógica bajtiniana; la noción de personalizar la ciudad, implícita en el epígrafe de Eliot y en la práctica subversiva del **flâneur** desarrollada, como lo hemos apuntado, por Michael de Certeau.

La ruina, el laberinto, la ciudad textual, el fragmento, la fantasmagoría de la metrópolis, el **flâneur** como arquetipo ontológico de la gran urbe de la modernidad, la imagen dialéctica y la mirada alegórica son nociones teóricas acuñadas por Walter Benjamin para, entre otros propósitos, desentrañar la compleja relación entre metrópolis e historia. La complejidad de esta relación estriba esencialmente en la renuencia benjaminiana de suscribirse a una noción estática de la historia que se sustente en la impermutabilidad del pasado y en la irrevocable linealidad del movimiento histórico implícita en la noción de progreso.

Para Benjamin la historia es discontinua. La idea de continuidad histórica funciona como fundamento ideológico que postula la noción de progreso como meta de la modernidad, y la tecnología como su más anhelado y ostensible producto. Esto, según Benjamin es precisamente el mito de la modernidad: la historia como progreso. En su crítica marxista tal mito funciona como un velo que cubre la realidad que lo subyace: el progreso como perpetuo sufrimiento humano, como pretexto para el dominio tecnológico de la naturaleza y la subyugación de seres humanos por una elite. Así para Benjamin la modernidad no es otra cosa que depredadora barbarie disfrazada de civilización: "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism" (256).

El progreso como acicate de la historia y el presente como consecuencia lógica de la teleología histórica son los elementos claves que han de ser cuestionados por el crítico. En palabras de Buck Morss:

Benjamin described his work as “Copernican revolution” in the practice of history writing. His aim was to destroy the mythic immediacy of the present not by inserting it into a cultural continuum, but by discovering that constellation of historical origins which has the power to explode history’s continuum. (x).

El descubrimiento de la constelación de los orígenes históricos requiere de una mirada crítica que reconfigure el pasado. Para Benjamin el pasado es entonces discontinuo, permutable múltiple, inagotable y —tal como lo sugerimos— dialógico. La ciudad como microcosmos (mónada) de la modernidad encierra en sus objetos, sobre todo en su arquitectura, múltiples historias. La historia oficial, petrificada y celebrada en el presente quiere ocultar el contenido de las historias subyugadas. La imagen de la ruina arquitectónica funciona para Benjamin como catalizadora del contenido de estas historias, al estar desprovista de función alguna en el presente inmediato (al no tener valor de intercambio); la ruina muestra la traza de su origen y así su verdadera historia es redimida.

Debido a la experiencia *Erlebnis* característica del proceso de percepción en la metrópolis, el pasado silenciado se asoma por destellos en los objetos fetichizados de la modernidad (la arquitectura, la ruina, los objetos de consumo) En la comunión entre el presente de la percepción y el pasado que asecha en el objeto fetichizado se produce precisamente la imagen dialéctica. Análoga a la noción de imagen desarrollada por Djuna Barnes en *Nightwood* “an image is a stop the mind makes between uncertainties”, la imagen dialéctica de Benjamin nos revela el pasado como contingencia, y sume el presente a la incertidumbre de lo ilusorio, desmantelando la certeza del historicismo tradicional que ve en el presente la lógica continuidad del pasado. En la percepción de la imagen dialéctica el presente se suspende a la eternidad de ese instante perceptivo, justo en el momento en que el sujeto despierta a la impredecibilidad del pasado. Por tanto la imagen dialéctica trae consigo el momento de redención de la historia. En “Las tesis sobre la filosofía de la historia” Benjamin registra la fragilidad del momento en que pasado y presente coinciden en la imagen dialéctica:

The true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up the instant when it can be recognized and is never seen again. “The truth will not run away from us”: in the historical outlook of historicism these words of Gottfried Keller mark the exact point where historical materialism cuts through historicism. For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably. (The good tidings which the historian of the past brings with throbbing heart may be lost in a void the very moment he opens his mouth). (255).<sup>7</sup>

Es la imagen dialéctica la que posibilita el **despertar del sueño**<sup>8</sup> alienante en que la colectividad ha estado sumergida, sueño inducido por la modernidad de la urbe y el mito que la soterra, por los cotizados objetos desplegados en ella y por el consumo desenfrenado incitado por la metrópolis.

Se dan coincidencias definitivas entre la visión de la ciudad que se dibuja en la novela de Garmendia y la visión benjamiana de la metrópolis. Encontramos una coincidencia con Benjamin en el papel que la ruina arquitectónica juega en la reconfiguración de la historia de Mateo, en la medida que ésta posibilita una imagen dialéctica la cual quiere transcribirse en el texto de Garmendia como reminiscencia de nuestro personaje-**flâneur**.

Al explorar estas coincidencias desvirtuamos un tanto el tajante juicio de Gudiño Keiffer referido al principio de este trabajo; y, según el cual, la novela de Garmendia no pasa de ser una recontextualización más del acervo literario de James Joyce. Si bien es cierto que la influencia del escritor irlandés es innegable, también es cierto que son pocos los escritores de esa generación (y de generaciones anteriores) que se sustraen del todo del legado narrativo de Joyce. Por tanto decir que la novela de Garmendia es una recontextualización del entramado de perspectivas narrativas presentes en el *Ulysses*, es decir poco de la novela de Joyce y tanto menos de *Los pequeños seres*.

Sin entrar en un cotejo pormenorizado de ambas novelas, nos gustaría señalar, sin embargo, en virtud de lo discutido hasta aquí sobre la metrópolis en el pensamiento de Benjamin, que ambas novelas difieren en su concepción de la ciudad y en la relación que los personajes principales guardan con la historia.

La visión urbana que nos ofrece Joyce en el deambular de Leopoldo Bloom tiene claro referente en Dublín. Y pese a que los pasos de este despechado flâneur no marcan un itinerario preciso, Dublín como referente que ancla la novela no pierde su fisonomía ante el deambular de sus personajes. Una vez que se cubre el itinerario en *Ulysses*, una vez que cerramos el libro con el reiterado “yes” de Molly, la ficción encuentra justa coincidencia con la realidad a tal punto que hoy día lectores asiduos e ingenuos hacen peregrinajes a Dublín para seguirle los pasos a Leopoldo Bloom. En la novela de Garmendia, al contrario, la ciudad transitada por Mateo es una ciudad anónima. La ciudad en la que habitan los pequeños seres de Garmendia es una ciudad extraña; su textura arquitectónica, lejos de revelarla como una ciudad con claro referente, la enrarece y la hace laberíntica. Mateo no **se pierde** en la ciudad sino que **está perdido** en ella. Para hallarse como sujeto Mateo se dispone a leer la ciudad, a convertirla en un texto laberíntico en el que los significantes arquitectónicos en ruina parecen encerrar la clave esclarecedora de un contenido de su historia personal, al cual Mateo quiere **despertar**. En uno de los paraderos del

incierto trayecto de Mateo, el personaje se dirige hacia la arruinada estación de ferrocarril donde “las ideas iban a aparecer con la calma de mansas revelaciones.” El narrador se vale de una prosa poética para registrar la ruindad de la estación:

Una tristeza seca y magra la de aquellos objetos rígidos fallecidos sobre la invalidez de los engranajes; las bielas atascadas, los resortes resecos, el cascarón vacío de las locomotoras que criaban panadizos de hierba. Telarañas en las ventanillas, vagones rígidamente solos como costillares desenterrados. Quizás en otro tiempo, todo ese mecanismo estuvo alentado por el fragor y el aliento quemante de las calderas. (110-111)

Mateo es interpelado por un vigilante de la arruinada estación quien tiene que “hacer guardia permanente aquí”, debido a un litigio iniciado después de que la compañía de ferrocarriles inglesa se declarara en huelga. El vigilante le enseña todos los salones de la estación y el narrador registra la presencia de un inservible reloj de pared: “Todo había perecido hace tiempo como las gavetas empolvadas de los escritorios y los estáticos letreros sin objeto y el **péndulo decapitado del reloj de pared**” (mi énfasis) (113). El presente cesa para Mateo y el destello dialéctico por medio del cual el pasado se reconoce en el presente del sujeto surge con claridad cuando Mateo expresa “Yo he vivido esto en otro momento.” (113). A partir de objetos hurgados en el caserón de la estación resucitan motivos relacionados con su vida familiar: “El Tío Andrés, de pie ante un paisaje linfático... Grupos familiares... Parientes olvidados. De pronto el rostro de su madre... ‘No he conocido a esta persona. Esta colección de rostros, estas figuras pálidas... todo lo he olvidado’” (114).

En otra instancia de la novela Mateo recuerda la barbería detalladamente, “...los reflejos de objetos dorados, el arabesco del mosaico, las vetas del granito en el gran salón rectangular henchido de vapores aromáticos, alcoholes y grasa perfumadas... ‘Corte de pelo. Barba. Masaje. Manicura. GRAN SALON DORE’” (126). Con la imagen de la barbería surge una escena de su vida infantil en la que su padre juega con él mientras trabaja. Al final de la rememoración el narrador registra la nostalgia de Mateo ante la barbería clausurada para siempre:

Alguna vez todo desapareció por completo. Pasaba frente a la puerta metálica, cerrada para siempre, sin poder explicarse cómo y por qué había ocurrido todo aquello. ¿Adónde habían ido aquellos señores prósperos, joviales, locuaces, con los bolsillos llenos de dinero? (126)

Y he aquí la marcada diferencia entre el *Ulysses* y *Los pequeños seres*: la concepción divergente de la historia que surge de ambos textos. Para Stephen Dedalus, tal como lo afirma en su conversación con Miss Deasy

“History is a nightmare from which I am trying to awake” (34). Para Mateo Martán, al contrario, es el despertar a la historia, una historia minúscula y personal, el único garante de su identidad que se difumina progresivamente en el vapor urbano de la enajenación. Por eso Mateo busca despertar a su historia y despertar de la alienación a la que la ciudad lo somete, alienación que lo reduce a una vida de pequeño ser, de pequeño burgués, de asalariado oficinista que un buen día se encuentra sin salario, sin oficina y sin identidad. Merma su identidad en una urbe modernizante que se toma hostil y grotesca.

### Alegoría y redención

La novela de Garmendia se constata como subversión múltiple. Por un lado, la dialogía constitutiva de su discurso, la yuxtaposición desjerarquizada de espacios urbanos, nos revela la representación de conciencias cuyas interacciones, incompletas y en disenso, le abren un espacio potencialmente infinito y polifónico al diálogo. La narración monológica es ostensiblemente imposible, toda última palabra se desvirtúa. Por otro lado, la mirada movilizadora del *flâneur* desmantela la mirada incorpórea, intelectual y presuntamente objetiva que faculta el régimen escópico de la modernidad. A la superficie continua y racional de la cuadrícula con que el urbanista neutraliza la ciudad en un mapa, la incesante pisada del *flâneur* yuxtapone la ciudad personalizada, ciudad íntima que se construye como poema escrito por el andar, a partir de la parcialidad de la sinécdoque y los espasmos del asíndeton. Esta privada escritura de la calle, volviendo una vez más a Eliot, subvierte la abstracción topográfica como forma de control social. En su trayecto todo panóptico desfallece. Por último, la novela desentraña la alteridad primaria que estructura la identidad del sujeto y al hacerlo todo acto de desplazamiento puede ser referido como repetición de esa separación originaria señalada por Lacan, en la que pasamos a un espacio diferenciado del todo que nos unía a la madre.

En cuanto a la *flânerie* de Mateo, cabe una observación más. El ocaso del *flâneur* decimonónico ya había sido previsto por Benjamin. En el desparpajo del *flâneur* decimonónico, en la visible decadencia de su vestir, en su ostensible ocio, está implicada una afirmación e inescapabilidad del sistema que aparentemente este héroe de la modernidad intenta subvertir, afirmación e inescapabilidad que auguran el indigno destino del *flâneur*: “The degenerate and thus quintessential *flâneur*, the afterlife of the dandy is a walking commodity who attracts the gaze and the attention of passers-by, only now as pauper and peacock” (Gilloch, 156).

Quizá en esa “afterlife” del *flâneur* en que el vagabundo termina por ser el fantasma del dandy, Benjamin nos auguraba el inexorable futuro de la modernidad: el colapso de un sueño transformado en pesadilla, la promesa de la civilización traicionada por una barbarie más rapaz que cualquier otra.

Leída desde esta perspectiva la novela de Garmendia alegoriza la repercusión de la modernidad. La novela desmitifica la promesa de la modernidad al mostrarnos el lado más oscuro de sus repercusiones: la enajenación del ser en la ciudad, la imagen optimista de la metrópolis de la modernidad convertida en la grotesca y alienante ciudad-ruina de *Los pequeños seres*, la ufanía del flâncur de antaño devaluada en un caminante que transita la ruta del desasosiego y el anonimato masivo. En la novela de Garmendia colapsa la oposición espacial civilización/barbarie que fue subtexto de gran parte de la novela regionalista venezolana, especialmente en la obra de Rómulo Gallegos. En cambio, se sugiere en ella que la civilización implícita en el proyecto modernizante es barbarie, y su región selvática es precisamente la mónada de la modernidad: la ciudad. En ella el pequeño ser es producto de la división de labor y la reducción de toda identidad y toda práctica a la lógica implacable del intercambio comercial; en ella, el pequeño ser termina siendo devorado por la vorágine urbana.

Iris Zavala nos dice que es primordialmente en el espacio literario donde la imaginación y la fantasía de una colectividad van forjando una concepción dialógica de su cultura. De ser esto cierto, la esencial alteridad de la novela de Garmendia, su apertura dialógica, su desmantelamiento de panópticos tutelares a través del andar de Mateo y la expresión de la esquizia ontológica que nos constituye, son el testimonio más convincente de esa coincidencia entre política y estética señalada por Ángel Rama al referirse a la ética-estética democrática naciente en Venezuela a finales de los cincuenta. Joan Copjec, en su brillante y lacaniano alegato en contra de la miopía historicista, nos recuerda que la verdadera democracia no es una utopía, que en ella no hay certezas porque no hay un "Otro" que pueda mitigar nuestras incertidumbres. Ante esta contingencia la insatisfacción implícita en toda pluralidad es inherente al asunto democrático (161).

Escuchando las afirmaciones de Copjec, habría que volver a Walter Benjamin para ejercitarnos en una crítica redentora de *Los pequeños seres* y reacentuar desde nuestro presente sus estrategias subversivas y su profunda dialogía. Se impone una mirada alegórica a la novela de Garmendia, una mirada que la constituya como un artefacto histórico de donde surja una introspección pertinente para nuestro presente. Para Benjamin la mirada alegórica es el arma del crítico de la historia con la cual se desmantelan los mitos y se redime la historia subyugada

Allegory is concerned with the natural history of the object, the body and the world. It reveals the transitory or historical character of things, yet stresses their continuity, their ongoing existences. Allegory unmaskes the ever-new as the always-the-same and the timeless as temporary... Allegory is precisely that mode of representation which brings about the 'dissolution of "mithology" into the space of history.' (Gilloch, 137)



¿Qué mitología se disuelve en una lectura alegórica de la novela de Garmendia? ¿Qué nos puede decir este texto, cuarenta años después de su publicación? Ángel Rama insinúa que la apertura “formal” de la novela es reflejo de la apertura democrática abanderada por las vanguardias artísticas venezolanas. ¿Cómo entonces leer su contenido, la crítica al mito del progreso celebrada por la urbe moderna, la enajenación del yo en el seno de la ciudad? ¿Y por qué la novela prelude la entrada a la era democrática, un momento histórico en Venezuela pleno de optimismo, con una visión tan desasosegada de la ciudad y de sus seres?

Quizá, tras la alegoría de Garmendia vislumbremos un fondo de cautela. Quizá se nos llama a ser cautos ante lo que se presenta como la promesa de una novedad histórica y termina siendo simple reiteración (**the ever-new as the always-the-same**); quizá la faz del pequeño ser, víctima del mito de la modernidad, sea la misma bajo el oprobio del caudillo-dictador y bajo el oprobio del caudillo-demócrata. Y ni uno ni el otro mitigará la alienación del pequeño ser, lo cual corrobora la exhortación de Copjec y Lacan: renunciar al “Otro” como garante de nuestra satisfacción y forjar una democracia en relación con los “otros,” una democracia plural, dialógica y en sano disenso. Una lectura retroactiva de *Los pequeños seres* que reacentúe esta cautela como sustrato ideológico reactivado en nuestro presente, sería provechosa. Sobre todo hoy que en Venezuela y en Latinoamérica nos sentimos tentados, una vez más, a claudicar nuestra condición de sujetos a caudillos, a “Otros” tutelares que nos seducen con la senil promesa de responder a nuestras incertidumbres y de aliviar nuestros padecimientos.<sup>9</sup>

## NOTAS

1 Hay que recordar, junto con Juan Liscano, que el juicio de Rama en relación a los sardistas no carecía de ironía, sobre todo cuando se trata de calibrar la complejidad característica de los pronunciamientos en torno al explícito compromiso político de lo estético. Dice Rama refiriéndose a los sardistas: “Proclamarse afiliados a un humanismo político de izquierda no disimula la concepción elitista que les será reprochada—como a sus congéneres de *Mito* ya desde antes—y que se evidencia en esa proclividad de los intelectuales a esperar todo de la pura y exclusiva enunciación de las ideas en un reiterado y obsesivo afán de conducción ilustrada” (Liscano, 86).

2 Los integrantes de este breve pero contundente movimiento de vanguardia, se debatían entre el realismo social literario propugnado por la izquierda militante, el cual enfatizaba la función revolucionaria de la literatura; y una literatura revolucionaria, la cual suponía una revisión y transformación de los aspectos formales del texto artístico. Es significativo que el magro de este movimiento, en sus principios, viene a ser constituido primordialmente por poetas, los cuales, a partir de la libertad formal implícita en el género, practicaron una renovación de las formas artísticas. Salvador Garmendia, militante tanto de *Sardio* como de *El*

*techo*, pese a ser prosista, practica en su narrativa una prosa de textura sumamente poética, eso sin mencionar las técnicas narrativas que Garmendia incorpora de la modernidad literaria.

Rama nuevamente reseña la división en las orientaciones de *Techo* con gran tino: “En este aspecto conviene deslindar nítidamente las aportaciones de *El Techo de la Ballena* respecto a los materiales que comenzarán a publicarse desde 1968 por parte de los actores de la insurgencia revolucionaria: éstos tendrán un carácter testimonial e incluso histórico, recontando las peripecias de la lucha armada o construyendo, a partir de datos reales, estructuras narrativas que las interpretan y explican, situándose siempre en las proximidades de una literatura testimonio o una literatura documento, con evidente inclinación hacia el género literario más propicio a tales fines, el narrativo. En cambio la producción literaria del período insurreccional, que en forma central ocupa *El Techo de la Ballena*, ... nunca es testimonial y siempre es combativa, prefiere la poesía o el texto breve en prosa, el manifiesto el artículo de circunstancias, unifica las letras y las artes y no se plantea la exigencia historicista ni la permanencia de las creaciones, sino su efectividad del momento, su capacidad de agredir y de soliviantar la estructura cultural vigente” (14-15).

3 Para Bajtin todo enunciado es infinitamente dialógico, ya que el mismo está siempre remitido a un tercero, más allá en tiempo y espacio al momento en que el enunciado se enuncia, un tercero que desde un futuro habrá de hurgar en el pasado para comprender el sentido del enunciado. Una vez comprendido, el nuevo sentido de la palabra se remitirá aún a otro tercero y así sucesivamente Dice Bajtin: “Todo enunciado siempre tiene un destinatario” cuya comprensión de respuesta es buscada por el autor de la obra y es anticipada por el mismo. El destinatario es el segundo del diálogo. Pero además del destinatario (del segundo), el autor del enunciado supone la existencia de un **destinatario superior** (el tercero) cuya comprensión de respuesta se prevé o bien en un espacio metafísico, o bien en un tiempo históricamente lejano... la palabra en su búsqueda de comprensión—respuesta sigue siempre adelante. El hecho de ser oído ya de por sí representa una relación dialógica. La palabra quiere ser oída, comprendida, contestada, y así **ad infinitum**. La palabra establece un diálogo que no posee un fin de sentido” (1982: 318-320). Podríamos leer la concepción del pasado postulada por el materialismo histórico benjaminiano desde una óptica bajtiniana; sobre todo en el antagonismo de Benjamin al historicismo tradicional, el cual postula un pasado inamovible y calcificado como base de su teleología. El pasado para Benjamin es como la enunciación bajtiniana: sempiternamente abierta a la interpelación de un tercero y por tanto movable y reconfigurable. En su tesis XVI de *Las tesis sobre la filosofía de la historia* Benjamin expone su concepción dialógica del pasado y por tanto su concepción discontinua de la historia: “A historical materialist cannot do without the notion of a present which is not a transition, but in which time stands still and has come to a stop. For this notion defines the present in which he himself is writing history. Historicism gives the ‘eternal’ image of the past: historical materialism supplies a unique experience with the past. The historical materialist leaves it to others to be drained by the whore called ‘Once upon a time’ in historicism’s bordello. He remains in control of his powers, man enough to blast open the continuum of history” (262).

4 En este estudio postulamos la independencia de los cronotopos urbanos los cuales son permeables al andar de Mateo. El cronotopo de la ciudad funciona como un archi-cronotopo el cual contiene la diversidad de coordenadas espacio-temporales presentes en los otros. Esta postura es coherente según la concepción de cronotopo expuesta por el mismo Bajtin: “But each [major] chronotope can include within it an unlimited number of minor chronotopes; in fact, as we have already said, any motif may have a special chronotope of its own. ...Chronotopes are mutually inclusive, they co-exist, they may be interwoven with, replace or oppose one another, contradict one another or find themselves in ever more complex interrelationships. The relationships themselves that exist **among** chronotopes cannot enter into any of the relationships contained **within** chronotopes. The general characteristic of these interactions is that they are **dialogical** (in the broadest sense of the word)” (1987:252).

5 Para un análisis detallado tanto del papel de la metrópolis en Walter Benjamin como el de la experiencia ciudadana como *Erlebnis*, el lector ha de referirse al lúcido texto de Graeme Gilloch, *Myth & Metropolis: Walter Benjamin and the City*: “*Erlebnis* is concerned with the unprocessed disordered particles of experience, the haphazard and accidental. *Erlebnis* is the corollary of forgetfulness, or rather constitutes the basis of that form of memory which is more a form of forgetting: the *mémoire involontaire*. For Benjamin the city is the site of the rise of *Erlebnis* and the concomitant demise of *Erfahrung*. The experience is that of the fragmentation of experience” (Gilloch, 144).

6 Según Gilloch el dandy-*flâneur* reseñado por Benjamin se caracteriza por su aversión a la masa urbana, de la cual trata de distinguirse por medio de su vestimenta extravagante, por medio de la moda: “The greatest desire of the dandy-as-*flâneur* was to stand out in the crowd. For Benjamin the dandy is the social type who sought to resist the grey uniformity of the urban multitude through the acquisition of the most fashionable and foppish” (154). En el ensayo sobre Baudelaire “On some Motifs in Baudelaire”, compilado en *Illuminations* Benjamin comenta con agudeza en torno a la relación conflictiva del *flâneur* con el ocio. Entendemos que el ocio de este “héroe de la modernidad” es relacional en tanto y en cuanto requiere del contraste provisto por la turbamulta urbana para que su ostentación tenga sentido: “There was the pedestrian who would let himself be jostled by the crowd, but there was also the *flâneur* who demanded elbow room and was unwilling to forgo the life of a gentleman of leisure. Let the many attend to their daily affairs; the man of leisure can indulge in the preambulations of the *flâneur* only if as such he is already out of place. **He is as much out of place in an atmosphere of complete leisure as in the feverish turmoil of the city.**” (172-73) (Mi énfasis).

7 La espontaneidad con que un momento particular del pasado entra en un momento particular del presente define la noción benjamiana de la imagen dialéctica, noción reminiscente de la *mémoire involontaire* de Proust. Benjamin afirma: “To articulate the past historically means: to recognize in the past that which comes together in the constellation of one and the same moment. Historical knowledge is only possible in a historical moment. Knowledge in a historical

moment is, however, always knowledge of a particular moment. As the past coalesces as such a moment—forms a dialectical image—it enters the **mémoire involontaire** of humanity. (citado de Gilloch, 114).

8 La nomenclatura (**despertar, sueño**) parece ser un préstamo del psicoanálisis vía el surrealismo. Sabemos de la influencia que *Nadja* de André Breton y *Paysan de Paris* de Louis Aragon en Benjamin. Sobre todo en el papel que París juega en la imaginación de estos escritores: ciudad propensa a la intoxicación inducida por saturación de estímulos, estímulos que poco tienen que ver con elementos naturales, sino más bien con creaciones humanas: máquinas, mercancías, edificios, etc. Esta intoxicación reseñada por los surrealistas y producto de los monumentos del capitalismo creados por la humanidad reactivan una mitología del capitalismo que induce en el sujeto-consumidor, en el habitante de la ciudad, un estado de ensoñación. Despertar del mito hacia la historia redimida es la labor esclarecedora del crítico. Para un análisis pormenorizado de la crítica redentora de Benjamin en relación a las fantasías capitalistas promovidas por la urbe moderna, el lector ha de consultar el artículo de Richard Wolin, “Experience and materialism in Benjamin’s *Passagenwerk*”: “the dream for Benjamin becomes an autonomous source of experience and knowledge, a hidden key to the secrets and mysteries of waking life. In no uncertain terms, dreams become the repositories of the utopian visions of humanity whose realisation is forbidden in waking life; they serve as the refuge for those desires and aspirations that are denied to humanity in material life” (207).

9 Justo ahora, (3 de diciembre de 1998) cuando comparto estas reflexiones con un lector abstracto, están por celebrarse elecciones presidenciales en Venezuela. El momento es indudablemente histórico y en algo análogo a ese otro momento histórico que precedió por un año la publicación de *Los pequeños seres*: el paso de la dictadura a la democracia. El candidato favorecido por las encuestas, el coronel Hugo Chávez Frías, (ex-golpista indultado por el presidente Rafael Caldera) seduce al electorado con un discurso populista que amalgama en su retórica elementos disímiles: evangelismo, comunismo, tercera ola, neoliberalismo, entre otros. Sostiene Chávez que su triunfo corroborará la transferencia de poder entre el último mandatario del viejo régimen y el líder de una Venezuela renovada. Se trata, entonces, de leer retroactivamente la novela de Garmendia para reacentuar de su fatalismo, el ideograma de cautela ante la “nueva” Venezuela de 1958, y situar esa misma cautela en el momento histórico de 1998, justo ahora cuando es posible que un caudillo más se esconda tras la promesa de novedad histórica.

### OBRAS CITADAS

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Austin: The University of Texas Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Estética de la creación verbal*. México: siglo veintiuno editores, 1982.

\_\_\_\_\_. *Dostoievsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. New York: Schocken Books, 1969.

Buck-Morss, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Boston: MIT Press, 1997.

Brushwood, John S. "Cinco novelas de Salvador Garmendia: El impacto sobre los hábitos perceptivos." *Hispania*. 60, 1997 (pp. 884-890).

Bravo, Víctor. "Fundación y tradición de la modernidad literaria de Venezuela." *Revista Iberoamericana* 60, 1994 (pp. 99-108).

de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press: Berkeley, 1988.

Copjec, Joan. *Read my Desire: Lacan against the Historicists*. Cambridge: The MIT Press, 1995 .

Charney, Leo and Schwartz, Vanessa (eds). *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 1995.

Eliot, T.S., *The Waste Land and Other Poems*. New York: HBJ Books, 1988.

Garmendia, Julio. *Los pequeños seres, Los habitantes*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press, 1966.

Lacan, Jacques. *El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Liscano, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil, 1995.

Rama, Ángel. *Antología de El Techo de la Ballena* . Caracas: Fundarte, 1987.

Wolin, Richard. "Experience and Materialism in Benjamin's *Passagenwerk*." *Philosophical Forum*. 17:3, Spring 1986, pp. 201-216.

Zavala, Iris. *Tiresias's Paradox in the Third Millenium* (unpublished).