

**Alquimia extractiva:
deseo soberano en efpeum**

**Extractive alchemy:
sovereign desire in ephpeum**

Resumen

A través de la obra de Mauricio Odreman EFPEUM, este texto analiza el vínculo entre soberanía y extractivismo en la Venezuela petrolera del siglo XX. A partir de una indagación de algunas imágenes y escenas de trabajo fílmico se busca evidenciar la relación del fetichismo estatal, que surgió gracias a la explotación petrolera y el proceso de modernización que ello generó, con la explotación de la naturaleza.

Palabras claves: cine; ciencia ficción; extractivismo

Abstract

Through the work of Mauricio Odreman EFPEUM, this text analyzes the link between sovereignty and extractivism in 20th century Venezuela. Based on an investigation of some images and scenes of film work, it is sought to show the relationship of state fetishism, which arose thanks to the oil exploitation and the modernization process that this generated, with the exploitation of nature.

Keywords: cinema; science fiction; extractivism

Juan Cristóbal Castro

Quizás sea en el pasado donde estén las claves del futuro que nos guía. La dialéctica entre el huracán benjaminiano y la mirada del ángel puede leerse de muchas maneras, incluso a contrapelo del mismo autor, quien propuso esa manera de interpretar el ayer bajo la noción de imagen y desde lo que se identificó como un mesianismo débil, lo que no implica que leerlo de otra manera signifique un giro de ciento ochenta grados para volver al mismo lugar historicista del que se separó. Que una sección del poemario *Yerba Santa* (1929) del extraño poeta venezolano Salustio González Rincones, donde nos habla del fin de una civilización, adquiriera la fuerza de una predicción alegórica en estos tiempos de crisis petrolera en Venezuela, es más que una coincidencia. Hay algo complicado, difícil, que merece la pena considerar, así sea para comentar a modo de especulación, en la forma de un mensaje indescifrable que nos viene de otro tiempo. Me

interesa analizar ese gesto de supuesta clarividencia para conectarlo a su vez con un peculiar trabajo visual que se dio en los años sesenta del siglo pasado, realizado por el no menos desconocido cineasta alternativo Mauricio Odreman. Me refiero a la película de ciencia ficción EFPEUM (1967), que también desde otro lugar temporal de enunciación nos ilumina sobre las fantasías utópicas de una sociedad que se moderniza de forma acelerada.

Pero sigamos por el momento con Salustio González Rincones, un poeta que escribió a comienzos del siglo XX fuera de Venezuela y quien ha sido rescatado por diversos críticos. En el tercero de sus libros reproduce varias voces populares, incluso de tribus amerindias donde juega con apropiaciones eruditas de expertos y traductores ficticios. Lo interesante de él, que nos conecta después con la película de Odreman, es su trabajo con el espesor imaginario que abre la explotación petrolera¹. Es en la segunda parte de este curioso y estrambótico poemario donde todo tiene lugar. Ahí aparece una inscripción formulada en un idioma inventado que, según una serie de referencias eruditas de un supuesto especialista, entendemos que se trata de la lengua de un mundo futuro, de una civilización llamada Menesolana. Después se nos muestra un supuesto canto original de esta cultura, en el que se mezclan referencias nacionales (“llanero” u “Orinoco”) con menciones paradójicamente planetarias (“marte” o “estrellas”), algo que hoy en día podríamos ver como natural gracias a la conexión globalizada y al nuevo sujeto trascendental que se incorpora en las reflexiones sobre el antropoceno. En seguida aparece una nota explicativa escrita por un extraterrestre, desde algún lugar del porvenir que no precisamos bien. Este “saturniano” explica, entre otras cosas, que se trataba de un trabajo escrito en idioma castellano, que era parte de “los grupos de lengua peninsulares”, producto de un cataclismo en el que se hundieron España e Italia (pp.47-48), como si nuestro destino, antes de la catástrofe, hubiese sido regresar a una condición colonial después de un ensayo republicano infructuoso. No conforme con esta *boutade*, en una nota al pie de página se introduce toda una historia de exploraciones dentro de un paisaje guerrerista y bélico, que bien sigue el relato de aventuras, género muy explotado por el archivo colonialista, para seguir por lo visto, con la regresión histórica y cultural. Lo paratextual se desborda y rompe las relaciones de jerarquía formal, siguiendo la lógica de este capítulo del libro, que hasta ahora viene cuestionando los discursos lexicográficos y filológicos en su pretensión de subsumir al sujeto regional, en este caso el indígena, dentro de las coordenadas letradas del imaginario nacional del momento. La sección del libro, que ya es un exceso en sí mismo, irrumpe con alusiones y temporalidades disímiles, como si estuviésemos en un sueño, en un mundo delirante,

onírico.

Poco sabemos de esta civilización, salvo algunas referencias que nos provee el supuesto especialista del poema; entre ellas, hay dos que vale la pena revisar con cuidado. Por un lado, está la palabra "mene" que significa petróleo en idioma indígena de los nativos de Falcón, al interior de Venezuela. Por otro, está la mención al gentilicio nacional venezolano, es decir, de quienes provienen de Venezuela, de modo que es evidente la alusión soberana. Lo curioso es que en este caso se excluye la raíz "vene", que es la que hace mención de forma más directa con los orígenes del nombre (pequeña Venecia fue el que usó Ojeda para hablar por primera vez del territorio) y se incluye una palabra originaria que alude a esta fuente mineral, que en sus tiempos iniciales era usado con propósitos medicinales.

El gesto nos interpela, nos pide leerlo con cuidado, más allá de su coincidencia con la crisis de la Venezuela actual. Tiene una connotación particular en un tiempo donde la economía venezolana empezaba a tener como principal producto de exportación al petróleo. Además, en esta nueva era del capitalismo industrial se consolidaban dos elementos relevantes de la historia venezolana: la conformación de un estado moderno, alimentado por los recursos del petróleo y la construcción de la teoría del Gendarme Necesario, una reelaboración de la necesidad del tutelaje del padre patriarcal y heroico que propinó el Bolívar de la constitución de Bolivia y que fue fundamental para la legitimación de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935)². Pero hay aquí algo escandaloso, si revisamos bien, algo inhóspito. Volver al vocablo de los pueblos originarios es también una forma de restablecer su materialidad orgánica, que se borra o niega durante el proceso de producción industrial, y quizás al círculo mágico de sus poderes curativos y farmacológicos, que parecieran perpetuarse en la era moderna no solo bajo el fetiche de las mercancías que produce, sino sobre todo bajo la fuerza utópica del Estado que las provee³.

Como sabemos, extraer es sacar algo con esfuerzo, algo que está incrustado, algo que muchas veces no podemos divisar o advertir, que se nos impide ver y poseer. Con la mención de lo que se ha negado en el proceso industrial, el poeta *extrae* ante nosotros la problemática construcción de un imaginario nacional bajo las condiciones de esa fuente de riqueza, como si consiguiera aquí un componente dinamizador del soberanismo, que solo podría divisar al suturar el espacio de su representación estética, la forma de su simbolización cultural.

Tenemos entonces algo impensado que genera un doble escándalo: por un lado, evidencia el componente mítico, orgánico, del petróleo, cuna del proceso de

industrialización que se viene generando en el país; por otro, mina las formas de la representación nacional, sus marcos estéticos. ¿Por qué ese gesto dentro de un libro de poemas, que a su vez rompe con un consenso que se está dando dentro de la mayoría de las obras literarias y estéticas de la época en las que apostaban más bien por el regionalismo, el criollismo, el realismo o el paisajismo?⁴ Para seguir con las dudas, tenemos además otra sorpresa. Este elemento distópico que vemos en el poema para hablar de una civilización extinguida, también pareciera estar cuestionando no solo las pulsiones utópicas e identitarias que definirán el proyecto moderno venezolano, entreviendo el uso peligroso, excesivo y extractivo del subsuelo, sino también algunas tendencias de las vanguardias latinoamericanas, sobre todo en sus operaciones de construcción de posibles narrativas nacionales de corte más heterogéneo o plural. Valiéndose por igual de un recuerdo retrospectivo, tal como vemos en las apuestas del indigenismo peruano de un Gamaliel Churata con su *Boletín Titikaka* (1926-1930) o de Mario de Andrade con su *Macunaima* (1928), González Rincones nos muestra las derivas peligrosas de este imaginario retrospectivo que trabaja desde la retaguardia para encontrar componentes utopistas en construcciones modernas de las culturas ancestrales. Así, desde el desborde ficcional del poema, polemiza con los usos populistas o identitarios de las propias vanguardias, cuyas experimentaciones más abiertas con el regionalismo buscaban armar una soberanía alternativa, más inclusiva que los modelos conservadores o puristas.

Dicho de otro modo: frente al contagio fantasioso de un imaginario social que atraviesa literatura y sociedad, advierte el autor al mismo tiempo su *real* distópico, la fuerza especulativa de su vaciamiento fantasmático y su choque con el desierto mismo de lo impuro. A contracorriente de lo que le interesaba trabajar a Fredric Jameson en *Arqueologías del futuro* (2009), el uso de la ciencia ficción por parte de González Rincones pareciera mostrar su otra cara radical: la de su repliegue o evaporación, la de su des-sublimación o aniquilación, la de su represión. Lo que está detrás de su crítica, insisto, es entonces algo más vertiginoso. Desde este humor insolente pareciera avistar, entrever, un residuo perverso, peligroso e impensado de las fuerzas utópicas, a partir de las cuales se advierte un deseo reprimido de explotación soberana, del uso extractivo de los recursos naturales, tal como sucedió con la renta petrolera en su relación con lo nacional en Venezuela. Para verlo mejor, propongo ahora otro ejercicio de ruptura temporal, pues creo necesario esta vez ir al futuro de la época o contexto en la que se produjo la obra de González Rincones. Una época en la que consolida el Estado petrolero venezolano y sus procesos de modernización. Quizás como nunca antes esta

pulsión utópica se revive para explicarnos su poder fetichizante en el peculiar trabajo del cineasta Mauricio Odreman intitolado EFPEUM (1967), como si una fuerza insospechada las uniera, un lazo invisible las abarcara, rompiendo con las terribles causalidades de la cronología y su mismidad espacial o terrenal.

Un corto, un tiempo

Dos ojos fijos, reflexivos, voluntaristas, que no miran a la cámara sino a un horizonte indeciso que contrasta con las imágenes del cielo, es lo primero que observamos. Después, vemos algunos pájaros volando y figuras de concreto que, de forma esporádica, intermitente, se cuelan entre las tomas. Una voz en off da inicio a la historia y empieza con una confesión: "Me han prohibido acercarme a E.F.P.E.U.M" (Odreman, 1967). La prohibición que marca un desenlace de antemano decepcionante da inicio a la narración. Ahí se nos cuenta el proyecto de un arquitecto profesional en diseñar un gran modelo habitacional que pudiera cambiar la vida de sus habitantes y llevarlos a la completa felicidad: "La vivienda perfecta donde el hombre podrá trascender", dice (1967). La libertad del vuelo de las aves, con el cual se mostraba los créditos de la *intro*, contrasta ahora al iniciar el mediometraje con las figuras uniformadas y anónimas de policías vigilando construcciones. Frente al lugar de la liberación, siempre anhelada y deseada, chocamos con el lugar del encierro, la cárcel, la vigilancia. Si en uno la cámara se eleva en lo que pareciera ser un plano de contrapicado, en el otro desciende en picado: la edición pone de relieve el contraste, mientras bombardea de vez en cuando fotogramas cortos de figuras que aparecerán en la obra, imágenes intempestivas de temporalidades dislocadas.

Pero, ¿qué es E.F.P.E.U.M? Se trata de un proyecto utópico y moderno, de carácter estructural y funcionalista. Son las siglas de un anhelo que busca fundir la forma con la vivencia, la realización personal y colectiva con la materia constructiva, la industria con la naturaleza, lo místico con lo técnico. "Estructura Funcional para Encontrarse Uno Mismo": así se llama. El arquitecto protagonista nos confiesa entonces cómo un día, después de un sueño, logró dar con la idea de hacer algo diferente. Al despertarse, se vio corriendo tras sus planos que volaban hacia el mar. A partir de ahí, desarrolla, por lo visto, su propuesta. Todo empieza y termina, como veremos, con un sueño. Un sueño que es a su vez un deseo y una utopía.

La historia transcurre con brincos inesperados. Después de idear su propuesta el protagonista la presenta a varios especialistas, pero no es muy bien recibida por los colegas de la ciudad, quienes se burlan de ella. Un compañero en voz baja (como en

secreto) le sugiere visitar a otra figura importante en esta trama. Hablamos del alquimista, quien reside en algún lugar de Coro o Adicora al Occidente del país; un hombre que encarna la naturaleza, por lo general simbolizada como mujer: una suerte de Hades que rapta no solo a Perséfone sino a su madre Deméter. Cuando por fin logra encontrarlo, el personaje principal le cuenta sobre su trabajo. Le pide su sabiduría y le ofrece a cambio la técnica. Su nuevo interlocutor acepta, no sin confesarle sus objetivos dispares y pedirle, con todo, mayor participación. Después lo invita a una experiencia de transformación, en la que lleva al arquitecto a olvidar todos sus conocimientos anteriores, sus aprendizajes académicos.

En el trabajo que hacen los dos la repartición es clara. Uno se preocupa en lo “ilusorio exterior” y el otro en los “umbrales y las puertas que conduzcan hacia adentro” (Odreman, 1965). Luego aparece en escena un tercer elemento indispensable para la historia: la mujer del arquitecto, llamada Andreina, quien en todo momento viste a la moda, le gusta el confort y pareciera interesarse solo por la decoración de las viviendas, sin entender mucho la búsqueda de su marido; este, sin embargo, la necesita, tal como revela en un momento, pues cuando está cerca de ella, se concentra mejor. Es así una suerte de musa moderna, objeto de su inspiración, que a su vez es su compañera y el objeto de su deseo. Con su llegada entramos en otros procesos de cambio que generan su definitiva transmutación, como si ella fuese el medio mismo de la fusión, una suerte de encarnación del *aufhebung* hegeliano para unir dos materias distintas. Unión de cuerpos, pero sobre todo de figuras que se atraen y se enmarcan en ella, quien pareciera representar esa tradición tan fuerte en la cultura nacional venezolana de la mujer miss, de la reina de belleza, del estereotipo sensacionalista de superación social desde la belleza artificial⁵.

Una imagen en la que se funden los contrarios, pero al mismo tiempo en la que se nos recuerda su diferencia: solo desde su intermediación son y no son lo mismo. Se juntan, en otras palabras, en la separación que constata o hace evidente. Como sabemos, en toda forma del deseo hay tres componentes: el amante, el amado y la distancia que los separa. Esa escisión que relaciona desde la juntura y la distancia de ella moviliza la erotización de ambos. Y su rol suplementario pareciera además dosificar, es bueno decir, el peligro de una relación todavía más perversa de la que ya es en una cultura profundamente patriarcal (la relación que hay entre dos hombres), pero al mismo tiempo provoca su vínculo.

Se arma así un triángulo amoroso o, mejor dicho, sexual. Los tres terminan convirtiéndose de algún modo en uno. Al final del encuentro, el protagonista se despierta

y aparece solo, sin nadie. Sale y camina por distintos espacios laberínticos, sin encontrar a los otros dos personajes. Se empieza a sentir desamparado, sin orientación, hasta que logra por fin escapar de ahí, topándose con el mar. Ya bajo él escucha de repente los sonidos de una marcha, de una banda marcial. Se trata de unos militares, quienes están tocando en la playa junto a un grupo de personas que parecieran estar de vacaciones. Al cabo de unos segundos, se van los músicos y vemos una muchedumbre heterogénea y anónima de personas, quienes están caminando o andando en motocicletas, compartiendo el ambiente de forma caótica, disímil, plural. A lo lejos pareciera escuchar la voz de su esposa y del alquimista en tono de mofa, como si le hubiesen robado el proyecto o como si hubiesen sido siempre criaturas de su imaginación, figuras de su ensoñación utópica. En seguida corre hacia una montaña que tiene al frente y la abraza con su cuerpo semi-desnudo, como si el fin de su experiencia alquímica fuese la entrega absoluta, mística, con la materia orgánica, depositada en esa figura de la naturaleza.

Así termina la película. El cortometraje de 29 minutos de Mauricio Odreman, exhibido en 1965, es el primer film de ciencia ficción venezolano. Con sus limitaciones y desaciertos, logra explorar lo que el extracto del poema de Salustio González Rincones hizo en su momento: los deseos colectivos por la explotación de la naturaleza, los anhelos para transformar alquímicamente el subsuelo y lograr una mejora en las condiciones de vida urbana, industrial, que no dejaron de tener el sello de un contexto cultural e histórico, pero que reaparecen de distintas formas a lo largo del tiempo. Lo que representa “Mene” en uno, significa el alquimista en el otro; lo que encarna el progreso de una civilización fenecida en el primero, podría estar dentro de lo que es la figura del arquitecto en el segundo. Veamos esto con cuidado.

Desarrollismo modernizador

Una de las primeras escenas del corto es reveladora: un pasillo largo y curvo que pierde la mirada del espectador. Quien haya vivido en Caracas, sabe de qué se trata. Es el corredor diseñado por el arquitecto Carlos Raúl Villanueva, quien se formó en la École Nationale Supérieure y fue amigo de importantes artistas de vanguardia europea. Bajo el efecto de movimiento de la construcción, se logra comunicar la Universidad Central de Venezuela con la urbe, sin dejar de conectar de manera eficiente todos los recintos de la misma Ciudad Universitaria, su gran proyecto arquitectónico en el que buscaba integrar las artes y la cultura con la vida urbana. Junto con la Plaza cubierta y el edificio del rectorado, el Aula Magna, la Biblioteca, el Paraninfo y la Sala de Conciertos, este diseño representa el momento más creativo de la propuesta. En él se buscaba abrir los espacios

interiores quebrando la rigidez de las líneas y adaptando la construcción al clima y la realidad geográfica. Ya antes había creado el Edificio de Medicina Tropical, la Escuela de Enfermeras y el Cafetín bajo la influencia de Oscar Niemeyer, pero con un añadido que iba más allá de la propuesta del brasilero: la inclusión de elementos coloniales y autóctonos propio del diseño venezolano, en un diálogo con las condiciones geográficas del lugar.

En varios momentos de la película la arquitectura de ese tiempo en Venezuela está presente. Es innegable advertir cómo el cortometraje recoge la fuerza utópica de un tiempo histórico, de un proyecto de colectivo moderno, que en este caso (podríamos deducir) se remonta a unos años más atrás, cuando se arma la infraestructura de una nueva sociedad, cuando Venezuela se consolida como un Petro-Estado de avanzada, de progreso. Me refiero al período del dictador desarrollista Marcos Pérez Jiménez, en el que hubo una política que logró una especie de renovación estructural del país, de producción soberana del territorio, siguiendo coordenadas que se iniciaron con los primeros ensayos democráticos del siglo XX en Venezuela gracias al capital petrolero, pero que podríamos decir que tiene una estampa, una marca importante con las condiciones de posibilidad que generó la construcción del estado nacional por parte de las dictaduras anteriores de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez. EFPEUM apela a figuras y formas del momento histórico donde construyó Villanueva. Bajo la doctrina del “Nuevo Ideal Nacional” acuñada en la década de los cincuenta se buscó, como advierte el antropólogo Fernando Coronil, “canalizar las energías sociales hacia la ‘construcción material’ de la patria” (2002, p.195). Por eso, según el crítico, la “transformación racional del medio físico se conceptualizó como el medio para moldear y disciplinar al cuerpo social” (2002, p.195). Para el urbanista Arturo Almandóz también se trató, desde otra perspectiva, de un momento en el que se logró consolidar un proceso urbano ejemplar para ese entonces: “creo que resulta innegable que los cambios urbanísticos iniciados con la CNU y concluidos con el Nuevo Ideal Nacional en 1958 constituyeron un período estelar de consolidación de la planificación profesional, así como de experimentación con avanzadas soluciones arquitectónicas y de diseño urbano” (2012, p.100). Para él, “todo ello convirtió a Venezuela, junto a Brasil y México, en una referencia continental del modernismo funcionalista”, dice (Coronil, 2012, p.100)

Esta construcción del espacio geográfico que hubo en los años cincuenta correrá en paralelo con la conformación de una nueva burguesía, que desde las primeras décadas del siglo XX se fue instaurando en las ciudades más importantes del país, siguiendo un modelo de vida y de cultura norteamericano, rompiendo con paradigmas

européistas, tal como fue el modelo de Guzmán Blanco en el siglo XIX. El cuadro que revela el escritor Mariano Picón Salas en un texto escrito en 1957 sobre Caracas es más que revelador. La ciudad capital es vista como hija “de las palas mecánicas” y describe cómo las nuevas construcciones “no sólo emparejaban niveles de nuevas calles, derribaban árboles en distantes urbanizaciones, sino parecían operar a fondo entre las colinas cruzadas de quebradas y barrancos que forman el estrecho valle natal de los caraqueños” (1983, p.249). Así, según él, se “aplanaban cerros, se les sometía a una especie de peluquería tecnológica para alisarlos y abrirles caminos”, y “se perforaban túneles y pulverizaban muros para los ambiciosos ensanches” (1983, p.249). Más adelante aclara, con gran nostalgia y melancolía: “En estos años –de 1945 a 1957– los caraqueños sepultaron, con los áticos de yeso y el papel de tapicería de sus antiguas casas, todos los recuerdos de un pasado remoto o inmediato” (Picón Salas, 1983, p.249).

Al mismo tiempo, la manera como se desarrolló esta transformación fue espectacularizada por el dictador con fines propagandísticos. Lisa Blackmore en *Spectacular Modernity: Dictatorship* (2017) nos recuerda cómo las edificaciones fueron usadas como “la prueba por antonomasia de la eficiencia militar” (p.52). De alguna manera la narrativa emancipadora bolivariana y de la naturaleza soberana del siglo XIX se integran y perpetúan bajo estas nuevas condiciones que surgían como extensión del cuerpo simbólico del líder, como una especie de materialidad gloriosa de la venida del Nuevo Ideal Nacional. El dictador, encarnación del legado heroico, obtiene los recursos que provee la riqueza del subsuelo para transformar el espacio físico y garantizar el gozo de sus ciudadanos. Es el líder que genera bienes materiales y de consumo, de paisaje y de riqueza; en cierta forma eso se verá también después en la democracia con la figura ejecutiva, considerando la fuerte tradición presidencialista. El propósito de Pérez Jiménez era también mitigar un doble fantasma: el miembro perdido de la amputación democrática, para seguir a la misma autora, borrando con ello el origen de estos proyectos que vienen de atrás, pero también, uno podría decir, para negar o reprimir el miembro espectral del extractivismo mismo (Blackmore, p.54).

Quizás por todo lo anterior para la democracia emergente que vino después, período en el que surge la película comentada, fue todo un reto instaurar una nueva promesa de inclusión en la necesidad de dar respuesta al problema habitacional: entre 1959 y 1964 el Estado construyó 40 mil viviendas por año, destacando las áreas rurales. Gracias al Programa Nacional de vivienda rural y la Fundación de la Vivienda Popular desarrolló una propuesta que pudiera mejorar el modelo público anterior, pero, según Arturo Almandoz, las principales reticencias de los gobiernos democráticos sobre las

políticas habitacionales elaboradas en el régimen anterior, fueron superadas por un “vasto programa de obras territoriales de modernización urbana”, siguiendo entonces las aspiraciones anteriores (2020, parr.12).

El texto visual de Odreman trabaja en esas regiones negadas para dar cuenta de lo que está detrás del proyecto moderno que siguió durante la democracia. Es bueno recordar que, en paralelo a las construcciones de Villanueva, un grupo de artistas venezolanos sacan a la luz el "Manifiesto No", su primera declaración pública como colectivo no-objetual, en conjunción con la temprana consagración del artista Jesús Soto, que será baluarte del movimiento cinético. Hablo de *Los Disidentes*, formados en el mismo París (1950), quienes, tras su retorno al país después de la caída del dictador, seguirán la línea de construcciones que se abrió con la propuesta de la Ciudad Universitaria para habitar los espacios públicos. Esta “escena constructiva venezolana”, como la define Luis Enrique Pérez Oramas (2020), tendrá así dos momentos. El primero será en estos años cincuenta, con la realización del arquitecto Villanueva (1948-1958), y el segundo, más tarde, con la llegada de los artistas nacionales que estaban en el extranjero y la consolidación del primer período democrático (1958-1976). Por eso en el film se realzan estas estructuras para generar el efecto deliberado de una aspiración colectiva; también es claro que se vale de otro efecto que producen estas construcciones: el de impersonalidad y anonimato; como se sabe, el funcionalismo político de estas tendencias, siguiendo a Pérez Oramas, “desestimó la fuerza de los relatos míticos y el poder de la representación” (2020, parr.14)⁶.

Gracias a las obras de los artistas cinéticos, el nuevo espacio público de la urbe venezolana terminará siendo “monumental, eficaz, ilusionante”. Se fundará “en la donación de ciertos constituyentes gestálticos elementales –líneas, planos, puntos, colores– que podían ser estructurados de suerte que su activación óptica produjera fascinantes ilusiones visuales, promesas ópticas”, dice Pérez Oramas (2020, parr.16). Frente a esa economía visual de corte estructural, vemos por el contrario en el cortometraje efectos ópticos fragmentarios, muchos de los cuales son producto del movimiento característico del lenguaje cinematográfico y de la misma improvisación del trabajo. De esta manera, las imágenes en la película de construcciones más orgánicas se diluyen en la profusión de elementos discontinuos, erráticos, dispares: en una escena en el que el protagonista se interna en el taller del alquimista vemos luces y visiones de llamas, de fuegos y ruidos; de igual modo, la tensión entre la banda sonora heterogénea y disímil, con cortes bruscos, actuaciones artificiales y cambios de escenarios constantes, generan dislocamientos desquiciados, fracturas inorgánicas, avatares contingentes e

irregulares, que reproducen otros efectos distintos a los que buscaban los artistas cinéticos.

Pero hay algo más profundo detrás de la fachada de grandes proyectos públicos que nos muestra Odreman, y la clave está en lo que Pérez Oramas resume al hablar de la idea central de este modelo desarrollista: “la nación había sobrevivido difícilmente a la miseria de su historia, pero también había sido bendecida por una sobreabundancia de donaciones naturales, en forma de recursos explotables” (2020, parr. 26). Hablamos, por supuesto, del capital que generaba la explotación del subsuelo petrolero, que había acelerado como nunca el proceso de industrialización en Venezuela. En consecuencia, nos recuerda el crítico, para “superar la miseria secular que la alienaba de su tiempo, para emanciparse de la violencia y de la pobreza atávicas que la habían caracterizado durante 150 años, debía poner todo su esfuerzo en convertir esos recursos naturales en energías materiales, en fuente de divisas, en riqueza” (2020, parr.26). Se trataría de esta forma de una “teología natural de la donación” en donde la diosa naturaleza se transmutaba “en una teleología de la promesa desarrollista, gracias a ingentes inversiones infraestructurales” (2020, parr.25).

Si vemos con cuidado, la película pareciera estar trabajando esta dimensión ilegible, borrosa. La alianza entre lo natural con lo técnico puede verse como una interpretación de la armonía que buscaba el mismo Villanueva entre los recursos naturales y las realidades modernas, pero también puede leerse de otra forma. Sin desestimar este componente característico del estilo del arquitecto, que quizás no gozó de su justo reconocimiento por lo que Pérez Oramas bien describe, también vemos ahí una relación oculta, negada, bajo una suerte de pacto fáustico entre las materias orgánicas y los procesamientos industriales para la explotación, producción y comercialización del petróleo mismo, dinero con el cual se pudo realizar el proyecto, sin obviar los que se concibieron durante la democracia.

De alguna manera, la relación de los personajes principales en el film (el arquitecto y el alquimista) busca armonizar, reprimiendo sus tensiones, eso que Martin Heidegger veía en la tecné moderna, a saber “una provocación que pone ante la Naturaleza la exigencia de suministrar energía que como tal pueda ser extraída y almacenada” (2001, p.15). En “La pregunta por la técnica” explica este proceso de la siguiente manera: “la energía oculta de la Naturaleza es sacada a la luz, a lo sacado a la luz se lo transforma, lo transformado es almacenado, a lo almacenado a su vez se lo distribuye, y lo distribuido es nuevamente conmutado” (2001, p.17). Eso es lo que en cierta manera está reproduciéndose en el film: la arena, grava y gravilla de montañas

transformados en figuras de concreto, el acero puro del subsuelo mutado en líneas pequeñas de cabillas que vemos en las construcciones donde conversan los protagonistas, o las maderas de árboles convertidos en encofrados para llenar el cemento o los bloques de ladrillo que se esparcen a lo largo de varias escenas. Todos ellos son parte de estas energías en metamorfosis, de estas transformaciones de lo material. Todo para cambiar a su vez y convertirse en edificios, procesados y organizados bajo computadores tridimensionales con el fin último de lograr el gran EFPEUM. La película nos lo pone en evidencia, pero para entenderlo mejor se requiere explorar algunos otros procesos que bien nos recuerdan el poema de Salustio González Rincones.

Lo onírico estatal

Lo alquímico es mutante. Se mueve, diluye y cambia. No es estático, pero a la vez es imperecedero, inevitable. Este proceso pareciera ser subsumido de manera alegórica en la película en la relación complicada que vive el protagonista con el alquimista, encarnación en este caso de esta fuerza del medio ambiente que se transfigura en energía. Hay algo importante en la manera cómo se perfila esta utopía en el contexto nacional, y para eso vale la pena detenerse en la escena de la entrega sexual, donde se da la unión de lo técnico y lo orgánico. Aquí el marco se desmarca, los mecanismos ficcionales que buscan un efecto de verosimilitud entran en crisis. Sucede en la oscuridad daemónica de una noche sensual, y sobre todo en un espacio que pareciera estar en lo profundo de la tierra, en sus extractos plutónicos, algo que remite a la idea del subsuelo mineral petrolero, donde los hechos ocurren de forma imprevista, sin plan. La cámara rompe con sus puntos de focalización; su dispositivo representacional se disuelve y se hace caótico. Y así los cortes aumentan, la música cambia. Allí los personajes fuman, beben y bailan, celebrando la alianza entre el protagonista y el mago, entre el constructor moderno y el guía espiritual primitivo, entre los saberes instrumentales y los saberes ancestrales. Es relevante tener en cuenta esta dimensión farmacológica, embriagante y dionisiaca del proceso, como si desde la consumación de las fuerzas irracionales se lograran dar con la empresa utópica de relación (o extracción) con lo orgánico. En ello se escenifica tanto la creación del arquitecto como el vínculo con los poderes telúricos.

Luego, los tres personajes se acuestan juntos y, dentro de las escenas de despliegue corporal, sensual, sucede algo imprevisto, inesperado. Poco a poco se van acelerando los acontecimientos. La referencia temporal y espacial se diluye hasta perderse. Las acciones se van confundiendo gracias al despliegue de imágenes

fragmentadas que surgen como en un arrebato discontinuo, onírico, de velocidades dislocadas. En ellas, además, van apareciendo de forma breve espacios urbanos, construcciones modernas; en cortes rápidos e inesperados, surgen tomas de la cultura de la moda y el consumo contemporáneo, y por supuesto algunas partes de la misma Ciudad Universitaria de Villanueva. Insatisfecho con lo anterior, al final de la escena el protagonista despierta de su cama, dando a entender que todo fue un sueño. ¿Cómo leer esto?

Hay una dimensión onírica que vale la pena destacar a la hora de visualizar en términos simbólicos, cómo sucede esa traducción de la “teología natural de la donación” a la “teleología de la promesa desarrollista”, siguiendo a Pérez Oramas (2020, parr.16). Es en esa parte del proceso de transmutación, que trabaja en una dimensión fantasmática el deseo por las materias primas soberanas, donde entonces cobra especial relieve en la película estos aspectos narcóticos. Los personajes se embriagan, se entregan y son parte de una experiencia extrema. Y en las profundidades del subsuelo y sus riquezas orgánicas se da la consumación. Bajo las temporalidades míticas de otras culturas ancestrales –de ahí la música indígena y los tambores africanos como manifestaciones que no pueden ser visualizadas, capturadas por el ojo háptico, sino como voces espectrales–, se da el acto sexual, y la realización definitiva de la misma posesión. Hay algo relevante, insisto, aquí. Algo que vale pensar. Walter Benjamin en su particular interpretación de la noción de Marx del fetichismo de la mercancía, veía este elemento como una fantasía, magia o encanto que producía la enajenación sensorial; de ahí que hablara de su efecto embriagante y adictivo: “Cuando Baudelaire habla de la ‘ebriedad religiosa de las grandes ciudades, su sujeto, que no nombra, bien podría ser la mercancía”, dice (1998c, p.72); Susan Buck-Morss nos aclara que para él el “Fetichismo es la palabra clave para la mercancía como fantasmagoría mítica, la forma detenida de la historia” (Buk-Morss, 2001,p.236). Le interesaba así analizar los resabios de un pasado arcaico, los elementos oníricos y fantasmales, tal como vimos en la distopía de los “menezolanos” de Salustio González Rincones, que ahora sucede en estas imágenes del arrebato del arquitecto y el alquimista, entre bandas sonoras mal llamadas primitivas, que se intercalan con piezas de moda del momento en tiempos dislocados, fuera de quicio.

Theodor Adorno en su *Mínima moralía* (1951) tratará de destacar este poder de la novedad como un alimento hacia la experiencia sensorial desconocida, hacia una atracción fantasmagórica que genera una compulsión adictiva⁷. “Todo puede –nos dice–, en cuanto nuevo, ser despojado de sí mismo, convertirse en goce, tal como el morfinómano, ya insensibilizado, echa mano finalmente a toda clase de drogas”. Así “la

vida externa” termina “destilada como estimulante cataléptico y estupefaciente” (p.254). Ernst Bloch, en su *Principio de la esperanza* (1954) veía incluso en objetos de consumo un aura o excedente utópico desde el cual podrían abrirse estas dimensiones; si bien asume que la misma mercancía es un medio donde en su propia facticidad se pierde esta fuerza, no deja de considerar que ella fabrica “sus sueños de deseo” (p.257). ¿Estamos entonces hablando de un fetichismo colectivo el que está mostrando la escena de la película, de una manera de visualizar un deseo social de carácter utópico, donde cierta idea de progreso moderno, de su promesa de bienestar vinculada al consumo se relaciona con una idea de emancipación y uso del subsuelo? Sí y no. Todavía faltan elementos por considerar.

Espacialidad soberana

Tenemos entonces la fuerza erótica de una vivencia extrema, los cuerpos entrelazados bajo el licor, el juego de luces, la música hipnótica, sensual, rítmica. Tenemos el anhelo moderno de poseer las fuerzas de lo natural, su mágica donación, su imaginario de regalo simbólico. Tenemos una atmósfera que devela un deseo abierto, la adscripción mística de una fuerza oscura. Tenemos eso y mucho otros elementos más, incluso las mismas actuaciones carentes de complejidad dan cuenta de dimensiones míticas y alegóricas que los sobrepasan y que al final resumen un destino común: la fusión de las materias. Quedémonos con esa eclosión delirante, festiva, para pensar la noción de fetiche. Hay algo inevitablemente onírico y alucinógeno a la hora de pensar este mismo término, como vimos con Benjamin. La metáfora de la mesa que se mueve cuando Marx habla de ese traspaso que se da del valor de uso al de cambio le asigna un carácter animista: los objetos de pronto se mueven, adquieren vida. Después está su valor metafísico y fantasmal; no son ellos mismos, sino son parte de otra dimensión distinta a la real, sin considerar su carácter mutante, proteico. Por supuesto que es algo material, pues sucede en nuestra propia realidad, pero por lo visto no queremos verlo así y, quizás por eso, lo reprimimos, lo negamos. La simplista dicotomía entre ficción y facticidad tiende a marginar este evento, y tal vez por ello reaparece en forma de ficción alucinógena en algunos documentos culturales. Más cuando se trata de una fantasía colectiva, estatal. Para David Harvey el fetichismo del Estado encarna en una figura que impone un espacio y tiempo absoluto que margina otras formas de temporalidad. “Enmascara y fija la fluidez y la inestabilidad de las relaciones socioespaciales en formas institucionales extremadamente territorializadas”, dice (2009, p.299). ¿No es eso precisamente lo que busca la modernización espectacular venezolana al querer irrumpir

sobre las temporalidades y geografías, imponiendo un nuevo espacio orgánico, gestáltico, que vemos en la película como un escenario constante y amenazante, como la contradicción del anhelo utópico del protagonista? Quizás por eso el crítico Timothy Mitchell lo ve como “un efecto producido por la división organizada del espacio, la distribución regular de los cuerpos, la elección del momento oportuno, la coordinación de los movimientos” (2015, p.300).

Hablamos del tiempo y espacio de cierta estetización de lo soberano que se rige en una concepción historicista que Benjamin describió como homogénea y vacía (2009, p.20), y que excluye las demandas de otras temporalidades, así como de otros espacios planetarios o cosmopolíticos de sujetos que se ven también afectados por la extracción de los recursos, de modo que su uso es solo legítimo para las ciudadanía nacionales que lo necesitan, desde la plataforma que provee la institucionalidad estatal y su conformación del *pueblo*. Hablamos también de una relación con los recursos naturales y minerales en los países latinoamericanos, especialmente en Venezuela, que bajo esta conformación estética del espacio borra el pasado orgánico de estas sustancias para procesarlas festivamente como materia a consumir desde el derecho social de la inclusión, como *juissance* de gasto improductivo propio de un exceso que hay soterrado tras el deseo de la democratización de la riqueza territorial. Por eso es relevante atreverse a identificar este fetiche dentro del entramado cultural, histórico y simbólico. Rafael Sánchez con su noción de “governabilidad monumental” nos ofrece una primera alternativa en el contexto venezolano (2006, p. 24). Con este concepto trata de explicar el revestimiento mágico que adquiere el Estado, gracias a una teatralización ejemplarizante que busca encarnar la misma ley en el líder, en su cuerpo simbólico, personal y, diríamos, espacial. La figura detenida en el tiempo, que distribuye las formas de lo visible y pensable que explican Harvey o Mitchell, son encarnadas en esta actuación, en este performance tanto individual como institucional, que termina de proyectarse en la construcción del territorio físico (plazas, museos, escuelas, archivos e infraestructura), gracias a los procesos de modernización protagonizados por presidentes y dictadores del siglo XX. Paralelamente, y como producto de estas operaciones, se apropia del suelo soberano desde esta lógica de la encarnación.

Para consolidar este pacto simbólico, es vital que el ejecutivo ofrezca una doble impresión. Por un lado, sea seguidor de los idearios soberanistas de los héroes de la independencia desde esta teatralidad monumental; y, por otro, sea quien provee la riqueza del país. Esto, por supuesto, se va a extremar con la llegada de la explotación del petróleo en el siglo XX, y la conversión del Estado en un ente mono-productor. Por eso

Coronil sostiene que los mismos recursos naturales en estados poscoloniales son asumidos como mercancía, y así, tanto la tierra como la moneda, “rondan espectralmente como caracteres sociales” (2002, p.56). El petróleo se vuelve capital natural y en países como Venezuela la figura estatal, por ser mediadora entre la transacción nacional e internacional, termina de convertirse “en un gran propietario de la tierra y en un gran capitalista” (p.76). En consecuencia, empieza a revestirse de la fetichización que goza todo producto, al asumir el poder de garante de la riqueza nacional en su explotación y comercialización. Esta entidad, constituida entonces en un complejo de prácticas y creencias, es también una “poderosa sede de la representación de ilusiones” (2002, p.258), pues adquiere un valor agregado: al recibir el dinero de la mediación comercial, sujeto a las demandas favorables del mercado internacional, se proyecta como un ente que distribuye sin necesariamente producir, que provee sin haber trabajado lo que produce⁸. La figura estatal nos conecta con una fantasía social recurrente que nos recuerda los espejismos de la riqueza natural que embrujó a los primeros conquistadores. “Una leve reaparición de este espejismo se produjo durante varios siglos con cada descubrimiento de riquezas minerales” y de hecho cuando “brotó el petróleo, las imágenes sumergidas de El Dorado volvieron a lucir todo su brillo” (2002, p.432).

La figura del alquimista en el film de Odreman representa lo que nos propone tanto Sánchez como Coronil: de alguna forma encarna las fuerzas de la naturaleza y de su dominio soberano, lo que a su vez implica el revestimiento de una fuerza mítica o mágica, que el arquitecto debe y quiere usar. Es un tótem masculino, patriarcal, que encarna los poderes naturales que se deben dominar, las energías que se quieren procesar. Si bien no hay alusiones evidentes del culto emancipador en el cortometraje, es bueno recordar que se trata del momento en que está floreciendo un nuevo experimento popular y democrático, una época en la que se ha tratado de comedir la obsesión épica, muy fuerte durante las dictaduras. De modo que su demanda soberanista figura bajo otra forma, en este caso con la intervención sobre el espacio del legado perejimenizta, todavía muy fuerte en lo cultural durante ese período. La presencia de la Ciudad Universitaria y de la infraestructura urbana de carácter público hecho por el Estado, da cuenta de ese deseo soberano de apropiación del territorio. Una figura que pareciera dominar el tiempo y el espacio, que organiza cuerpos y movimientos, tal como vemos en la idea de fetiche estatal de Harvey y Mitchell, una manera de representarlo, figurarlo.

Pero también hay algo más. El mago alquímico dentro del film hechiza sin imponer jerarquías. La toma de la cámara de los ojos y miradas buscan el contagio, la contaminación diseminante, la conexión magnética. Nuestro fetiche tiene un carácter

proliferante, tal como divisó Michael Taussig en *La magia del Estado* (2017) cuando vio esta magia nacional en la existencia fantasmal de prácticas bien mundanas y subalternas⁹. Dicho de otra forma: no solo lo monumental se erige desde lugares oficiales, sino que su fascinación se irradia también sobre lugares precarios que evidencia una relación contaminante entre lo popular y lo institucional, lo marginal y lo central. Taussig muestra cómo su espacialidad monumental además de transformar el territorio físico, prolifera en distintos ámbitos: tanto en rituales como en pinturas y cuadros de oficinas regionales, tanto en billetes de moneda como en perfumes artesanales, tanto en la iconografía de altares improvisados como en la misma moneda nacional, tanto en lo macro o molar de las ceremonias oficiales, como en lo micro o molecular de las prácticas de barriadas y zonas pobres. Al igual que sucede en la escena orgiástica del film, el Estado moderno “fusiona la realidad con los ámbitos oníricos” (p.11). A la relectura crítica de Marx que hace Coronil, Taussig añade el valor que tiene el dinero mismo como misterio fantasmagórico, pues gracias a él el Estado es visto “como depositario de redención, no menos como promesa o aval de crédito del que depende toda la circulación de monedas y billetes, como dependen de Dios los ángeles y las peregrinas almas del purgatorio” (p.131).

La promesa de emancipación se integra a la promesa de riqueza, de uso del nuevo espacio para el gozo personal y colectivo. Por eso no se sostiene en la lógica pastoral soberanista que busca erigir e imponer leyes, tal como veríamos en la figura del Leviatán; y tampoco sigue las reglas de la transacción financiera, propia del mercado moderno y sus dispositivos biopolíticos de gobernabilidad neoliberal. Vive, por el contrario, de la misma fuerza deseante de la transgresión, de esa convivencia entre lo legal y lo ilegal, de lo impuro y lo puro, de la inmanencia de lo normativo y la atracción por la corrupción¹⁰.

El trance, el éxtasis, los estados dislocados, descontrolados, son entonces propios de estos momentos, tal como vemos en el acto transgresivo de la película de Odreman, donde el deseo utópico del arquitecto lo lleva a compartir de forma amoral con el alquimista. En las imágenes sus cuerpos se vinculan bajo la fiesta orgiástica, como si desde ese proceso se pudiera dominar lo natural para beneficio de la construcción moderna y desarrollista. Además, solo desde esa escenificación que trabaja la dimensión reprimida, prohibida, de este secreto anhelo colectivo, es que podemos evidenciar el contrato profano con la explotación del subsuelo, con lo que llamamos extractivismo.

Dialécticas del sueño y el despertar

Para finalizar, convengamos en destacar algunas particularidades mencionadas en este recorrido. Efectivamente hay una utopía y un proceso de cómo llevarla a cabo, un deseo fetichizado que es individual y colectivo a la vez y un escenario nacional que a su vez es moderno, universal. Dos sueños parecieran marcar el itinerario de este proyecto del arquitecto en la película de Odreman. El primero, enunciado al comienzo en la voz en off del personaje, genera la idea de EFEPEUM; el segundo, escenificado bajo un proceso orgiástico, lleva a la práctica, a la consumación, esta idea. Uno abre y el otro cierra. Uno se deja libre a la imaginación del espectador, mediante el recurso de las palabras confesadas, el otro aparece en las figuras del film a través de lo que encarnan los personajes. Uno queda, sin embargo, abierto (no se explica cuándo el arquitecto despertó) y otro, por el contrario, se clausura de forma algo decepcionante. Detengámonos por un momento en ello.

No siempre los despertares son dichosos o loables. Aquí vemos angustia, desolación, aislamiento. Todo se confunde y nos confunde. Ruidos disonantes, luces titilantes, oscuridades. Cuando el protagonista despierta del sueño alquímico y orgiástico, se da cuenta de su fantasía pasada. Atrapado en un espacio laberíntico, donde sobresalen muros impersonales e industriales, entramos en una dimensión monstruosa, vertiginosa, de ese contrato. Percibe el lado ya no placentero sino oscuro de lo producido, que nos recuerda aquello que señalaba Pérez Oramas como esa incapacidad de generar relatos de nuestro funcionalismo urbano, y la falta de las fuerzas locales de esta modernidad. Sandra Pinardi es incluso más radical cuando, siguiendo algunas obras contemporáneas que revisan este proyecto moderno, encuentra un efecto monstruoso. Lo ve al dedicarse únicamente “a la construcción de fachadas y modelos, a la ideación de planes y propósitos sin otro contenido ni consistencia que sus propios presupuestos ideológicos”. El protagonista de la película que venimos comentando pareciera ver aquí este rostro oscuro de la impersonalidad burocrática. Hay así una especie de *horror vacui* que evidencia un desencanto y que provee una dimensión abyecta, reprimida o negada. Pinardi lo explica al hacer patente este extremo sueño arquitectónico o ingenieril de la que opera “como una especie de excrecencia, una contaminación que desarticula y descompone su propio núcleo, su identidad, así como los logros que pretende”. Su dimensión es tan inconmensurable que termina de imponerse de manera autoritaria de espaldas a lo sujetos que quieran habitarlo (2012, p.60). Al carecer de cuerpo y no proveer experiencia, lo espantoso “aparece en este espacio como un fenómeno límite, el punto de derrumbe de su propia ley, de su norma y sus intenciones”, pues solo atiende a

“aspectos de infraestructura, a aspectos arquitectónicos (el edificio) sin atender a la comunidad que allí habría de estar y vivir”, un proyecto que por lo visto carece de “carne” y no tiene contenido, que constituye “una especie de escenario en el que los transeúntes no son habitantes o ciudadanos, sino meros seres errantes, ambulantes, huéspedes” (2012, p.61).

El sueño de nuestro arquitecto, volviendo al film, termina entonces en pesadilla ¿Acaso el protagonista cuando se despierta no lo vemos como un ser errante, como un mero huésped perdido? Pero al final ¿de qué estamos hablando cuando nos referimos a este lado oscuro moderno? Quizás es bueno precisar que no se trata sino de un imaginario abarcante, una totalización deseante, una narrativa homogénea y vacía que puede desembocar a lo largo de la historia de distintas maneras. No estamos hablando de prácticas concretas que tienen una historia, unos usos y unas relaciones desde las cuales se puede valorar sus aportes y advertir sus resurgencias, legados, sobrevivencias, especificidades heterogéneas y anacrónicas¹¹; de hecho, bien se puede separar el proyecto de Villanueva del revestimiento del Estado. Detrás de las figuras de Calder en la Ciudad Universitaria, o de los cuadros cinéticos de Soto hay contextos que solventar, historias que proveer, detalles que ajustar. Aquí estamos más bien hablando de una aspiración totalizadora de corte poscolonial, que no aspira a la disputa, a la recreación, sino por el contrario a la homogenización tanto en lo bueno como en lo malo.

Hay algo aporético y farmacológico en el deseo modernizante de la nación petrolera. Si bien sus fuentes se remontan a los primeros ensayos democráticos que hubo en el país, por otro lado, su uso durante Pérez Jiménez tuvo como paradigma dominante, para seguir a Lisa Blackmore, “las creencias positivistas del Nuevo Ideal Nacional” (2017, p.46). No hay que olvidar en ese sentido que el mismo Villanueva comenzó a trabajar durante el gomecismo, cuando se impuso la doctrina del “gendarme necesario”; tampoco hay que olvidar las apropiaciones espectacularizantes de estas tendencias, que también sobrevivieron durante los gobiernos de Carlos Andrés Pérez o de Hugo Chávez, y por último su vínculo con el extractivismo. No todo es lo mismo, ciertamente. Y para eso es bueno discriminar, aunque sí podemos divisar marcas, recurrencias, iteraciones, repeticiones. El proyecto desarrollista moderno como relato utópico oficial, no como concreción heterogénea, tiene esta huella problemática, una zona oscura y ambivalente. El signo y sino de una totalización que puede leerse tanto como universalidad vacía de horizonte democrático, como de imposición homogénea de un cuerpo simbólico de voluntarismo autoritario. Cuando, al despertarse, el personaje de nuestro cortometraje se enfrenta con ese lado problemático de su proyecto habitacional

de alguna manera está viendo las dos caras de la moneda de esta tendencia. Al deambular en los espacios laberínticos del lugar que ha creado es incapaz de encontrar relatos, narrativas, figuras concretas que le den sentido a lo que vive, que le den ubicación; como individuo se ve perdido, sin referencias. Solo deambula horrorizado, buscando un escape: volver a un afuera, a un contacto con el exterior.

¿Pero al final con qué se encuentra? Con varias cosas: primero, con el mar, el medio ambiente puro y sin humanidad; segundo, con una banda militar tocando, último rastro de la aspiración perezjimenistas de control militarista sobre el espacio público moderno; tercero, con el pueblo circulando en forma de masa heterogénea, sin guías ni ordenes, caminando dispersa, ruidosa, con practicas disimiles desde diferentes deseos de consumo. Bajo ese ambiente, sigue confuso, quizás evidenciando el fracaso de su proyecto o más bien la pérdida del mismo, viendo todo con angustia. Deambula en este escenario de la misma manera que lo hacía antes, cuando estaba saliendo de los espacios cerrados y laberínticos. ¿Será que uno es la prolongación de lo otro? Se le aparecen además espectralmente las voces burlonas del alquimista y de su mujer, fantasmas que lo acechan para evidenciar una integración fallida o engañosa. Al final de la película divisa una montaña que lo fascina y, como sabemos, semidesnudo se entrega a ella; la abraza, la acaricia. Busca así el contacto directo con sus relieves terrosos, con sus formas orgánicas, con aquello que el poema de Salustio González Rincones ponía en evidencia: la materia prima.

El momento de consumación puede interpretarse de dos maneras. En una, escenifica el último objeto del deseo del arquitecto: querer finalmente integrarse a ella, ser su extensión, y ello podría involucrar de manera perversa el derecho de consumirla o extraerla. En otra posible exégesis muestra, por el contrario, un inevitable sentimiento de culpa humanístico, prodigado por la *hybris* del proyecto y su deriva fallida, tan propio de todo *fármakon*. Así se acaricia lo que se ha alterado, y se busca a la vez una brújula de orientación en el contacto directo con la víctima. Sea de una manera o de la otra, la naturaleza se subsume como algo afectado que implica una relación conflictiva, ambivalente y narcótica con una especie de “Gran Otro” que ha curado y ha enfermado, que ha aportado y negado, que ha prodigado sentimientos de inocencia y de mala conciencia, de riqueza y culpa, de esplendor y castigo. Al final lo que se patentiza aquí es la inevitabilidad del deseo de usufructo de las materias primas, sea bajo la aspiración de imitarlas o sea bajo el sentimiento de arrepentimiento que ya reconoce la forma indebida de su anhelo.

Como vimos en el poemario de Salustio González Rincones, en EFPEUM avistamos entonces con sorpresa y fascinación una especie de residuo perverso, peligroso e impensado de esas fuerzas utópicas modernizadoras, tras las cuales se advierte un deseo reprimido de explotación soberana de los recursos naturales.

Referencias

1. De hecho, para ese entonces la literatura comenzaba a explorar su presencia bajo distintas apuestas. Algunos textos de Poemas de la musa herida (1928) de Ismael Urdaneta critican, por ejemplo, la realidad en el lago de Maracaibo. Con tono realista y de denuncia social, los relatos “El Mayor” de Valmore Rodríguez o “Cardona” de Ramón Díaz Sánchez desarrollan cuestionamientos parecidos, por no hablar de las novelas Mancha de aceite (1935) de César Uribe Piedrahita o la reconocida Mene (1936) del mismo Díaz Sánchez. En contraposición a estas producciones, la novela Cubagua (1933) de Enrique Bernardo Núñez o el poema “Canto al ingeniero de Minas” (1924) de José Tadeo Arreaza Calatrava parecieran trabajar ya no la dimensión representacional de la presencia del subsuelo, sino el poder onírico de su factura fetichizante dentro de la cultura nacional. La alusión en el poema de González Rincones del nuevo escenario industrial se inscribe dentro de esta última tendencia, en donde se busca evidenciar, desde la parodia, el deseo extractivista.
2. Sobre la conformación del estado moderno, están los trabajos de Diego Bautista Urbaneja “El sistema político gomecista” de 1993 e Inés Quintero El ocaso de una estirpe de 1989. La teoría del gendarme necesario es propuesta por Laureano Vallenilla Lanz en su libro Cesarismo democrático de 1919.
3. Como sabemos, la materia de nuestros sueños está hecha de las vivencias que hemos tenido. Lo mismo puede decirse del sujeto histórico dentro de las comunidades nacionales: sus elementos oníricos se construyen a partir de sus acontecimientos experimentados, sus fuerzas utópicas son parte, para parafrasear a Fredrick Jameson, de “deseos históricos y colectivos” (2009, p.109).
4. Salvo, como dije, las de Bernardo Núñez, Calatrava y hasta Garmendia o Ramos Sucre.
5. El trabajo de Vicente Lecuna “Reinas venezolanas del siglo XX: populismo, abstracción y Estado” (2018a) evidencia muy bien el lugar de cierta representación de la figura femenina dentro de la política nacional, que se entrecruza también con la cultura de masas y el culto a la miss, incluso en la lucha democrática.
6. Además, es bueno resaltar que, dentro del proyecto de integración de las artes en la Ciudad Universitaria, había una contradicción que aúpa esta suerte de limitación o problema, pues en su “utopía de un lugar común”, según Pérez Oramas, “las artes que triunfan –las modalidades de internacionalismo abstracto y antivernáculo– son artes que no quieren tener lugar, son artes sin lugar, que desean enunciarse como formas universales, autónomas, emancipadas de todo localismo” (2020, parr. 13).
7. Otra manera de pensar la adicción en Adorno y sobre todo en el mismo Benjamin, vista más bien como espacio de encuentro con otras formas de modernidad, está dado en el texto de Julio Ramos para su libro Sujeto al límite (2011).
8. Dice: “inyección de dinero proveniente del petróleo en la economía doméstica contribuyó a naturalizar la riqueza, al desconectarla de la productividad del trabajo local debido a que se basaba en la valorización de un recurso mineral que demandaba poco trabajo para su extracción” (Coronil, 2002, p.431).
9. No es casual que el culto de María Lionza que analiza, y otras prácticas mágicas y folklóricas de la religión popular, hayan sido nacionalizados durante el régimen del dictador Pérez Jiménez, uno de los baluartes del Estado mágico moderno.
10. Quizás por eso no deja de ser llamativo que en diversos lugares donde se da la posesión espiritual del culto de María Lionza y El Libertador, objetos de estudio de Taussig, se encuentren “botellas de licor vacía” (p.32); también alrededor de los cuerpos mismos en estado de alteración hay vasos de alcohol, por no hablar de los usos del tabaco y ron, lo que bien nos recuerda la escena dionisiaca de los personajes de la película donde ronda el humo y el consumo de licores.

11. Vicente Lecuna, basándose en la experiencia del proyecto de Parque Central, abre otra lectura distinta a la de Pinardi y habla de una “modernidad travesti” en “Darse cuenta: ópera travesti” (2019, p.33)


Bibliografía

- Adorno, T. (1975). *Mínima Moralía*. Trad. de Norberto Silveti Paz. Caracas: Monte Ávila.
- Almandoz, A. (2012). Modernidad Urbanística y Nuevo ideal Nacional. En Almandoz, A (Comp). *Caracas: de la metrópoli súbita a la meca roja* (pp. 95-105). Quito: Olacchi.
- Arreaza Calatrava, J. T. (2011). *Canto al ingeniero de Minas*. Anzoátegui: Fondo Editorial del Caribe.
- Benjamin, W. (1982). Experiencia y pobreza. En Benjamin, W. *Discursos interrumpidos*. Trad. Jesús Aguirre (pp. 165-174). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998a). Sobre algunos temas en Baudelaire. En Benjamin, W. *Poesía y capitalismo*, Trad. Jesús Aguirre (pp. 123-170). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998b). Fourier o los pasajes. En Benjamin, W. *Poesía y capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre (pp. 173-176). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1998c). El Flâneur. En *Poesía y capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre (pp. 49-85). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echevarría. Rosario: Prohistoria.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Blackmore, L. (2017). *Spectacular Modernity: Dictatorship, Space, and Visuality in Venezuela, 1948-1958*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Coronil, F. (2002). *El Estado mágico. Naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Garmendia, S. (1992). *Los Habitantes*. Caracas: Monte Ávila.
- González Rincones, S. (1929). *La yerba santa*. París: A. Fabre.
- Harvey, D. (2017). *El cosmopolitismo y las geografías de la verdad*. Madrid: Ediciones Akal.
- Heidegger, M. (2001). La pregunta por la técnica. En *Conferencias y artículos* (pp. 12-28). Madrid: Ed. del Serbal.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras formas de ciencia ficción*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lecuna, V. (2018a) Reinas venezolanas del siglo XX: populismo, abstracción y Estado. *Cuadernos de Literatura*, 43, 75-96.

- Lecuna, V. (2018b). Darse cuenta: ópera travesti. En *Studia Iberica at Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 5, 123-140.
- Mitchell, T. (2012) Society, Economy, and the State Effect. En A. Sharma y A. Gupta (comp). *The Anthropology of the State* (pp. 76-97). Ithaca: Cornell University Press.
- Odreman, M. (Director). (1965). EFPEUM <Cortometraje>. Coofilven Producción.
- Pinardi, S. (2012). Residuos y ceguerras: miradas desde una Caracas sitiada. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, 53-71.
- Pérez Oramas, L. E. (2020). Caracas, escena constructiva. *Trópico absoluto*. Caracas. Recuperado de <https://tropicoabsoluto.com/2020/04/08/caracas-escena-constructiva/>
- Picón Salas, M. (1983). *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Quintero, I. (1989). *El ocaso de una estirpe*. Caracas: Alfadil.
- Ramos, J. (2011). Ficciones del sujeto moderno (Un diálogo improbable entre Walter Benjamin y Fernando Pessoa). *Sujeto al límite: ensayos de cultura literaria y visual* (pp. 125-150). Caracas: Monte Ávila.
- Sánchez, R. (2006). *Dancing Jacobins. Dancing Jacobins: A Venezuelan Genealogy of Latin American Populism*. New York: Fordham University Press,
- Taussig, M. (2015). *La magia del Estado*. Trad. Juan Carlos Rodríguez. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Urbaneja, D. B. (1993). El sistema político gomecista. En Pino Iturrieta (Comp). *Juan Vicente Gómez y su época* (pp. 59-79). Caracas: Monte Ávila.
- Vallenilla Lanz, L. (1991). *Cesarismo democrático y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Fecha de recepción: 10 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 22 de octubre de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

