

Sobre culturas y disecciones.
Los “Theatros” venezolanos del siglo XVIII
a la luz de la semiótica de la cultura

Diego Augusto Rojas Ajmad

Universidad Nacional Experimental de Guayana
Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Arte
Bolívar-Venezuela
rojasajmad@yahoo.com

*¡Sapere aude! ¡Ten el
valor de servirte de tu
propia razón!: he aquí el
lema de la Ilustración*
Kant (1784)

*Yo no escribo para otros,
sino apuntes para mí*
Fray Juan Antonio
Navarrete (1783)

Introducción

Las siguientes páginas pretenden ser una puesta en escena de los conceptos fundamentales de la semiótica de la cultura, específicamente de la noción de texto en Iuri Lotman, aplicada a cierto tipo de escritura del siglo XVIII denominada “Theatro”. No nos referimos, como puede suponerse, a textos pertenecientes al arte dramático o a las estructuras físicas donde se representan, sino a peculiares estrategias discursivas cuya finalidad radica en la realización del inventario de todo el saber humano, reuniendo todos los conocimientos adquiridos por la humanidad, su espíritu. Así, los “Theatros” vendrían a ser los modernos diccionarios o enciclopedias, cuyo esplendor originario, repetimos, puede ubicarse en el siglo XVIII.

Nuestro interés radicará en la configuración de un “sistema de Theatros”, tomando como punto de vista a la sociedad venezolana dieciochesca, culpable y testigo, para nuestro asombro, de dos “Theatros” que funcionan en sincronidad temporal con los famosos “Theatros” europeos. Estos “Theatros” venezolanos son *Arca de Letras y Theatro Universal* (1783) de Fray Juan Antonio Navarrete (Yaracuy, 1749-Guayana, 1814) y *Theatro de Venezuela y Caracas* (1787-1800) del Padre Blas José Terrero (Caracas, 1735-Caracas, 1802).

El propósito específico de esta investigación será desarrollar el concepto de texto de Iuri Lotman, resumido en la fórmula: **Texto = Autor + Lector + Tradición + Contexto**. Pretenderemos esbozar cada uno de estos componentes para definir el “texto theatral” bajo estudio.

Hemos de confesar que esta investigación fue trazada con líneas a ratos indecisas y a ratos optimistas, por una razón fundamental: la “novedad” del tema. Luego de haber realizado un exhaustivo arqueo sobre los “Theatros”, los resultados del mismo fueron nulos. Más aún cuando se trataba de los “Theatros” venezolanos, verdad de perogrullo ésta si se tiene en cuenta que la obra de Navarrete tuvo su primera edición, y fragmentaria, en el año de 1962, y la de Terreros, considerada hoy obra rara, tuvo la primera edición en 1926 y la segunda en 1967, realizada por la fundación Shell con tiraje mínimo.

Por estas razones, las páginas que siguen quizás puedan verse como testimonio de un “flirteo”, como huella de inicio, en las que de seguro sobrarán las torpezas.

1.- Semiótica de la cultura: fundamentos teóricos

La crisis del modelo de análisis literario experimentado hacia mediados de la década de los cincuenta del siglo XX, implicó la puesta en duda de la literariedad como objeto de análisis, pues el reconocimiento de una obra o texto como literario no obedece a ciertas propiedades internas específicas de tipo lingüístico sino a su función y uso sociocultural.

En ese sentido, la Escuela de Tartu forma parte de un cambio en la relación literatura y sociedad, al poner nuevamente el acento en el factor social. Manifestaría un quiebre del modelo del signo literario que de su consideración al margen del interpretante o usuario característicos del estructuralismo, en donde el aspecto de la referencia no era considerado, pasaría a una concepción inspirada en modelos comunicativos e informáticos. Ello implicó un tránsito desde una poética de la literariedad a otra del uso literario.

Los trabajos de esta Escuela resaltan que el valor literario no se puede aislar o separar del proceso de producción y recepción social. El intento de integrar la investigación en torno a los recursos verbales y el estudio de las condiciones de funcionamiento del texto literario en tanto signo cultural define el rasgo característico de la propuesta de Tartu como una **semiótica textual**.

Iuri Lotman (1922-1993), ápice destacado de la Escuela de Tartu, define el arte como lenguaje y al texto artístico como un sistema organizado de lenguaje que califica de modelizador secundario, para precisar que se trata de un sistema de signos que se constituye sobre el modelo de las lenguas naturales (sistema primario) y según los modos, modelos y categorías del lenguaje. En ese sentido el texto artístico sería un texto doblemente codificado, es decir, un lenguaje hecho de lenguajes, de ahí su semejanza con el juego. El receptor tiene conciencia de la realización de dos sistemas de relaciones simultáneos: la lengua natural que actúa como material y las normas, convenciones, códigos sociales e ideologías que incorporadas a la estructura aportan sus materiales extrasistémicos. Este es el origen de la densidad semántica del texto artístico y la causa de su diversidad de sentidos o polisemia.

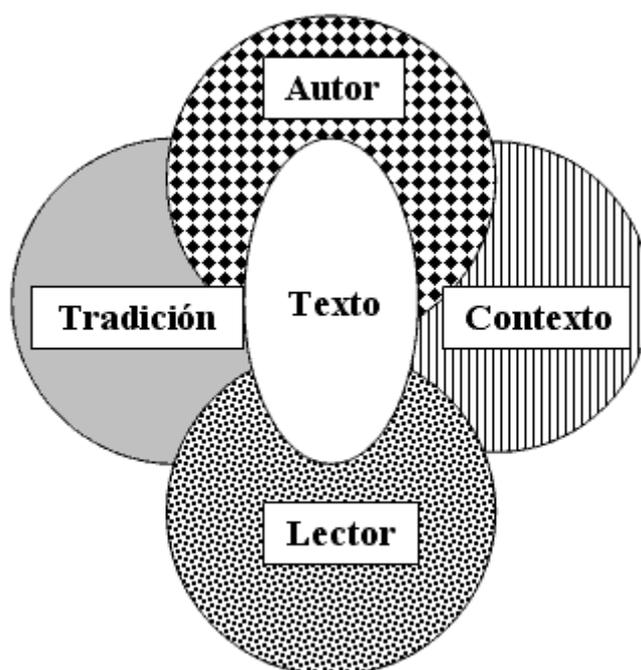
Otra de las contribuciones de la Escuela de Tartu en la reflexión en torno a la relación literatura y sociedad ha sido su **Semiótica de la Cultura**, entendida ésta como una teoría de los contextos y los modos de inserción del texto. Para Lotman la cultura no es otra cosa que un mecanismo de estructuración del mundo, generador de visiones o modelos. Es decir, un conjunto de códigos o textos que configuran una “semiosfera”, en cuyo núcleo se ubica la lengua natural o sistema primario.

Pero es imprescindible especificar que nos encontramos ante un investigador de extraordinaria fecundidad y dinamismo, por lo que no es justo que consideremos por igual sus aportaciones iniciales que los artículos finales en los que la formalización expositiva va dando paso a otros modos de pensamiento y expresión más dinámicos.

Podemos señalar, con temor a dejar virgen algún otro aspecto, que los tres hitos fundamentales del pensamiento del último Lotman se pueden fijar en torno a su concepto de *texto*, la noción de *cultura* y la idea última de *semiosfera*.

La noción lotmaniana de **texto** hay que señalarla como una gran innovación que altera toda la tradición inmanentista en el modo en que la semiótica encaraba su objeto de análisis. El texto se veía como una entidad separada, aislada, estable y autónoma. Tras los trabajos de Lotman el texto se ve como un espacio semiótico en el interior del cual los lenguajes interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente.

Así, puesto que la propia palabra «texto» encierra en su etimología el significado de trama, se le devuelve al concepto «texto» su significado inicial. Frente a la herencia formalista que veía el texto como un sistema cerrado, autosuficiente, organizado sincrónicamente y aislado (aislado no sólo en el tiempo -del pasado y del futuro- sino aislado también espacialmente del público y de todo aquello que se situara fuera del mismo texto), Lotman, que alguna vez dijo «el texto crea a su público a imagen y semejanza» (Lotman, 1996: 110), ve en el texto la intersección de los puntos de vista entre el autor y el público.



Lotman ha insistido en ver el acto comunicativo no como una transmisión pasiva de información, sino como una recodificación, si se quiere utilizar el lenguaje informacionalista, o, más precisamente, una traducción. Para ejemplificar esto, Lotman gustaba de la siguiente anécdota, que mejor la cuenta Manuel Cáceres:

“Un conocido matemático ruso, P. L. Chebysev, dictó una conferencia dedicada a los aspectos matemáticos del corte de los vestidos. A la conferencia se presentó un público diferente del habitual: sastres, señoras *á la mode*, estilistas... El conferenciante comenzó pronunciando las siguientes palabras. «Admitamos, para simplificar, que el cuerpo humano tenga la forma de una esfera.» Finalizada la frase se produjo una fuga general, el público se diezmó y quedaron sólo los matemáticos, que no encontraron nada de extraño en semejante frase. Se puede pensar de modo inmediato que con este enunciado estamos ante un caso de evidente no comprensión por parte del público, de una interferencia, un «ruido», un error de «traducción» que alejaba lo que quería decir el conferenciante de lo que entendía el auditorio; de un texto, en fin, que podríamos considerar ineficaz a la vista de la reacción provocada. Sin embargo, si hacemos caso

a Bajtin, hay que saber que la «palabra está preñada de respuesta». Oigámosle: «La palabra viva que pertenece al lenguaje hablado está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada a su vez por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta.» La palabra, así, nace en el interior del diálogo” (Cáceres, 1993: 10-11).

Lotman dirá como moraleja de la anécdota: «El texto ha "seleccionado" al público a su imagen y semejanza». En esta frase se puede encontrar todo un programa en torno a los códigos en la comunicación y una definición de texto que remite etimológicamente al tramado de los hilos de la tela, un mecanismo dinámico capaz de generar nuevas informaciones y que no se mantiene idéntico a lo largo de la transmisión.

Una simple comunicación vista como transmisión de información o como intercambio de mensajes, exige en los esquemas canónicos de la teoría de la comunicación un código sustancialmente común -de ahí también el étimo de comunicación- entre el emisor y el destinatario. Sin embargo, la coincidencia de códigos de emisor y destinatario es posible sólo como suposición teórica y no se cumple jamás completamente. Antes al contrario, el texto de la comunicación se deforma en el proceso de decodificación efectuado por un destinatario que, lejos de caracterizarse por una percepción pasiva, está dotado de competencia comunicativa e interaccional. Emisor y destinatario no son meros polos, semánticamente neutros, de un *continuum* de información sino, si se quiere decirlo así, sujetos competentes. En este sentido convendría concebir la comunicación más como transformación que como simple transferencia o transmisión de información. El famoso Montaigne dirá: “En más de una ocasión el lector sagaz descubre en los escritos perfecciones distintas de las que el autor allí puso y percibió, y en más de una ocasión les confiere un contenido e imágenes más ricas”.

Ya hemos visto que una cierta comodidad heurística ha hecho que los estudios de comunicación establecieran compartimentos estancos para describir los distintos elementos -emisor, mensaje y destinatario- del sistema comunicativo, considerando el texto como un objeto pasivo de la transmisión de una información que es la misma a la entrada (emisor) y a la salida (destinatario). De ese modo la diferencia de información en la entrada y en la salida es posible sólo como consecuencia de las interferencias en el canal y catalogada como una imperfección técnica del sistema. Sin embargo, tal y como estamos viendo, ese texto que se deforma, modifica, transforma, tiene una función: la de producir nuevos significados. Lo que podría ser considerado una imperfección técnica del sistema es, en cambio, en este caso una norma, y la característica estructural del trabajo del texto que Lotman llama «mecanismo pensante» es su heterogeneidad interna. Un mecanismo constituido por un sistema de espacios semióticos heterogéneos en el interior de los cuales circula la información transmitida. En este caso, sostiene Lotman, el texto no es la manifestación de un solo lenguaje. Para producirlo son necesarias al menos dos lenguas; ningún texto de este tipo puede ser descrito adecuadamente desde el punto de vista de un único lenguaje. El texto es concebido por Lotman como un espacio semiótico en el interior del cual los lenguajes interactúan, se interfieren y se autoorganizan jerárquicamente:

“En estas condiciones la función socio-comunicativa del texto se complica considerablemente. La podemos reducir a los siguientes procesos:

1. El trato entre el destinador y el destinatario. (...)

2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural. (...)
3. El trato del lector consigo mismo. (...)
4. El trato del lector con el texto. (...)
5. El trato entre el texto y el contexto cultural. (...)" (Lotman, 1996: 80-81).

Muchos son las fuentes teóricas, terminológicas, conceptuales, como vimos, que confluyen en la semiótica lotmaniana: desde las aportaciones de los formalistas de los años 20, y sus derivaciones posteriores, especialmente a través de Jakobson, Propp o Bajtin, a la lingüística estructural, la semiótica, la teoría de la información y la cibernética. Pero sin duda, estos últimos componentes tuvieron una función *dominante* en todo su sistema teórico, al menos en la década de los setenta, en el primer Lotman. "Es a través de las matemáticas, la teoría de la información, la cibernética, etc., como se puede superar la contraposición existente entre las ciencias exactas y las ciencias humanas, como fueron separadas por los científicos del siglo XIX", nos dice Lotman (1982: 7). Esta obsesión por la exactitud, por una poética cuasi matemática aflora una y otra vez en sus escritos de los años setenta: "La aplicación por parte de A.N. Kolmogorov de los métodos teórico-informacionales al estudio de los textos poéticos hizo posible la medición exacta de la información artística" (Lotman, 1982: 9).

Tal vez pocos ámbitos del conocimiento se hayan incorporado tan tardía -y a veces tan inoportunamente- al marco epistemológico del cartesianismo-mecanicismo-newtoniano como la ciencia de la literatura, que ahora -por más que muchos persistan en ello- se ve obligada a salir con urgencia de un territorio abandonado por las ciencias que lo constituyeron. Es paradójico que se siga proclamando como ideal del conocimiento literario una exactitud y una objetividad que ya nadie invoca en física, química o matemáticas. Y que haya de ser la física la que nos devuelva el sentido de lo mágico, del mito y del misterio.

En sus últimos escritos Lotman va a hacer un gran esfuerzo por abrir su pensamiento al nuevo paradigma en formación, que cuestiona la noción misma de estructura y de los centros desde los que supuestamente se organiza. Por ello también su interés se desplaza desde los centros necesarios para la existencia de todo sistema estructurado y -más o menos- cerrado hacia la periferia. Así se ocupa, por ejemplo, de los procesos que surgen en las fronteras espaciales y cronológicas de las grandes civilizaciones. Sobre la evolución de su pensamiento, el mismo Lotman dirá:

"La serpiente crece, cambia de piel. Es la exacta expresión del progreso científico. Para permanecer fiel a sí mismo el proceso de desarrollo cultural debe mudar repentinamente en el momento oportuno. La vieja piel está ahora estrecha y frena el crecimiento en vez de favorecerlo. En el curso de mi actividad de estudiante en la Escuela de Tartu y yo a veces hemos debido liberarnos de la vieja piel... Sólo queda esperar que después de haberse liberado de la piel, la serpiente cambiando de color y aumentando de tamaño, mantenga la propia integridad" (Cáceres, 1993: 18).

2.-¿Puede hablarse del "Theatro" como un sistema? (En busca de la Tradición)

Para los fines de este trabajo, llamaremos sistema a un conjunto de textos que actúan en correlación con otros según afinidades formales o ideológicas (Marchese y Forradellas, 1991: 387). La apuesta o posibilidad por un “sistema de theatros” radica en la superficial constatación de un sinnúmero de obras que ostentan en sus títulos la palabra “Theatro” y que funcionan según una “poética” y estructura común. Éstas podrían asimilarse a las tendencias ilustradas y liberales del siglo XVIII, manifestadas en el Enciclopedismo (1751-1772) y cobijadas en el manto de la Ilustración. Podríamos aventurarnos a establecer ese siglo XVIII como el siglo de los “Theatros”, a pesar de los indispensables antecedentes del siglo XVI, como el *Theatro del hombre*, del madrileño Zabaleta, publicado en 1667.

La utilización del término “Theatro” para designar a los textos cuya nomenclatura actual correspondería a los diccionarios o enciclopedias, proviene precisamente del siglo XVI, hipotetizamos, estableciendo un punto de inicio con Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y su auto sacramental alegórico *El Gran Teatro del Mundo* (1630-1640). En esta obra se muestra al mundo como las tablas de un escenario sobre las cuales suceden las dichas y desdichas del vivir:

MUNDO:
 ¿Quién me llama,
 que desde el duro centro
 de aqueste globo que me esconde dentro
 alas viste veloces?
 ¿Quién me saca de mí? ¿Quién me da voces?

AUTOR:
 Es tu Autor Soberano.
 De mi voz un suspiro, de mi mano
 un rasgo es quien te informa,
 y a su obscura materia le da forma.

MUNDO:
 Pues ¿qué es lo que me mandas? ¿Qué me quieres?

AUTOR:
 Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres,
 hoy, de un concepto mío
 la ejecución a tus aplausos fío.
 Una fiesta hacer quiero
 a mi mismo poder, si considero
 que solo la ostentación de mi grandeza
 fiestas hará la gran naturaleza;
 y como siempre ha sido
 lo que más ha alegrado y divertido
 la representación bien aplaudida,
 y es representación la humana vida,
 una comedia sea
 la que hoy el cielo en tu teatro vea.
 (...)

MUNDO:
 Autor generoso mío,
 a cuyo poder, a cuyo
 acento obedece todo,
 yo, el gran Teatro del mundo,
 para que en mí representen
 los hombres, y cada uno

halle en mí la prevención
 que le impone al papel suyo,
 como parte obediencial,
 que solamente ejecuto
 lo que ordenas, que aunque es mía
 la obra, es milagro tuyo.
 (...)

Y pues que ya tengo
 todo el aparato junto,
 ¡venid, mortales, venid
 a adornaros cada uno
 para que representéis
 en el Teatro del mundo! (Vase.)

(Calderón de la Barca. *El gran...: 26-278*).

Frente a esta sugestiva parábola calderoniana del gran teatro del mundo, frente a esta idea problematizadora del mundo como representación, surgen los “Theatros” como intento por compendiar el saber del planeta, para hacerlos desfilar, cual actores, sobre el escenario del papel.

Así, de ahora en adelante “Theatro” vendría a significar las enciclopedias y diccionarios del siglo XVIII. Un testigo francés de la época dirá sobre ellos: “(...) aseguran la difusión de los saberes (...) Se ha puesto todo en los diccionarios. Los sabios se quejan; están equivocados. ¿Acaso la ciencia no debe descender a todas las condiciones?” (Chartier, 2000: 73-74).

El siglo XVIII, repetimos, fue el siglo de los “Theatros”. Una larga lista de los mismos corrobora esa afirmación: Benito Jerónimo Feijoo publica los 19 volúmenes de su *Theatro Crítico Universal* entre los años 1726 y 1760. A partir de ese texto, surge una avalancha bibliográfica, a favor o en contra, que conforma lo que aquí denominamos “sistema de theatros”. Por ser éste un tema de investigación inédito, decimos inédito por el infructuoso arqueo realizado, proseguir una lista de textos nos resultaría en extremo fatigoso y nos desviaría un poco de la intención de las presentes páginas. Bastará para la investigación la mención de la curiosa presencia de dos “Theatros” producidos en territorio venezolano: *Arca de Letras y Theatro Universal* (1783), de Fray Juan Antonio Navarrete y *Theatro de Venezuela y Caracas* (1787-1800), del Padre Blas José Terrero.

Realizar una categorización formal de los “Theatros” vendría a constituirse en tema obligatorio para una investigación con más profundidad y a futuro. Al respecto, podríamos esbozar ciertas ideas. El conjunto de textos tiene en común la **extensión desmesurada**. Recordemos el *Theatro Crítico Universal* de Feijoo, que consta de 19 volúmenes de aproximadamente 4.000 folios el conjunto; o la tan mentada *Enciclopedia o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios*, cuyos volúmenes llegaron a la cifra de 17; o nuestro Fray Juan Antonio Navarrete, quien llegó a redactar 30 voluminosas obras de varios centenares de folios cada una. La obra que se conserva de Navarrete es *Arca de Letras y Theatro Universal*, de 806 páginas en folios de cuarto, con letra menuda. Esta desmesura se explica por el paradigma epistemológico del siglo XVI que, según Foucault, está regido, entre otros procedimientos, por la analogía, resultando de ello “un saber que podrá, que deberá, proceder por acumulación infinita de confirmaciones que se llaman unas a otras. Y por ello, desde sus fundamentos, este saber será arenoso” (Foucault, 1974: 39).

Otra característica formal de los “Theatros” es su **variedad temática**. Éstos, al presentarse como depósitos del saber, como “arcas” que “hay que llenar, de doctrinas sanas, noticias útiles y cosas saludables, que puedan servir a los lectores” (Navarrete,

1962: 6), buscan la mayor cantidad de información posible para su vulgarización. Este hecho es una constante en el conjunto de los textos aquí mencionados. Un antecedente de Feijoo, el sevillano Pero Mexía (1500-1551), presenta en su obra *Silva de varia lección en la cual se tratan muchas cosas agradables y curiosas* (1540-1551), traducida a diversas lenguas europeas y de extraordinaria difusión, capítulos de temas diversos, preconizando así los futuros “Theatros”. En la obra de Pero Mexía se señala que “no guarda propósito ni orden esta Silva, y por esto le puse este nombre, antes escribo las cosas acaso como se me ofrecen o a mí me parece” (Varela, 1966: 81). No gratuitamente Navarrete anuncia en la portada de su manuscrito: “Arca de Letras y Theatro Universal de puntos, cuestiones, noticias, experimentos, secretos, descubrimientos, sucesos y varias cosas pertenecientes a diversas ciencias, artes, facultades, asuntos y materias de toda clase” (Navarrete, 1962: 3). El discurso del “Theatro” no busca demostración. Teoriza, intenta formar una opinión, razonando, sobre todo, según la analogía, que mencionamos más arriba. Tal variedad de temas no sigue un orden científico, como confesó Mexía, sino más bien el orden de las cosas, de las cosas articuladas en el espacio práctico humano. El orden enciclopédico, que según Foucault comienza en 1674 con la publicación del *Grand Dictionnaire Historique* de Moreri, tomaría terreno poco a poco en el reino de los “Theatros”. Dirá Cadalso al respecto:

“Mira, Gazel; cuando intenté escribir mis observaciones sobre las cosas del mundo y las reflexiones que de ellas nacen, creí también que sería justo disponerlas en varios órdenes, como religión, política, moral, filosofía, etc., pero, cuando vi el ningún método que el mundo guarda en sus cosas, no me pareció digno de que estudiase mucho el de escribirlas” (Cadalso. Carta XXXIV).

Así, los “theatristas” sabrán que los temas de sus obras y el orden que han de seguir en ellos, los depara la realidad misma. Tal variedad de temas venía homogeneizado por una unidad de propósito, que se constituiría en nuestra tercera característica. Esta unidad es el **carácter didáctico** de la obra, su intención pedagógica, razón primera para la realización de la *Enciclopedia* y de los distintos diccionarios dieciochescos.

3.- El hombre nuevo del siglo XVIII (En busca del Autor, Lector y Contexto)

Al contrario de como nos lo relata la Historia tradicional, los cambios epocales suceden en un discurrir lento y progresivo en el que sus actores evidencian una “crisis” que los distancia de la tradición y las prácticas de poder de su entorno. La transición de la Colonia a la República iberoamericana, por ejemplo, fue un largo proceso de penetración de ideas que se remonta a mediados del siglo XVIII, originada por el desarrollo de los Estados Nacionales en Europa, el auge de las ciencias de la naturaleza, la Ilustración y el avance de la epidemia de los movimientos de reformas políticas, ideológicas, sociales y culturales.

Ese enmarañado estado del espíritu fracturó el orden colonial, albergando en el alma de cada uno de los americanos un sentimiento de novedad, opuesto a las viejas prácticas de la tradición:

“Los viejos valores de la sociedad indiana han degenerado o se tornaron ineficientes ante el reclamo de los tiempos nuevos: el orgullo español se ha convertido en vanagloria; el honor es ahora la máscara de la

pereza; la religión, más formulista y litúrgica que profunda, sirve de hinchada envoltura a la ignorancia” (Picón Salas, 1983: 186).

Nuestro hombre de finales del siglo XVIII ya no es el mismo de los siglos precedentes. Ahora asiste a tertulias en las que se discute acerca de todo lo humano y lo divino. Nuestro hombre de finales del siglo XVIII fomenta las luces por medio de semanarios y gacetas, y constituye “sociedades de amigos del país”, que buscan la manera de desarrollar las ciencias y el trabajo entre los americanos. Nuestro hombre de finales del siglo XVIII se asombra ante el descalabro del poder metropolitano y del traspies que dan los ídolos de la fe ante los ídolos de la razón y se interroga, como el hijo ante su padre moribundo, acerca de la legitimidad del tutelaje. Nuestro hombre de finales del siglo XVIII se desea y presiente autónomo, dueño de sí.

Pero esta nueva actitud no era el producto de un mal sueño ocurrido durante las tediosas celebraciones litúrgicas. Hechos como la independencia estadounidense, la Revolución Francesa, la Ilustración, el tránsito soterrado -a pesar de las prohibiciones- de las ideas de Montesquieu, Voltaire, Newton, Condillac, D’Alembert, entre otros, abrían al camino hacia la modernidad. En tal panorama los “Theatros europeos” tuvieron una difusión impresionante en la Colonia hispanoamericana. Los “navíos de la Ilustración” desembarcaban en el Nuevo Mundo obras de este tipo con gran afán, pues su demanda sobrepasaba la oferta que lograba transgredir las Leyes de Indias. Su popularidad fue tal que Carlos III (1716-1788), con su despotismo ilustrado, recomendó a las instituciones universitarias españolas -y por contagio las americanas- abandonar las enseñanzas escolásticas y basarse de ahora en adelante en Feijoo para sus planes de estudios (1786).

Estos cambios o toma de conciencia del sujeto colonial hispanoamericano del siglo XVIII, podrían denominarse, siguiendo las ideas de Carrera Damas, como “crisis de la sociedad colonial”:

“Bajo la denominación de crisis de la sociedad colonial englobamos el corto período que se inicia a fines del siglo XVIII y culmina en 1830, período durante el cual se replantean las cuestiones básicas de esa sociedad, tanto desde el punto de vista de su estructura interna, y de su correspondiente dinámica, como desde el de sus nexos con otras entidades políticas dentro de las cuales se encuentra sucesivamente comprendida” (Carrera Damas, 1976: 5).

La misma podría eslabonarse, aparte de las causas exógenas anteriormente dichas, con el desarrollo del sistema capitalista mundial, de la evolución del nexo colonial y de la actualización de teorías jurídico-filosóficas sobre el origen del poder y la soberanía, que conllevaron a una crisis integral redefinidora de la sociedad.

Con Mariano Picón Salas daremos fin a la pintura del contexto de nuestros “Theatros”, veamos:

“Descendiendo de los hinchados cielos de la teología, el hombre de la Ilustración aspira ya a un mejor dominio y aprovechamiento de lo terrestre; y su inquietud transformadora, a veces pedantesca, y con ciega fe en el valor ético y social de la ciencia, contiene ya en germen el tecnicismo y el industrialismo del siglo XIX. ¿No ha dicho Curtius que lo que caracteriza al pensamiento enciclopedista -de donde vendrá la dialéctica de nuestra Revolución- es su abandono de la abstracción pura y el designio de ordenar un conjunto de conocimientos sobre la vida humana y el mundo como palanca favorable a la libertad política, como aurora de formas sociales nuevas?” (Picón Salas, 1983: 184).

Siguiendo la teoría lotmaniana de la semiótica de la cultura, el contexto, junto con el lector, son ámbitos, códigos (“textos”, diría Lotman; por lo que el texto sería una suma de textos entramados) que actualizan y dan vida a la obra: “el lector (...), o el contexto cultural, es necesario para que la posibilidad potencial de generar nuevos sentidos, encerrada en la estructura inmanente del texto, se convierta en realidad” (Lotman, 1996: 98). En el mismo sentido diría Pierre Barberis: “un texto sólo existe por sus lecturas” (Barberis, 1976: 68).

Así, el lector venezolano del siglo XVIII actualizaba la propuesta de los hacedores de “Theatros” en las condiciones socioculturales descritas líneas arriba. Pero el lector no es un ente ya dado por la realidad. Es también una figura construida por el autor, quien moldea en el texto a su posible auditorio. “El autor le impone al auditorio la naturaleza que tendrá su memoria, y por otra, el texto guarda dentro de sí la fisonomía del auditorio. El investigador atento puede extraerla, analizando el texto” (Lotman, 1996: 117).

En *Arca de Letras* y *Theatro Universal* podemos configurar la presencia de un posible auditorio. Navarrete, en varias partes de su obra, a pesar de la sentencia inicial que dictamina su negativa a compartir lo escrito por él con otros (“Quémese todo después de mi muerte, que así es mi voluntad en este asunto: no el hacerme Autor, ni Escritor para otros” [pág. 5]), hace mención de su lector ideal:

“Al lector: Arca de Letras te ofrezco lector curioso. (...) Lo demás perdónelo tu prudencia y enmiéndelo tu ingeniosa erudición. Vale” (pág. 7).

“Conozco que no soy sujeto para hablar sobre el asunto y sólo si tengo por conveniente dar por noticia al que aquí leyere lo que ya, en la *Llave Magistral* que he trabajado para la utilidad de todos en esta Librería de nuestro Convento de Caracas, dexo apuntado” (pág. 76)

“Pero si eres hombre que entienda de ramos de Literatura, tú que lees estos renglones, toma entre manos para tu diversión las Leyes de Partidas de Don Alonso IX Rey de España” (pág. 82)

“Globo aerostático. Vé folio 13 No. 61. Aeronauta, y diviértete” (pág. 47)

“Sirva esta noticia del recibimiento de esta Audiencia para lo que pudiere valer en los tiempos futuros” (pág. 35)

El autor, el último componente que conforma todo texto, además de la tradición, contexto y lector, es pieza principal en nuestra “semiosfera venezolana del siglo XVIII”. Así como el “Theatro” convoca a un lector ávido de conocimientos, dispuesto a participar en la “fiesta del saber”, sujeto ajeno a las concepciones colonialistas que procuraban una obediencia a la fe y a la corte, el autor de esos textos manifestaba un distanciamiento de esas cadenas y anhelaba el dominio de la razón. La condición periférica de Venezuela con respecto a los centros de poder europeos, facilitó las variaciones ideológicas de los “Theatros”. Lotman sentenciará que “en los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, 'deslizantes', los procesos dinámicos encuentran menos resistencia y, por consiguiente, se desarrollan más rápidamente” (Lotman, 1996: 30).

Ese rápido desarrollo de los “Theatros” venezolanos, rápido en el sentido de su sincronidad temporal con respecto a los centros europeos, aceleró la censura hacia los mismos, motivo que quizás explique la ausencia de las obras de Navarrete y el

deseo (¿impuesto?) de la quema total de los mismos. Se evidencia la variación ideológica de Navarrete con respecto a la oficialidad, en puntos varios de su *Arca*. Criticaba, por ejemplo, la conducta de algunos sacerdotes que efectuaban misas de réquiem para personas vivas que estaban enemistadas con los clérigos; o realizaban excomuniones contra los ratones y delfines por romper las redes de los pescadores; o relataba la prisión de un canónigo de la Catedral de Guayana por la vida escandalosa que llevaba; o se cuenta la vida de una monja que colgó sus hábitos y se fue a vivir con un médico; o ataca a los Jesuitas y a la Inquisición; o basa deducciones de la realidad en fundamentos científicos y no religiosos; o su defensa, desde sus inicios, de la revolución independentista. En este sentido, la periferia se presenta movедiza y conflictiva, aspecto que el centro debe doblegar con sus códigos y normativas para mantener el orden establecido.

Ese es el autor de nuestros “Theatros”. Un ser situado bajo el manto de los “filtros lingüísticos”, que le permiten y mutilan, a la vez, perfilar su discurso, modelado bajo una forma “prestigiosa” de origen europeo, presentando en ella contenidos periféricos. Nuestro hacedor de “Theatros” se enfrenta a la “esquizofrenia cultural” de elaborar discursos pedagógicos y de ordenamiento de la realidad bajo conceptos no aptos para esas nuevas realidades. Nuestro Hacedor de “Theatros”, colocando como paradigma a Navarrete:

“representa la muestra evidente de un intelectual, ávido lector, como se sabe hubo otros en Caracas, que pudo y supo sintonizarse e identificarse plenamente con el movimiento cultural de su propio tiempo. Y para quien no fue obstáculo el hecho de vivir en una lejana colonia, separado de los centros culturales por distancias astronómicas, privado de información directa e inmediata, y posiblemente limitado por las naturales censuras que le imponían celosamente la Inquisición y la Corona” (Bruni Celli, 1993: 48).

Conclusiones

Texto = Autor + Lector + Tradición + Contexto

El texto literario, como todo texto cultural, representa no la encarnación de un cierto código, sino la unión de diferentes sistemas que están en conflicto. Se puede decir que el texto es la unidad básica de la cultura y la cultura es una jerarquía de sistemas semióticos que se caracterizan por la heterogeneidad de lenguajes; de lo anterior se desprende que un texto es un punto de intersección de varios códigos culturales o sistemas que configuran una compleja red de relaciones intertextuales.

En este sentido, vimos cómo construíamos la pintura panorámica del sistema textual de los “Theatros” venezolanos del siglo XVIII, por medio de la configuración de partes heterogéneas: autor, lector, tradición y contexto.

En esa disección cultural hay que aclarar que las partes, como los órganos del cuerpo humano, funcionan en conjunto, en un conjunto vivo y dinámico llamado semiosfera. Visto así, el “Theatro” dieciochesco venezolano funcionó para su sociedad como criba científica, que catalogaba con el más furibundo fervor del enciclopedismo naturalista el nuevo territorio. Así, el “Theatro” vino a ser la representación textual y el guía de los sueños y anhelos de la crisis del sujeto colonial hispanoamericano: “El texto (...), al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura” (Lotman, 1996: 82).

En el breve examen realizado a la obra, nos percatamos de las claras nociones de la Modernidad que perturbaba la condición social del sujeto colonial hispanoamericano. Evidencias como la oposición Razón/Fe, los exordios de carácter “sociológico”, “moral” y “político” y la consciencia de pertenencia a América, que le hacía dueño de su destino, enfiebraba la mente del criollo y lo impelía a construir una identidad.

Así, en tal situación de conflictividad y de tensión ideológica, el sujeto colonial iberoamericano optó por la idea de nación, problematizando así la relación Europa-América, la condición de las instituciones y la caracterización social de la diversidad de individuos del Nuevo Mundo.

Todo ello nos lo reveló el análisis de los “Theatros” a la luz de la semiótica de la cultura.

Bibliografía

Barberis, Pierre y otros (1976) *Escribir... ¿Por qué? ¿Para quién?*. Caracas: Monte Avila.

Bruni Celli, Blas (1993) “Estudio preliminar”. En: *Arca de Letras y Teatro Universal*. Tomo I. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Cáceres, Manuel (1993) “Presentación. La Escuela Semiótica de Tartu-Moscú, treinta años después”. En: *Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*. (España) (8): 7-20.

Chartier, Roger (2000) *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. España: Gedisa.

Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov (1984) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI.

Espar, Teresa (1998) *La semiótica y el discurso literario latinoamericano*. Caracas: Monte Avila.

Foucault, Michel (1974) *Las palabras y las cosas. Una arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

García Bacca, Juan David (1954) *Antología del pensamiento filosófico venezolano (siglos XVII-XVIII)*. Caracas: Ministerio de Educación.

García Chuecos, Héctor (S/F) *Siglo dieciocho venezolano*. Caracas-Madrid: Edime.

García Pelayo, Manuel (1976) *Las culturas del libro*. Caracas: Monte Avila.

Lotman, Iuri (1982) *Estructura del texto artístico*. España: Istmo.

_____ (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. España: Frónesis.

_____ (1998) *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. España: Frónesis.

_____ (2000) *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. España: Frónesis.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas (1991) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Ariel.

Mounin, Georges (1972) *Introducción a la semiología*. España: Anagrama.

Navarrete, Fray Juan Antonio (1962) *Arca de letras y teatro universal*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.

Picón Salas, Mariano (1983) *Viejos y nuevos mundos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Saussure, Ferdinand de (1980) *Curso de lingüística general*. Argentina: Losada.

Varela, José Luis (1966) "La 'Literatura Mixta' como antecedente del ensayo feijoniano". En: *El Padre Feijoo y su siglo*. España: Universidad de Oviedo.

© *Diego Augusto Rojas Ajmad* 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/drojas.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

