Populismo ¿antídoto contra el maniqueísmo?

Reseña: Marino, Ángela (2018), *Populism and Performance in the Bolivarian Revolution of Venezuela*. Evanston: Northwestern University Press

Oscar Lloreda*

Mal podríamos compartir una reseña del libro *Populism and Performance in the Bolivarian Revolution of Venezuela* (Marino, 2018) sin antes advertir que sus palabras se encuentran enraizadas con lo que hoy somos como venezolanos. Nuestra aproximación al texto se encuentra mediada por el protagonismo de nuestros actos en los hechos que ahí se exponen para dar cuenta de una prolífica tesis sobre el olvido del “*performance* como dimensión del populismo”.

Cuando hablamos de populismo desde Nuestra América, resulta ineludible hacer referencia a Ernesto Laclau. Nuestra autora extrae de él una dimensión del populismo que parece haber quedado relegada, olvidada o analíticamente subvalorada como el *performance*.¹ Sobre la potencia del *performance* Marino abre un fértil campo de análisis para repensar el populismo y la Revolución Bolivariana: “Performance can be populist, and at the same time, performance is a product of populism. Both populism and performance are entirely reliant on the bodies that produce them, and the environments where they take place.” (p. 4). Marino incorpora el “cuerpo” y el “territorio” como configuradores del populismo y el *performance*.

* Nacido en Caracas, Venezuela. Comunicador social, Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela; Internacionalista, Universidad Central de Venezuela; Magíster en Comunicación y Políticas Públicas, U-ARCIS, Chile; Doctor (c) en Ciencias Políticas, Universidad Simón Bolívar, Venezuela. Correo: ollorede@gmail.com

¹ Debido a su polisemia y difícil traducción, hemos decidido mantener la palabra “*performance*” en el idioma original del texto. Sin embargo, a lo largo de nuestra reseña daremos cuenta del sentido que ocupa esta dimensión en el texto de Marino.

No todos los *performances* son populistas, pero todos los populismos encarnan y se relacionan con ellos. En concreto, la hipótesis planteada es que con la llegada de Hugo Chávez a la presidencia de Venezuela en 1999 se hace evidente un entrecruzamiento entre *performance* y populismo que tiende a subsumir el primero en el segundo: “Where performance meets populism, then, cultural and relational meanings go undetected, are dangerously misunderstood, and handily discredited.” (p. 4).

Marino da cuenta de la importancia de la dimensión del *performance* para pensar el populismo reconociendo el vasto repertorio populista encarnado por la población venezolana antes de la llegada de la Revolución Bolivariana. Ocurre aquí una especie de inversión cronológica que contraviene el sentido del análisis tradicional que no sólo se desentiende y malinterpreta el *performance* sino que lo ubica en una temporalidad siempre posterior al populismo, casi como un subproducto o consecuencia de este.² En todo caso, la invitación es transversalmente clara en su trabajo: El Populismo debe ser leído mucho más allá de su mera textualidad, la cual resulta necesaria pero insuficiente para comprenderlo.

Cabría pensar el texto aquí como un componente racionalista, heredero de una tradición logocéntrica, incapaz de captar la dimensión de la experiencia más allá de sus propios confines, entre ellos, paradójicamente, la de aquellos cuerpos que lo enuncian. “Populism that is methodologically analyzed by only text- based criteria—such as keywords from speech transcripts—leaves out embodiment” (p.16), afirma Marino en medio de su exposición introductoria sobre los debates en torno al concepto de populismo, entre

2 Quizás valga aquí la disgregación anecdótica de una frase repetida por buena parte de la militancia de la Revolución Bolivariana, conocida hoy como “chavismo”, bajo la cual se recoge ese sentimiento de precedencia: “Yo no soy como Chávez, Chávez es como yo”; o aquella frase jocosa repetida siempre por un familiar de nombre César, para explicar su relación identitaria con Chávez y su proyecto: “Yo no soy chavista, Chávez es cesista. Él dice todo lo que yo pienso”.

los cuales identifica al menos dos formas de aproximación: “ideational populism” y “political logics”.

El primero, heredero de la matriz logocéntrica, reduciría el populismo a un conjunto de conceptos e ideas orientados a crear un marco de comprensión binario del mundo, con identidades fijas y opuestas antagónicamente, asociadas al denominado discurso maniqueo; el segundo, anclado en la propuesta de Laclau, piensa el populismo como una práctica social, a partir de la cual varios individuos negocian y articulan un conjunto de demandas sociales. Esto último permite al populismo construir equivalencias más allá de sus diferencias y construir una identidad colectiva que no renuncia a su pluralidad.

El “ideational populism” concluye que el chavismo materializa el lado oscuro del populismo, al exacerbar un maniqueísmo discursivo que conlleva al surgimiento de una autoridad cuasi-religiosa que se abroga para sí la voluntad general y, por tanto, disuelve las diferencias, eliminando el ejercicio de la pluralidad. Este riesgo no es ignorado por los planteamientos de Laclau, pero la aproximación metodológica y epistemológica que propone permite ampliar la mirada y observar el populismo como proceso, lo cual desplaza el enfoque a las dinámicas de constitución de la totalidad, esto es, los espacios donde las diferencias y las equivalencias pueden ser reconfiguradas por un pluralismo agonístico. El problema del populismo y la pluralidad no se agotaría entonces en su manifestación textual, en su concordancia con ciertos criterios que le ubican bajo la sombra del maniqueísmo, sino en el proceso de constitución y re-constitución permanente de la identidad colectiva.

Este último razonamiento es el que conduce a Marino hacia una renovada valorización del *performance* como lugar de complejización del populismo. El *performance* retoma el problema de los límites de la razón y el lenguaje y abre una compuerta para pensar lo no-dicho, para dar cuenta de aquella

indecibilidad que atraviesa la experiencia de la vida y, en este caso, del populismo. Se trata de una doble relación, de un anudamiento, para el cual Marino ofrece una lectura bidireccional y mutuamente complementaria: por un lado, estudiar los repertorios populistas presentes en el *performance* histórico-cultural de Venezuela, a partir de la experiencia de los Diablos Danzantes, entre otras; y, por el otro, estudiar el *performance* en el marco del ejercicio populista del chavismo, a partir de la experiencia de la campaña electoral de 2004, entre otras.

De manera creativa, Marino utiliza el “diablo” como un significante que orienta la discusión, aprovechando su ubicuidad en los discursos culturales y políticos de Venezuela, así como su potencialidad para dar cuenta, paradójicamente, de aquella ambigüedad o liminalidad rastreable en el *performance* y en el populismo. Revisando el caso de la Revolución Bolivariana, se atreve a postular y demostrar que incluso en el lugar donde el discurso maniqueo parece alojarse con mayor evidencia, esto es, en los binarismos discursivos del “bien y el mal” o de “dios contra el diablo” tan acuciosamente examinados por el “ideational populism”, reside una potencia política transformadora capaz de operar como antídoto del maniqueísmo que supuestamente conlleva.

El antídoto contra el maniqueísmo, cual suero antiofídico, parece residir entonces en la propia fuente del veneno; sin embargo, para continuar la analogía, no es posible acceder directamente a él sin antes burlar su propia naturaleza –en este caso, racional y logocéntrica– para abrirse a la escucha de esa otra dimensión de la experiencia populista que Marino ha englobado bajo el concepto de *performance*.

Mixing up good and evil is a collective strategy to neutralize dualisms, even while the overarching narrative of the performance may be about the figure of the devil and an explicit story of the “cosmic struggle of good and evil.” Performance as a mode of transmission is capable of mediating such ambiguities and boundaries that arise through the production and practice (Marino, 2018, p. 18)

Lo que se transmite a través del *performance* no es una idea, es una práctica, una sensibilidad que se encarna sin necesidad de explicación. El cuerpo, como habíamos anticipado, cobra un valor fundamental, pues a través de él, y no solo de la palabra, las sociedades informan lo que son a las nuevas generaciones. Aquí hemos usado intencionalmente el verbo “informar” para resaltar el acto de “dar forma”. Convendría pues entender el *performance* simultáneamente como un acto que informa y como un informar a través de los actos. No sería entonces el “conocer racional” el único lugar desde donde se da forma al cuerpo sino que este también conoce a partir de sus sentidos.

El *performance*, dice Marino, es capaz de transmitir por sí mismo una identidad cultural y una cosmovisión, o un “sensory knowledge and an epistemic dimension” parafraseando los estudios de Diana Taylor (2016) revisados por nuestra autora. La principal articulación entre *performance* y populismo ocurre justamente en el cuerpo, en la sensibilidad, en las emociones. Este hecho es el que permite a cierta tradición académica desacreditar el populismo como aquello que contraviene el objetivo de una democracia deliberativa —entiéndase racional—, así como desestimar ciertos actos masivos como “folklore” en lugar de arte o cultura.

Marino precisamente dedica la primera mitad de su libro a revisar el arte popular y callejero venezolano, a partir de una muestra variada e interrelacionada de fiestas, danzas, obras de teatro y filmografía. Desde esa referencia sugiere la posibilidad de un ejercicio colectivo capaz de mantener la heterogeneidad, bajo la fórmula “the one and the many” explorada por Kester (2011) que hace referencia a los procesos de identificación entre lo particular y la totalidad o la coexistencia simultánea del todo y las partes. En el cuerpo lograrían co-habitar las contradicciones y ambigüedades que resultan incompatibles para la razón, habilitando la pasión y el sentir como una fuente inagotable para el ejercicio político.

El diablo populista y el populismo diabólico

La figura del diablo es creativamente utilizada por Marino como un eje articulador de su trabajo para dar cuenta tanto del repertorio populista que se despliega a través de él, como de las estrategias discursivas del populismo chavista para incorporar al diablo en sus actos. Esto es lo que apuntaremos como un doble movimiento metodológico: el del “diablo populista”, concentrado en la politicidad del *performance*; y el del “populismo diabólico”, concentrado en el *performance* de lo político.

Para conocer sobre el “diablo populista”, Marino indaga los sentidos contruidos en torno a la idea del “diablo”, en un intento por dilucidar si las lógicas maniqueas de su relato pueden ser afectadas por *performance* histórico-culturales. Así es como se fija en los Diablos Danzantes de Corpus Christi, una fiesta popular celebrada en distintos lugares del territorio venezolano desde la época colonial, que parecen ya nacer bajo el sello de lo múltiple, pues acoge en su seno raíces africanas, indígenas y europeas.

Aunque su multiplicidad de origen podría tener algunos efectos protectores contra los binarismos que operan bajo la idea de dios y el diablo, Marino también ahonda sobre las prácticas de producción asociadas a la fiesta de los Diablos Danzantes. Mientras la visión Católica/Europea es clara en cuanto a la asociación mal/diablos y bien/Iglesia, las cosmovisiones indígenas y africanas no interpretan así tales códigos, abriendo una brecha de inteligibilidad que es probablemente ocupada por el cuerpo en acto. Recordemos que había en estas fiestas una división del trabajo evidente: productores y actores eran fundamentalmente de origen indígena y africano; mientras que la administración de los recursos así como la conceptualización estaba a cargo de la Iglesia Católica, cuyo objetivo era claro: combatir a los paganos y convertir al cristianismo.

En ese marco, Marino rescata el rol de los Diablos Danzantes como una experiencia de creación colectiva que simultáneamente funda un “nosotros”. Ese nosotros –los diablos, el pueblo- pone en acto un doble proceso de negociación siempre contingente e inacabado: el primero, donde los diablos exponen sus diferencias y se constituyen como identidad colectiva; el segundo, entre los diablos –el pueblo- y la institucionalidad que pretende su captura –la Iglesia y los colonialistas-. De este modo, tales fiestas condensan también históricos conflictos como el racismo sistemático y la religión, pero en lugar de servir exclusivamente al interés colonial de dibujar las fronteras entre el bien y el mal, pone de manifiesto las fisuras de su discurso y adquiere un carácter transformador gracias a las dinámicas de organización y producción que su puesta en acto supone.

Las cofradías, espacio de reunión originalmente anclado a la Iglesia, habrían logrado articular un tejido, una red en torno al montaje y producción de los Diablos Danzantes. Se trata de un espacio que descentraliza la producción y que no responde a una voluntad unívoca, haciendo de la

“tradición” un hecho negociable y abierto a la diferencia. Los diablos, o el pueblo que lo encarna, ocupa diferentes roles y porta diferentes creencias que incluso llegan a formar parte de la danza que los convoca. “There are rules and yet there is no manual” (p.47), apunta Marino al dar cuenta de la diferencial contribución en vestimenta, máscaras, altares y hasta creencias que hace del performace un evento único y plural, donde la Iglesia Católica se ve obligada a convivir de facto con otros sistemas de creencias.

La pluralidad que se observa en la producción también es visible en el propio *performance*. Como advierte Marino, la historia entre el bien y el mal no es su resultado final ni el más significativo, sino apenas el comienzo que habilita un proceso de transformación bajo el cual los diablos se vuelven agentes del bien al unirse a los santos como “*guardians of el pueblo*” (p. 61). Así pues, la actuación de los Diablos Danzantes contradice o al menos coloca en entredicho la certeza de la división entre el bien y el mal, entre los diablos y los santos, entre las distintas cofradías y, finalmente, entre la Iglesia y la calle, como representantes espaciales de lo sagrado y lo profano.

De gran potencial analítico, aunque tímidamente explorado en su trabajo, Marino identifica el doble sentido de “convención” que encarnan las fiestas políticas: por un lado, cumplen el rol de convención en tanto costumbre o tradición, una especie de acuerdo tácito transmitido entre generaciones; por el otro, cumplen el rol de convención en cuanto reunión para tomar decisiones y acuerdos. Las fiestas políticas no se reducen entonces al acto presencial en sí mismo o a una mera repetición, en cambio son un proceso permanente de actualización, en el que el presente pone en acto su pasado y decide su futuro.

Con ese mismo espíritu, Marino interroga el sentido de “cayapa”, término popular utilizado en Venezuela como una forma de organización ad hoc capaz de reunir un conjunto de personas y establecer redes co-laborativas

entre ellas para desarrollar proyectos específicos de interés común. A diferencia de un trabajo colectivo regido por un contrato o una relación patronal, la cayapa comparte con las cofradías de los Diablos Danzantes la necesidad de un espacio permanente de negociación, convirtiéndose así en otra experiencia populista de constitución de identidades a partir de la diferencia.

Siguiendo su análisis, una revisión pormenorizada de dos icónicas películas venezolanas del director Román Chalbaud, *Caín Adolescente* (1959) y *Pandemonium* (1997) –otra vez los diablos–, se adentra en la “ley del barrio” venezolana, una expresión que recoge la particular cotidianidad de los sectores populares de Venezuela que se encontrarían al margen del resto de la sociedad. Las “juntas” fungen como informal gobierno del barrio a través del cual se toman decisiones de forma participativa, aunque asimétrica, cuyo resultado final es la definición de ciertas fronteras espaciales/sociales que constituyen un “nosotros”. En su repertorio audiovisual, Chalbaud recoge la conflictiva constitución de ese “nosotros” no sólo a partir de sus relaciones internas sino, también, con respecto a esa otra parte de la sociedad que se ubica fuera de él. Se dibuja una sociedad en movimiento, plegada de diferencias, que se aleja de la armonía y homogeneidad pretendida por sus gobernantes.

Los barrios adquieren con Chalbaud una politicidad inaudita, constituida sobre el ejercicio de la territorialidad y la festividad como forma de poder y construcción identitaria. De facto, la ley del barrio, oficialmente delincuencial, se torna una alternativa política más allá del Estado, el cual poco a poco, quizás como resultado de las políticas neoliberales que lo achican y vacían cada vez más, se convierte en el lugar de reunión de los demonios.⁴ En su film de 1997, Chalbaud apunta a ese doble sentido cuando

⁴ Esta es, precisamente, la definición de Pandemonium.

otorga la posibilidad de redención a los administradores de la Ley del barrio y la condena a los administradores del Estado; más allá, revela el utópico momento populista de un colectivo que, manteniendo su diversidad, logra encarnar ‘el pueblo’ y ejercer caóticamente el poder al que había renunciado por generaciones.

Advierte Marino que en su opinión no hay en estas experiencias una intencionalidad política de tipo partidista; de hecho, señala que sus participantes suelen tener identidades políticas diferentes. Sin embargo, mediante su performace todos encarnan las lógicas populistas que la autora ubica también como estrategias de resistencia que se escenifican frente a las lógicas individualistas no-participativas de la democracia neoliberal y frente a las lógicas maniqueas que le acompañan. El lugar de enunciación de tales resistencias es múltiple, así como sus manifestaciones, y puede ser rastreado, como lo hace Marino, tanto en las zonas urbanas de la capital como en los pueblos del país.

Lo que hemos llamado el “diablo populista” es a la presencia de ese amplio repertorio populista en las prácticas cotidianas del pueblo venezolano. La resistencia que ahí se verifica no es ni momentánea ni espontánea, pues es el resultado de años de ritualización y actuación; la resistencia ha encarnado en sus cuerpos y se ha vuelto sensibilidad. El “diablo populista” es la presencia de la diferencia que rompe todo intento de cierre y homogeneidad en la sociedad venezolana; es una práctica que, sin proponérselo, resiste y abre un campo fértil para el momento populista. Por tanto, la exploración de Marino sugiere que el populismo, más que una cuestión maniquea entre bien y el mal, apunta a revelar el juego de posiciones y articulaciones de poder que ocurre en el devenir de las sociedades.

A pesar de esa historia de resistencia y cultivo de un amplio repertorio populista, la Revolución Bolivariana no se concreta sino hasta el año 1999.

Sin embargo, la figura y el liderazgo de Hugo Chávez parecen anclarse, e incluso encontrar sus condiciones de posibilidad, en el entrelazamiento con el “diablo populista” que ocurre desde el momento de su aparición pública con aquel recordado discurso del “por ahora”.⁵ Buena parte de la cultura popular venezolana abraza su figura y manifiesta su identificación a través de cantos y obras, en un proceso de metamorfosis que inaugura eso que hemos llamado el momento populista, o el encuentro entre el diablo populista y el populismo diabólico.

Cabría sugerir que lo que diferencia el “diablo populista” del “populismo diabólico” es lo que podríamos llamar la voluntad de poder, aquel deseo de expansión que bien describe Nietzsche. En ese sentido, el entrecruzamiento con el “populismo diabólico” es un imperativo que se le impone al “diablo populista” para ser sostenible en el tiempo, es decir, para mantenerse con vida. Sin el “populismo diabólico”, es decir, sin el liderazgo de Chávez y su voluntad de poder, las experiencias del “diablo populista” estarían condenadas a su muerte (en el doble sentido de la expresión: desaparición material y pérdida del significado asociada a ellas).

De esta manera, parte del pueblo que ha encarnado históricamente el repertorio populista se identifica de inmediato con el *performance* que Hugo Chávez dispone, en un movimiento de *semiosis* ilimitada que hace de la Revolución Bolivariana un intérprete creativo y proliferativo del populismo. No tarda Hugo Chávez en valerse de esa potencia y de ahí surge aquel entendimiento tácito entre el liderazgo de la Revolución Bolivariana y el pueblo que Marino recoge como parte de las experiencias de la política del

5 Al entregarse en medio de un intento de golpe militar el 4 de febrero de 1992, el teniente coronel Hugo Chávez, asumió la responsabilidad de sus actos y culminó su discurso con un “por ahora”, que dibujaba nuevas posibilidades de emergencia para el “nosotros” popular que ya estaba en construcción tanto en los barrios urbanos como en las zonas rurales de Venezuela.

performance: la creación de *Barrio Adentro*, la campaña de Florentino y El Diablo, el discurso sobre el “diablo” en la ONU, entre otros.

La experiencia del “populismo diabólico”, que no es otra que la actuación populista desde el Estado u otras organizaciones con vocación de poder, tiene su momento más emblemático en la campaña por el referendo revocatorio (RR) del año 2004. Hugo Chávez articula aquella campaña con dos ideas atravesadas por el repertorio populista venezolano y sintetizadas en la leyenda de Florentino y el Diablo. Esta pieza recrea la lucha entre Florentino, un valiente llanero conocedor de su tierra, y el Diablo, quien lo reta a un contrapunteo⁶ donde pone en riesgo su propia alma; el careo se realiza en las tierras de Santa Inés, en el estado Barinas, tierra natal de Hugo Chávez y escenario de una de las batallas épicas del pueblo campesino contra los terratenientes durante la Guerra Federal en el siglo XIX. Quizás sea este el momento populista por excelencia de la Revolución Bolivariana, cuando la puesta en acto de Hugo Chávez es capaz de reunir en un mismo gesto la politicidad del *performance* y el *performance* como política: Chávez se despliega simultáneamente como informado (por el repertorio populista que le precede) e informante (de la nueva tarea electoral que enfrentan).

El aparente binarismo de la relación Florentino-Diablo y Campesinos-Oligarcas de la Guerra Federal es matizado por Chávez, tanto desde su discurso, aclarando que tal dicotomía no era entre chavistas y opositores sino entre la vía democrática y la vía violenta (donde el RR representaba a Florentino); y desde el *performance* de la leyenda, a partir del uso del humor

6 El contrapunteo es un acto de improvisación en el que dos o más cantantes interactúan entre ellos en un diálogo musical, generalmente competitivo, cuyo objetivo es demostrar las capacidades creativas y artísticas, así como el manejo del verso y la interpretación. Los instrumentos tradicionales que lo acompañan son el cuatro, el arpa y la maraca. Forma parte de las costumbres más arraigadas del llano venezolano.

y otras estrategias que Marino recoge atentamente para dar cuenta, una vez más, del exitoso antídoto contra el maniqueísmo que el chavismo pone en circulación.

La campaña por el RR liderada por Chávez se desplegó de manera descentralizada y participativa, tomando la forma de una multitud que, como los Diablos Danzantes, es capaz de mantener su acción unitaria desde las diferencias que la constituyen. Justo desde esas diferencias cotidianas la campaña construyó la relación Florentino-Diablo como una relación matizada por el contenido de los programas de gobierno que cada opción electoral representaba. De esa forma, Florentino y el Diablo son irreducibles a esencia identitaria alguna, y responden, más bien, a posiciones claramente definibles en el espectro político venezolano.

Precisamente, en uno de sus últimos giros analíticos, Marino se enfoca en la figura de Bolívar, de quien la Revolución toma su nombre. La autora intenta demostrar que lo que inicialmente parece una especie de culto a Bolívar, resulta más bien una estrategia populista que sirve no sólo para reabrir las disputas sobre su obra –clausurada anteriormente desde los libros de historia- y reencontrar así la potencia política transformadora que subyace a su figura y a la historia de Venezuela, sino también –paradójicamente- para articular a su alrededor un conjunto de personajes históricos olvidados o subordinados a él en la historiografía tradicional. De modo que la Revolución Bolivariana no asumiría su nombre por un hombre, Bolívar, sino por un proyecto histórico que se encuentra en disputa hasta nuestros días y cuyos diferentes posicionamientos sólo se hacen visible gracias a la reapertura del significante Bolívar.

La amplitud y minuciosidad de Marino al desarrollar su trabajo impide abordarlo de manera íntegra en este espacio. Su recorrido permite al lector

aproximarse de una manera novedosa al ejercicio populista, asumiendo el maniqueísmo que lo habita como una posibilidad estratégica que, paradójicamente, se abre a la pluralidad. La Revolución Bolivariana y Venezuela se vuelven fructíferas al ser indagadas sobre sus experiencias populistas. Aunque su objetivo está lejos de concebir nuevos conceptos y teorías, parece claro que luego de leer su trabajo, los estudios sobre el populismo no tienen más excusas para insistir en la matriz logocéntrica como fuente exclusiva de sus análisis. El texto *Populism and Performance in the Bolivarian Revolution of Venezuela* de Angela Marino, incide de manera determinante sobre su campo de estudio, particularmente en su aproximación metodológica, y sin duda se convertirá en referencia obligatoria e indispensable para quienes se proponen pensar los populismos y su potencia transformadora.

Referencias

- Chalbaud, R. (1959). *Caín Adolescente*. Venezuela: Allegro Films.
- Chalbaud, R. (1997). *Pandemonium, la capital del infierno*. Venezuela: N/D.
- Kester, G. (2011). *The one and the many: Contemporary Collaborative art in a Global Context*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Marino, A. (2018). *Populism and Performance in the Bolivarian Revolution of Venezuela*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Taylor, D. (2016). *Perfomance*. Durham, N.C.: Duke University Press.