

# Contra los hechizos de la tele: Encantamiento y enajenación televisiva en *El mago de la cara de vidrio* de Eduardo Liendo

*Ricardo Andrade Fernández*

The Pennsylvania State University

**Resumen:** This article focuses on how Eduardo Liendo's *El mago de la cara de vidrio* (1973) simultaneously represents the attribution of full agency to the television and the total dispossession of the viewer's agency, while examining the ambivalence behind the opposition between print and audiovisual culture that is hyperbolically evoked in the narrative. This paper puts the literary analysis in dialogue with critical ideas of communication and media theory to explore one intriguing representation of television in Latin American literature.

**Palabras clave:** Eduardo Liendo – Venezuelan Literature – Media Studies – Television – Humor.

**L**o reté a viva voz desde el centro del campo de batalla y resueltamente avancé hacia él. El primer rayo mortífero que disparó se incrustó en mi hombro y logró derribarme, pero el ardiente deseo de venganza me ayudó a levantarme y seguí aproximándome. Un segundo rayo que lanzó esta vez directamente al corazón pude fildearlo a tiempo con la mascota. Ya frente a él, esgrimí el bate con toda mi alma y lo estrellé terriblemente contra su cara de vidrio, destrozándosela en mil pedazos... (Liendo 118–119).

Esta escena aparece al final de la novela *El mago de la cara de vidrio* (1973), del escritor venezolano Eduardo Liendo, cuando el personaje principal, el maestro Ceferino Rodríguez Quiñónez, vestido de catcher y armado con un bate de béisbol, decide destruir el televisor de su casa para terminar de una vez por todas con la fuente de sus angustias. El pasaje ilustra muy bien la agencia que la novela atribuye al medio de comunicación, la delirante confusión del televidente y la eliminación física del aparato como única solución al conflicto entre el hombre y el medio. Es evidente el paralelismo entre esta secuencia y la destrucción del retablo de maese Pedro en el *Quijote*, en cuyo caso el caballero de la triste figura, crédulo y desesperado ante la historia caballerescas representada por las figuras del titiritero, decide acabar con todo el teatrillo de marionetas para rescatar a la

doncella y defender el honor del caballero. Todo porque don Quijote, inhabilitado para reconocer la mediación, actúa convencido de que la representación es real y que las marionetas no son otra cosa que seres vivos.

De modo significativo, la figura de la marioneta es útil para pensar en las paradojas de la agencia en los medios de comunicación, pues aquella transmite la ilusión de que se mueve y habla independientemente, cuando en realidad es controlada por las manos y la voz de un ser humano, detalle que pierde de vista don Quijote. De forma análoga, Ceferino es incapaz de discernir la realidad de la ficción televisiva, y asume la presunta autonomía del televisor al considerarlo un ser capaz por sí mismo de atacar con sus rayos al espectador. Tanto en la escena de Cervantes como en la de Liendo, los hombres no pueden reconocer que el poder de las marionetas/el televisor no reside en el objeto, sino que es un efecto de la mediación, y esa incapacidad deriva en un impulso violento que, sin embargo, difícilmente puede resolver el conflicto. Es precisamente en clave quijotesca que *El mago de la cara de vidrio* relata las consecuencias de la llegada de la televisión con su incipiente tecnología (transmitida en blanco y negro, con baja resolución y por solo cuatro canales de señal abierta) sobre los moradores de un humilde apartamento caraqueño y, especialmente, las alteraciones psicológicas que conducen a Ceferino a la pérdida gradual de la razón en su batalla contra los *encantamientos* de la tele<sup>1</sup>.

La narrativa de Liendo ha gozado de buena lectoría en Venezuela, en parte debido al éxito editorial de esta primera novela, lectura obligada en los programas de educación secundaria. En ella se perciben los cimientos de obras posteriores, como la obsesión kafkiana con la transformación y duplicación del sujeto, y el humor como forma singular de mirar y tratar la cotidianidad, tan presentes en sus novelas como *Mascarada* (1978), *Los platos del diablo* (1985), *Diario del enano* (1995), y *Las kuitas del hombre mosca* (2005). En otras como *Si yo fuera Pedro Infante* (1989) y *El round del olvido* (2002), se suma a lo anterior una fascinación por los medios de comunicación (el cine y la prensa), la cultura popular (las películas mexicanas, las rancheras y el boxeo) y la revolución como utopía en el contexto latinoamericano, que también son elementos prominentes en la narrativa de Liendo desde *El mago de la cara de vidrio*. Ante el tono lúdico de la ópera prima, quizás sería difícil adivinar que fue escrita luego de una dura década de cárcel y exilio. Antes de cumplir los 20 años, Liendo se había unido al movimiento guerrillero dirigido por Argimiro Gabaldón —líder del Partido Comunista de Venezuela (PCV)— contra el gobierno de Rómulo Betancourt, y es capturado en 1962 y encarcelado por cinco años y ocho meses, hasta que consigue exiliarse en la Unión Soviética. Es a su regreso cuando escribe y publica *El mago de la cara de vidrio*, al decir del propio autor, como una apuesta de salvación para superar la “derrota política” de los años sesenta e iniciar su carrera literaria (García Tamayo). La posición

---

<sup>1</sup> Juan Cruz-Mendizábal hace un recuento de las alusiones quijotescas de *El mago*: “Hay menciones diversas al Quijote durante la narración. Se habla de la cueva de Montesinos, del Clavileño; el bedel Rufino Panzones nos recuerda a Panza con su letanía de refranes. Los nombres de Baticulebra o Buenastá tienen un eco quijotesco, incluso el título de la narración lo tiene: *El mago de la cara de vidrio*” (“Primera salida de Eduardo Liendo” 64).

política de Liendo se inscribe en el contexto específico de una Venezuela que está dejando atrás el periodo de lucha armada que caracterizó buena parte de la década de los sesenta<sup>2</sup>. Para el momento en que la novela es publicada, los grupos guerrilleros ya han sido desarticulados, y tanto el PCV como el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) han aceptado unirse a la vía electoral. Es dentro de ese contexto que el escritor concibe la televisión venezolana como evidencia del fracaso de su proyecto, instrumento de alienación y la prueba de que el país por el cual había luchado ya no podía conseguirse. En esa misma dirección, *El mago de la cara de vidrio* parece hacerse eco de ideas extendidas entre la izquierda intelectual, como las de la Escuela de Frankfurt en torno a una “industria cultural”, virtualmente orientada a garantizar la subordinación de las masas a los intereses del mercado mediante la sublimación del *amusement* como ideal (Adorno y Horkheimer 115).

La novela está contada casi en su totalidad por Ceferino, quien relata diferentes episodios vividos a raíz de la intrusión en la esfera de lo privado del televisor, al cual llamará desde el comienzo *Mr. TV* o, quijotesca, por el epíteto que da título a la novela. A medida que el personaje va contando cómo la presencia del televisor rompe con la ritualidad familiar, transformando los hábitos de consumo, la percepción del entretenimiento, los deportes y la política, vemos también la gradual enajenación del sujeto, así como la aparente influencia del Mago en la psique y vida íntima de Ceferino, en sus deseos, sueños y temores más profundos. La trama muestra cómo mientras el resto de la familia acaba adorando al televisor, Ceferino intenta oponer resistencia y establecer negociaciones domésticas hasta que resuelve exterminarlo con sus propias manos, a costa de terminar recluido en una institución mental. De hecho, en medio del juego cervantino, la narración homodiegética se nos presenta desde un comienzo como el testimonio escrito (“panfleto” o “libelo antisistema”) del paciente psiquiátrico. El resto de la obra la componen dos breves epílogos: el primero es un “informe clínico” que revela el deterioro y la muerte de Ceferino en el manicomio; y el segundo es el “juicio póstumo” firmado por un científico extraterrestre llamado Z8-Plutariano, quien encuentra y transcribe telepáticamente el manuscrito de Ceferino en un lejano futuro en el cual ya no existen terrícolas ni televisores.

No es causal que la novela de Liendo coincida con el momento de expansión de la televisión comercial en Venezuela. Si en 1965 existían unos 439 000 televisores en el país, para el año 1970 esta cifra se duplica, alcanzando los 820 000 receptores y una cobertura de 47% del territorio nacional (Bisbal 40), en un momento en el que la televisión venezolana contaba con una planta oficial (Televisora Nacional) y tres estaciones privadas (Radio Caracas Televisión, Venevisión y Cadena Venezolana de Televisión). Marcelino

---

<sup>2</sup> De acuerdo con Diego Bautista Urbaneja, la insurgencia liderada por el Partido Comunista de Venezuela (PCV) y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), empieza a finales de 1960 y es derrotada militarmente hacia 1964, aunque el proceso de paz se materializa con la llegada de Rafael Caldera al poder en 1969 (20).

Bisbal observa rasgos de la televisión de comienzos de los setenta que resultan relevantes para entender el medio contra el cual se rebela Ceferino:

La audiencia preferencial del 60.3% de la población se situaba entre las 6:00 p.m. y 10:00 p.m. y su perfil de 3.5 personas por aparato se repetía así: 1.5 mujeres, 1.2 niños y 0.5 hombres. La programación en las llamadas horas estelares o «punta» estaba cubierta por telenovelas (melodrama televisivo) y teleseries importadas. La publicidad absorbía el 25% del espacio. Respecto al origen de la programación, la participación extranjera, repartida entre EE.UU (56.5%) y Latinoamérica (15.7) representaba 72.2% frente al 27.8% de la programación nacional. Los géneros en vivo se mantienen próximos al 20% y los noticieros nunca superan el 4% (45).

La reflexión de las siguientes páginas se centrará en cómo esa televisión de comienzos de los setenta es recreada en la novela de Liendo. Sostengo que, si bien la manera en que el autor caracteriza al medio parece involucrar un severo juicio a sus efectos en las audiencias, esto es construido mediante la exageración, la parodia y otros procedimientos humorísticos, con lo cual la novela parece relativizar y problematizar el discurso de su protagonista. A partir de allí, intento mostrar cómo la novela al mismo tiempo que atribuye una agencia total a la televisión, desestabiliza su perspectiva a través de la caricatura del televidente. También examino la llamativa oposición entre televisión y escritura que la novela plantea en términos casi competitivos, y mantengo que, aunque esa relación pretende corresponderse con una oposición entre cultura letrada y cultura audiovisual, esta relación da lugar a negociaciones, intercambios y estímulos mutuos. Para desarrollar mi argumento, exploro esta inestable perspectiva bajo un esquema dialéctico que incorpora tres instancias expuestas en la obra: a) la agencia del medio; b) la enajenación del televidente; y c) la destrucción del aparato como solución a la crisis.

### **Los superpoderes del Mago**

Como han señalado algunos historiadores de los medios, las cualidades técnicas de la televisión habían sido imaginadas antes de su comercialización no sólo por inventores, sino también por el público general, a partir de las necesidades y los anhelos surgidos alrededor de otras invenciones como el teléfono, el cine y la radio (Uricchio, Sewell). Los escritores han cumplido un papel especial en ese proceso imaginativo, como lo sostiene Tom Willaert en su trabajo sobre las representaciones literarias de la televisión antes de ser patentada. En su artículo, Willaert sostiene que algunos escritores, ya sea desde la ciencia ficción o las vanguardias, concebían la televisión como una extensión óptica del teléfono, tal como el *telelectroscope* de Mark Twain (1898), el *telephot* de Hugo Gernsback (1911) o la *silvery screen* de George Bernard Shaw (1921). Desde luego, la imaginación de

una tecnología no se detiene con su advenimiento. La modelación de la percepción cultural sobre los medios de comunicación es un proceso incesante vinculado a las potenciales ventajas que ofrece el medio, o a las supuestas cualidades destructivas que pondrían en riesgo a la humanidad<sup>3</sup>. De cualquier modo, la televisión es representada en forma reiterada en distintos medios de expresión y, aunque no es lo más común, también existen obras de ficción que, como la que nos ocupa ahora, hacen del medio un tema en sí mismo, tal como las obras finiseculares *La Télévision* (1997) del novelista belga Jean-Philippe Toussaint, y *The Truman Show* (1998) del director australiano Peter Weir.

Bajo ese marco de representaciones ficcionales de la “pantalla chica”, *El mago de la cara de vidrio* aparece como una interesante caracterización del medio en la literatura latinoamericana, y un ejemplo de lo expresado por Lisa Gitelman cuando sostiene que los “[m]edia are frequently identified as or with technologies, and one of the burdens of modernity seems to be the tendency to essentialize or grant agency to technology” (2). Y esta tendencia es palpable en el paradigma ideologista que impera en la crítica a la cultura de masas hasta mediados de los setenta. Hasta cierto punto la novela de Liendo toma ideas no solo de la teoría crítica alemana, sino también del enfoque conductista-funcionalista, que atribuía una pretendida omnipotencia a los medios de comunicación, absolutos vencedores ante la pasividad de sus manipulados receptores (Martín-Barbero 221–222).

Desde el ámbito de la ficción, *El mago* sigue esta tendencia para representar una televisión que no sólo es un personaje de la trama, sino uno con atributos mágicos listos para ser utilizados contra sus interlocutores. El propio vendedor a domicilio que aparece al inicio de la novela lo llama “Mr. TV” y lo humaniza en su oferta a la cándida Carmelina, esposa del protagonista: “Le garantizo, señora amiga mía, que *su huésped* sólo le traerá alegría” (19). Y en los mismos términos, según el recuento de Ceferino, cuando éste llega a casa se consigue con el indeseado *huésped*: “En el rincón donde *se atrincheró* desde su llegada, y haciendo caso omiso a mi presencia el que desde ese instante sería ladilloso<sup>4</sup> enemigo se complacía protagonizando un berrinche de aullidos intraducibles acompañados con guitarra eléctrica” (21). Esta humanización será constante en toda la novela y fundamental para el sostenimiento de su trama quiijotesca, pues el narrador-

---

<sup>3</sup> También los teóricos de la comunicación contribuyen con la manera en que los medios son imaginados y comprendidos en la sociedad. Es sumamente creativa la forma en que Marshall McLuhan se refiere a la televisión en *Understanding Media* (1965) como un *cool medium* que, sin embargo, cambió para siempre la percepción sensorial de la cultura impresa: un mosaico de puntos catódicos que, debido a la baja resolución de sus imágenes, demanda de parte del receptor una participación tan alta que involucra hasta el sentido del tacto. También ha sido muy influyente el aporte de Raymond Williams en su ya clásico trabajo titulado *Television: Technology and Cultural Form* (1974), en el cual concibe al medio televisivo como una tecnología cultural producto de un contexto histórico-social, cuyos efectos en la audiencia sólo pueden ser estudiados a la luz de las intenciones y usos de la tecnología en tanto práctica social. Para Williams, los poderes manipuladores de la televisión, así como su popularidad, están asociados precisamente a la aparente ausencia de mediación entre la pantalla y el espectador.

<sup>4</sup> Venezolanismo por *fastidioso* o *molesto*.

personaje nos hace creer constantemente que se está enfrentando a una entidad no sólo con agencia propia, sino viva y persuasiva, como las marionetas. No en balde le asigna distintos epítetos además del que da título a la obra: “escandaloso infiltrado”, “experto simulador”, “letal enemigo”, “ideólogo de Lucifer”.

Desde la óptica del narrador, el televisor equivale a un ruidoso intruso que ha llegado, casi por sí mismo, a invadir la privacidad del hogar para imponerse y perturbar la paz familiar. De hecho, nunca se nos muestra a alguien encendiéndolo o apagándolo, sino que se nos revela como una entidad mágicamente autónoma, cuyos encantamientos provienen de las imágenes y sonidos que transmite. Las telenovelas y las recetas monopolizan la atención de Carmelina y de su ayudante Guillermina; los dibujos animados hacen que el pequeño Carlitos se olvide de los cuentos folclóricos; las series americanas y los shows con guitarra eléctrica cautivan a los adolescentes Armando y Tania; y todos estos programas, más los westerns, el boxeo, las carreras de caballo y, sobre todo, los anuncios publicitarios, acaban por arrebatarle el sosiego al maestro Ceferino.

Antonio Pasquali, crítico de los mass media en América Latina, publica un poco antes de la novela de Liendo su estudio *El aparato singular* (1967), en el cual ofrece un análisis cuantitativo de la programación televisiva. Desde una perspectiva crítica, también cercana a las teorías de la Escuela de Frankfurt, el trabajo denuncia una televisión regida casi exclusivamente por intereses comerciales y con una altísima proporción de contenidos importados<sup>5</sup>. En términos de capital, es importante señalar la significativa presencia de transnacionales audiovisuales norteamericanas en el espectro radioeléctrico venezolano hasta 1974, debido en parte a los requerimientos tecnológicos de los propietarios nacionales para la instalación de las primeras plantas televisivas (Bisbal 33). Así, el 20% del capital de Radio Caracas Televisión (RCTV) estaba en manos de la National Broadcasting Company (NBC); el 43% de Venevisión era propiedad de la American Broadcasting Company (ABC), y la Cadena Venezolana de Televisión, creada en 1964, tenía entre sus accionistas al consorcio norteamericano Time Life y la Columbia Broadcasting System (CBS), con 20% del paquete accionario cada una (34–37). Esto no quiere decir que la programación de las primeras décadas haya estado totalmente determinada por las grandes cadenas estadounidenses, pues la televisión venezolana contó desde sus inicios con una producción nacional que fue evolucionando y adquiriendo popularidad. Sin embargo, Pasquali, desde su visión crítica, describe a la televisión de finales de los años sesenta como un medio desconectado de la realidad social del país, marcado por una avasallante prevalencia de anuncios publicitarios, una escasa producción nacional, una ínfima cobertura informativa y una importación masiva de programas estadounidenses, algunos de los cuales eran retransmitidos sin traducción.

En cuanto a la publicidad televisiva de la época, el análisis de Pasquali indicaba que los cuatro canales en conjunto emitían un total de 1313 mensajes comerciales al día,

---

<sup>5</sup> Pasquali señala en su estudio que las estaciones nacionales importaban “toneladas de telecine” proveniente de Estados Unidos, teniendo como resultado en el televidente venezolano una “ingestión masiva” de películas que poco o nada podían aportar sobre su realidad más inmediata (99).

a razón de 33,4 anuncios por hora, de 33,7 segundos cada uno (113), sin ningún tipo de regulación legal. No es casual que la voz del Mago en la novela sea muchas veces la de la incitación al consumo. Así, la todopoderosa televisión de la novela de Liendo le dice con voz propia a Ceferino lo que tiene que hacer y comprar, apelando directamente al televidente como una exageración de lo que Martín-Barbero denomina simulación del contacto, a través de la cual la televisión construye la ilusión de un interlocutor que mediante un tono coloquial se asegura de mantener la atención del televidente (234). En varias instancias de la novela, la televisión increpa a Ceferino mediante una parodia del discurso publicitario, como cuando una cuña de hojillas interrumpe la transmisión de un documental sobre las pirámides egipcias:

cuando ¡zas!, el desgraciado Mago me apestó en la cara: “¿Pero qué momia te va a saludar a ti con esa pinta? ¿No notas lo ridículo que estás con esa barba descuidada? Sólo hay una solución, además del suicidio. Tú también puedes ganarte el respeto de las momias y despertar la locura de las rubias, afeitándote con “Levantón Plus”<sup>6</sup>... las únicas hojillas que pueden liberarte de tu ruin aspecto... Si no tienen Plus, pueden degollarte pero no afeitarte. ¡Recuerda! Con Plus, Plus, Plus, Pluuuuuuuus” (34–35).

Mediante la parodia del discurso repetitivo de la publicidad y la exageración de su tono desafiante, la novela representa una televisión con voluntad propia para atacar al televidente. Este medio con *agencia* y *agenda* propia es capaz de atrincherarse, replegarse y sorprender al adversario. Además, Liendo se las arregla para construir en su novela un medio con una voz muy particular, pues según el relato, las voces que provienen de los personajes, locutores o presentadores de la pantalla, le pertenecen al medio en sí: la que oye Ceferino no es la voz de la publicidad, sino la voz del Mago. De nuevo, sin diferenciar a la marioneta de su ventríloquo, el protagonista de la novela atribuye las voces de la televisión al medio mismo, supuestamente autónomo. Por otro lado, el autor no se contenta con transcribir literalmente las cuñas, sino que presenta una mediación literaria a través de la cual el texto publicitario increpa directamente al televidente, llamándolo “acomplejado” o “ridículo” y exagerando el ya fetichista discurso de la publicidad, el cual con la intrusión audiovisual en el espacio doméstico procura la institucionalización de ciertos productos de uso cotidiano, promoviendo una idea particular de progreso (Martín-Barbero 212).

De modo que en la novela la televisión tiene la facultad de invadir la esfera privada, cautivar la atención de todos, inducir a la acción, sustituir unas realidades por otras, transformar conductas, imponer patrones estéticos y penetrar en el subconsciente

---

<sup>6</sup> En este caso el juego de palabras reside en el verbo *levantar*, que en algunos países hispanoamericanos significa ‘ligar con alguien, entablar relaciones amorosas o sexuales pasajeras con esa persona’.

de los televidentes. Un ejemplo de esto último lo vemos en el episodio en que Ceferino es seducido por los atributos físicos de una vedette presentada por el Mago:

“¡Ya viene! ¡La única! ¡La sabrosa! ¡La ricota! ¡La devoradora! ¡La supersexi! ¡El ángel del sexo! ¡La mujer del prójimo! ¡La incomparable Rosana Buenaestá!”.

Alcé la vista y me topé con su imagen espectacular bombeada por vía satélite. ¡Qué ojos! ¡Qué 90-45-90! ¡Qué cosa tan rara me recorrió el cuerpo cuando vi a Rosana! ¿Quién la inventó? ¿por dónde andaba? Fue tan fuerte el impacto que esa misma noche, a pesar de los recriminatorios ronquidos de Carmelina, soñé con ella sin inhibiciones (73).

Esta penetración onírica de la experiencia audiovisual nos habla del poder seductor no sólo de la voluptuosa celebridad, sino del medio mismo, tal como es presentado en la novela. En cierta manera esta narrativa, amortiguada por el humor, refuerza la idea de una televisión capaz en sí misma de implantar imágenes en las mentes, reemplazar experiencias y eliminar la capacidad imaginativa de las personas. Me refiero a narrativas esencialistas más o menos en boga para la época, como la del activista Jerry Mander, autor de *Four Arguments for the Elimination of Television* (1978), en el cual no se le concede ninguna posibilidad de redención a la televisión, por considerar que “its problems are inherent in the technology itself” (354). Liendo en su novela lleva al extremo los poderes de *Mr. TV* con el tono hiperbólico y paródico de su prosa, lo cual favorece la fluidez del relato y al mismo tiempo desestabiliza el enfoque esencialista que parece proponer. Si bien al exagerar los poderes de la televisión la novela tiende a caricaturizar el alcance del medio, también es cierto que dentro del juego ficcional la todopoderosa televisión termina enfrentada a un televidente igualmente caricaturizado.

### La enajenación del televidente

Como contraparte de la exagerada agencia de la televisión en *El mago de la cara de vidrio*, también se evidencia en la novela la anulación casi total de la voluntad del televidente, incluso la del renuente protagonista. Esta sumisión hipnótica del espectador frente al ilusionismo del medio supone en el sujeto una crisis de identidad, la cual es advertida varias veces por Ceferino. En una ocasión, luego de exponerse a la voz publicitaria de Mr. TV, el maestro de escuela se enfila como un autómatas a la tienda “Los Chéveres In”<sup>7</sup> para renovar su atuendo. De allí sale vestido a la moda, con una chaqueta color naranja y un pantalón amarillo pegado al cuerpo. Sus alumnos y su familia le aplauden el nuevo look, pero él reconoce en privado la dualidad de su yo: “Al verme en el espejo, comprobé con

<sup>7</sup> El nombre de la tienda juega con la palabra “chévere” que significa “genial” o “estupendo”, asociada con el habla juvenil en países caribeños, y con la preposición inglesa *in*, que en este contexto sirve para designar lo que está dentro de la moda y los estándares del comportamiento social.



tristeza que ése podía ser algún pariente de Ceferino Rodríguez Quiñónez, quizás primo hermano, pero no era yo” (38). Algo similar ocurre cuando al ver la suela gastada de su zapato, el Mago *le dice* a Ceferino que esa es la “prueba de su mediocridad” y *le ordena* que compre un carro llamado “Súper Demonio”. Ceferino compra el vehículo a crédito y una vez que lo pone en marcha se describe a sí mismo como “poseso” en un “estado de demencia” que lo hace acelerar e insultar a los transeúntes. “Sólo cuando las desgastadas suelas de los viejos zapatos tocaban el piso, mi mente se disipaba y tomaba conciencia de que yo era yo, el pacífico maestro de escuela Ceferino Rodríguez Quiñónez” (49). Ambos momentos ponen de manifiesto la crisis de identidad que sufre el protagonista, presuntamente movido no por un deseo natural sino por la magia de la televisión.

Desde una visión muy crítica, aunque alejada del enjuiciamiento moral, Carlos Monsiváis se refiere a la “dictadura del gusto” y la tiranización del tiempo libre impuesta por la televisión comercial en la región: “En América Latina, como en otros lugares pero sin mayor oposición, la televisión privada decide por cuenta de naciones y sociedades el significado de lo aburrido y lo entretenido” (214). A su juicio, la televisión latinoamericana reelabora las jerarquías del gusto y minimiza las diferencias individuales e incluso nacionales en favor de un público ideal. Monsiváis ubica el fundamento de esa “dictadura del gusto” precisamente en los valores del consumo, y señala que en ese camino la televisión acaba infantilizando y homogeneizando al público en un proceso de americanización comercial e ideológica. “El público latinoamericano se ilusiona con un tiempo libre usado a la manera de los norteamericanos, y allí, en el salto de la identidad antigua a la integración superficial, se producen los acomodados, la certeza digamos de que la tradición es sinónimo de bostezo y la modernidad es sucursal de la alegría” (221). En una línea similar, Martín-Barbero advierte la tendencia hacia la reducción de los televidentes a un todo homogéneo:

Imagen plena de la democratización desarrollista, la televisión “se realiza” en la unificación de la demanda. Que es la única manera como puede lograrse la expansión del mercado hegemónico sin que los subalternos resientan la agresión. Si somos capaces de consumir lo mismo que los desarrollados es que definitivamente nos desarrollamos, y más allá del tanto por ciento de programas importados de Estados Unidos de América, e incluso de la imitación de los formatos de programas, lo que nos afectará más decisivamente será la importación del modelo norteamericano de televisión: ése que no consiste sólo en la privatización de las cadenas (...) sino en la tendencia a la constitución de un solo público, en el que sean reabsorbidas las diferencias hasta tal punto que sea posible confundir el mayor grado de comunicabilidad con el de mayor rentabilidad económica (247–248).

En *El Mago*, Ceferino opone resistencia al proceso de *americanización* que proviene de la influencia de esa televisión propensa a la creación de un público indiferenciado, pero en realidad es él quien padece directamente el influjo del medio. Al comienzo de la novela protesta porque sus hijos reemplazan su balanceada comida criolla por “el escuálido perrocaliente” o *hot dog*, pero más adelante en la trama, al oír al televisor *hablando* inglés en un *western* se despiertan los temores más paranoicos de Ceferino, pues, sin entender una palabra, se convence de que el Mago es en definitiva un “duro sheriff” que ha planeado asesinarlo (72). El hecho de que Ceferino no distinga las voces de los personajes del *western* sino que las asimile a la voz del propio medio es prueba de la coexistencia de esos dos elementos que considero las dos caras de una misma moneda en la novela: el otorgamiento de agencia plena al medio y la enajenación radical de nuestro televidente. Ya he mencionado cómo Ceferino se somete a la ilusión audiovisual con similar actitud a la del Quijote frente a las marionetas, pero a diferencia del héroe cervantino, el protagonista de Liendo ni siquiera es capaz de distinguir a los diferentes personajes de la representación. Pese a la intrínseca polifonía del medio televisivo, sólo oye y reconoce la singular voz de Mr. TV, acaso porque él mismo ha dotado a su oponente de una voz única que reta, dicta y ordena. A fin de cuentas, se trata de un personaje extraviado en su propio laberinto.

Sin embargo, los actos de voluntad de Ceferino son los que provienen de su propia locura, y su mayor acto de resistencia reside en la escritura. Si bien el personaje no se define a sí mismo como escritor sino como maestro de escuela —y en consecuencia, embajador de la educación formal y la cultura letrada—, es el acto de escribir el testimonio de sus desventuras lo que le permite, desde el manicomio, señalar paradójicamente la ausencia de razón de un mundo desorientado por los *encantamientos* televisivos, y abogar por su propia cordura. Al fin y al cabo, es la escritura del “panfleto” lo que redime a Ceferino de su locura en la posteridad, lo cual no deja de ser un juego metaliterario entre el autor (Liendo), el narrador (Ceferino) y el juez del futuro (el extraterrestre). A propósito de estas mediaciones y parodias entre lo impreso y lo audiovisual, Ceferino interrumpe cinco veces su panfleto con *boletines informativos* que, en otra línea de tiempo, narran las peripecias del maestro en el manicomio y los detalles de una huelga de hambre organizada por los maltratados pacientes del sanatorio.

Mediante la recreación de estas entregas informativas, la novela reescribe paródicamente el discurso del periodismo televisivo de la época. Pasquali califica los boletines informativos de la televisión venezolana como “lo más alejado que pueda concebirse de toda objetividad, modernidad, amplitud de criterios periodísticos” (46), refiriéndose al boletín del Canal Dos “presentado y leído por una empresa petrolera” para indicar el caso del Observador Creole, el cual por entonces no excedía los 15 minutos diarios de duración. El hecho de que este espacio noticioso haya sido patrocinado por la petrolera estadounidense Creole Petroleum Corporation por más de veinte años, entre

1953 y 1972<sup>8</sup>, es un síntoma significativo del poder e influencia del capital estadounidense, al cual he aludido antes, sobre el panorama mediático venezolano durante este período. Conviene recordar que hasta la nacionalización de la industria petrolera que tuvo lugar en 1973, la explotación de hidrocarburos en Venezuela era operada mediante concesiones a compañías extranjeras. De ahí que la presencia de Estados Unidos en Venezuela estuviera articulada también sobre la base de intereses económicos y políticos concretos, lo cual tuvo repercusiones en el ámbito sociocultural, como por ejemplo la difusión del *american way of life* como paradigma en los medios de comunicación y la cultura popular venezolana.

Para hacernos una idea de la apropiación del discurso sensacionalista de los telediaros en la novela, vale la pena transcribir parcialmente el Boletín Informativo No. 4 transmitido por Ceferino:

¡Urgente! ¡Urgente! Un represivo cuerpo mercenario acaba de realizar una intempestiva entrada al pabellón. Todos se encuentran fuertemente armados con inyectoras provistas de agua destilada y ya algunas notables personalidades han sido víctimas de su ensañamiento (...) Los destrozos que han causado hasta el momento, son de un valor incalculable (...) ¡Última Hora! ¡Sálvese quien pueda!: En un arrebatado de incontrolada furia, el notable Sansón, abrazado fuertemente a una viga, amenaza con derrumbar el pabellón. La situación es crítica. Si sobrevivo a ésta, les seguiré informando (84).

Como es evidente, la adaptación literaria de estos boletines intenta recuperar el carácter vívido de la transmisión en tiempo real, es decir, la función del monitoreo y su relación con el *aquí* y el *ahora*, elementos característicos del medio televisivo. Algunos teóricos de los medios señalan que el fundamento de la televisión está en la recepción de eventos que se desarrollan —o parecen desarrollarse— de forma simultánea, y contraponen al concepto de *viewing* propio de la percepción fílmica el de *monitoring*, como modo particular de la percepción televisiva (Cavell 85). Otros consideran que esa función de *monitoring*, además de ser remediada por Internet en diferentes plataformas, sigue siendo en gran medida el paradigma de la televisión: “we still behave toward television as if it were a direct channel between ourselves and the event” (Bolter y Grusin 188). Esta ilusión de sincronía de la televisión, anclada en lo que Martín-Barbero define como una *retórica de lo directo* orientada a la proyección de una sensación de inmediatez, es recreada por Liendo en los boletines que presenta en su novela y, más directamente, por Ceferino como presentador de esas noticias *en vivo*, abriendo así un canal de simultaneidad entre el lector y el momento supuestamente *actual* de la escritura. Mediante el empleo de algunos lugares comunes del lenguaje del periodismo televisivo (“fuertemente armados”, “valor

---

<sup>8</sup> De 1972 en adelante este noticiero seguiría al aire por señal abierta como El Observador, con múltiples variaciones en sus formatos, hasta la revocatoria de concesión de la emisora privada Radio Caracas Televisión (RCTV) en 2007.

incalculable”, “la situación es crítica”), el personaje se presenta como un reportero que expone los acontecimientos del manicomio ante las cámaras, lo cual es una interesante muestra de cómo la escritura literaria puede ser deliberadamente influenciada por el lenguaje del medio audiovisual.

La relación entre televisión y escritura proyectada en la novela aparenta ser competitiva. La voz escritural de Ceferino es la perturbada voz de la familia y la escuela encarnada en un individuo que, no contento con sacrificarse en su lucha contra la televisión, elige usar la escritura como medio de inscripción para salvaguardar el testimonio de su lucha contra la invasión del medio audiovisual. Sin embargo, se advierte cómo la escritura de Ceferino se ve impregnada del lenguaje televisivo en ciertos momentos, y al mismo tiempo cómo Liendo parodia el modo sensacionalista o promocional del medio en su discurso literario. Además, visto desde otra perspectiva, la televisión en *El Mago de la cara de vidrio* es un estímulo directo de la escritura, en la medida en que es la causante de que nuestro maestro de escuela decida *dejar por escrito* su experiencia. Sin el maleficio de Mr. TV no habría testimonio, ni tampoco novela. Siguiendo el juego propuesto por Liendo, la escritura es el resultado de una relación causal entre la televisión y el quiebre de la razón.

Fuera del universo ficcional de la novela, también existen numerosas alusiones a esta asociación entre tecnología y locura y, concretamente, entre televisión y esquizofrenia. Mander refiere la historia verídica de un joven que en septiembre de 1973 —curiosamente el mismo año de la publicación de la novela de Liendo— entró armado a la estación KGO-TV en San Francisco y disparó varias veces, asesinando a un publicista antes de que la policía lo asesinara a él. Según información de los hospitales psiquiátricos, se trataba de un paciente mental que “said that a receiver had been implanted into his body in a secret operation, that it was constantly broadcasting to his mind, that he couldn’t turn it off, that he was in agony, and that it was making him crazy” (108)<sup>9</sup>. Con tales antecedentes en el mundo real, la enajenación de Ceferino es casi verosímil. Pero si asumimos que Ceferino representa la voz de la cordura dentro del disparate social provocado por los medios de comunicación, entonces ¿cómo justificamos sus delirios y su natural inclinación para confundir todo lo que ocurre en la pantalla con lo que pasa a su alrededor? Acaso la lucidez que se esconde tras la aparente locura de Ceferino no es sino un signo del desengaño del sujeto extraviado en la modernidad. En todo caso, la locura en la novela, aunque se presente como un efecto del medio, en realidad cumple un papel más importante, pues constituye la justificación misma de la escritura a lo interno

---

<sup>9</sup> Mander también se refiere al viejo artículo del psiquiatra Viktor Tausk “On the Origin of the ‘Influencing Machine’ in Schizophrenia” (1919) y hace una atrevida y divertida comparación entre esa *machine* y la televisión: “In any event, there is no question that television does what the schizophrenic fantasy says it does. It places in our minds images of realities which are outside our experience. The pictures come in the form of rays from a box. They cause changes in feeling and, as we will see, utter confusion as to what is real and what is not. All reality becomes ethereal, existing only in our minds” (111).

de la obra —la enajenación mental lleva a Ceferino a escribir— y a lo externo —sin loco tampoco hay novela para Liendo.

### **El exterminio del medio**

Desde la llegada de Mr. TV a la humilde casa de la familia Rodríguez se anuncia una batalla campal que sabemos no tendrá final feliz. El Mago lleva a cabo la misión “Cercos y pulverización” y Ceferino hace malabares, sin mayor éxito, para resistir la ofensiva del indeseado huésped. En un primer momento el personaje intenta convencer a su familia de la innecesaria presencia del televisor en casa, y en vano somete el problema a votación en asamblea familiar. Luego, cuando el televisor repentinamente deja de funcionar, Ceferino se propone ignorar el hecho, pero acaba cediendo al ruego de sus familiares y llamando personalmente al técnico para la reparación-resurrección del aparato. Es hacia el final de la novela cuando Ceferino, agotado por la crisis existencial y familiar que le ha provocado el Mago, sospecha que éste tiene un plan para asesinarlo y comienza a entender que ya no hay lugar para los dos bajo el mismo techo.

Un elemento característico de la actitud paradójicamente conservadora del personaje es que se nos muestra como un enemigo del ruido y defensor del silencio. Al revés que los futuristas italianos, el narrador-personaje se queja continuamente de la estridente guitarra eléctrica, así como de todos los aullidos y berrinches emanados del televisor. De hecho, en un episodio próximo a su definitiva venganza, Ceferino se enfrenta a las imágenes televisivas de una campaña electoral y confiesa que ningún mensaje lo convence, salvo el de un candidato que promete la promulgación de una “Ley del silencio”: “la más profunda de mis aspiraciones, la más loca de mis fantasías, el más exaltado de mis sueños” (87). A propósito de esto, el propio autor declara en una entrevista a Lucía Jiménez que el único cambio “significativo” que le hizo a la obra para la reedición de 2016 (Seix Barral) fue precisamente sobre este punto: “Eso, que en el momento me pareció muy adecuado, hoy me suena un poco fascista, porque hay gente que realmente desearía una ‘Ley del silencio’, entonces preferí usar el término de ‘Ley anti-ruido’”. Más allá de las connotaciones relacionadas con la libertad de expresión y de prensa, al incluir la destrucción masiva de la ruidosa televisión, el final de la novela sugiere —al menos lúdicamente— la conveniencia de una acción radical contra el sonido de la tecnología.

La aparición del tío Porfirio en la trama de la novela mueve la acción hacia sus últimas consecuencias. Ceferino ve en el tío un potencial aliado contra el ruido, pues lo presenta como un “hombre probado” que había huido a la Guajira para refugiarse de la “masa fanatizada y ciega” causada por la presencia de la radio, es decir, como una especie de precursor o doble de sí mismo en el pasado: “El tío Porfirio se negó tercamente a aceptar la dictadura absolutista de Albertico Limonta, siendo por tal actitud segregado de

toda reunión” (91–92)<sup>10</sup>. Contrariamente a los designios del narrador-personaje, el tío Porfirio ya no tiene la habilidad de evitar caer en las garras del Mago y sus telenovelas<sup>11</sup>. Al observar cómo el tío, último bastión de la esperanza del protagonista, cae “en estado cataléptico” embrujado por la televisión, Ceferino toma una determinación: “Viéndolo postrado, con los ojos abiertos, juré no desmayar hasta rescatarlo de este maleficio doblegando a El Mago en un combate a muerte” (95). Es entonces cuando el protagonista reúne a la familia ahora para revelar su decisión de abatir al televisor y en vano trata de convencerlos de colaborar con su empresa. Ante la negativa de su esposa e hijos, el personaje sale de la casa a deambular por la ciudad hasta que regresa para dar muerte definitiva al mago de la cara de vidrio con ayuda del bate de béisbol mencionado al comienzo de este artículo. La destrucción del aparato es la sentencia del protagonista a su reclusión en el hospital psiquiátrico, desde el cual Ceferino puede escribir su “panfleto a la posteridad”, pero aparentemente allí no acaba la ilusión de eliminar a la televisión por medio de la destrucción material del aparato. Si leemos entre líneas el “juicio póstumo” del sabio alienígena, al final de la novela, podemos deducir que el testimonio de Ceferino debió haber inspirado a más inconformes a imitar su gesto exterminador. Repasemos un fragmento del juicio firmado por Z8-Plutariano:

El panfleto apuntala mi hipótesis de que tales aparatos fueron destruidos masivamente a finales del período clasificado Siglo XX, particularmente tormentoso. Seguramente los destrozaron durante una violenta insurrección (forma superior de la iracundia de nuestros antepasados). Indudablemente, el maestro Ceferino (como prueba el documento telepateado) fue *un incomprendido* de su tiempo. Está claro que la desaparición, *incluso de las fotos*, del llamado Te. Ve; indica que los amotinados no deseaban darle ninguna posibilidad de reconstrucción. En el contexto de la sociedad prenatal, es perfectamente comprensible que la gente haya llegado a ese acto desesperado, ya que en nuestros estudios hemos podido verificar que *la insuperable genialidad creadora de los terrícolas fue siempre directamente proporcional a la estupidez con la que luego utilizaban sus grandes inventos* (107–108, énfasis mío).

Cito en extenso este pasaje porque ilustra la manera en que la novela defiende la supremacía de los medios de inscripción por sobre otros medios que se definen alrededor

---

<sup>10</sup> Albertico Limonta es el nombre del personaje protagonista de la exitosa radionovela cubana *El derecho de nacer* (1948), escrita por Félix Caignet y adaptada en Venezuela por Radio Continente entre 1949 y 1950.

<sup>11</sup> En los años setenta comenzaba en Venezuela el boom de las telenovelas. En 1971 Radio Caracas Televisión transmite exitosamente *La usurpadora*, telenovela de 300 capítulos escrita por Inés Rodena y protagonizada por Marina Baura y Raúl Amundaray. Al año siguiente esta producción se convierte en la primera telenovela venezolana exportada al mercado internacional.

de la imagen. Es sintomático que, según el personaje extraterrestre, no queda ni un televisor sobre la faz de la tierra, ni una sola fotografía de un televisor, pero en cambio se encuentra intacto el panfleto de Ceferino, desafiando a la historia y a los siglos. Ante la fuerza arrolladora y destructiva de un medio de transmisión como la televisión, se opone la fuerza liberadora de la escritura. Si Mr. TV aliena a sus víctimas, les resta individualidad y les lava el cerebro, el testimonio escrito de Ceferino en cambio se erige en “panfleto subversivo”, “libelo antisistema”, es decir supuesto instrumento de liberación, aunque ya hemos visto que puede ser leído como una defensa a ultranza de los valores familiares y la cultura nacional. Dentro del universo de la novela, si la televisión es un nocivo medio de transmisión y su radio de acción se limita a lo inmediato, la escritura como medio de inscripción registra y almacena su acción positiva para el futuro. Ceferino en repetidas ocasiones se refiere a su “panfleto para la posteridad” y, de hecho, es en el futuro lejano cuando el extraterrestre encuentra el manuscrito. Desde esta perspectiva, la diacrónica temporalidad de la escritura parece imponerse sobre la restringida y sincrónica temporalidad de un medio que requiere de la presencia simultánea de emisor y receptor. Y en términos de recepción, bien podría decirse que en la novela se representa a un televidente que tiende a aceptar pasivamente todo cuanto dicta el aparato, en contraste con el lector potencial del testimonio del maestro: un individuo crítico, capaz de apelar a la racionalidad para cuestionar a los medios y a la sociedad y, llegado el caso, sumarse definitivamente a la causa del protagonista.

Por otro lado, aunque el giro postapocalíptico del final constituye un cierre eficaz y lúdico para la novela, implica también una ambivalente apología a la destrucción total de la televisión. Este epílogo lleva consigo la idea de que la eliminación material de un medio supone la supresión radical de la tecnología que lo hace posible y de todos los daños ocasionados por ella. La reivindicación de Ceferino como “un incomprendido de su tiempo” de algún modo lo asocia con un movimiento colectivo de rebelión y le restituye su cordura. Sin embargo, tal como puede inferirse a partir del texto atribuido al extraterrestre, ni la rebelión ni la destrucción de los aparatos fueron suficientes para la salvación de la humanidad en la novela, porque si bien es cierto que el alienígena reafirma la perspectiva del protagonista sobre la televisión, el hecho es que la humanidad igualmente se acaba a pesar de la destrucción de todos los televisores, lo cual implicaría que la televisión no era responsable de todos sus males. Además, mediante las palabras del extraterrestre la novela incorpora otra paradoja en su concepción sobre la relación hombre-tecnología. Si el problema estriba en la estupidez con que los humanos usan los grandes inventos de su genialidad creadora, entonces ¿por qué destruir el aparato electrónico en lugar de proponer formas “geniales” de utilizarlo?

La idea de que la eliminación de la tecnología equivale al exterminio de todos los aparatos es resbaladiza también. Además de emular el irrealizable acto de venganza contra una suerte de “rebelión de las máquinas”, esto implica la suposición de que la materialidad de una tecnología se reduce a la existencia del producto final, acaso porque implica una confusión de fondo que agobia a Ceferino durante toda la novela: no sabe si lucha contra

un aparato electrónico o contra un medio de comunicación. A fin de cuentas, la novela además de plantear oblicuamente una crítica determinista de la televisión, deja abierta una solución exagerada y apocalíptica que, al ser esbozada de forma humorística, conlleva su propia inestabilidad de sentido. En última instancia, el impulso destructivo de Ceferino tiene su correlato en el discurso apocalíptico de las últimas páginas, el cual paradójicamente implica que, aun habiendo destruido todos los televisores del mundo, la extinción de la especie era un destino inexorable.

### ¿El Mago contrataca?

*El mago de la cara de vidrio* constituye un valioso testimonio del lugar de la televisión en la imaginación literaria venezolana y latinoamericana, el cual utiliza las formas de la ficción satírica para poner en cuestión el poder que ejerce el medio televisivo en la sociedad, sin dejar de satirizar al televidente. En cierto sentido, la novela de Eduardo Liendo se hace eco del discurso de las tempranas críticas a la televisión, enfocadas en la forma en que el medio manipula a las audiencias, y de los planteamientos de una intelectualidad que no veía en la televisión otra cosa que un mecanismo de idiotización de las audiencias. *El Mago* es también un valioso testimonio del contexto sociopolítico en que se escribe, marcado por una profunda crisis de la izquierda a lo interno y una estrecha relación ideológica y comercial con Estados Unidos a lo externo, factores todavía relevantes —aunque de forma sustancialmente distinta— para un análisis de la crisis política y humanitaria que atraviesa Venezuela en la actualidad. Como he mostrado, de forma oblicua la novela se inserta en el paradigma ideologista de la crítica mediática, el cual se sintetiza en dos visiones complementarias. Una, que da preminencia a los medios de comunicación como el centro la industria cultural, y por tanto responsables de la producción y difusión serializada de contenidos de entretenimiento orientados a manipular al receptor al servicio de la lógica capitalista. Y otra, que concibe la relación entre emisor y receptor en términos de estímulo-respuesta, y al medio de comunicación como una herramienta de condicionamiento ideológico. Ambas perspectivas, aunque desde lugares de enunciación diferentes, conciben a los *mass media* como meras herramientas de manipulación y, como contraparte, asumen la pasividad de una audiencia que consume lo que los medios le ofrecen sin mayor capacidad de discernimiento.

Sin embargo, mal se podría suponer que las ideas del narrador son necesariamente atribuibles al autor, o viceversa. No es posible leer *El Mago* como una novela tesis, interpretándola de forma literal, ignorando la ironía satírica que atraviesa toda la obra y sin atender al retrato hiperbólico que se hace del televidente. La gran paradoja de Ceferino es que, teniendo supuestamente más resistencia ante la manipulación de los mensajes de Mr. TV, es quien sufre sus efectos de forma más catastrófica. Quizás el juego intertextual con el *Quijote* arroja luces sobre esto, pues la manera en que se presenta el maestro caraqueño frente a la televisión es paralela a la manera en que Cervantes muestra a su caballero andante ante el teatrillo de marionetas. Ceferino es también un héroe que va a



contracorriente de su tiempo y de algún modo lucha contra el mago, intentando defender a su familia de los hechizos de Mr. TV, pero es justamente un héroe risible como el propio Quijote, lo cual agrega más inestabilidad al sentido global de la obra. La novela de Liendo no presenta a un sujeto que racionalmente se enfrenta a su conflicto, sino todo lo contrario: un héroe paranoico y esquizofrénico que, al intentar resistirse a la alienación televisiva, termina confundiendo todo en su entorno. Ceferino es blanco al mismo tiempo de la burla y de la admiración de su autor, y es dentro de esa ambivalencia cervantina que podemos entender el conflicto del personaje.

El humor es clave en la ambivalencia de la narración, cuyo cuestionamiento a los medios es continuamente desdibujado por la hipérbole en beneficio de la fluidez de la trama. Por un lado, el relato otorga agencia plena al televisor al presentar un medio humanizado, omnipotente, dotado de poderes hipnóticos y de capacidad estratégica para adueñarse de los espacios domésticos, romper con la paz del hogar y con el equilibrio psíquico del protagonista. Por el otro, se esfuerza en mostrar una audiencia notablemente despojada de autonomía, sumisa y obediente a cada uno de los mensajes y designios del Mago. La caracterización de Ceferino recrea a un televidente más renuente que, paradójicamente, sólo a través de su enajenación es capaz de ser consciente de su metamorfosis. El gesto final del protagonista, su venganza definitiva contra el Mago, se convierte en una especie de acto de justicia que, según sugiere el final de la novela, sería replicado por el resto de la población mundial hasta hacer desaparecer toda huella del televisor sobre la faz de la tierra. En ese gesto apocalíptico se revelan algunas contradicciones, como la idea de vencer la tiranía del medio de comunicación con una respuesta igualmente autoritaria, o la creencia de que la única forma de combatir la intervención de la televisión sobre las audiencias es mediante la erradicación material de la tecnología. Esto también guarda ecos del discurso antitecnológico de la época, según el cual la televisión no admitía posibilidad de reforma, pues su sola existencia material estaba indisolublemente atada a sus defectos y peligros.

Aunque el maestro Ceferino parece defender un proyecto subversivo contra el sistema de comunicación de masas, incurre en cuestionamientos más bien conservadores. Lo que más lo atormenta es la amenaza que la televisión representa contra sus tradiciones familiares, y en consecuencia, contra la paz del hogar, la cultura impresa, los ideales nacionales, las viejas costumbres, la educación formal, en fin, contra un conjunto más o menos fijo de valores que, a ojos del lector, aparecen en riesgo por la sola presencia de la televisión en casa. No obstante, el humor matiza todas estas inferencias. Liendo recurre a la ridiculización del protagonista y exagera todos los poderes y efectos del medio en la audiencia, y aunque al final parece solidarizarse con el proyecto de su mártir deja abierta la ambivalencia. Al jugar con la disociación del personaje y con las acciones que ocurren a su alrededor, y poner en evidencia las confusiones de Ceferino sobre cómo asimila a su cotidianidad lo que ve en pantalla, la novela desestabiliza su propia perspectiva configurando una caricatura hiperbólica de la relación entre televisor y televidente.

*El mago de la cara de vidrio* gravita sobre un momento histórico y un medio de comunicación específico con una tecnología y una programación bastante limitadas. Sin embargo, es oportuna su relectura ahora que la televisión ha experimentado cambios significativos en su tecnología (colores, alta definición, interactividad, transmisión satelital, fibra óptica, televisión digital, variedad de formatos) y en su rol en la sociedad. La mirada escéptica sobre los medios persiste, pero con importantes transformaciones. La teoría de la comunicación en América Latina, por ejemplo, desde fines de los ochenta supera la visión casi teológica acerca de los medios como meros manipuladores de una inocente audiencia, para concebirlos como actores sociales, permanentemente mediados por la resignificación de esas audiencias (Orozco, Martín-Barbero). La masificación del Internet también ha impactado en gran medida la manera en que se vive y se teoriza la recepción de las tecnologías de comunicación. Ahora la experiencia televisual está vinculada a una multiplicación de las pantallas —o de “caras de vidrio”—, cuando proliferan *laptops*, *tablets*, *smartphones* y cascos de realidad virtual, y se habla de trastornos como la nomofobia, adicciones a *social media* y otras expresiones de dependencia tecnológica que aparecen prefiguradas en Ceferino. Entrada la tercera década del siglo XXI, tal vez sería propicio reflexionar sobre cómo las ficciones latinoamericanas continúan imaginado a los medios de comunicación en momentos en que pareciera que los Magos se han multiplicado.

#### OBRAS CITADAS

- Bautista Urbaneja, Diego. *La política venezolana desde 1958 hasta nuestros días*. Temas de Formación Sociopolítica, No. 7. Publicaciones Universidad Católica Andrés Bello, 2007.
- Bisbal, Marcelino. *Televisión, pan nuestro de cada día*. Alfadil Ediciones, 2005.
- Bolter, J. D. y Richard A. Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, 1999.
- Cavell, Stanley. “The Fact of Television.” *Daedalus*, vol. 111, no. 4, 1982, pp. 75–96.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Segunda Parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de La Mancha*. Madrid, [1615], [cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote](http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote). Consultado el 6 de mayo 2018.
- Cruz Mendizábal, Juan. “Primera salida de Eduardo Liendo”. *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, vol. 3, 1974.
- de Armas Chitty, José Antonio. *Historia de la radiodifusión en Venezuela*. Edición de la Cámara Venezolana de la Industria de la Radiodifusión, 1975.
- Dinneen, Mark. *Culture and Customs of Venezuela*. Greenwood Press, 2001.
- García Tamayo, Jorge. “Liendo entrevistado en enero 2018”. *La peste loca*, 20 de junio 2019, [lapesteloca.blogspot.com/2019/06/liendo-entrevistado-en-enero-2018-ii.html](http://lapesteloca.blogspot.com/2019/06/liendo-entrevistado-en-enero-2018-ii.html). Consultado el 28 de agosto 2019.
- Gitelman, Lisa. *Always Already New: Media, History and the Data of Culture*. MIT Press, 2014.

- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Stanford University Press, 2002.
- Hernández Díaz, Gustavo. *Las tres T de la comunicación en Venezuela: Televisión, Teoría y Televidentes*. Publicaciones Universidad Católica Andrés Bello, 2008.
- Jiménez, Lucía. “Eduardo Liendo: Yo sigo pensando en la ilusión como motor universal”. *Papel literario*, 10 de julio de 2016, [elmiope.com/2016/09/27/eduardo-liendo-yo-sigo-pensando-en-la-ilusion-como-motor-universal](http://elmiope.com/2016/09/27/eduardo-liendo-yo-sigo-pensando-en-la-ilusion-como-motor-universal). Consultado el 25 de mayo de 2020.
- Liendo, Eduardo. *El mago de la cara de vidrio*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1985.
- Mander, Jerry. *Four Arguments for the Elimination of Television*. Morrow, 1978.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili, 1987.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, 1965.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: Cultura y Sociedad en América Latina*. Editorial Anagrama, 2000.
- Orozco, Guillermo, and Toby Miller. “Television in Latin America is ‘Everywhere’: Not Dead, Not Dying, but Converging and Thriving.” *Media and Communication*, vol. 4, no. 3, 2016, pp. 99108.
- Páginas Amarillas Cantv*. “Historia de la Televisión en Venezuela”. 2013, [www.pac.com.ve](http://www.pac.com.ve). Consultado el 20 de mayo de 2018.
- Pasquali, Antonio. *El aparato singular: análisis de un día de TV en Caracas*. Universidad Central de Venezuela, IIES-FACES, 1967.
- Sewell, Philip W. *Television in the Age of Radio: Modernity, Imagination, and the Making of a Medium*. Rutgers University Press, 2014.
- Uricchio, William. “Television, Film and the Struggle for Media Identity.” *Film History*, vol. X, no. 2, 1998, pp. 118–127.
- Willaert, Tom. “How Literature Imagined Television, 1880–1950.” *Orbis Litterarum*, vol. 72, no. 6, 2017, pp. 591–610.
- Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. Routledge, 2003.