

PURAPALABRA, LUIS BRITTO GARCÍA EN LOS CONFINES DE LA REPRESENTACIÓN

José Gregorio Mendoza

*Maestría en Literatura Latinoamericana
Universidad de los Andes-Trujillo
Venezuela*

La simbolización artística, a diferencia de las restantes y sea cual sea el disfraz terminológico bajo el que se presente, se zambulle en la forma, permanece en ese mundo de la apariencia, reclamado para la estética desde el ocaso ilustrado y al que el romanticismo asignaba una necesidad interior.

Simón Marchan Fitz

La idea de representación

Todo lo real es una idea
G.W.F. Hegel

El término representación deriva del latín *repraesentatio*, y para los pensadores medievales denotaba el conocimiento como una similitud del objeto. Santo Tomás dice que representar algo significa *contener la similitud de la cosa* (De verit., q. 7, a. 5), lo que está muy a propósito con la caracterización que hace Foucault de la *episteme renacentista* en *Las palabras y las cosas*:

Hasta finales del siglo XVI la semejanza ha desempeñado un papel fundamental en el saber de la cultura de occidente... El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las constelaciones y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio y la representación –ya fuera fiesta o saber– se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar. (1968:26)

Desde la similitud la representación se configuraba como mecanismo especular en el que el macrocosmos reflejaba el microcosmos, configurándose un especial sentido de la realidad. Pero esta especularidad de lo real no anula su continuidad en lo aparente, ni la continuidad del saber en la magia, ni la de la vida después de la muerte.

Para Guillermo de Occam (1298-1349) el sentido de la representación se cruza, aun más, con el conocimiento. En principio representación es *idea* en tanto aquello mediante lo cual se conoce, con lo que la representación alcanza el estatuto de concepto; en un segundo momento la representación, como *imagen* de la cosa, asume la categoría de *saber* al entenderse como aquello conocido lo cual se conoce otra cosa; finalmente se identifican la representación y el *objeto mismo*, pues la representación es aquello que causa el conocimiento. Así, quedan estructurados tres momentos fundamentales del conocimiento: el objeto, su imagen y la capacidad de relacionarlas, es decir la capacidad de formar saber.

Pero es la lógica alemana la que va a precisar esta noción de representación como conocimiento. El formalismo de Wolff (1596-1650), a quién se le debe la difusión del termino representación (*Vorstellung*) en las diferentes lenguas europeas, practicó una escisión definitiva al establecer “límites y aún abismos entre el conocimiento sensible y el conocimiento inteligible” (Bayer,1987:183), destinó a una facultad inferior del espíritu la percepción de las ideas confusas, aquellas que nos llegan a través de los sentidos, y a una facultad superior la percepción de las ideas claras, es decir, relegó todo conocimiento posibilitado por nuestras sensaciones, y con ello a la Estética que aparecería luego, a los ámbitos de una *gnoseología inferior*. Immanuel Kant (1724-1804) sancionaría definitivamente la representación

como género de todas las especies de conocimiento, independientemente de su naturaleza de similitud o de cuadro.

Esta imagen de *cuadro*, que va ser definitiva en la configuración de la *episteme moderna*, es introducida por Descartes (1596-1650) en sus *Meditaciones metafísicas* al hablar de cuadro como *imagen de la cosa*, en tanto que imagen es representación. La metáfora del cuadro articula la exigencia de un *Mathesis Universalis* que se establece como representación del mundo, más bien como representación del orden del mundo:

Sin embargo este orden o comparación generalizada no se establece sino después del encadenamiento en el conocimiento; el carácter absoluto que se reconoce a lo simple no concierne al ser de las cosas sino a la manera en que pueden ser conocidas (Foucault, 1968:60)

La representación es la figura del pensamiento, se piensa en la representación. Y en tanto que el saber es ahora lo pensado -lo representado- el signo se ha vuelto importante.

El binomio conocimiento-orden que se vació en la idea de representación durante el siglo XVII viene a configurar una idea de representación donde se deshace la pertenencia del lenguaje al mundo. Las cosas ya no están en las palabras, en esa extensión homogénea que es el espacio de orden la palabra ya no es signatura sino signo que debe ser comprobado. El signo no es la marca abierta a las semejanzas, ya no revela una existencia anterior, no aguarda, dormitando, a ser reconocido, al contrario, clausura las semejanzas aislando solamente una. El signo comienza a significar, por su estructura binaria elimina los aplazamientos de las semejanzas y se vuelve transparente para dejar ver las cosas, las palabras están delante de las cosas.

Para dar una aproximación al concepto de representación es ineludible explorar el sentido de la noción de *idea*, que aparece profundamente vinculado a la representación en los diferentes conceptos y del que pueden extraerse algunas consecuencias.

Ferrater Mora señala que hay tres modos de entender la *idea*: lógicamente, como concepto; psicológicamente, como entidad mental; y, lo que es muy importante, metafísicamente, como *cierta realidad*.(1982:199)

La noción de *idea* ya planea en el pensamiento desde los albores de nuestra cultura. Con la aportación socrática fundamental, el concepto, se desarrolla todo un sistema, el primero en occidente, que intenta dar cuenta de la realidad en tanto que totalidad. Para Platón la idea designa *una* realidad, su imagen eterna e inmutable (*Fedro*, 245, a-e). En el pensamiento platónico las ideas cobran un valor absoluto y se convierten en modelos por su carácter de guías, las ideas son para Platón las cosas en sí, que nunca forman parte de la realidad sensible al ser ésta degradada al nivel de imitación de *un mundo* superior, inteligible, que alcanza el estatuto de mundo verdadero. Este mundo superior es único, la singularidad es una característica fundamental de la *idea* (idea), que tiende a unificar las manifestaciones particulares del *eidos* (eidoV).

También para los escolásticos, ontológicamente, las ideas conservan su carácter de modelos, gnoseológicamente las ideas son causa del conocimiento, aquí nos conectamos con la representación entendida como conocimiento. Pero desde la lógica esta conexión se hace identificación, pues la idea es la representación de una cosa en la mente.

Para Descartes, como para Platón, las ideas son las cosas mismas, en tanto que vistas, pero vistas inteligiblemente.

También el empirismo, la otra gran corriente del pensamiento clásico, reconoce en la idea la representación de las cosas:

Locke pide perdón al lector al comienzo de su Ensayo, por el uso frecuente de la palabra "idea", pero indica que es la palabra que mejor sirve para indicar la función de "representar" cualquier cosa que sea el objeto del entendimiento cuando un hombre piensa: "idea" equivale a "fantasma", "noción", "especie". Las ideas son para Locke "aprehensiones" y no propiamente conocimientos. (el subrayado es mío) (p.199).

Aquí hay una fractura importante con el racionalismo cartesiano, pues para éste toda representación, en particular las que más se alejan de lo sensible, constituye conocimiento, mientras que la idea es para los empiristas un tipo especial de representación, aquella de las cosas que no están en la realidad fenoménica, es decir, que no forman parte de la realidad.

Hay aquí una distinción de la realidad que es importante señalar, para el racionalismo la realidad es una totalidad que se descubre en el entramado de

sus relaciones tipológicas en la metáfora del cuadro, es una suerte de referente abstracto que condiciona la totalidad de la existencia, esta realidad tiene un carácter absoluto e imperativo, y sólo es posible acceder a ella a través de la “visión” inteligible, por lo que lo “ininteligible”, aquello que no se puede representar en términos claros y distintos -lo diferente- no forma parte de la realidad. Mientras que para el empirismo la realidad es sólo percibida a través de los sentidos, y es “visible” desde los métodos de observación que supone el método científico, para ellos la representación es también una realidad, pero a la que se llega desde los fenómenos y que procede por leyes que sólo pueden extraerse de ellos.

Ferrater Mora señala que:

Kant estimó que tanto empiristas como racionalistas hacían uso abusivo de la noción de idea; para él las sensaciones, percepciones, intuiciones, etc. Son diversas especies de un género común: la representación en general. (p.200)

Hegel (1770-1831), quien se encuentra en un momento crucial de la historia del pensamiento occidental (principios del romanticismo), hace de la idea el punto capital de su sistema, en el que el fin de la historia del arte alcanza el punto donde la idea se vuelve hacia sí misma. En Hegel la idea y lo divino se identifican formando unidad absoluta, la representación de la idea configura el mundo del arte, y de la cultura en general, y la historia es la revelación de Dios, el fin de la historia está signado por la autoconciencia del espíritu que vuelve a su principio, lo divino. *La realidad en cuanto se desarrolla para volver a sí misma es la misma Idea que se va haciendo absoluta* (Id). De aquí partirá, especialmente, una estética que hará de la autoreferencia el fin de todo arte, su propia especificidad, en una época que se ha dado en llamar de la *autonomía de la estética*.

Ha sido necesario todo este recorrido para poder precisar que para nosotros la representación es una *imagen*, en tanto que *visión*, de una realidad que se construye desde el racionalismo con adecuación a los principios lógicos y ontológicos de identidad y no-contradicción, y desde el empirismo como inserta dentro de la cadena causal, en este sentido, toda representación implica un sentido de totalidad de la realidad y la única forma de conocimiento posible, el conocimiento de esa realidad, que como realidad aparece enfrentada a lo *aparente*, aquello que no puede representarse. En otras palabras el concepto

de representación que nos legó el clasicismo corresponde a la identificación de las cosas en términos de *lo mismo*, mientras que la apariencia corresponde a la no-realidad de lo distinto, lo invisible, lo incognoscible... *lo otro*.

Es indudable que la época clásica, más que ninguna otra cultura, no pudo circunscribir o nombrar el sistema general de su saber. Pero este sistema ha sido lo bastante obligatorio para que las formas visibles de los conocimientos esbocen por sí mismas sus parentescos, como si los métodos, los conceptos, los tipos de análisis, las experiencias adquiridas, los espíritus y, por último, los hombres mismos se hubieran desplazado voluntariamente en una red fundamental que definía la unidad implícita, pero inadvertida, del saber. (Foucault, 1968:81-82)

Crisis de la representación

¿Existe una Razón, con mayúscula, en sí y por sí y para sí, fuera de este mundo y por encima de él?

Luis Britto García

El clasicismo había hipostasiado el ejercicio de una razón sobre la que se fundaba el conocimiento y con ella la representación, cimentando en ella todo el sistema de su saber. Foucault, aunque reconoce que aún nos encontramos *presos* en los mecanismos de la episteme clásica por constituir la primera etapa de una *reorganización de la cultura*, establece que la cesura que separa la episteme moderna de la clásica se produce de finales del siglo XVIII a comienzos del XIX:

Este umbral queda definitivamente franqueado cuando las palabras dejaron de entrecruzarse con las representaciones y de cuadrangular espontáneamente el conocimiento de las cosas. (p.296)

La episteme moderna se inicia, precisamente, con el romanticismo y con esa necesidad de autoreferencia que explicitaba Hegel en su obra. El movimiento romántico produjo la fractura de los absolutos que habían dominado todo el clasicismo y constató la pérdida de un orden que se disparaba hacia atrás de la Grecia socrática. El concepto de belleza, que había sido uno de los atributos del ser desde Platón, se desmoronaba frente a la asunción de lo

sublime, al límite lo sustituye lo ilimitado, a la medida la desmesura, a lo estático lo dinámico... Un catolicismo exacerbado no hacía más que poner de manifiesto la apelación a una facultad interior donde la realidad se particularizaba, adoptaba las figuras de las pasiones, para terminar en la bruma metafísica de una contemplación donde la realidad del clasicismo iba, poco a poco, desfigurándose.

Si el sentido de la realidad durante la episteme clásica se abría desde las representaciones, donde las cosas estaban asignadas a las palabras en una relación transparente, que llega a su cima con la empresa enciclopédica en la que cada palabra significa a su referente en una organización alfabética, la episteme moderna va a instalar su estrategia en el *análisis de las representaciones*, que traerá como consecuencia las indagaciones sobre el origen que despliegan todas las disciplinas y la búsqueda de sus autonomías.

Esta búsqueda de los orígenes afecta principalmente a la lengua, pues en ella se han concretado las representaciones, y es a través de ella que el mecanismo de análisis se desarrolla:

A partir del siglo XIX el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere un espesor propio, despliega su historia, sus leyes y una objetividad que sólo a él pertenecen. (p.289)

Este retorno del lenguaje ha puesto en evidencia las crisis del orden clásico, pues frente a la transparencia y unicidad del lenguaje del clasicismo ahora se desdobra entre los valores *referenciales* y propiamente representativos, “acordes con las exigencias del pensamiento y del conocimiento de los objetos, y los valores formales, los cuales imponen a los sonidos, las sílabas, las raíces, etc., un régimen distinto al de la representación”. (Marchan,1987:227)

Foucault, en *Las palabras y las cosas*, señala que con la aparición del hombre como objeto de un saber hacen su entrada, en la nueva configuración epistemológica, las *ciencias humanas* y, superándolas, las *disciplinas humanas*, dentro de las que incluye el psicoanálisis, éste, con su tópicos del consciente y el inconsciente -prefigurados en lo apolíneo y lo dionisíaco de Nietzsche-, reconduce la cuestión en términos de lo mismo y lo otro.

Así lo entiende Roberto Follari en su artículo “Muerte del sujeto y ocaso de la representación”, quien actualiza la discusión caracterizando la antinomia en *masculino y femenino*:

Eso femenino. Lo que escapa a la previsibilidad, lo que juega en los intersticios de lo dicho, lo que pone la palabra fuera de la función referencial, específicamente en el territorio del deseo y la voluntad de dominio. Aquello que emparenta la mujer con el arte, con el juego, con el goce como lugar donde se cae el decir. (1997:16)

De esta manera, al integrarse dentro de la posibilidad de conocimiento aquello que había sido relegado a un espacio marginal, espacio exterior a la cultura, va a modificar sensiblemente el concepto de realidad, o mejor, la idea de realidad, y con ella la idea de *sujeto*.

El sujeto dejará de ser esa abstracción impermeable que propuso Descartes y especializó el idealismo, conciencia trascendental que no condicionaba al conocimiento en su acercamiento al objeto. Ahora este sujeto será el efecto de unas precedencias históricas que lo constituyen en especificidad, así como a su saber y a su mundo. Frente a las certezas todo se ha relativizado, la razón ha dejado de ser unilateral y monológica. Por ello ha sido necesario reelaborar incluso el concepto de ciencia. Nietzsche, tomando como referencia el arte hablará en un primer momento de un *arte científico*, queriendo con ello otorgarle a la esfera artística la misma jerarquía y la misma posibilidad de conocer que la ciencia. Más cerca de nosotros, Gadamer, tomando como modelo la estética, ha propuesto una gnoseología donde el sujeto es el vórtice sobre el que gira todo comprender.

La pregunta que se hace Luis Britto García en el epígrafe puede considerarse como la fundante de la reflexión que hemos esbozado más arriba. La disolución de los paradigmas tradicionales del clasicismo ha encontrado en el arte una manera de restablecer provisionalmente, y para cada cual, un sistema de representaciones que se enroscan sobre sí. Toda la obra del intelectual venezolano se construye en ese espacio de autoreferencialidad que ha conseguido el pensamiento moderno.

***Abrapalabra*, el lenguaje representándose**

Pura y simple manifestación de un lenguaje que no tiene otra ley que afirmar –en contra de los otros discursos– su existencia escarpada; ahora no tiene que hacer otra cosa que recurrirse en un perpetuo regreso sobre sí mismo, como si su discurso no pudiera tener como contenido más que decir su propia forma.

Michel Foucault

Con *Abrapalabra* Luis Britto García obtiene, por segunda vez en 1979, el premio *Casa de las Américas*. También con ella se inscribe en una tradición de escritores que hunden su mirada en el ámbito de la forma.

De entrada, el título es una llamada a un mundo oculto y secreto, *abrapalabra*, por su relación fonética con *abracadabra*, es inicialmente una fórmula mágica que conjura la presencia de lo extraño, de lo mágico... todas figuras que alternan con la realidad en ese límite entre lo verdadero y lo falso.

Catalina Gaspar ha escrito que en *Abrapalabra* “somos partícipes de la recuperación del poder ritual de la palabra” (1986:8), esta conexión con lo ritual se desplaza por el vector de la escritura sagrada al vincularse con la lengua de la Sagrada Escritura, el hebreo. Siguiendo a Cirlot, *Abacadabra* es una contracción de la frase hebrea *abreq ad habra*, que significa “envía tu rayo hasta la palabra” (1974:58), con lo que su calidad de conjuro queda confirmada. Por otro lado, puede considerarse la frase de Britto como la versión exacta de *Abacadabra* en nuestra lengua, dado que *palabra* forma parte de la frase inicial.

Un ritual tiene lugar en un continuum espacio-temporal, que determina los bordes-límites de la experiencia del objeto: “lo sagrado”. En relación al espacio, estos bordes pueden ser permanentes en el caso del templo, o contexto-situacionales como en el caso de muchos rituales observados de África central, donde el “espacio sagrado” puede ser demarcado por señales físicas del tipo de verjas, arbustos, etc. El tiempo también juega un papel delimitador desde que los rituales tienen un bien definido

comienzo, desarrollo y final de acuerdo con una temporalidad social, que se articula en un “espacio de experiencia” en el que se ritualiza... (Berlain,1990:99)

Abrapalabra señala el ingreso en un espacio ritual que demarca sus propias coordenadas espacio-temporales, es decir, configura el escenario de su propia representación, suspensión de un orden de realidad que es sustituido por un ámbito otro en el que el ritual, como el juego, se despliega con todas sus posibilidades lúdicas. La metáfora atmosférica del *rayo* cayendo produce una fractura en la palabra, dispersando sus referentes y haciendo que el movimiento de nominación se devuelva incesantemente, como Sisifo, a su propia naturaleza, el lenguaje:

Apareció el lenguaje según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada. (Foucault,1968:296)

Luis Britto recoge diferentes modalidades de la lengua: la crónica histórica, el lenguaje periodístico, el de los informes policiales, el de los ejercicios escolares, el de la “literatura”, comunicaciones que se dan a través de distintos canales, i.e. el teléfono, el lenguaje de las lápidas funerarias... vertiendo también, en una suerte de recopilación, diversas formas de escritura: la prosa, el verso, el epígrafe, el diálogo, el cuadro... La heterogeneidad de los lenguajes y los saltos que se producen en los discursos particulares, que se fragmentan y diseminan en el espacio narrativo, destruyen la idea de un posible referente abstracto o de cualquier otro referente que sea identificable en una realidad extratextual, configurando la suya propia al convertirse el texto en su constante y único referente. La novela de Britto García se construye en esa preocupación que según Barthes caracteriza la literatura moderna, la lengua como problema.

Podemos decir con Douglas Bohorquez que en *Abrapalabra* Britto García despliega una “representación simbólica de su propio universo de lenguaje” (1998:5), pero esta representación está muy cerca del concepto de aprehensión de los empiristas, pues este universo simbólico, mas que idea general y abstracta, se estructura como percepción del universo simbólico, entendiendo lo simbólico como “reino intermedio entre el de los conceptos y los cuerpos físicos”. (Cirlot,1974:58)

Josetxo Beriain dice que no existe sociedad “sin definir unos límites simbólicos que configuran la experiencia y comprensión del mundo” (1990:27), y los psicólogos han señalado que es a través de la madre que el niño recibe su mundo simbólico. No es casual que la novela se inicie con un texto que se titula “El conquistador”, para seguidamente articular la construcción de un fonema que designa el primer sonido articulado que emite el conquistador del mundo simbólico, cruzándose con la que suele ser la primera página de los libros donde aprendemos a leer:

Mi mamá me mima

Mi mamá me ama

Yo amo a mi mamá

Inmediatamente pasa del fonema *Ma* al fonema *Pa*, para articular la voz palabra, y después de pronunciar la palabra mágica, la que abre el espacio de lo inédito, iniciar el establecimiento de un orden con su propia nominación, en un juego lúdico con la letra y la palabra:

LLA MO

LLO Me Lla

Mo mO LLo

LLo mE Lla MO

llo me LLa Mo

rUbEn LuqE

nELLa MO

RubEN LuQu

Me LIAmo RubEn

RuB

Rube

RubeN

Ben

Ben

Ben

Ben

Ben

(Britto García, 1970:11)

Esta conquista del mundo simbólico es, también, conquista de una lengua. Si el inicio de la novela se expone en metáforas de conquista, que nos sugieren la llegada de los conquistadores a la América Latina -como “El descubridor”, que vuelve a ser la experiencia de la nada-, el blanco de “El conquistador”, en busca del nuevo mundo, también nos sugieren la conquista de una lengua romance, no es gratuito que las tres partes de la novela se abran con títulos en latín: “Linguae”, “Verbi Gratia”, y “Ecce Humus”; y que al mismo tiempo se simule la escritura de los conquistadores españoles y los cronistas de indias, quienes nos entregaron una lengua que, como Rubén, fuimos poco a poco aprendiendo y destruyendo para conquistar un habla local. Del mismo modo la obra se inicia con un viaje desde el latín, pasando por el español, el español de América, el español local de Venezuela, hasta difuminarse en distintos sociolectos, y producir una lengua muy privada que declara su pertinencia sólo en el contexto de la propia obra.

Así, *Abrapalabra* se convierte en un sistema cerrado en el que la única referencia es el texto mismo, es imagen y concepto de sí misma, en este movimiento circular la novela, que en principio niega la realidad, termina afirmándose como realidad ella misma, definiendo su propio espacio ritual, el texto, y su propia temporalidad, la lectura, completándose una experiencia que es *por* y *para* la palabra, pura palabra representándose.

La orgía imaginaria, cuando la representación ya no representa

Con su pretérito indefinido, el verbo, implícitamente, forma parte de un conjunto de acciones solidarias y dirigidas, funciona como el signo algebraico de una intención; sosteniendo el equívoco entre temporalidad y causalidad, presupone un desarrollo, es decir, una comprensión del Relato. Por ello es instrumento ideal de todas las construcciones de universos, es el tiempo facticio de las cosmogonías, de los mitos, de las Historias y de las Novelas.

Roland Barthes

En *Abrapalabra* Luis Britto García asume la *representación de su universo simbólico*, y como tal representación corresponde a una *idea de realidad*, pero esta idea de realidad de Luis Brito ha entrado en conflicto con la clásica representación de la realidad en la medida en que ha sustituido la continuidad causal por una simultaneidad temporal, en este sentido, y más allá de los conceptos de realismo acuñados en literatura, se trata de un hiperrealismo que se pretende más verdadero, en la medida en que es verdadero el que mientras usted lee estas páginas alguien muere arrollado en otro lugar del mundo y, al mismo tiempo, alguien nace en otro lugar del mismo mundo. En tanto que *universo simbólico* explora el poder de las palabras en la designación de realidades, para devolver el movimiento referencial al espacio intratextual y convertir la obra misma en realidad.

Ahora, en *La Orgía Imaginaria* el objetivo de la representación señala a las *representaciones* que han intentado dar cuenta del mundo en su totalidad y establecer su ser eterno e inmutable, dentro de un sistema de *orden* que manifiesta su origen y sus leyes. El constructor de *Abrapalabra* no puede ser invitado a la *orgía*, pues:

La imaginación del convidado no puede ser informe, ni dispersa: por la misma voracidad de su propietario tiende al orden, al compendio simbólico, a la manía clasificatoria: la vaguedad e

inagotabilidad del mundo que se rechaza, debe ser sustituida por la concisión y esencial abarcabilidad de la desmesura orgiástica.

(Britto García, 1983:9)

En este sentido ya no es posible conjurar el mundo simbólico local en el que cada uno resuelve su relación con las cosas, sino desplegar la mirada -crítica e irónica a un tiempo- sobre las construcciones simbólicas en las que toda una cultura ha intentado formar su saber y dentro del cual se instala el hombre como aquel que “transforma la imaginación en memoria voluntaria, la atención espontánea en reflexión, el instinto en conocimiento racional”(Foucault, 1968:68).

“El alarido” -metáfora que señala un estadio anterior a la palabra, sonido sin articulación; pero también queja, indicio de dolor, de sufrimiento, y palabra sin sentido- es el título de la primera parte del texto que se abre con un capítulo del mismo nombre en el que el *caos* inicial, del que partieron las cosmogonías para las construcciones de sus mundos, es figurado como un vacío presente en el que la razón ha iluminado la presencia de las cosas:

La luz de la luna enciende todas las cosas...

El animal olfatea. El mundo se intensifica, como un latido. Un escalofrío azota al animal. Sus músculos se hacen un solo nudo. Sus miembros dejan pasar un torrente desconocido. Un relámpago lo inmoviliza. Una dolorosa laceración recorre su piel. El animal abre los ojos.

El cuerno de la luna se inca en ellos.

Por ellos entra el torrente de la visión.

(Britto García, 1983:13)

Antes de la intelección, la visión, está la percepción inicial aportada por los sentidos, estímulos desconocidos que producen reacciones corporales, todas sensaciones del miedo -¡alarido!, luego sí, el mundo entra en la visión, pero es una visión herida, dolorosa -¡alarido!. También, la luz que descubre las cosas afirma y niega al mismo tiempo las metáforas lumínicas que occidente ha desplegado para dar forma a su saber y a su ciencia, las afirma en tanto que sigue siendo luz, las niega en tanto que la luz de la razón ha sido siempre luz solar, diurna. Esta ambigüedad entre la luz y la sombra la conseguimos en

Abrapalabra, y cruza toda la reelaboración simbólica de *La orgía...* donde la luz parece coagular las manifestaciones de la realidad y la sombra las de la apariencia la sombra es, desde los románticos, metáfora de la interioridad, mientras que la luz queda reservada para los ámbitos de lo exterior.

La *pirámide* es el símbolo de los sistemas de organización del mundo. Desde ella la realidad se estructura como un todo jerárquico que se origina en *un punto* como causa primera, o principio último. Sistema de orden en el que se cruzan la realidad histórica *-infraestructura económica-*, el mundo simbólico personal *-yo*, y la materia- el mundo de los *fenómenos*. (p.18)

Esta pirámide genera un movimiento contradictorio (arriba-abajo) en el que, de resultas, la pirámide se invierte. Las concepciones sobre la realidad son de alguna manera derribadas por la misma realidad, entendida como una *vasta humanidad* que rebasa los sistemas que la explican. Al final “quedaría sólo en el universo el punto ominoso, dispuesto de nuevo a engendrar cuatro líneas” (p.19), líneas que corresponden a las referencias fundamentales para la representación del espacio: los puntos cardinales, cuatro son también los elementos que conforman la materia del mundo. La pirámide es el símbolo por antonomasia del origen de la civilización. Egipto, cuna de las primeras culturas urbanas, albor de la cultura occidental.

En “El alarido” se traza un recorrido por diferentes aproximaciones a la realidad que se han acumulado en el transcurso de nuestra historia, desenmascarando, a la manera de Foucault, las motivaciones más ocultas de toda necesidad de orden -el ansia de poder, y de toda sensación frente al mundo y la muerte -el miedo. “Los constructores de la pirámide” abre la serie.

La segunda parte de la obra se nos presenta como una “Visión”, el término visión reenvía a nuestra exposición inicial en la que toda representación es una visión intelectual, pero aquí, se encuentra atravesada por el prejuicio empirista, en tanto que *fantasma*, mundo alterno de la luz, mundo alterno de la realidad, *apariencia*.

¿Es posible una representación de la apariencia? Si atendemos a las *coordenadas intratextuales*, aquellas a partir de las cuales se construye el espacio narrativo, espacio donde se explye la realidad del texto, la respuesta es afirmativa. Por su ubicación en el contexto de reelaboraciones de *representaciones* esta visión alcanza el estatuto de representación.

Pero si atendemos a las directrices que nos ha legado el racionalismo para la construcción de representaciones, ¡pues, no!. “La visión” insiste en su carácter alterno, no hay causalidad -hay azar, no hay luminosidad- ciudad sin sol, y en cambio se instalan todos los mecanismos de la ilusión-caleidoscopios, vitrales y espejos. (p.125)

Este movimiento especular inunda toda la segunda parte, donde el espacio se construye con una metáfora de lo sagrado y una metáfora de lo aparente: “El templo de los espejos”. El carácter espectral de este mundo, que es desmaterialización del Mundo, y su cualidad anónima lo dotan de sustancialidad autoreferente, no hay hombre que lo produzca, él se produce a sí mismo, anulando, en el umbral de un espejo, la separación entre lo real y lo aparente. La llamada a este espacio se da en un continuum donde el libro asume la figura del espejo, que es ventana, que es puerta, fractura de la realidad por donde se han colado todas sus representaciones. Y así, como dijimos que por sus relaciones intratextuales podría considerarse “La visión” como representación de la apariencia, por estas mismas relaciones las representaciones simbólicas que se dan cita en “El alarido” quedan vaciadas de toda referencialidad, perdiendo su carácter de representaciones.

Teme el poder de los espejos y su potenciación posible. Por manera que se dice que aun un espejo plano invierte la escritura que se le acerca ¿Pero porqué no representa cabeza abajo al hombre que se le aproxima? Y un espejo cóncavo que representa al revés a quien en él se contempla ¿Qué reverses no puede ofrecer todavía?
(p.128)

La confluencia entre espejo y escritura no es más que representación, y la actitud del representador es la contemplación, detención del incesante fluir del tiempo. Anulación del principio de identidad:

Surgí en todos los instantes del tiempo.

Convertido en ti. (p.145)

Lucha entre lo eterno -el *Caballero Aguila*- y lo transitorio, fugaz el *hombre*. Desenmascaramiento de la *voluntad de poder* anunciada por Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, puesta al descubierto por Nietzsche, y que toda una reflexión posterior ha elaborado

hasta concluir que toda voluntad de verdad es sólo la representación refinada de una voluntad de poder.

Luego de explorar “un camino que une todos los posibles aposentos” (p.153), esta representación, visión, se cierra en un único punto, como todas las anteriores representaciones, como todas las futuras representaciones: “El huevo”.

En *La orgía imaginaria* se despliega el mismo mecanismo autoreferencial que en *Abrapalabra*, pero aquí es con el fin de poner en evidencia que todas las construcciones monolíticas y totalizadoras que intentan explicar la realidad, construyen una *imagen* del Mundo cuya única referencia es la misma imagen, cerrada siempre sobre sí. En *La orgía imaginaria* se destruyen las leyes que sostienen el entramado referencial de las representaciones, pero se conservan los mecanismos de la representación. En *La orgía imaginaria* la representación se vacía, se construye al modo de las representaciones, pero ya no representa.

“Desapareció el llamado a la orgía (¿estamos saciados?)” (Britto García,1991:177)

Bibliografía:

- ABAGNANO (1992). *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BAYER, Raymond (1987). *Historia de la estética*. México, Fondo de Cultura Económica.
- BERIAIN, Josetxo (1990). *Representaciones colectivas y proyecto de modernidad*. Barcelona, Editorial Anthropos.
- BOHÓRQUEZ, Douglas. *Crisis de la representación y crisis del realismo en tres narradores venezolanos: Luis Brito García, Laura Antillano y Ednodio Quintero* (inedito).
- BRITTO GARCÍA, Luis (1980). *Abrapalabra*. Caracas, Monte Avila Editores.
- _____ (1983). *La orgía imaginaria*. Caracas, Monte Avila Editores.

- _____ (1991). *El Imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas, Editorial Nueva Sociedad.
- CIRLOT, Juan E. (1969). *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona, Editorial Labor.
- GASPAR, Catalina (1986). *El universo en la palabra* (Trabajo de ascenso). Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- FERRATER M., José (1982). *Diccionario de Filosofía abreviado*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- FOLLARI, Roberto (1997). *Muerte del sujeto y ocaso de la representación en Relea N° 2*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- FOUCAULT, Michel (1987). *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI.
- MARCHAN FITZ, Simón (1987). *La estética en la cultura moderna*. Madrid, Alianza.