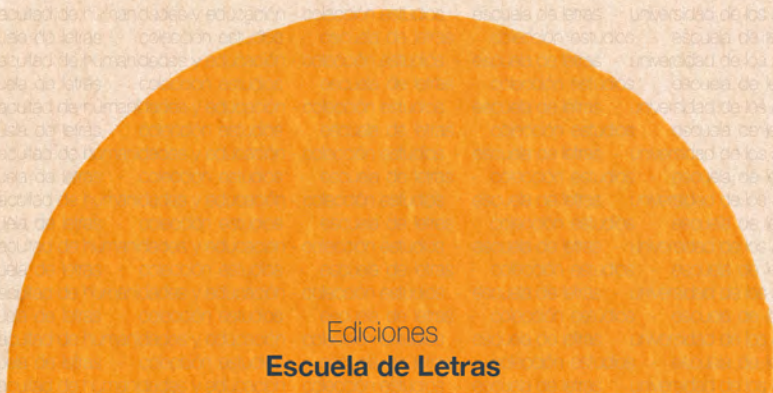


Luis Mora Ballesteros

PRÁCTICAS CRÍTICAS

Apuntes sobre literaturas urbanas
del Caribe hispánico



Ediciones
Escuela de Letras



PRÁCTICAS CRÍTICAS
APUNTES SOBRE LITERATURAS URBANAS DEL CARIBE HISPÁNICO



UNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

MARIO BONUCCI ROSSINI
Rector

MANUEL ARANGUREN
Vicerrector Administrativo

PATRICIA ROSENZWEIG
Vicerrectora Académica

JOSÉ MARÍA ANDRÉZ
Secretario

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

MERY LÓPEZ DE CORDERO
Decana

BELKYS BOSETTI
Coordinadora Académica

Gregoria Antonia Kettl
Directora de la Escuela de Idiomas Modernos

LILIAN ANGULO
Directora de la Escuela de Educación

CARMEN CARRASQUEL
Directora de la Escuela de Historia

ROBERTO ROJAS
Director de la Escuela de Medios

JOSÉ GREGORIO VÁSQUEZ
Director de la Escuela de Letras

Luis Mora Ballesteros

PRÁCTICAS CRÍTICAS

Apuntes sobre literaturas urbanas
del Caribe hispánico

EDICIONES DE LA ESCUELA DE LETRAS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MÉRIDA-VENEZUELA



PRÁCTICAS CRÍTICAS
APUNTES SOBRE LITERATURAS URBANAS
DEL CARIBE HISPÁNICO
© Luis Mora-Ballesteros

Ediciones de la Escuela de Letras
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad de Los Andes
Mérida-Venezuela

© Colección Estudios

Primera edición, 2022
E-book, ULA, 2022

EDITOR:
José Gregorio Vásquez

DISEÑO Y CUIDADO DE COLECCIÓN
Escuela de Letras

FOTOGRAFÍA DE LA PORTADA:
© <https://unsplash.com/nathan-dumlaio>
FOTOGRAFÍAS INTERIORES:
© <https://unsplash.com/florian-klauer>
FOTOGRAFÍA DE LA CONTRAPORTADA:
© <https://unsplash.com/vojtech-bruzek>

HECHO EL DEPÓSITO DE LEY:
E-Book: Depósito Legal: ME2022000069
E-Book: ISBN: 978-980-11-2084-1

Edición digital 2022



El presente documento se distribuye en esta edición bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional. La evaluación y arbitraje fue realizado de manera anónima y gratuita con la finalidad de contribuir con el libre acceso a la producción intelectual de la Universidad de Los Andes — Venezuela, a través de su Repositorio Institucional SaberULA (www.saber.ula.ve).

ESCUELA DE LETRAS

JOSÉ GREGORIO VÁSQUEZ
Director

ZHELMA PORTILLO
Departamento de Historia del Arte

JUAN CARLOS ABREU
Departamento de Literaturas Clásicas

DIÓMEDES CORDERO
Departamento de Literatura
Hispanoamericana y Venezolana

VALMORE AGELVIS
Departamento de Lingüística

ÍNDICE

PRELIMINARES	9
PRÁCTICA I: TENDENCIAS DE LA NOVELA URBANA VENEZOLANA	15
Hacia un imaginario contemporáneo de ciudad infernal en la novelística venezolana	17
Sobre los orígenes de la relación <i>ciudad/novela</i> en Venezuela	19
Vista rápida: la <i>ciudad infernal</i> de la novela urbana de los años sesenta, setenta, ochenta y noventa: de la década violenta a la narrativa de los noventa	27
La franja incógnita o la década incierta de la novelística urbana venezolana	34
PRÁCTICA II: IMAGENERÍAS E INGENIOS EN LA NOVELA URBANA VENEZOLANA DE INICIOS DEL SIGLO XXI	43
<i>La última vez y Bajo tierra</i> : de la imaginaria del Caracazo al deslave de Vargas	45
PRÁCTICA III: LAS FORMAS DE LA CIUDAD Y DEL PAÍS EN LA POESÍA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA: las formas del país en <i>Cartas de renuncia</i> , de Arturo Gutiérrez Plaza	63
Liminar	65
Expediente del país	66

Trazos y trazas del país	68
Doble comprobación	71
Estructura de las cartas	72
De la dimisión y su resonancia: tópicos y temas	72
Al cierre	75
Práctica IV:	
Otras prácticas; otras lenguas y literaturas:	
las estrategias narrativo-compositivas presentes en	
<i>La biografía difusa de Sombra Castañeda</i>	77
Liminar	79
Algunas estrategias narrativo/compositivas presentes	
en <i>La biografía difusa de Sombra Castañeda</i>	82
Rhetoric and Imagery of the Caracazo in <i>La última vez</i>	
and Its Link to the Political Narrative of Chavismo	89
Introduction	91
Strategies for representing the violence	93
La última vez and its link with the political rhetoric	
of Chavismo	96
Conclusion	102
Motivo clásico en <i>Averno</i> : una novela escrita	
en clave de anticipación	105
Preliminar	107
Afluentes: la intertextualidad	108
Del motivo clásico: el vaa en AV	112
Nékyia	112
Katábasis	114
(Al cierre) Anábasis	121
Obras citadas	125

PRELIMINARES

Con cierta regularidad, los profesores de literatura solemos ejercer el oficio de la crítica literaria. Nos guían la intuición y la experiencia lectoras; tomamos notas y divagamos largas horas sobre autores, libros y perspectivas de estudio. En tales procedimientos, comparamos o analizamos las producciones artísticas que nos son de interés; trazamos unas coordenadas para después emitir un juicio estético o de valor acerca de una obra en específico. Otras veces, cultivamos ese *oficio* con fines informativos y divulgativos. Todo con el firme propósito de comunicarnos con la comunidad académica. Naturalmente, esto es parte del quehacer de los investigadores y estudiantes de la literatura quienes conforman —a su vez, en calidad de agentes—, el llamado “campo literario”, tan estudiado por Pierre Bourdieu. Sin olvidar, por supuesto, que tanto examinadores como creadores participan —incluidas sus percepciones ideológicas— dentro de un conjunto social determinado al reactivar la «institución literaria». Tal y como lo señala el crítico Terry Eagleton.

Visto así, los escenarios y públicos varían según el formato y las mediaciones entre autores y críticos. La mayoría de estas contribuciones son evaluadas por pares; consultadas por los estudiantes de las carreras en las que dictamos una cátedra. Sea que escribamos una conferencia para una sesión determinada, o sea que preparemos un artículo de divulgación para una revista, con el paso del tiempo logramos acumular un enorme caudal de información literaria. A

tal punto que, al listar la cifra de artículos publicados, rechazados o en revisión —e incluso olvidados a medio camino por asuntos del azar o de la “cruel fortuna”—, el número de desaciertos y frustraciones podría superar con creces la cantidad de aciertos y laureles. No podría ser de otra manera. Hay un sinnúmero de colaboraciones en línea cuyo tamaño en bites, probablemente, supera la cifra que representa a la población de la Tierra multiplicada por un factor considerablemente elevado. Todo lo cual obliga a pensar en lo oportuno, o no, que resultaría publicar un *paper* o un ensayo más.

Con la intención de visitar cinco de esos *papers* o ensayos, frutos, entre otros, del oficio ejercido en la década 2011-2020, se compilan aquí las presentes *Prácticas críticas. Apuntes sobre literaturas urbanas del Caribe hispánico*. Estas son el resultado de una época en la que estuve por dos años en calidad de profesor invitado en la Universidad de Los Andes; en su Escuela de Letras y en las Maestrías de Literatura Hispanoamericana y Latinoamericana y del Caribe. Todo ello ocurrió mientras cursaba estudios de doctorado en Letras en la Universidad Simón Bolívar, para, posteriormente, continuar mi carrera en la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY) y la Monmouth University en Estados Unidos. A ese agrupamiento o suma de victorias y frustraciones, que firmamos sobre la piel de los cuadernos o sobre las pantallas digitales, he osado denominarlo *práctica* crítica, en el entendido de que tal experiencia obedece a unos intereses lectores iniciales que fueron perfeccionándose a través de la destreza del oficio crítico. Conjunto de motivaciones que, a la fecha, han cobrado otro valor e importancia en mi carrera como lector e investigador de las literaturas venezolana y del Caribe hispánico.

En rigor, en la primera de estas *prácticas*, “Tendencias de la novela urbana venezolana: Hacia un imaginario contemporáneo de ciudad infernal en la novelística venezolana”, publicado en 2019, en la revista *Argus-a* (vol. 9, n.º 34), se efectúa un balance sobre las distintas tendencias de la novela urbana venezolana. Se indaga sobre el *topos* ciudad/novela, sus diferentes desarrollos y sus variaciones desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. En una primera dirección, este ensayo busca dar informe de las estra-

tegias de representación en términos caóticos, ruines y pesadillescos. Por otra parte, aspira a reabrir el debate en torno a la novela urbana venezolana y sus trazos infernales y apocalípticos a inicios del siglo XXI. Entre sus conclusiones estima que la ficción venezolana contemporánea responde a los conflictos de un campo artístico impactado por las fuerzas de la realidad sociopolítica de la década 2001-2010; un asunto fundamental que se estima perentorio en el juicio y la valoración de la literatura venezolana contemporánea.

Con la segunda de las *prácticas*, “Imagenerías e ingenios en la novela urbana venezolana de inicios del siglo XXI”, deseo, en una primera instancia, proponer que la literatura venezolana del siglo XXI presenta un reflejo/sincronía entre la novelística urbana surgida en la primera década de este siglo y el proceso histórico. En segundo término, señalo que la novela urbana del siglo XXI no esconde los propósitos alegóricos, simbólicos y representativos del proceso venezolano 2001-2010. Asimismo, expongo que la diferencia sustancial de las dos ficciones analizadas, *Bajo tierra* y *La última vez*, con las novelas de la tradición novelística urbana no radica únicamente en los contextos políticos de cada época —signados por las turbulencias y dislocaciones—, sino en las formas de intervención en la ciudad; esto es, a saber, mediante las estrategias narrativas empleadas y los posicionamientos en el campo artístico de los autores, quienes diseñan un infierno como *topos* de lo social desde distintos ángulos de enunciación discursiva. Este es un ensayo inédito, perteneciente a mi tesis doctoral, *La franja incógnita: La ciudad infernal en la novela venezolana de inicios del siglo XXI*.

El estudio de la poesía venezolana tiene lugar en un trabajo especial que explora las diversas formas de representación del país, en términos del exilio, el desamparo, la pérdida y la fractura familiares, manifiestas en el poemario *Cartas de renuncia* (2020), del escritor venezolano Arturo Gutiérrez Plaza. Así, la *práctica* III, “Las formas de la ciudad y del país en la poesía venezolana contemporánea”, publicada originalmente en el volumen *Transgresiones en las letras iberoamericanas: Visiones del lenguaje poético*, procura desvelar las estrategias poético-compositivas que ilustran a Venezuela como uno de los temas relevantes en la poesía de Gutiérrez Plaza. Un evento

que, a nuestro ver, exhibe este tópico como uno de los argumentos nucleares de una parte de la poesía venezolana de inicios del siglo xx. Esa que, precisamente, alude a la proyección poética del hogar, la patria, y al oficio de la escritura. Una tríada que convoca a la hondura, al detenimiento, y a la mirada lateral, tal y como parece atestiguarlo la producción poética venezolana de las últimas dos décadas.

En el último apartado de esta compilación confluyen tres trabajos en apariencia disímil, pero que guardan una relación particular: el análisis discursivo y de las imagerías y representaciones en tres novelas latinoamericanas. La primera entrega de “Práctica iv: Otras prácticas; otras lenguas y literaturas”, aborda las estrategias narrativo/compositivas presentes en *La biografía difusa de Sombra Castañeda*, del escritor dominicano Marcio Veloz Maggiolo. En este ensayo, publicado en 2015, en *Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios* (n.º 21), se traza una zona de análisis en la cual se aprecian algunas estrategias narrativas propias de la narrativa del trujillato. Se analiza cómo, a través de la exploración verbal, el registro de *La biografía difusa de Sombra Castañeda* se expresa como una manifestación del subgénero de novelas del dictador/dictadura. Aunque el referente histórico que evoca el relato versa sobre la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, quien gobernó desde 1930 hasta 1961 en la República Dominicana, la ficción de Marcio Veloz Maggiolo se sucede en una temporalidad “difusa” —muy fiel a su título—, cuya trama simbólica establece diálogos con el mito y la historia americanos.

Seguidamente, en lo que respecta a “otras lenguas”, la *práctica* presenta a “Rhetoric and Imagery of the Caracazo in *La última vez* and Its Link to the Political Narrative of Chavismo”, publicado en *IAFOR (Journal of Arts & Humanities by The International Academic Forum)*, en 2020. Un trabajo en inglés que forma parte de mi proyecto postdoctoral, en el que se analizan los temas relacionados con el discurso y la imagería articulados en la novela *La última vez* (2007), de Héctor Bujanda. La crítica considera esta obra como un arquetipo moderno de un tipo de literatura que emplea conjuntos de imágenes y establece espacios metafóricos relevantes como sustento

de un marco de referencia histórico. Ese marco de referencia es la ola de disturbios conocida como el Caracazo del 27 de febrero de 1989. El registro discursivo de la obra muestra rasgos que giran en torno a esas protestas y sus secuelas. La dirección analítica del artículo, por lo tanto, pretende identificar inicialmente patrones descriptivos que demuestren las inclinaciones políticas de estas voces, comenzando por la forma en que la ciudad de Caracas es representada como una guarida de crimen persistente, que culmina con los eventos que llevaron al golpe de Estado de 1992. Por último, este ensayo busca indagar sobre el conjunto de tendencias estéticas e ideológicas que caracterizan la narrativa y la retórica política venezolana del siglo XXI.

Finalmente, la última de las *prácticas* recogidas en este volumen, amplía una propuesta anterior publicada en 2013, en la revista *Gramma* (vol. 24, n.º 51), sobre los aspectos intertextuales en la novela *Averno*, de Gabriel Jiménez Emán. Se efectúa con el interés de vindicar la lectura de un texto poliédrico dentro de la denominada literatura venezolana del siglo XXI. El trabajo procura responder a una necesidad surgida a raíz de la relectura, a fin de establecer otros elementos que superen la visión de relación, contraste, influencia y fuentes con obras antecedentes de la tradición literaria. Se busca evitar, de esta forma, incurrir en la perniciosa tendencia de volver rígidos los métodos críticos, a tal punto de transformarlos en una suerte de receta, la cual podría liquidar cualquier posibilidad de pluralismos en el análisis intertextual.

HACIA UN IMAGINARIO CONTEMPORÁNEO DE *CIUDAD INFERNAL* EN LA NOVELÍSTICA VENEZOLANA

En la literatura venezolana de los siglos XIX y XX, fue frecuente la aparición del *topos* ciudad/novela con diferentes desarrollos y variaciones, según fuera el caso. Un posible trazado —que podría servir para ilustrar un amplio balance y dar informe de las estrategias de representación que históricamente han configurado el *topos* ciudadano venezolano— tendría como punto de partida a *Peonía*, de Manuel Vicente Romero García, y cerraría en *Después Caracas*, de José Balza.¹ De hecho, desde que fue inscrita por primera vez la ciudad de Caracas en la ficción, este tópico ha gozado de cierta prestancia, tanto para el desarrollo de investigaciones centradas en los estudios culturales y literarios, como para aquéllas que enfocan su interés en lo urbanístico y lo sociológico. Si bien, a inicios del

1 Esta línea de corte, que inicia con la publicación de *Peonía* (1890) y culmina con *Después Caracas* (1995), procura trazar un recorrido que dé cuenta de la transición de las formas y modos narrativos en cómo se ha representado a la ciudad en la novelística urbana, desde mediados del siglo XIX hasta las postrimerías del XX —en cierto modo, se trata de un amplio panorama que recoge las determinantes históricas y condicionantes estético-ideológicas del registro de la ciudad en la novela venezolana desde sus orígenes hasta el siglo veinte—; un fin de siglo que da inicio a un nuevo ciclo narrativo en Venezuela, de allí que hablemos de la literatura y la novela urbana venezolanas del siglo XXI. Basta con examinar la gran cantidad de títulos y páginas que la investigación ha dedicado a esta empresa para corroborarlo.

siglo xx en Venezuela se destaca el papel protagónico que tuvieron la novela y el ensayo político durante la primera década, en razón de que el campo artístico se ha visto impactado por las fuerzas de la realidad sociopolítica y surgieron ficciones de corte histórico —*Falke*, de Federico Vegas, y *El pasajero de Truman*, de Francisco Suniaga— o que se ubican entre la memoria y la historia —*Bajo las ruedas del tiempo*, de Carmen Vicenti, y *El round del olvido*, de Eduardo Liendo—, entre otras que describen temáticas de interés crítico, lo cierto es que, tras una fructífera etapa de amplios panoramas y síntesis durante el primer lustro —caso de *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano*; *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, y *Laberintos del poder*—, al finalizar la primera década del siglo XXI quizá no está del todo claro el balance de las formas de la novelística urbana; más allá de que de ésta se ofrezcan algunas lecturas panorámicas publicadas en suplementos literarios o en revistas especializadas. En todo caso, lo que resta aún es determinar cuáles son las otras lecturas que pueden efectuarse sobre esa *zona literaria*; es decir, la conformada por la novela urbana, a propósito de mostrar los temas que constituyen el articulado de esta narrativa de la ciudad. Todo lo cual revela cierta urgencia por efectuar una revisión y un análisis del maridaje entre la ciudad y la literatura del período 2001-2010, en virtud de poner de relieve algunas otras claves de lectura y ampliar los horizontes de interpretación de esa *fase o zona literaria*. En este sentido, este ensayo efectúa un balance crítico sobre las distintas tendencias de la novela urbana venezolana. Indaga sobre el *topos* ciudad/novela, sus diferentes desarrollos y sus variaciones desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX. En una primera dirección, busca dar informe de las estrategias de representación en términos caóticos, ruines y pesadillescos. Por otra parte, aspira a reabrir el debate en torno a la novela urbana venezolana y sus trazos infernales y apocalípticos a inicios del siglo XXI. Asimismo, entre sus conclusiones estima que la ficción venezolana contemporánea responde a los conflictos de un campo artístico impactado por las fuerzas de la realidad sociopolítica de la década 2001-2010; aportes fundamentales en el juicio y la valoración de la literatura venezolana contemporánea.

Visto así, es, en principio, dentro de este marco general de ideas, donde deseamos ubicar la narrativa urbana venezolana de las primeras tres décadas del siglo xx, ya que durante este período acudimos al despegue de una incipiente literatura metropolitana, tal como afirma Orlando Araujo, al señalar que “la nuestra, como la generalidad de las literaturas nacionales de Hispanoamérica, es una literatura metropolitana. Se hace en Caracas. Por escritores que residen en Caracas, o que residen en el interior y lanzan su red hacia Caracas” (50). Por último, ante todo lo dicho y, para conocer las formas cómo la ciudad es narrada y representada en la ficción contemporánea, resulta entonces pertinente indagar sobre el surgimiento de la novela urbana venezolana y su trayectoria. Tal revisión es la que es permite formular, por derivación, una de las preguntas centrales de este trabajo: ¿cuáles son los rasgos del imaginario contemporáneo de *ciudad infernal* en la novela venezolana?

SOBRE LOS ORÍGENES DE LA RELACIÓN CIUDAD/NOVELA EN VENEZUELA

Al realizar un brevísimo balance de las formas novelísticas de fines del siglo xix y principios del xx, se aprecia que éstas esbozan un conjunto de rasgos estilísticos asociados con el naturalismo, el costumbrismo y el criollismo venezolanos. Gracias a lo cual es posible poseer un conocimiento de las tendencias iniciales de la novela urbana que emergen en una relación sincrónica con los diferentes contextos históricos en que se ha inscrito la ficción, puesto que, como afirma Ángel Gustavo Infante, en Venezuela:

Desde el siglo xix hasta 1950, aproximadamente, en el tratamiento del espacio urbano se cumple una constante: la capital como centro rector o puesto de mando en contraposición a la barbarie rural. Así lo manifiestan narradores como Manuel Vicente Romero García y Rómulo Gallegos. Varios nombres se ubican en este cuadro que propone la tesis civilizadora desde la capital. El campo puede estar incluido en las cercanías como trasfondo, pero, así como representa el lugar puro, incontaminado, será también el ámbito ignaro, marginado de las decisiones que definirán la vida del país (222).

De hecho, nótese que, por ejemplo, los cambios del modelo civilizatorio, que venían desde el guzmancismo de finales del siglo XIX, y que forman parte del debate preurbanístico venezolano, encontrarán una contraparte en la propuesta gomecista a principios del siglo XX (Almandoz). A la idea de civilización —a lo Guzmán Blanco, afrancesada, parisina, por decir lo menos— corresponderá una idea de *progreso* del gomecismo, en un sentido bastante provincial, en cuanto a la construcción de infraestructuras, más que al embellecimiento urbano.

También a la Caracas europea, fundada sobre el mito parisino, la cual “persistirá en el urbanismo monumental de finales de los treinta” (Almandoz 198), se opondrá una Caracas con una realidad urbana modesta, *sui generis*, con ciertos visos y reminiscencias norteamericanas. Debido a tales contrastes, además, es posible concebirla en términos literarios al revisar entre los anales del vínculo ciudad/novela en Venezuela, dado que:

[n]o es casual por ejemplo que Luis Roche conciba su Carretera del Este como un ‘Broadway caraqueño’, y la Victoria Guanipa de *La Trepadora* encuentre su llegada a Caracas más imágenes neoyorquinas que parisinas... Si bien cabe decir que Alberto Soria y María Eugenia Alonso todavía tienen su motivo de frustración esencial en el regreso de París, algunos personajes de *Ídolos rotos* e *Ifigenia* cuestionan la copia local de una civilización afrancesada, cuestionamiento que se acentúa y amarga en *La casa de los Ábila*, donde el esnobismo vacío de una sociedad caraqueña es puesto en ridículo ante los valores vernáculos (Almandoz 198).

Al reparar con detalle sobre el origen de esta sincronía entre la ficción y la ciudad venezolana, podemos apreciar que la primera novela impresa en el territorio, destinada a convertirse en piedra angular del género metropolitano, en opinión de Guillermo Meneses, en *Caracas en la novela venezolana*, no era propiamente urbana. Según este autor, la aparición de la ciudad de Caracas en *Peonía*, de Manuel Vicente Romero García, constituye uno de los primeros ejemplos y es:

[c]omo vista desde fuera y en el plano que podríamos llamar teórico. No se trata sólo de la referencia paisajística, sino de que el paisaje mínimo está tratado como en un fondo de postal. Un personaje cualquiera mira a Caracas como si recordara un cromó, a través de elementos retóricos. El monte, y en seguida las vegas, que mueve el viento y pinta el sol (Meneses,11).

Veamos un extracto de la novela para validar lo expuesto por Meneses en su ensayo:

La ciudad se despertaba: tras de mí iba saliendo los artesanos soñolientos, restregándose los ojos y bostezando; porque este frío de Caracas, a las seis y media de la mañana más provoca a dormir que a trabajar (Romero García 12).

Esa vocación literaria de los escritores de la tradición por rendir tributo al paisaje capitalino, propia del nativismo, encontrará en la primera publicación de *Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo, un punto de quiebre, una ruptura, un hito relevante en la representación de la ciudad en la novela venezolana. Su aparición la inscribe en una línea de producción narrativa en que la ciudad —en específico, Caracas— surge como protagonista. A diferencia de una de las más célebres novelas de la tradición, *Peonía*, la cual “coloca sobre terreno firme el mundo del campo, y determina el inicio de lo criollo dentro de la Venezuela campesina” (Di Prisco 117),² *Todo un pueblo* instauro, en la novelística venezolana, la primacía del ambiente urbano, al trazar el relato de una pequeña urbe con las aspiraciones de una metrópolis cosmopolita: una “París de los confines”, como estima Miguel Gomes. Una Caracas que, al seguir las pistas de la crónica y de su genealogía urbana, posee un *carácter pueblerino* hasta bien entrado el siglo xx, lo cual resulta extensible a las demás ciudades del interior del país (Almandoz). En efecto, al seguir las trazas subsiguientes de esta literatura metropolitana,

2 “El modelo narrativo criollista propuesto por *Peonía* incorpora al narrador crítico del costumbrismo como personaje redentor, cuya formación y punto de partida se ha dado en la ciudad (Caracas), y cuya acción se desenvuelve en la ciudad y se proyecta hacia el campo, bien para reformarlo o bien para promover e incorporarse a la lucha armada que conducirá a las reformas. Se forja de este modo una novela geográfica, mitad ciudad, mitad hacienda cercana” (Araujo 52).

notamos que existe todo un cuerpo novelesco, de cuyo patrón de lectura se desprenden las tendencias iniciales por las que transitó la novela urbana hecha en Venezuela a finales del siglo XIX e inicios del XX. Como se afirmó, sus variantes estilísticas y rasgos estéticos tienen origen en el naturalismo, el costumbrismo y el criollismo venezolanos. Para mostrar tal aserción, examinemos, brevemente, los siguientes pasajes de las novelas *Peonía* y *Todo un pueblo*:

A los bordes de las quebradas, en los vegotes, los caucaguales, con su sombra de bucares; en las laderas, el cafetal, bajo guamos de verde negro; más arriba, los conucos cercados de ñaragatos y pata vaca, copiando los caprichos de un suelo mosaico o los cuadros regulares de un tablero de ajedrez (Romero García 15).

Villabrava seguirá lo mismo que la hicieron [...]. Los que tuvieron el mal gusto de hacerla: con sus calles torcidas como sus consecuencias; con sus orgullos, con sus chismes, con sus infamias, con sus apodos soeces, con sus delitos sin castigo, con sus mismos hombres y con sus mismas vergüenzas [...]. Porque en Villabrava, como en aquella mísera población romana que sometió Víctor Duruy al más despiadado de los análisis históricos, se había perdido ya el sentido de los símbolos excelsos. La impunidad excitaba al vicio y a éste acudían, para darles mayores resultantes de dolor, cien fuerzas de abandono, de cobardía; de pecado, de encanallamiento, de resignación extraña (Pardo 84-85).

Como se aprecia, el tono y los registros son notablemente distintos y las ambientaciones de la ciudad absolutamente disímiles. La Caracas del enfoque criollista, manifiesta en *Peonía*, es la resultante de un amasijo de loas y tributos con ciertos ecos y reminiscencias del paisaje a modo virgiliano. *Peonía*, como representante de la tendencia criollista, deja claro que, en las producciones de este tipo, “[e]l modelo es natural, va a tener las variaciones estilísticas en cada caso particular, pero sin variar el marco ni el punto de vista” (Araujo 53). En cambio, gracias al ingenio de Pardo, en *Todo un pueblo*, brota una incipiente ciudad que es fruto de la impudicia y la perversidad de sus habitantes —Villabrava³—. Como advierte Araujo, su representación se apoya en el uso de un lenguaje soez y

3 Para Gonzalo Picón Febres, la ciudad representada en la novela de Pardo, “sin rodeos, es Caracas, Caracas con todas sus flaquezas, debilidades, pequeñeces, fantasmagorías risibles, preocupaciones, servilismos y defectos” (394).

provocador. Los recursos estilísticos y el tono satírico de los que se vale la componen como una pieza narrativa en la que lo cáustico y lo burlesco se dan cita, para expresar la flaqueza humana de sus personajes. No obstante, a decir de José Antonio Castro, en la prosa fictiva de Pardo: “La sátira del escritor no se queda, en el sólo retrato físico de la ciudad, sino que pasa revista a todos los defectos de sus habitantes, un pueblo ‘pendenciero y alborotador, incorregible y medio loco’, para así dar una imagen, si no la más veraz, al menos novelesca de una ciudad y su época” (23).

Del mismo modo, Pardo ofrece una mirada singular sobre la fisonomía de la capital venezolana, al tiempo que esboza las desvergüenzas e impudores que aquejan al país, mediante la sátira sobre las costumbres y la vida caraqueña de la época. En *Todo un pueblo*, Caracas es “desigual, empinada, locamente retorcida sobre la falda de un cerro; rota a trechos por espontáneos borbones de fronda; pudiendo apenas sostenerse sobre los estribos de sus puentes” (89). Además, la descripción de su fisiología da noticia de ser una ciudad “caldeada por un irritante y eterno sol de verano; sacudida a temporadas por espantosos temblores de tierra; castigada por lluvias torrenciales, por sus inundaciones inclementes” (89). Entre sus otros rasgos, Pardo señala también que es: “bullanguera, revolucionaria y engreída [...] una ciudad original, con puntas y ribetes de pueblo europeo, a pesar de sus calles estrechas y de sus casas rechonchas, llenas de flores y de moho” (89).

En suma, al efectuar este sucinto reparo sobre los orígenes de la vinculación entre lo urbano y la novela en la tradición venezolana, que apuntan hacia la representación de la ciudad en términos decadentes y atroces, con uso de un lenguaje destructivo, tenemos, en *Todo un pueblo*, a diferencia del ángulo del modelo narrativo criollista, un excepcional punto de partida; pues, en palabras de Miguel Gomes, la ciudad de Caracas, como objeto literario:

Y los intentos de reconocer en ella un espacio para la ficción son muy anteriores a la segunda mitad de nuestro siglo. A Miguel Eduardo Pardo debemos, como es poco sabido, la primera novela cuyo protagonista es la capital venezolana, travestida con la denominación caracterizadora de

‘Villabrava’. En *Todo un pueblo* (1899), Pardo satiriza con realismo es-
perpéntico a los miembros de una sociedad viciada, injustificadamente
ampulosa, minada de un mantuanaje que mantiene con vida, luego de la
independencia, los peores prejuicios del sistema político y la mentalidad
coloniales (218).

A partir de las ideas de Gomes, entre los autores, que también
son imprescindibles para comprender a cabalidad el desarrollo de
la novela urbana durante la primera década del siglo xx, destacan,
Manuel Díaz Rodríguez con *Ídolos rotos* y Rufino Blanco Fombona
con *El hombre de hierro*. Díaz Rodríguez y Blanco Fombona trazan
relatos en que lo urbano se impone como un referente incuestio-
nable. Por ejemplo, para el escultor Alberto Soria —el personaje de
Díaz Rodríguez— todo en Caracas es sórdido, decadente, bárbaro,
salvaje, incivil, por decir lo menos. A diferencia de él, artista de
soberbia y pedantería usuales de la aristocracia representada por la
pluma de Díaz Rodríguez, los demás habitantes de la Caracas son
una caterva de ignorantes y despreciables. En la representación de
Caracas plasmada por R. Blanco Fombona, en cambio, se le atribuye
a su naturaleza circundante cierto poderío: El Ávila ruge, como
un león, y es un volcán a punto de estallar. A estas producciones
también pueden sumarse algunas novelas que datan de principios
de siglo y que narran la llegada de algunos personajes a la capital
desde el interior. Caso de *El Cabito*, de Pío Gil, y *Vidas oscuras*, de
José Rafael Pocatterra, tal como lo refiere Arturo Almandoz.

Ubicados dichos autores en los años veinte, las fuerzas
de la realidad sociopolítica venezolana, originadas en el seno del
gomecismo, sin duda, abonaron caminos para la posterior fabulación
de una galería de caracteres y representaciones novelísticas de la
ciudad capital, en términos lúgubres y sombríos. El impacto de los
desmanes y vejámenes de la dictadura dieron lugar a la aparición
de estas representaciones de lo urbano. Algunos actores del campo
intelectual, agrupados en la Generación del 28 —o influenciados
por ésta—, apostaron por “construir la imagen de la capital del
desengaño, como en perpetua alusión a la lobretez de la satrapía”
(Almandoz 214). Destacan en esta lista algunas novelas que
apuestan por el realismo, el criollismo y el incipiente modernismo

literarios: *Reinaldo Solar*, *La casa de los Ábila*, *Peregrina e Ifigenia*. De igual modo, aquéllas que representan las tensiones entre lo rural y lo urbano, caso de *La trepadora* y *Memorias de Mamá Blanca*.

Al mismo tiempo, en el contexto latinoamericano, durante la década de los años veinte, sucede un evento cardinal para las letras nacionales, a propósito de una mayor difusión internacional: la salida de imprenta, casi al unísono, de tres novelas claves: *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, argentino; *La vorágine*, de José Eustacio Rivera, colombiano, y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, venezolano. Precisamente, es este autor quien pondría de manifiesto, con *Doña Bárbara*, la recreación de una época de atraso rural, lo cual dio lugar a una suerte de exilio de la novela venezolana.

La inversión de las formas narrativas apunta en una dirección que hace posible la migración de la ciudad al campo, puesto que, en las ficciones de este tipo, el marco y telón de fondos no tienen a lo urbano como actante principal en la sucesión de hechos y situaciones narradas. Por tanto, este no opera como un desencadenante en la ficción. De tal manera que, bajo la influencia de Rómulo Gallegos, en la década del treinta en Venezuela, la novela de la tierra desplaza a la novela de la ciudad, tal como sucede en casi todo el continente, a decir de Carlos Fuentes, en *Geografía de la novela*, cuando habla de la novela de la tierra como un fenómeno continental.

En este vector de la tendencia de la novelística venezolana, la ciudad suele aparecer representada de forma tenue, casi invisible. El regreso a las formas propias del nativismo y el naturalismo, por estar este tipo de novela inscrita en un marco continental de recepción y crítica, provoca un “estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista. Pero en ella aparece el factor nuevo de la denuncia” (Carpentier, citado en Rama 25).

Por otra parte, a mediados del siglo veinte, dentro de la narrativa del país de las décadas del cuarenta y sesenta, “se da un giro hacia la novela predominante urbana... Y claro, empezaba a ser un poco extraño escribir desde otro lugar que no fuera la ciudad” (Pacheco 3).

Además, en estas tres décadas, sucedieron dos etapas cruciales del cambio urbano en Venezuela: la transición democrática —fin de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1936-1941), gobierno de Isaías Medina Angarita (1941-1945), Revolución de octubre y Junta de Gobierno de 1945-148, también llamado trienio—, y el *Nuevo Ideal Nacional* (1948-1958), caracterizado por el desarrollo y fin de la década militar. En opinión de Arturo Almandoz, en este *ciclo transformacional de nuestra demografía*, estos procesos históricos son importantes: “En parte por el significado que tienen dentro de nuestra cronología política, 1936 y 1958 definen un interesante y crucial período para la urbanización venezolana en sus diferentes dimensiones demográfica, social y cultural” (3).

Nótese por ejemplo que, para finales de los años cuarenta, la ciudad de Caracas sufre tremendos cambios, entre los que vale destacar que hayan tatuado sobre su torso una amplia red de avenidas y autopistas para facilitar el tránsito de los automotores. Mariano Picón Salas, en *Caracas en cuatro tiempos*, describe estas intervenciones de la siguiente forma:

La nueva Caracas que comenzó a edificarse a partir de 1945 es hija —no sabemos todavía si amorosa o cruel— de las palas mecánicas. El llamado ‘movimiento de tierra’ no sólo emparejaba niveles de nuevas calles, derribaba árboles en distantes urbanizaciones, sino parecía operar a fondo entre las colinas cruzadas de quebradas y barrancos que forman el estrecho valle natal de los caraqueños. Se aplanaban cerros, se les (sic) sometía a una especie de peluquería tecnológica para alisarlos y abrirles caminos; se perforaban túneles muros para los ambiciosos ensanches (221).

En relación con el contexto literario, a propósito de los cambios precisados por Carlos Pacheco, en torno a los temas, tópicos y referentes urbanos, Domingo Miliani expresa:

En el cuento [...] la renovación venía operando desde el 30, con Uslar Pietri, Julio Garmendía y Meneses, continuada por itinerarios muy originales con Antonio Márquez Salas, Gustavo Díaz Solís, Oswaldo Trejo, Oscar Guaramato, Héctor Malavé Mata. Pero la novela, pese a los aportes valiosísimos de Enrique Bernardo Núñez, Díaz Sánchez y otros, seguía siendo el gran escollo; había que ir más allá de los esquemas tipológicos (18).

Los rasgos principales de esta línea de producción narrativa, durante la década del cuarenta, se hacen visibles al efectuar un sucinto examen de la representación de lo urbano presente en las novelas *Campeones*, de Guillermo Meneses; *Mar de leva*, de José Fabbiani Ruiz, y *Los alegres desahuciados*, de Andrés Mariño-Palacio. El reclamo por la renovación y el reto creativo expuesto por Domingo Miliani, respecto de los referentes y las formas de los esquemas tipológicos galleguanos, viene a tener en Meneses, Fabbiani Ruiz y Mariño-Palacio un asidero particular. Las representaciones de la ciudad y lo urbano subvierten la tradición novelística venezolana. Asimismo, los materiales narrativos empleados por los autores, cuyos elementos descriptivos constituyen la organización y la fisonomía del paisaje urbano capitalino, distan de los conceptos y tratamientos del regionalismo y el criollismo, con principal referente: lo rural.

VISTA RÁPIDA: LA *CIUDAD INFERNAL* DE LA NOVELA URBANA DE LOS AÑOS SESENTA, SETENTA, OCHENTA Y NOVENTA: DE LA DÉCADA VIOLENTA A LA NARRATIVA DE LOS NOVENTA⁴

Respecto de las innovaciones narrativas esperadas en los años posteriores a la década militar (1948-1958), Arturo Uslar Pietri declaró:

Ya no es el escritor solitario y prestigioso intelectual frente a una colectividad de agricultores y guerrilleros; ahora está en medio de una nación en febril y a veces inorgánica transformación. Ya no escribe para los hacendados de *Peonía*, ni para los llaneros de *Altamira*. Ahora ha de escribir para los apesurados habitantes de ciudades cosmopolitas, donde se editan periódicos de cuatro o cinco lenguas, y para los industrializadores de una frontera móvil y dinámica (44).

4 “La frase ‘década violenta’ acaso haya sido tomada del libro de Orlando Araujo *Venezuela violenta* (1968). Respecto de las otras caracterizaciones: ‘La década miserable’, Britto (1979), ‘Los nuevos románticos’, Santaella (1990 y 1992). Para algunos, la del ochenta es una narrativa ‘menor’ o ‘en mangas de camisa’ (Cf.: Medina, 1993)” (Sandoval 13).

Algunas novelas representantes de esos retos creativos, anunciados por Uslar Pietri, son las novelas *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia, *Alacranes*, de Rodolfo Izaguirre; *País portátil*, de Adriano González León, y *Piedra de mar*, de Francisco Massiani.⁵ Salvador Garmendia y Adriano González León construyen espacios ficcionales donde lo urbano se impone como un referente incuestionable. Su prosa, la simultaneidad de los planos y lenguajes manejados, así como los montajes con los que intervienen en el diseño ficcional de la urbe, les convierten en un paradigma dentro de la vanguardia venezolana de su tiempo. Sus representaciones dibujan los cambios que experimenta Caracas en ese momento (tráfico vehicular, alienación ciudadana, surgimiento del sujeto informal, masificación y explosión demográficas, auge de la ranchería, aumento de la burocracia estatal, etc.),⁶ como resultado del dinámico escenario social y político del siglo veinte, durante las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. Aspectos que, sin duda, hicieron que la ciudad venezolana tuviera otras formas de representación en la literatura de esa época, cuando, después del *boom* latinoamericano, las narraciones centraron su atención en los protagonistas urbanos, en sus desarraigos y aspiraciones. Es decir, durante la década de los cuarenta, la ciudad era vista desde arriba como un centro rector y como espacio para la realización, caso de *Mar de leva*, que es, como señala Almandoz, la beneficiaria de la racha petrolera, o de *Campeones*, que inaugura *la épica del barrio*, gracias a las descripciones que se hacen de la ciudad, pues, en términos de Orlando Araujo:

-
- 5 Antes de efectuar una *vista rápida* sobre la representación de la ciudad infernal en la novela urbana de los años sesenta y setenta manifiesta en *Los pequeños seres* y *País portátil*, es oportuno reafirmar la adopción y el uso de uno de los criterios metodológicos que ha establecido la práctica crítica para el estudio de la narrativa venezolana de los últimos cuarenta años, la cual propone un análisis por décadas; así lo exponen los trabajos de Rodríguez, Barrera, Jaffé, González y Sandoval, entre otros.
- 6 En opinión de Carlos Sandoval, aparecen en la narrativa “nuevos temas: la burocracia, la revolución, el amor y el sexo, entre los principales. Como contrapeso negativo, la inestable situación fomentó una descuidada producción: violenta, fragmentaria, en crisis, reflejo de una falta de profesionalización del escritor” (17).

Corresponde a Guillermo Meneses abrir la novela venezolana a la épica del barrio, a eso que intuyó frívolamente Teresa de La Parra, y que en *Canción de Negros* (1934) y en *Campeones* (1939) se vuelca sobre los contextos de un submundo de prostitución, pobreza, alcohol y frustración que viene siendo alimentado por una ciudad que perdió su brújula y que poco a poco va adquiriendo ferocidad y trepidación de campamento (56).

Ahora, la representación de la ciudad en la novela venezolana —después de experimentar un exilio al campo bajo la égida y los procedimientos galleguianos en la década anterior— era escenario para concretar aparentemente las utopías y los proyectos revolucionarios, a fin de enmendar las faltas, los engaños y los desencantos del pasado en la sórdida y cruenta ciudad gomecista (en *El falso cuaderno de Narciso Espejo*), del fracaso de los complots frustrados (manifiestos en *Fiebre y Reinaldo Solar*), para así saldar las deudas que dejó tras su paso la década militar y la dictadura perezjimenista.

En los años sesenta, para los miembros del Techo de la Ballena y de Sardio era fundamental reconocer el papel determinante del individuo en la historia como motor y agente de cambio políticos. De allí que los manifiestos de los grupos literarios —caso de El Techo de la Ballena— se proclamaran a favor de insurrecciones y levantamientos, al asumir la toma de posición en una época conflictiva. Insurgencias que, por cierto, en algunos casos, fueron justificables frente a los tratos y las vejaciones hostiles de los órganos de seguridad del Estado. El registro, entonces, daba noticia de los días y noches:

De una Caracas horrible y pestosa, muy distinta de esa ciudad dulzona y pintoresca, ciudad de caramelo y carnestolendas que nos quieren imponer la televisión ciertas evocaciones convencionales. La otra, la represiva de la dictadura,⁷ la solitaria de los pasantes nocturnos, la implacable del hampa

7 Resulta interesante reparar en la forma en cómo se calificaba al gobierno presidido por Rómulo Betancourt, según el testimonio que ofrece Orlando Araujo. Nótese que califica como “dictadura” a la administración de Betancourt (1959-1963). Esta sentencia de Araujo parece ser el juicio compartido por gran parte de los miembros de los grupos culturales y literarios venezolanos de los años sesenta que no guardaban distancia con la militancia y con el activismo —sobre todo entre los integrantes de El Techo de la Ballena y de Tabla Redonda—, a tal punto de que, en el Segundo Manifiesto del Techo, *Rayado sobre el techo n.º 2*, “observamos que el grupo fue integrando de manera rápida

y del burdel, la de la evasión de los bares y la alienante ciudad de los oficinistas, está allí terrible y goyesca, en *El Falso cuaderno de Narciso Espejo* (1962) y en *La misa de arlequín* (1962), esta novela última que se publica con posteridad a *Los pequeños seres* (1959) y a *Los habitantes* (1961) de Salvador Garmendia, con quien Caracas rinde sin piedad sus descomposiciones y asume literariamente su fealdad (Araujo 57).

La ruptura con la tradición novelística, en efecto, se evidencia en el tono y el registro del lenguaje. Paradójicamente, al tiempo que se vincula a autores como Guillermo Meneses y Julio Garmendia con la tradición, por la fidelidad de su prosa con el contexto cambiante de una Caracas que va *de la gentil a la horrible*, como señala Orlando Araujo, corresponde a ellos, como representantes de la narrativa del período, efectuar tales intervenciones y giros semánticos en el lenguaje literario. Otro aspecto destacable de la novela urbana de las décadas de los sesenta y los setenta es que tiene una altísima carga sociopolítica, apreciable desde el oficio de la escritura de sus principales representantes.

Algunos de los autores de este período, caso de Salvador Garmendia y Adriano González León, van desde de la crónica individual de un sujeto, para registrar el ritmo cambiante y las

la violencia armada venezolana a la creación artística y literaria” (M. Blanco Fombona 91). Además, recordemos el poemario *¿Duerme usted, Señor Presidente?*, de Caupolicán Ovalles, publicado por el grupo editorial y literario en mayo de 1962, en cuyos versos se tilda al presidente de “perro”, “asesino”, “gozón”, “corrupto”, “mandarín”, se le señala al primer mandatario de ser “el monstruo que ocasiona tanto dolor”, y a su gabinete de ser una “gendarmería frenética” (de aduladores). En los versos de Ovalles se increpa: “¿Duerme usted? / ¡Viejo señor! / ¡Viejo electo! / ¡Viejo Magnífico Pontífice!” (46). Curiosamente, en esta publicación, posterior al número 1 de la revista del grupo, desde su prólogo —“Investigación de las basuras”, de Adriano González León— ya se advierte del uso de un lenguaje que apela a todo tipo de justificativos y sentencias como contrapeso a una sociedad plagada de “imbecilidad cívica y poética ciudadana. O más allá aún, de *poética metafísica*, tan perfumada de malabares como cualquier soneto de cumpleaños o post-mortem” (9). Estos *rótulos*, bajo los cuales se calificaba los gobiernos de la llamada democracia petrolera, pueden ser *claves de anticipación*, al referirnos, *stricto sensu*, a la forma como calificarán, de igual modo, otros novelistas futuros al chavismo, tal como ocurre en *Nocturama*, en la que se denuncia un estado totalitario. O a la inversión de los roles, como sucede en el caso de *Averno* y *La última vez*, obras en las que se reclama por la urgencia de la utopía revolucionaria y no se efectúa juicio crítico alguno ante el carácter autocrático o hegemónico del ejercicio del poder del chavismo.

sonoridades de la urbe con sus padecimientos, debido a que la ciudad no es mero artificio o escenario, sino que tiene rigor y carácter propios, por el hecho de que su arquitectura ficcional le confiere algunos tributos que semejan a la naturaleza del personaje, en el sentido de que la Caracas de la informalidad garmendiana es capaz, por ejemplo, de alienar, engullir y devorar al individuo, mientras lo exilia en su interioridad física y psíquica o lo encierra tras las paredes de la habitación de una pensión parroquiana:

Ahora mismo, es posible que otro hombre, en algún lugar, se encuentre ante el espejo de su cuarto porfiando con el nudo de la corbata y mientras los dedos se mueven volteando el trozo de tela negra sus pensamientos toman de improviso algún cauce sinuoso y profundo (Garmendia, *Los pequeños seres* 78).

¡Andar!, las calles se suceden sin tregua, disímiles, cada una dispuesta para conducir la vida que bulle en medio de su cauce. Atravesar aceras rebosantes, mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar la calle, escurrirse por entre los cuerpos que obstruyen las esquinas. Moverse sin objeto a la estridencia y el fragor (*Los pequeños seres* 123).

González León apuesta por trazar en *País portátil* un todo histórico. Dibuja una trayectoria que lustra la pátina de un hito de la historia venezolana en el cual se expresa su germen y se avizora el destino, sentido, razón y cometido de una lucha revolucionaria. En una singular radiografía, que data del proceder de una estirpe bajo la égida del *paterfamilias* andino y un pasado rural, se evidencia el estado final de uno de los vástagos de su proge por las fauces de una Caracas marginalizada, rancherizada, ruidosa, violenta e infernal del presente urbano durante la década de los setenta:⁸

8 En opinión de Víctor Alarcón, *País portátil* “se propone como la representación de una década en la cual es, tal vez, la mejor expresión de un grupo de jóvenes que buscaban salir de las viejas formas para develar una ejecución más viva y fresca de la escritura. Esta manifestación literaria se hermana con diversos movimientos que van más allá de la literatura, establece lazos con los artistas plásticos de la década que la ve nacer, deja manifestación de los problemas de una época, recoge discursos culturales y políticos, todo mientras expresa una ejecución narrativa pocas veces igualada en nuestro medio cultural” (7).

A las seis de la tarde comenzaba el tráfico enloquecedor. La avenida San Martín cubierta de humo de escape, papeles, cartones arrastrados, flejes y ronquidos. El pito de las fábricas tirando a empujones a los obreros por el barrio Artigas. Las pequeñas oficinas, las tiendas, los abastos, con gente entrecruzada y veloz (González León 119).

Desde la cota se ven mejor los ranchos: variedad, novedosa incorporación de materiales, latones que suenan bellamente cuando cae la lluvia, tablas con letras rojas y los baldes y las latas de agua en las cabezas, hacen mover la luz. Las antenas de televisión indican su sensibilidad y su cultura: las gentes de esta ciudad prefieren las imágenes, aunque los aguaceros y el hambre las tiren cerro abajo. Anoten en sus libretas, señoras y señores: aquí nadie quiere vivienda porque un alto sentido de la poesía y la libertad los lleva a preferir la intemperie (190).

En otro orden, mención especial merecen los cuentos recogidos en *Asfalto-infierno y otros relatos demoniacos*, también de González León; piezas que encajan con el propósito del manifiesto de El Techo de la Ballena⁹ y que permiten ubicar la aparición de un lenguaje laberíntico y motorizado, en torno a Caracas, a principios de los años setenta. A través de un agresivo relato, en *Asfalto-infierno* se esboza y definen milimétricamente los entresijos atravesados por el habitante de la ciudad moderna ante los embates del automóvil. A propósito de este brevísimo balance, Rafael Di Prisco señala algunos de los rasgos principales de la narrativa de la década violenta, tales como “[e]l hombre, la naturaleza, el paisaje, los estados reflexivos, así como la conciencia del lenguaje [que] adquieren una dimensión completamente original” (16). De hecho, en esto último también coincide Domingo Miliani, cuando efectúa el balance de las formas narrativas, al determinar al lenguaje como uno de los más evidentes

9 Para Ángel Rama, citado por Alarcón, “[m]ientras las agrupaciones políticas de izquierda se convirtieron en fuerzas armadas, los intelectuales y artistas que simpatizaban con sus ideas, después de desaparecida la Peña (...) reunidos bajo el nombre de El Techo de la Ballena, elaboraron una estética que acompañaría la lucha de guerrillas. *País portátil* es uno de los productos más elaborados de ese movimiento que intentó modificar el arte en Venezuela y que se propuso como un fenómeno *sui generis*, el cual trataba de escindir todo lazo con la tradición” (12). Por su parte, Orlando Araujo afirma que “*Asfalto-infierno* (1963) adelanta la visión de Caracas la violenta y su expresión en un lenguaje trepidante de avance, freno, arranque y retroceso, tal como es el movimiento de los hombres en sus calles, metidos, refugiados, espíandose, ignorándose y aniquilándose dentro de máquinas sucias de grasa, de intenciones, de odio y de petróleo” (220).

logros del período. Por su parte, Carlos Sandoval precisa que en este período destaca: “La captación de los registros del habla común del hampa, de las conspiraciones revolucionarias y de la adolescencia” (21). En suma, durante las décadas de los sesenta y setenta aparecen novelas y cuentos profundamente urbanos que representan la desdicha y la anarquía de una nueva y briosa ciudad, mientras trazan el contexto urbano al registrar la crónica de sus habitantes.

Por otra parte, los años ochenta y noventa traen consigo una novelesca urbana que intenta representar la *emergencia social* de la capital y la nación venezolanas, puesto que se dan cita el *viernes negro* y el desplome de los precios petroleros, lo cual sin duda incrementa la crisis y ensancha las diferencias sociales. Esta urbe tiene como síntoma, entonces, al desencanto de vivir en una ciudad fragmentada, decrepita y corrupta, que afronta un nuevo siglo en ruinas. Según María Elena D’Alessandro, desde estos años, la literatura nacional “propone la necesidad de reescribir el pasado de la ciudad de Caracas que ya tiene una historia urbana” (35). Sin embargo, no se trató de un proyecto común entre los novelistas, sino de “obras aisladas que formularon ficcionalmente una manera de acercarse a la ciudad que se transformaba” (35). Esta Venezuela de la década de los ochenta es una nación que despierta de una gran racha petrolera, generada durante la época conocida como la Gran Venezuela, que dará lugar a nuevas ficciones. Los textos *Percusión* y *Media noche en video*, de José Balza, así parecen testimoniarlo.

Las estrategias y los materiales narrativos empleados por los escritores en la década de los años noventa variaron, al punto de clasificarse este período narrativo como “la década de los nuevos románticos”, en opinión de Juan Carlos Santaella. Durante los noventa, en palabras de Miguel Gomes: “Se inicia en ese entonces una búsqueda de claves que difieran de las corrientes a principios de los ochenta; en ellas se capta un desencanto de la modernidad o de su anhelo acrílico” (117). La de *Después Caracas*, de José Balza, es, por ejemplo, una urbe desorganizada y caótica, convulsionada y fragmentada, en la que se da cita la anarquía social. De esta época también destacan autores como Ricardo Azuaje, quien, en *Viste de verde nuestra sombra*, da voz a un personaje que ve a una Caracas

funcionalista y estratificada, semejante a un cerebro gigante, en cuyos hemisferios se sitúan los ciudadanos de acuerdo con sus funciones y anhelos. Reconocemos que este giro en la narrativa da lugar al surgimiento de una novelística de la memoria, de la evasión, del juego de máscaras y, por tanto, se constituyen —en ello coincidimos con D’Alessandro— en un legado importante, anterior a la literatura de la memoria de los años ochenta y noventa en la novelística urbana.

LA FRANJA INCÓGNITA O LA DÉCADA INCIERTA DE LA NOVELÍSTICA URBANA VENEZOLANA

A propósito de interrogarnos por la novela venezolana de inicios del siglo XXI, en primera instancia, es lícito considerar que la novela urbana del decenio 2001-2010 parece reclamar por una revisión y un estudio de conjunto, aun cuando la cercanía temporal y las distintas mediaciones que operan alrededor de sus productos esbocen un cuadro complejo para el panorama de la crítica; puesto que, al trazar unas *coordenadas mínimas* en su análisis, se observa, *grosso modo*, cómo algunos actores de la literatura actual discuten que la publicación de la novela durante el período en estudio encierra una paradoja: oscila entre el auge del mercado editorial y la *escasa* crítica de sus contemporáneos. De hecho, la postura ha sido tan arriesgada que, en momentos, por el papel protagónico del ensayo político y un repertorio de novelas, se llegó a hablar incluso de un *boom* en la literatura del milenio en curso. En otras oportunidades, la toma de partido *ab initio* apostó por señalar la experimentación de un *revival* de las letras venezolanas, como lo señala Violeta Rojo, al considerar que el auge editorial bastaba para explicar dicho *fenómeno*, al margen de la valoración de determinantes y condicionantes estético-ideológicas de ese *proceso*.

Sentenciar que, debido al tono de estas apreciaciones, la narrativa contemporánea carece de obras que merezcan importancia es incurrir en las omisiones advertidas: cercanía temporal, revisión y estudio de conjunto, análisis crítico, valoraciones y juicios académicos. De igual modo, pensar que las reflexiones son resultantes de una sola escena, cuya autoimagen de escritores y profesionales de

las letras es débil, es restar confianza al papel que éstos juegan en los campos intelectual y literario. En su lugar, es posible considerar que estas dos circunstancias (auge y crítica) integran la ecuación, al tiempo que también condensan con exactitud los conflictos de un *campo* impactado por las fuerzas de la realidad sociopolítica de la década 2001-2010, en el sentido de que, si la “[l]a ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es verdadero ni falso” (Piglia 13), por su parte, “[l]a crítica trabaja con criterios de verdad firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción” (Piglia 13). De tal manera que, gracias a estas convulsiones del nuevo milenio en Venezuela, surge una narrativa —y, por ende, una crítica— que establece relaciones y transacciones constantes con el entorno, porque a esta narrativa “le ha tocado el papel decisivo en la definición de las relaciones entre las letras y el entorno tal como se siente o tal como los discursos oficiales pretenden que se sienta” (Gomes 117).

En segunda instancia, por lo expuesto, se estima que existe la necesidad de ampliar estas *coordenadas mínimas*, para así trazar un mapa que recoja los cuadrantes de la preceptiva narrativa. Esto es, a saber, la urgencia para otorgar forma y sentido a una realidad expresada en el papel, la cual podría ofrecer un código de lectura de la experiencia ciudadana a través de la narrativa, a fin de comprender en qué forma, en la novela urbana del siglo XXI, “[l]a ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, y los disfraz, los transforma, los pone siempre en otro lugar” (Piglia 14); debido a que, en el caso venezolano, por los altísimos niveles de polarización y crisis política, todo cuanto acontece en el país tiene probablemente una expresión en el campo artístico, todo lo cual se constituye en un elemento inflamable y en un carburante capaz de dar origen a otras representaciones que relaten esa conflictividad social y política en las obras literarias. De allí que sea importante evaluar el balance de las prácticas escriturales y determinar el modo en el que los agentes y actores del campo literario se posicionan y representan estos conflictos, para analizar, desde la literatura, las claves de lectura del período 2001-2010. Por tales motivos, quizá resulta perentorio efectuar una revisión de la novelística del *período*,

para prefigurar los posibles rasgos distintivos que pudieran estar excluidos o al margen de esa *zona literaria* en un afán por determinar los principios fundamentales en el juicio y la valoración de la literatura venezolana y, por tanto, de la novela centrada en la representación de la ciudad y de la vida en ella durante la primera década del siglo XXI.

Al realizar un breve repaso sobre las impresiones iniciales de la práctica académico-crítico nacional y de algunos de sus agentes u otras figuras del *sistema*, podríamos considerar que éstos se agrupan en torno a tres valiosos volúmenes de investigaciones sobre las fuentes y el estudio de nuestra literatura. *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano* reúne a un grupo de actores de la crítica y la literatura, quienes presentan un panorama amplio y variado de la escena nacional para la nueva centuria. A este le sucedieron los trabajos compilados en *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, bajo el título de “Turbulencias y expectativas del nuevo milenio”, un capítulo que ofrece una radiografía del proceso cultural y político venezolanos al inicio del siglo. También, durante el año 2005, se celebró en Mérida el Quinto Encuentro de Investigadores de la Literatura Venezolana y Latinoamericana: Ficciones y Escenarios del Poder, del cual surgió *Laberintos del poder*, cuyo primer capítulo recoge la ponencia “¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana?”,¹⁰ de María Eugenia Martínez. Aunque los trabajos reunidos en estas *panorámicas* constituyen un aporte importante para conocer el estado de la literatura venezolana, gracias al balance que se efectúa de sus formas, prácticas y preceptivas en el primer lustro del siglo en curso, de momento, una vez realizada la revisión de los mismos, continúa siendo una preocupación interrogarnos por la novela urbana del siglo presente: ¿qué sucede con ella? En el sentido de que es muy probable que, por la cercanía temporal de las obras y por las distintas mediaciones que operan alrededor

10 Para Carlos Pacheco, esta reiterada formulación, que remite preguntarnos sobre el destino de las letras nacionales, se debe en parte a que es casi un lugar común cuestionarnos por qué nuestra literatura no tiene impacto fuera de las fronteras nacionales; aun cuando, “por ejemplo, en los últimos ocho o diez años hay un desarrollo bastante vigoroso del cuento y [la] novela” (3).

de éstas, en aras de hallar algunas respuestas, encontramos que la dificultad de su resolución radica en que primero quizá deban considerarse los distintos signos que definen el estado del *campo literario* de la década en estudio, porque, en el caso de la producción literaria venezolana, vale destacar los siguientes aspectos: *a)* auge del mercado editorial y de consumo, *b)* publicaciones estatales y privadas, editoriales independientes, surgimiento de nuevas revistas y relanzamiento de otras desaparecidas en el ámbito de la publicación, *c)* proliferación de sitios *web*, *d)* creación de nuevos certámenes y premios, *e)* pluralidad de voces (no se publica con exclusividad o mayoritariamente la literatura escrita por hombres) y *f)* emergencia de nuevas narrativas (la literatura de la diáspora,¹¹ por ejemplo), entre otros aspectos. Con motivo de la aparición de esta multiplicidad de factores, que inciden en la producción y difusión literarias, en el desarrollo de una futura investigación será oportuno trazar un *mapa de novelas*, que se espera ayude a encontrar algunas respuestas y claves de lectura dentro de esa zona literaria. De tal modo que pudiéramos cartografiar una parte de esa *franja incógnita* de la literatura nacional; aun cuando sabemos que quizá resten otros datos en el futuro *mapeo*, mas, con esta aproximación, se intentaría dar noticia de algunos de los tópicos y temas de la literatura y la narrativa urbanas de reciente data producida en Venezuela. En este orden, apreciamos, a continuación, las aproximaciones temáticas que inspiran la posibilidad de elaborar en lo consecutivo un *corpus* novelístico, el cual esbozará las distintas versiones y rasgos de las ciudades infernales en la novela venezolana de inicios del siglo XXI.

Ante lo dicho, es justo precisar aún más las razones del ámbito de esta propuesta, puesto que la elección de un *corpus* novelístico se justifica, en primer lugar, por considerar que la novela, gracias a su alto contenido social, recurre a la memoria de un pasado colectivo y, así como denuncia y señala, también se anticipa al caos, se

11 Respecto de la aparición de la *literatura venezolana de la diáspora*, Luis Barrera Linares expone que, así como [h]ay ya una literatura del exilio en Venezuela [...] un fenómeno absolutamente inédito [...] aún no se puede hablar de una literatura venezolana del exilio propiamente dicho, como la ocurrida en España producto de la guerra civil, en Cuba a raíz de la llegada al poder de Fidel Castro o durante las dictaduras latinoamericanas en la década de 1970 [...]. [Mas, de lo que se puede es] hablar del inicio de la posibilidad de una literatura de los exiliados venezolanos” (2).

desplaza entre las formas narrativas —caso de las ficciones escritas en clave de anticipación—. Esta primera noción la inspira Carlos Fuentes, quien, en su *Geografía de la novela*, destaca que “[l]a novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse, idéntica a la naturaleza incompleta del género: Arena de lenguaje [...]. La novela nos dice que aún *no somos*. Estamos *siendo*” (28). Además, según Fuentes: “*Abierta hacia el futuro*. Obviamente, la novela siempre se ha dirigido hacia el porvenir. Forma mutante, permeable, nómada, el desplazamiento es consustancial a la narrativa” (27). Asimismo, esta escisión sobre el *campo* se realizaría con la finalidad de adaptar esta propuesta a un marco más amplio, que, como señala Torres, destaca entre sus características un numeroso volumen de títulos, temas y formas literarias. Con este ajuste, se buscará prefigurar una posible bitácora que sirva de guía por los trazados y cuadrantes de la *urbe infernal*, presente en las cartografías de la novela urbana del siglo XXI, a la que consideramos pieza constitutiva de su engranaje y componente esencial del articulado de su preceptiva, a los fines de explorar esa franja incógnita de las letras nacionales.

Por otra parte, es lícito pensar que, las ideaciones literarias expuestas en torno a la construcción de la ciudad bajo formas de lo infernal, sólo han podido ser concebidas posteriormente a los eventos sucedidos alrededor de los años 1999-2004 en Venezuela, los cuales signaron el desarrollo político y social en los años siguientes. Hablamos de los sucesos de abril de 2002 (vacío de poder / golpe de Estado), el paro cívico de 2003 y el referéndum revocatorio en 2004. Eventos que consolidaron la hegemonía en el ejercicio del poder del chavismo. Durante este período, a decir de Miguel Gomes, surge una narrativa que se confronta con los discursos que fundaron la nación y, por ello, “es un motivo perseverante de la nueva narrativa en sus transacciones directas o indirectas con el entorno” (2). De allí que reiteremos que las novelas subvierten las formas. A estas premisas accedemos gracias a las hipótesis de lectura que manejamos y, en un sentido más amplio, al balance sobre las formas como han reaccionado los narradores ante el panorama sociopolítico venezolano de la última década, en específico, a la configuración de ficciones con las que se expresa un imaginario

de *ciudad infernal*. Esta última consideración la manifiesta de la siguiente manera Miguel Gomes:

A la retórica salvacionista que surge de las esferas del poder, con su proceso caracterizado como 'bolivariano', cambio oficial del nombre del país y otras operaciones simbólicas similares, es decir, a los alegoremas heroicos del chavismo que insisten en remontarse a los orígenes patrios como seña de identidad colectiva —con una modernidad oxímoron, estática, en que se gesta sempiternamente la nación—, la nueva narrativa ha respondido usualmente de tres maneras. La primera, una novelística centrada en la historia venezolana. La segunda, cuentos y novelas cuyas anécdotas y cosmovisión colocan a personajes venezolanos en el escenario de la mundialización; y, la tercera, narraciones que en deuda o no con tramas o personajes cosmopolitas suelen insistir en representar la Venezuela de los últimos años en términos pesadillescos o expresionistas (118).

La selección de las novelas del corpus consideraría, además —aun cuando podrían resultar accesorios—, los criterios: nuevos certámenes y premios en los que se ha galardonado a novelas urbanas, colecciones venezolanas en las que se publican autores contemporáneos y bibliotecas personales que incluyen los sellos editoriales de la década 2001-2010. Sabemos que, en efecto, quizá se ha incurrido en la ligereza de efectuar una lectura que deriva en la conveniente adaptación. Pero nótese que, cuando hablamos de esta *literatura venezolana del siglo XXI*, la periodización y el corte no son meramente arbitrarios. El rango propuesto obedece a la necesidad de identificar en éste los rasgos singulares de la producción literaria nacional en su primer decenio, que, sin duda, parece estar signada por la dinámica social y política venezolanas en los últimos dieciocho años. De esta manera, a partir de esas ideaciones literarias se elaboran diferentes expresiones ciudadanas, se tejen construcciones conceptuales alternas de lo urbano. La ciudad manifiesta esboza un conjunto de rasgos singulares que nos permiten afirmar la existencia de varias versiones de *lo infernal*, en su novela. Estas versiones se construyen de maneras distintas en contraste de las expuestas en la novelística del siglo xx. En este sentido, la (re)aparición de estas formas es posible, dado que:

[p]ara la mayoría de los autores contemporáneos la ciudad, y sobre todo Caracas, es su escenario predominante. Y a veces ese escenario es tan obvio que no es visible. Sin embargo, en muchas ocasiones se trata de la Caracas convulsionada, con una modernidad tardía, apresurada, e ingenua. Digo esto porque en las décadas que hubo mucho dinero como en los cincuenta, sesenta y setenta, Caracas creció demasiado rápido, sin ninguna planificación y hubo una serie de conflictos urbanos. ¿Quién es el habitante de Caracas? ¿Cómo vive atribulado en una ciudad con demasiados carros y autopistas? Son algunos de los temas que aparecen en la literatura venezolana. Y por supuesto, la vida política está en la ciudad con toda la polarización entre partidarios chavistas y antichavistas (Pacheco 3).

En suma, la ideación del *infierno* como *topos* de lo social presente en las novelas seleccionadas posibilitaría establecer un *corpus* de análisis que integre elementos significativos y variantes con respecto a la tradición venezolana, cuyo referente es la ciudad. Para intentar definir tal incursión temática, consideramos lo que declara Susana Rotker, cuando expone que:

[e]l cuerpo social podía y aún puede ser entendido al modo de un cuerpo humano, donde cada individuo es un ‘miembro’ de ese cuerpo (cabeza, corazón, piernas, brazos), lentamente emerge como un todo ese cuerpo con sus propias enfermedades, equilibrios, desviaciones y anormalidades (Certeau: 142). Igual ocurre con las ciudades y sus zonas enfermas, como un cáncer que debe ser extirpado o, en la práctica, aislado en vecindarios o zonas específicas. La modernidad estableció en la urbe sus zonas claras de lo alto y de lo bajo, de lo limpio y de lo sucio; y, aunque esas zonas aún existen, sobrepobladas, la violencia contemporánea desestabiliza todos los márgenes, penetrando y desdibujando zonas, vecindarios, cuerpos y miembros (193).

Por último, como anunciamos, la diferencia sustancial entre las producciones de un eventual *corpus* y las novelas de la tradición mencionadas no radica en los contextos políticos de cada época —signados por las turbulencias y dislocaciones—, sino en las formas de intervención en la ciudad. Esto es, a saber, mediante las estrategias narrativas empleadas por los autores y sus posicionamientos en el campo literario. Por lo expuesto, tanto la ciudad del *corpus* como la ciudad real están marcadas hoy bajo signos decadentes. La ciudad textual se parece en mucho a la ciudad real, al semejar

un parentesco con esa Caracas, en cuyas zonas más vulnerables se extiende un panorama ambiental insostenible y donde quizá “el suministro de agua es, por lo general, un problema no resuelto, las montañas de desechos urbanos constituyen un mefítico recurso para los habitantes y la violencia en las calles es una amenaza constante” (Piccinato 90). Dicho de otro modo, una ciudad que no se organiza al servicio sostenible de un paisaje y su gente. Razón por la cual es válido interrogarse acerca de cuáles son los orígenes de esta representación, puesto que en el siglo XXI se elabora, con singular énfasis y particular hincapié, una ciudad que ya no es un espacio estable, sino un paisaje urbano y dinámico regido por el caos. Este panorama está, por ende, en permanente cambio, lo cual genera otras formas de relación de los individuos con la ciudad. Por ello, las ficciones dibujan en Caracas un escenario ruin, un espacio vivencial regido por la desmesura del caos y por la adhesión a una modernidad de carácter desarrollista.

PRÁCTICA II:

IMAGENERÍAS E INGENIOS EN LA NOVELA URBANA VENEZOLANA DE INICIOS DEL SIGLO XXI

LA ÚLTIMA VEZ Y BAJO TIERRA: DE LA IMAGINERÍA DEL CARACAZO
AL DESLAVE DE VARGAS

—Es que aquí ya no se puede vivir, mijo. Mira cómo se encuentra esta mierda llena de buboneros y ladrones. Nadie quiere pagar sus impuestos y han anarquizado todo el centro de Caracas.

H. BUJANDA, *La última vez*

En la novela *La última vez*, de Héctor Bujanda, en ocasión de la muerte del personaje Ricardo Rodríguez —hermano de José Ángel, el protagonista—, el narrador nos informa de la configuración de uno de los primeros *topos* urbanos referidos a una espacialidad caraqueña de tonos lúgubres y grises: el Cementerio General del Sur —ubicado en la parroquia Santa Rosalía—; un lugar para el reposo final de las almas que sirve de nombre al barrio contiguo, un espacio adyacente, “marginal, lleno de contrastes y amenazas” (Bujanda 24). Se informa al lector que el personaje Ricardo reposa allí, muy cerca, en una zona espectral de la Caracas real que aparece renombrada, en “La Nueva Peste, donde enterraron a casi una centena de ajusticiados sin nombre durante el estallido social de febrero del 89” (Bujanda 16).

Nótese que La Peste —nombre otorgado a la fosa común donde dejaron a su suerte a los más de cuatrocientos cuerpos de las

víctimas no identificadas del llamado Caracazo del 27 de febrero de 1989, según cifras de COFAVI— aparece representada y renombrada en el entierro del personaje Ricardo Rodríguez. A partir de entonces se elabora un marco que da pie a que se tejan distintas intrigas alrededor de la muerte del hermano y la posterior desaparición del padre, una vez finalizado el sepelio.

Algunas locaciones del Cementerio General del Sur parecen dar noticia de la marginalidad y la ruindad de la urbe en la que éste se encuentra localizado, por cuanto se proyecta al cementerio como un “terreno que había sido maltratado por la Caracas desbordada e incontenente” (Bujanda 22) o como un escenario cuyas almas de próceres y caudillos habían sido “inmortalizadas en el sueño marmóreo de una Caracas definitivamente ausente” (23), un lugar que, además, tenía un orden geométrico, a tal punto que el personaje José Ángel pensó que “sería relativamente sencillo reconstruir la vieja historia de la ciudad paseando por esas callejuelas olvidadas, concebidas como reproducciones de la ciudad exterior” (23). Tanto es así que, cuando se amplía la proyección espacial gráfica que se efectúa de estas zonas y locaciones urbanas del centro de la ciudad real, apreciamos que el barrio El Cementerio aparece inscrito de la siguiente manera:

Como un basurero humano al que van a parar los que jamás salen en las notas necrológicas de los diarios, ni son despedidos por honorables comitivas gubernamentales. Más que el de la muerte, éste es el lugar de la ciudad para abandonar bagazos (Bujanda 24).

Del mismo modo, la descripción del panorama capitalino posterior al entierro informa al lector que esta ciudad caótica semeja un infierno en miniatura, puesto que:

[s]e había hecho mediodía y Caracas sacaba a relucir el magma apocalíptico que la asedia desde hace mucho, y que ha transformado sus calles en pequeños infiernos humanos. Se había despegado el abigarrado remix de todos los sábados, con tumultos de motores, chorros de humo negro liberado en regadera, cornetas altisonantes y el grueso vocerío de los buhoneros. La gente, como un enjambre de avispas, se volcaba sobre las calles con las compras de la semana entre los brazos (Bujanda 26).

En estas breves inscripciones, en las que destacan algunos rasgos singulares de esta urbe disfuncional y caótica, tales como el caos urbano, la aglomeración de personas en espacios mínimos —guetos— la marginalidad y el tráfico automotor, notamos cómo se prefigura el uso del *paralelo literario*, mediante el cual se enmascara a la ciudad de Caracas para dar cuenta de: *a)* la tragedia familiar ante lo que el narrador denomina “la cofradía de la muerte”, que incluye la sistemática defunción de familiares; *b)* la marginalidad y precariedad del espacio urbano; *c)* la cartografía de una Caracas violenta y caotizada, en la que “las fronteras entre la vida y la muerte son aquí cada vez más difusas. Son una misma fotografía” (Bujanda 16) y, *d)* el asomo del fenómeno conocido como el Caracazo. Es a partir de esas descripciones, que tienen como centro la muerte de Ricardo a causa del sida y la desaparición de su padre luego del entierro, desde donde el narrador irá hilvanando posteriormente una trama que tendrá como eje a la *ciudad violenta*; una ciudad incivil e ilegal, en donde lo “que hace falta, hermano, es mano dura. Plomo al hampa” (Bujanda 85), de allí que la metrópoli, dibujada por la ficción de Bujanda, tenga como rasgos iniciales a la marginalidad y la muerte.

Bajo tierra, de Gustavo Valle, es, por su parte, una trama fictiva que también data su trayecto inicial en la pérdida del padre, en este caso el de Sebastián C, el personaje protagonista, puesto que aquél desaparece en una excavación, “un día mientras trabajaba en la perforación de un viejo túnel del metro” (13) y Sebastián decide salir en su búsqueda.

Al comparar, notamos un evento común que reviste importancia a los fines de detallar el diseño inicial de las tramas de ambas ficciones: *la pérdida del padre*, y, por ende, la subsiguiente ruptura familiar. Por ejemplo, al igual que la búsqueda de José Ángel, la de Sebastián expone las trazas que dibuja una proyección espacial gráfica que tiene a una ciudad caótica como marco, en la que se representa a Caracas como “una las ciudades más sucias, caóticas y ruidosas del mundo” (Valle 27) —uso del *paralelo literario*—, en la que el personaje detalla cómo, en un rayar del alba:

Poco a poco la calle se fue llenando, de carros, autobuses y gente. A mí me gustaba esta progresiva acumulación de seres y máquinas pasando frente mí, mientras yo los miraba de costado. La ciudad (por lo menos ese pedacito de ciudad que tenía frente a mí) despertaba de una borrachera y yo era el testigo adormilado de ese despertar. Me sorprendía ver cómo de manera violenta las calles dejaban de estar vacías y de pronto comenzaba el caos (Valle 19).

Además, en la representación de esta ciudad caótica, comienza a delinearse que esta no tiene un futuro promisorio; todo lo contrario, su carácter disfuncional está escrito en clave de sentencia y de anticipación, puesto que en la misma:

No había solución de continuidad. Apenas pestañeaba, y ya la ciudad era otra. En cuestión de minutos, entre las siete y media de la mañana y las ocho, el mundo cambiaba. Un instante antes todavía había neblina y volaban guacamayas encima de las antenas. Un instante después ya se escuchaban los taxis y la gente pasaba corriendo a toda prisa (Valle 19).

Del mismo modo, la búsqueda emprendida por Sebastián C lo llevará hasta los predios de la avenida Lecuna —un topónimo de la Caracas real—, en específico al Hotel Teresa, hasta donde siguen a Mawari, un mendigo a quien, en principio, confunde con un chino y que, además, le recuerda físicamente a su padre.

Con Mawari se tropieza una mañana, cerca de Plaza Venezuela, cuando se encontraba en compañía de Gloria, una compañera de clase de la Universidad Central de Venezuela. El narrador relata que:

[p]or esa calle casi no circulaban vehículos y solamente se veían a hombres arrastrando bultos parecidos a los del chino, o jóvenes cadavéricos que se apoyaban en las puertas de las casas con ojos cerrados, como si durmieran. Las otras casas estaban abandonadas, o al menos eso parecía con sus portones clavados con tablas y sus ventanas tapiadas con ladrillo. El ruido de la avenida Bolívar hacía eco sordo en la calle, pues ésta se encuentra por debajo del nivel de la avenida, ocupando una especie de hondonada. A este eco sordo se juntaba el rumor de los taladros del Metro, que en la avenida Lecuna, a la altura del Nuevo Circo, abrían túneles para la futura línea cuatro. A pesar de que eran las diez de la mañana y brillaba un sol sin nubes, aquel lugar tenía el aspecto de un callejón a la medianoche (Valle 29).

La descripción de la calle adyacente en la proyección de Valle, así como los datos que ofrece, semejan esas locaciones de la ciudad real —las avenidas Lecuna y Bolívar, el Nuevo Circo—, lo cual dibuja un retrato fantasmagórico y esperpéntico, al tiempo que se bocetan algunos rasgos marginales y miserables de los ciudadanos que habitan en una ruidosa y ruinoso urbe que posteriormente devendrá en subterránea, en el sentido de que se anuncian algunos de los rasgos de la superficie que conduce al vestíbulo del inframundo caraqueño creado por Valle.

El tránsito por el vestíbulo lo efectuarán los personajes Sebastián C y Gloria inicialmente con el propósito de hallar a Mawari, de quien se presume que es residente del Hotel Teresa, un lugar de la trama que opera como el lugar de descenso a la *ciudad subterránea* ideada por Valle. La descripción de los rasgos de esta puerta de entrada a la Caracas subterránea de *Bajo tierra*, se rige por el uso de un lenguaje lúgubre y espectral, que dibuja un escenario ruin y laberíntico:

Primero pasamos por una especie de arco [...] era un arco de madera muy antiguo y carcomido sobre el que habían escrito a cuchillo garabatos, dibujos, nombres, y fechas diversas [...] (me percaté de la ausencia de ventanas en todo el edificio) cuyas paredes tenían manchas de humedad [...]. A la oscuridad había que sumar el estado de escalera, completamente inestable [...]. Al final de la escalera —eran apenas unos diez escalones—, se abrió un pequeño vestíbulo [...] el lugar era oscuro con mucho olor a humedad y apenas se podían ver tres puertas (Valle 33-35).

Mientras se desplazan por el portal, los acompaña Atkinson, una trinitaria de aspecto “descomunal (era alta y gruesa y de cara enorme)” (Valle 30), quien semeja la mitológica figura de la sibila de Cumas, dado que profiere predicciones en otras lenguas y les señala un camino a Sebastián y a Gloria que conduce a otro mundo, al más allá, según las mitologías que revelan el culto nigromántico de Apolo. Mientras caminan por entre las sombras, el narrador informa, en voz del personaje Sebastián, que en este atrio de entrada al mundo subterráneo:

Atkinson se detuvo y nos dijo que todos estos eran túneles muy viejos, túneles de la época de la Colonia [...] que conectaban con los sótanos del Nuevo Circo, y que los anteriores dueños [...] habían construido varios niveles de techos (Valle 37).

Como se nota, los topónimos de las novelas remiten a una representación de Caracas en términos caóticos, marginales y subterráneos, al tiempo que grafican la búsqueda individual de dos sujetos que marchan por caminos separados de la topografía capitalina y se desplazan en dos planos: uno físico, hacia el vientre de la urbe, y otro simbólico, hacia el pasado, para descubrir la situación personal y la de su país. Esto da lugar a formularnos dos interrogantes: ¿Cuál es entonces, en primer lugar, el propósito de este artificio narrativo mediante el cual los narradores de las novelas son capaces de interrogarse a sí mismos sobre el misterio/enigma que encierra la urgencia en la búsqueda del padre en medio de una ciudad caótica y marginalizada? Y, en segundo orden, ¿en qué medida los detalles y pormenores de esa búsqueda personal permiten esbozar la radiografía y los rasgos singulares de la *ciudad subterránea* y la *ciudad violenta*?

En primer lugar, en el caso de *La última vez*, es oportuno informar que el país descrito no depara un futuro grato para sus eventuales generaciones. En la novela, se proyectan los días aciagos que padecen los ciudadanos durante el quinquenio presidencial 1993-1998; días en los que son frecuentes los asaltos y los asesinatos a ciudadanos. Razón por la cual la ciudad representada sirve de escenario para una eventual violencia generalizada, asociada a la marginalidad, el tráfico de drogas, el contrabando, la corrupción política y las revueltas populares. Era el año 1996, durante la segunda presidencia de Rafael Caldera (1993-1998), y da cuenta de la campaña presidencial de 1998, cuyos protagonistas, son Irene Sáenz, “La Barbie 90-60-90 quiere agarrar el coroto” (Bujanda 31) y “el tal Chávez”, que “anda de pueblo en pueblo haciendo asambleas” (30).

Además, el marco espacial de carácter violento de *La última vez* tiene como principales protagonistas a los miembros de las bandas armadas de la cota 905 —un lugar de la ciudad real— y a

las pandillas motorizadas que circundan por toda la urbe, muchas de las cuales se disputan el control de las zonas más vulnerables y miserables de la capital ficcional de la novela. Grupos hampóniles provocan terror y miedo entre las personas, cuando tienen, a su merced, a las instituciones bancarias y comerciales. Muchos de estos grupos delictivos están relacionados con el tráfico de drogas, los asaltos armados, los secuestros y el contrabando de armas, entre otros flagelos. El lenguaje usado en *La última vez* para relatar estos enfrentamientos y hazañas entre bandas, hacen patente esta afirmación:

Se dijo entonces que al Jimmy se la tenía jurada el narco del 23 y que se anduviera con cuidado por si las moscas. Pero el asunto no era sólo por los reales que debía, sino porque el muy agallúo se estaba machucando a una carajita que vivía por caño amarillo, y que era novia de uno de esos bichos que se la pasan para arriba y para abajo con el narco (Bujanda 39).

El Mosquita Muerta era inteligente, sabes, y con cuatro bolas bien puestas. Porque vino a esconderse aquí, en el infierno de Santa Rosalía, a mucha honra, y después salió una mañana bañadito, todo fino, todo legal a robar una agencia de millonarios [...]. La banda del Mosquita Muerta se llevó 200 millones de bolívares y un sinfín de joyas y valores de la cartera de clientes de la agencia (41).

De igual modo, de forma latente, en la ciudad y en el país representados, se está a la espera de un eventual golpe de estado, dadas las circunstancias que describen la creciente corrupción política y el auge de la delincuencia organizada, porque todo “esto se ha puesto jodido y enredado, ¿sabe? Todos los días un rumor, una asonada militar, unos bochinches estudiantiles, unos presos... Ay, Dios, yo no sé hasta dónde vamos a llegar” (Bujanda 57). De todo esto da cuenta una carta que envía por correo electrónico José Ángel Rodríguez a su hermana que está en Madrid, de cuyo contenido destacan aspectos tales como: “nadie te atraca ni te mata para quitarte unos zapatos. Después de vivir en Caracas, eso debe ser la isla de la fantasía” (Bujanda 29); “Tú sabes que este país no es el mismo desde el 92. Ahora todo el mundo habla de golpe de estado, de tenientes conspirando [...] hay mucha tensión en la calle” (30); para reiterar

de este modo el ambiente violento que circunda a la capital y a la nación venezolanas de finales de la década de los noventa.

Asimismo, desde la crónica periodística expresa en el cuerpo de la misiva, el narrador de Bujanda informa al lector de tres eventos sociopolíticos que se dan cita en la última década del siglo xx venezolano, al afirmar que “[e]n los últimos siete años ha pasado de todo: una guerra social, dos intentos de golpe de estado, indultos presidenciales a narcotraficantes y hasta la quiebra del sistema financiero” (Bujanda 31).

Es importante señalar que, simultáneamente, al tiempo que se rememora y se vindica a las víctimas del año 1989 en una primera instancia, para inicial y progresivamente dar un marco violento y caótico a la ciudad al narrar su paralelo desde el barrio El Cementerio, una “parroquia miserable del Sur de la ciudad” (Bujanda 25), lo cual circunscribe a la novela como un narración que traza una línea fictiva que la identifica con la imaginería del Caracazo, el narrador también informa del caos generalizado que enfrenta el país al dar cuenta de: *a)* el golpe de estado/rebelión militar de 1992 y los alzamientos de noviembre, *b)* el indulto de Larry Tovar Acuña, durante 1993, por obra del presidente Ramón J. Velásquez, y *c)* la caída del sistema financiero y la crisis bancaria de 1994, casos de los bancos Latino, República, Progreso y de Latinoamericana de Seguros.

Con la inserción de estos eventos esbozados en una gradual cronología: 1989-1992-1993-1994, se da noticia de algunos hitos que suceden en serie en la historia sociopolítica contemporánea venezolana de la década de los años 90, cuya inserción cronológica respalda el desarrollo y la linealidad episódica del relato de Bujanda, sin dar lugar a mayores evasiones temporales o digresiones narrativas, por cuanto cada uno de sus capítulos contribuye transitoria y gradualmente a ubicar el pivote de una novela que tiene como centro la búsqueda de José Ramón Rodríguez —el padre—; un hombre que irá a esconderse en la parroquia Santa Rosalía, pues “el centro de Caracas es el único lugar donde puede desaparecer un hombre en esta ciudad” (Bujanda 46).

Al tiempo que se da noticia del paradero del padre y se ofrece información sobre estos eventos en serie, notamos también cómo se reseña la épica parroquiana de la metrópoli venezolana, donde este personaje se refugia, la cual se hace patente en la representación ilegal, incivil, marginalizada y caótica mediante la proyección de una parroquia caraqueña de finales de los años 90:

Parece una ironía, pero allí, en sus casas viejas y carcomidas, en su flujo permanente de inmigrantes ilegales, en sus habitaciones repletas de delinquentes, mendigos, putas, impostores y boxeadores del montón, es difícil imaginar a un viejo de 50 años, que viste de guayabera azul y anda para todos lados con una gaceta hípica y una agenda encuadernada (Bujanda 46).

Esta última descripción reviste importancia en la secuencialidad episódica y en la arquitectura interna de la ficción, puesto que el enigma que representa el desplazamiento de José Ramón Rodríguez hasta ese sector de la ciudad representada es una de las claves para desvelar uno de los hechos noticiosos más emblemáticos de la *ciudad violenta* de *La última vez*: un eventual alzamiento militar, al cual el personaje José Ángel sigue la pista, pues “anda cazando alguna historia de subversiones” (Bujanda 40) en su trabajo como periodista suplente del diario *La Noticia* —nombre con el cual se pretende enmascarar al diario *Últimas Noticias*—, cuyo editor afirma, en voz del narrador de Bujanda, que: “[e]n muy poco tiempo, Rodríguez, ya nadie hablará de Carlos Andrés Pérez ni de Oswaldo Álvarez Paz [...]. En muy poco tiempo no necesitará conocer el pasado [...] esto será como un cuento de Borges, una nueva civilización irrumpirá de la nada” (Bujanda 32).

Si reparamos con detalle, la posible participación del padre prófugo en un grupo subversivo que intenta derrocar al presidente Rafael Caldera, quien enfrenta una crisis de gobernabilidad, es, en cierta medida, más que una inserción digresiva, en el sentido de que la desaparición de aquel mismo parece estar íntimamente ligada al hecho de creer que él sea probablemente uno de los potenciales conspiradores, quienes son los principales sospechosos del hurto de unos fusiles militares de Fuerte Tiuna, la instalación militar de mayor resguardo e importancia en materia de seguridad y defensa

del país. De este modo, Bujanda agrega cierta carga enigmática a su relato, en aras de que el lector esté también tras la pista del potencial conspirador y, por ende, participe de la trama:

Te dije, Juvencio, que ese tipo está metido en una vaina. Que no es posible que entre y salga de la pensión como un espíritu maligno... es un misterio Juvencio: las guayaberas siempre color azul, la agenda llena de apuntes incomprensibles y la gaceta hípica de la semana bajo el brazo (Bujanda 37).

Como están las cosas a lo mejor José Ramón es uno de los cerebros del próximo golpe militar. ¿Te imaginas? Tiene contacto con generales y guerrilleros, porque tú sabes, Juvencio, esto se volvió un pasticho y uno no sabe quiénes son los malos y quiénes son los buenos. ¿Te imaginas que el tipo se convierta en el próximo Ministro del Interior? No joda (43).

No obstante, más allá del intento de sumergir al lector en seguir tras los pasos del presunto rebelde, de estos fragmentos se desprende un posible patrón de lectura que emparenta a *La última vez* con esas piezas fictivas que dan soporte/justifican el eventual ascenso al poder de grupos políticos que difieren ideológicamente de las prácticas de la política tradicional de la democracia representativa y petrolera que hace vida en Venezuela desde 1959 hasta 1998; todo lo cual, en cierto modo, la filia con la novela *Averno*, de Gabriel Jiménez Emán. De hecho, ambas fijan el año 1996 como punto de partida. En el caso de Jiménez, 1996 es el año del nacimiento del salvador de la urbe en peligro —el personaje Juan Pablo, líder de la Vanguardia Ética—; en el caso de Bujanda, 1996 es el año que registra la crónica periodística que da noticia de la irrupción del grupo subversivo Movimiento Bolivariano por la Justicia (MBJ), el cual se presume que lidera José Ramón Rodríguez. Eventos que demuestran una peculiar sincronía entre la ficción representada y los hechos sociopolíticos de la *fase*. Más aún por tratarse de dos novelas que claman por la emergencia de la utopía revolucionaria y, en cierto modo, validan el ascenso del poder político del chavismo. En *La última vez*, este grupo subversivo que se opone al ejercicio político de los partidos tradicionales nace posterior a los intentos de golpe del año 1992; grupo insurgente del que se nos dice tenía una célula en los barrios “El Observatorio y el 23 de Enero” (Bujanda 80); según nos informa el narrador.

Otra lectura posible que permite emparentar a *La última vez* con *Averno*, está relacionada con: *a)* el origen social y familiar de los insurgentes: clase popular/proletarios, *b)* el lugar de emergencia de los grupos rebeldes: el barrio/parroquia/sector popular, *c)* su oposición con la política tradicional que representan los partidos del puntofijismo por ser herederos de la tradición política de la llamada cuarta república, *d)* el reclamo por un orden y un puño de hierro en el ejercicio político, *e)* el rechazo por las políticas neoliberales del capitalismo, *f)* su deslinde con la burguesía económica, representada por la oligarquía que se fragua bajo la égida de la democracia petrolera venezolana, y *g)* su narración del marco de desigualdades socioeconómicas al revestir y enmascarar a la ciudad capital en términos caóticos, marginales y distópicos: pobreza, marginalidad, caos urbano, buhonerismo, etc.; en función de representarla como el gran escenario de un conflicto ético y político.¹

En otro sentido, es válido pensar que, de toda esa trece narrativa y fábula detectivesca esbozada a modo de informe/crónica en las cartas que se le envían por correo cifrado a la única hija de los Rodríguez, se desgaja el posicionamiento de un autor que participa en el campo artístico bajo el mismo ángulo de enunciación y discurso que la retórica salvacionista y rebelde asociada con el papel del liderazgo en el chavismo, dado que en la trama de *La última vez* se incorporan elementos discursivos que parecen reclamar por un líder mesiánico, que dirija el eventual gobierno que encarnará a la utopía revolucionaria mediante una potencial revuelta armada. Nótese que se da cuenta de una insurrección, protagonizada por

1 Según Martínez Meucci y Vaisberg de Lustgarten, uno de los rasgos generales e importantes de la estructura discursiva de lo que denominan la “narrativa revolucionaria del chavismo” es que “tanto en el endogrupo como el exogrupo están asociados a 1) un principio, orientación o ideología general (socialismo en el endogrupo vs. capitalismo en el exogrupo), 2) unos sujetos sociopolíticos trascendentales (pueblo vs. burguesía/imperio) y 3) unos personajes arquetípicos que fungen como representaciones del bien y del mal (héroes vs. villanos). Así, la construcción discursiva inherente a esta narrativa nos presenta y encuadra la lucha política en Venezuela, no sólo desde una concepción típicamente revolucionaria en su conjunto (de acuerdo con lo que al respecto sostiene Parker y en el sentido de establecer con claridad un ‘sujeto revolucionario’ que se opone a otro ‘contrarrevolucionario’), sino que incluso se llega a representar la relación entre ambos grupos/sujetos como la de la eterna lucha del bien contra el mal, en un sentido de revancha y de victoria épica sobre los opresores” (485).

un grupo de ciudadanos y de militares sublevados que se rebelan en contra del *statu quo*, y de la cual se espera que surja un “un carajo arrecho que pase por el paredón a todos esos coñosdemadre, y ponga orden de una buena vez” (Bujanda 85).

Además, estos alzados en armas tendrán apoyo popular, puesto que, en la ciudad y en el país representado, todo está revuelto, a tal punto de que “[l]a mises quieren ser presidentes; los guerrilleros, neoliberales; los militares revolucionarios y los astrólogos subversivos” (Bujanda 31) —esto último a propósito de las predicciones del astrólogo José Gómez, quien fue detenido en octubre de 1996 por atreverse a pronosticar la muerte del presidente en ejercicio Rafael Caldera, quien debía culminar su mandato en 1998.

Se asevera todo esto, aun cuando el narrador pretende enmarañar la historia del supuesto levantamiento armado, para así, quizá, no hacer tan clara y contundente su declaración respecto de la filiación y simpatía con la insurgencia o su potencial parentesco con la polaridad del campo que podría asociarle con la retórica del chavismo. Al parecer, para evadir tal filiación, el narrador de Bujanda señala que de lo que se trata es, efectivamente, de *una posible equivocación*, ya que la investigación no arroja un resultado preciso, y que de lo que se puede tratar en realidad es de una pugna entre los órganos de seguridad del estado, de modo tal que las armas robadas por los insurgentes del 92 se constituyen como un preciado botín que acrecienta las “rivalidades entre la Guardia Nacional y la Policía Científica” (Bujanda 101).

Por otra parte, sin embargo, el periodista José Ángel Rodríguez tiene ante sus ojos una ciudad ruidosa, insurgente, brumosa e incivil; producto del colapso urbano y de las políticas neoliberales propias del fracaso del capitalismo tardío; además, resultante de una modernidad incompleta. Esta Caracas del fin de los tiempos se divisa desde un lugar de su topografía: la avenida Baralt, y se proyecta:

[f]inisecular y ruidosa. Esta Caracas de los múltiples signos, de los tumultos incesantes, de las marchas y contramarchas humanas, de la basura, del smog. Esta Caracas del atraco y del buhonero, de la fritanga y del rebusque, del carrito y del tuntu de las caderas, del crack y de la pega de zapatos, de la martilladera y de los enfáticos bíblicos. Esta Caracas que hierve a toda hora, de día y de noche, y que no deja en paz a nadie, ni siquiera a los locos (Bujanda 104).

La solución a este conflicto urbano parece entonces reclamar la emergencia de la utopía revolucionaria, en aras de poner orden y traer bienestar, tras la violencia y la corrupción desmedidas de sus autoridades civiles y militares; en tanto que sus espacios y locaciones urbanas dan cuenta de la miseria y la pobreza que abarrotan a sus calles y avenidas, caracterizadas por un tráfigo automotor infernal, el consumo de estupefacientes y una informalidad de mercancías que “parecían un infierno en llamas” (Bujanda 103).

En síntesis, por todo lo señalado, y por todo cuanto acontece en la ciudad representada, en la narración de Bujanda, parece brindarse un aval a la utopía revolucionaria y, por ende, a su líder, que se encarna posteriormente en el fundador del Movimiento V República, el eventual candidato de la plataforma unitaria de las fuerzas de la izquierda: Hugo Chávez, el abanderado del denominado Polo Patriótico. Dicho todo esto a propósito de que, en la novela, en el marco de las elecciones presidenciales de 1998, se efectúa la siguiente inserción:

Esta Caracas que se juega su entrada al siglo XXI apostando todo lo que tiene por una Barbie que cree que con un poquito de bisturí aquí y allá, y algo de anestesia local, el país queda como nuevo, como todo, una belleza para el próximo Miss Universo. Esta Caracas que mientras más sucia y carcomida está por su sangre y sus heridas, más quiere que la gobierne una muñequita de silicona (Bujanda104).

Nótese que en la ficción de Bujanda se caricaturiza a Irene Sáez, exalcaldesa del municipio Chacao y precandidata en las eventuales elecciones presidenciales de 1998 por Copei, uno de los partidos tradicionales que, junto a otras organizaciones aliadas, construirá posteriormente una plataforma política que llevará por

nombre el Polo Democrático, cuyo abanderado será Enrique Salas Römer, exgobernador del estado Carabobo, quien tendrá como contrincante al candidato Hugo Chávez, el cual, finalmente, fue el ganador de la contienda.

Asimismo, ambas novelas han sido elaboradas sobre la base de un material narrativo quirúrgicamente seleccionado; dicho a propósito de que en éstas no se ocultan los fines alegóricos y simbólicos relacionados con el trauma capitalino generado a raíz del Caracazo y el deslave de Vargas —tópico que data la inscripción de la ciudad subterránea en *Bajo tierra* y en la novelística venezolana.

Con la exposición de estos hechos, sucedidos en febrero de 1989 y diciembre de 1998, que incluyen también subsecuentes trazas durante las décadas posteriores a su acontecimiento, se valida la tesis de que estos aún guardan cierta vigencia intemporal en el imaginario venezolano contemporáneo. De allí que tengan sus repercusiones en los campos literarios y artísticos, a tal punto que todo este diseño y sucesión de hechos, relatados en distintas temporalidades narrativas, procuran establecer puentes y afluentes entre cómo una sociedad recuerda/olvida eventos que han signado su devenir.² De hecho, Valle y Bujanda emplean ciertas estrategias narrativas basadas en la evocación y la memoria de la Caracas de finales de los años noventa, sobre las cuales reposan los periplos personales y las encrucijadas vitales de los personajes: Sebastián —*Bajo tierra*— y José Ángel —*La última vez*—, en la búsqueda del padre como un elemento común que propulsa el leitmotiv de la trama; esto, a propósito de que, a la fecha, muchas de las víctimas del Caracazo aún no han sido identificadas y la recuperación física y anímica de la tragedia de Vargas no ha cerrado su ciclo. Menos, cuando el 4F y las elecciones del 98 no dejan de tener un papel protagónico en el presente político del país, pues sus actores han hecho gobierno y conforman el Estado venezolano del siglo XXI.

2 “[O]lvidar es una necesidad (...) para los grupos, para las sociedades que: quieren vivir y no dejarse aplastar por la masa formidable de hechos heredados”, nos recuerda Lucien Febvre (en Candau 123), con relación al espíritu de una época violenta y cómo esos eventos tienen una vigencia intemporal en la literatura.

De allí que se afirme que estas dos piezas del corpus suponen la construcción de la memoria desde la noción de recuerdo colectivo.

Si seguimos a Joel Candau, podemos inferir que en José Ángel y en Sebastián se activa la *metamemoria*, la cual, por una parte, es la representación que hace un individuo de su propia memoria y, por el otro, es lo que él dice sobre ella. Los autores, mediante la narración de hechos que semejan piezas de una red desencadenada, agregan razón significativa a las secuencialidades episódicas de las novelas, por las formas en que operan estos hechos al margen; a la postre, en el desarrollo narrativo. Del mismo modo, para otorgar ilación a estos tópicos o temas sobre la fractura y la pérdida familiar, en la arqueología textual de las novelas se describe y enuncia a una Caracas del desencanto y la desesperanza, al darle un marco espacial de coherencia como espacio para la representación y como ente para la representación del espacio (Lefebvre, Delgado). La representación define y resemantiza a Caracas como una ciudad caótica, agitada y marginalizada, gracias a la organización de un material narrativo congruente con los artificios que registran el desarrollo de una aparente acción detectivesca, por aquello que tienen de necesidad y probidad los tropos y piezas que forman un gran rompecabezas diseñado a modo de espiral.

Por otra parte, la óptica retro de los años noventa en las novelas *Bajo tierra* y *La última vez* reviste importancia en cuanto a que expone los trazos urbanos de una Caracas anterior, la cual contrasta con la Caracas de la década objeto de estudio, puesto que las tramas de Valle y de Bujanda ofrecen información sobre algunas de las formas de interacción sociocultural de los venezolanos hoy, luego de que se hicieron presentes una serie de hitos que guardan relación con el Caracazo y el deslave varguense, que han marcado la historia política reciente en Venezuela: el 4F, las elecciones de 1998 y el ejercicio político del chavismo. De ahí que creamos fundamental que no se trata únicamente de las descripciones y las representaciones *per se* de estos hitos en la ciudad del texto, sino también del potencial reflexivo que brinda su sincronía/reflejo para la comprensión de los procesos sociopolíticos venezolanos de la *fase*, dado que ofrecen claves para su lectura e interpretación.

En suma y gracias a esto último, podemos insistir en señalar que, desde el punto de vista literario, parece que el Caracazo y la tragedia de Vargas no son un evento con residencia fija en términos estéticos, puesto que, tanto en *Bajo tierra* como en *La última vez*, la inserción de éstos es más que evidente, conforme a su tipología, por ser relatos que datan la pérdida y las fracturas sociales.

Hechas todas estas afirmaciones, en primera instancia, es lícito pensar que el análisis efectuado nos permite vindicar la hipótesis base de nuestra investigación, porque, como se mostró, es recurrente encontrar una visión/proyección infernal de la ciudad de Caracas en cada una de las novelas que integran el corpus seleccionado. Ello es posible debido al modo como la ciudad venezolana es representada, en tanto que los rasgos singulares de estas representaciones dan cuenta del carácter caótico, violento, marginal o apocalíptico de la urbe; ya sea bajo la doble perspectiva de una *ciudad distópica* que brindan *Nocturama* y *Averno*, o por la proyección espacial gráfica que se ofrece de una ciudad violenta en *La última vez*.

Como notamos, todas estas ficciones se construyen mediante una escritura híbrida y heterotópica —que enmascara a la ciudad—, en apoyo de una técnica escritural que deviene en un ejercicio de simbolización e interdiscursividad gracias al uso del paralelo literario, al empleo de un hipotexto metaliterario y a la inserción de una parte de la realidad proveniente de otros discursos, caso de la crónica periodística, la nota televisada o el expediente judicial.

En segunda instancia, tales representaciones ofrecen información sobre los posicionamientos ideológicos de los autores en el campo artístico de la *fase*, en virtud de las fuerzas sociopolíticas que lo impactan. De hecho, tal afectación en el *campo* tiene como resultantes dos polaridades y dos ámbitos desde donde se enuncia. Por un lado, una polaridad reúne a las piezas fictivas que avalan la emergencia de la utopía revolucionaria ante el fracaso de la democracia representativa heredada de la llamada cuarta república —caso de *Averno* y *La última vez*—, mientras que, desde el otro de sus polos, se denuncia el accionar de un estado totalitario como reflejo/representación del ejercicio del poder político por parte del

chavismo, en la denominada quinta república —*Nocturama*—, o se grafican y testimonian sus tragedias y fracturas —*Bajo tierra*.

Todo lo dicho da lugar a pensar que, en una primera dirección, esto es prueba de que la literatura venezolana del siglo XXI presenta un reflejo/sincronía entre la novelística urbana surgida en la primera década de este siglo y el proceso histórico. En segundo término, ello hace evidente que la novela urbana del siglo XXI no esconde los propósitos alegóricos, simbólicos y representativos del proceso venezolano 2001-2010. La diferencia sustancial de estas ficciones con las novelas de la tradición novelística urbana no radica únicamente en los contextos políticos de cada época —signados por las turbulencias y dislocaciones—, sino también en las formas de intervención en la ciudad, esto es, a saber, mediante las estrategias narrativas empleadas y los posicionamientos en el campo artístico de los autores, quienes diseñan un infierno como *topos* de lo social, desde distintos ángulos de la enunciación discursiva.

PRÁCTICA III:

LAS FORMAS DE LA CIUDAD Y DEL PAÍS EN LA POESÍA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA: LAS FORMAS DEL PAÍS EN *CARTAS DE RENUNCIA*, DE ARTURO GUTIÉRREZ PLAZA

*Mi patria es un país extranjero, en el Sur,
en el que vive una parte de mí
y sobrevive una imagen.
Hace tiempo, el país fue invadido
por fuerzas extrañas
que aún siento venir en las noches
a poblar otra vez mis pesadillas.*

PEDRO LASTRA

*En el país de la infancia voy a encontrar
todos los objetos que perdí:
mi capa azul, el libro de grabados,
el retrato de mi hermano muerto
y tu boca fría, tu boca fría.*

LEDO IVO

LIMINAR

El presente trabajo explora las diversas formas de representación del *país*, en términos del exilio, el desamparo, la pérdida y la fractura familiares, manifiestas en el poemario *Cartas de renuncia* (2020) del escritor venezolano Arturo Gutiérrez Plaza. Asimismo, este ensayo procura desvelar las estrategias poético-compositivas que ilustran a Venezuela como uno de los temas relevantes en la poesía del autor publicada en fecha reciente. Un evento que, a nuestro

ver, exhibe este tópico como uno de los argumentos nucleares de una parte de la poesía venezolana de inicios del siglo XXI, que alude a la proyección poética del hogar, de la patria, y al oficio de la escritura. Una tríada que convoca a la hondura, al detenimiento, y a la mirada lateral, tal y como parece atestiguarlo la producción poética venezolana de las últimas dos décadas.

EXPEDIENTE DEL PAÍS

Durante su discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura, el escritor Kazuo Ishiguro afirmó que, después de algunos años, empezó a aceptar que los recuerdos del Japón de su infancia, probablemente, no se correspondían “con ningún lugar al que pudiera ir tomando un avión” (8); de allí, entonces, que le resultase perentorio revisitarlo en cada una de sus ficciones. Es decir, darle cuerpo y vida, como lo ha hecho patente en las páginas de sus novelas para preservarlo. Esta cita del nobel nipón podría ilustrar una de las primeras aproximaciones derivadas de la lectura de *Cartas de renuncia* (2020), el trabajo más reciente del poeta, ensayista y profesor universitario, Arturo Gutiérrez Plaza (Caracas, 1962). Un libro donde la composición poética oscila entre dos puntos extremos sobre los cuales dirigir la atención: la *añoranza* y el *estoicismo*. Todo ello con miras a la preservación de la memoria del país alegórico, cuyo topónimo parece remitir al país natal del poeta. Un hecho que, además, da lugar a pensar que la poesía de este autor caraqueño se corresponde con la idea de la rememoración. Gutiérrez Plaza apunta al *decir*, en un afán por *nombrar el mundo* para que este no desaparezca, aunque no lo hace de modo artificioso. Muestra significativa de ello es el poema “Vengo de un lugar”, donde el *yo* poético hace gala de una afirmación rotunda cuya firmeza no da lugar a vacilaciones: “Vengo de un lugar que ya no existe” (8), se declara sin ambages. Aseveración que sirve de antesala para continuar hilvanando los detalles de la ausencia del espacio y dar fe concreta de tal pérdida: “Yo sé que habité ese lugar, / lo juro, pues de allí vengo, / desde allá traje conmigo este cuaderno” (8).

Movido por la solidez de las pruebas que atestiguan la fractura, el tránsito del *yo* poético por los paisajes urbanos del país simbólico inspira pensar en lo agreste y lo violento que surgen ante el único encuentro posible con sus locaciones: “Una bala ensangrentada contra el asfalto / Pudo haber sido mi hijo el hijo asesinado” (Gutiérrez Plaza 30). Una inserción para nada deliberada y una posible trampa del contrato de lectura entre el lector y el poema de título homónimo: “El único encuentro”.

Resaltamos esto último puesto que, como señala el poeta Joseph Brodsky, la muerte, “por regla general, es para el autor no sólo un medio para expresar sus sentimientos en relación con la pérdida, sino también una ocasión para una discusión más general sobre el fenómeno de la muerte como tal” (s. p.). De modo que, gracias a la resonancia de esta doble constatación sobre la factible pérdida del hijo, que se suma como otra grieta en la relación filial del sujeto del poema, se confirma la necesidad de reparar cómo en este, el más reciente de los poemarios del autor, el país es poetizado y representado. Aseverar esto último es legítimo, debido a que nos encontramos de súbito frente a tres tópicos que giran en torno a la familia y al hogar. Hablamos de la pérdida familiar, la memoria del lugar y la muerte (¿del país?), como ejes que conforman el articulado de estas *cartas de dimisión*, las cuales reaccionan ante el tiempo pasado y persiguen esbozar los escenarios de un presente desolador y el advenimiento de un oscuro porvenir, en sus intentos por referir a un *país* cuyos rasgos principales apuntan hacia la desaparición y la ruindad.

Nada de ello, no obstante, desmerece la calidad y hondura que el poeta propaga en cada uno de los versos que integran estas *cartas*. La entrega de estas fue posible gracias al encomiable esfuerzo de Fundación La Poeteca, ente que ha tenido a bien inaugurar su Colección Contestaciones, con la publicación multiplataforma de este repertorio de poemas que suma en el palmarés de Gutiérrez Plaza, cuyos antecedentes incluyen los títulos *Al margen de las hojas* (1991), *De espaldas al río* (1999), *Pasado en limpio* (2006), *Principios de contabilidad* (2000) y *Cuidados intensivos* (2014). Algo que además nos obliga a rastrear, dentro la poética y trayectoria del

autor, el surgimiento del *topos* concerniente al espacio, en términos empobrecidos, resquebrados o fragmentados. En este sentido, apostar por tal revisión permite formular la pregunta capital de este trabajo: ¿Cuáles son las *formas del país* manifiestas en *Cartas de renuncia* (2020)?

TRAZOS Y TRAZAS DEL PAÍS

Como se aprecia, más que material o estrategia creativa, la nostalgia, la desesperanza, la infancia y los afectos son, en cierta manera, los orígenes propios del poema. Por ejemplo, el cuaderno, mencionado en “Vengo de un lugar”, se constituye en un expediente. Asimismo, la fuente de la que se alimentan los versos recopilados en este poemario de inmediato alude a los afectos más caros y dirige la atención a esos recuerdos gratos que se encuentran en la memoria de los niños producto de los intercambios orales con sus mayores. En “Vengo de un lugar” se insiste en ello y el registro oral de una voz lejana así lo comprueba:

Mi abuela acostumbraba contarnos
que a poco de llegar a esos parajes,
al bajar la neblina de la tarde,
adormecida la luz insumisa,
se afantasmaba la mirada (Gutiérrez Plaza 8).

En este punto de la práctica escritural, es significativo destacar que la franja de la poesía de Gutiérrez Plaza, la cual aborda el exilio, la fractura o el abandono del país, comenzó a asomarse en *Cuidados intenivos* (2014). Dos de los textos contenidos en este libro, “Dos patrias” y “Un país”, dan noticia de esta aparición. Por su utilidad, reproducimos aquí una muestra de este último:

Cuando el forastero llegó
ya todos se habían ido.
Cuentan que solo tuvo entre sus manos
acuarelas de niños que pintaban un país
donde la nieve era apenas un tacto imaginado (Gutiérrez Plaza 17).

De manera similar, durante las horas de abstracción por las que reclama el tipeo de estas *cartas*, el oficio de quien dibuja sobre la página en blanco, cual artista que afina el grafito protagonista del poema “La punta de un lápiz”, descubre un *país* en el cual, por ejemplo:

La gente muere por la patria,
por la honra que jamás claudica.
Se exoneran las deudas.
En mi país mueren también,
cada treinta minutos lo hacen de frente o de espalda.
No importa. Siempre una bala los atraviesa (Gutiérrez Plaza16).

Visto así, tanto la escisión literaria aludida, gracias al encomio de Kazuo Ishiguro, como la pertinencia de los epígrafes de Lastra y Ledo Ivo, configuran un universo poético que atestigua que el ejercicio artístico del poeta no se restringe al retoque, al préstamo o al *juego* con finalidades efectistas. De hecho, en nuestro caso, como el lector podrá comprobar, este libro testimonial y premonitorio viene a ser la confirmación del lugar que ocupa la poesía de Arturo Gutiérrez Plaza dentro del ámbito de las letras hispanoamericanas por la actualidad de sus poemas. Asimismo, habría que señalar, una vez más y sin equívocos, que el *país* expuesto en sus páginas es uno que emparenta tradiciones, junta voces y contrasta geografías distintas. Locaciones, registros y lenguas que podrían resultarnos, en apariencia, disímiles. Bastaría con traer a colación el poema “La capa”, del poeta brasileño Ledo Ivo, marcado al inicio.

En el país de la infancia, mi capa azul
cubre objetos y alucinaciones.
Es una capa azul, de un azul profundo
que alguien, alguna vez, podrá encontrar.
Azul como el que no existe más (10).

Se desprende de aquí la imagen de una tierra añorada, caracterizada por la extrañeza y la evocación que, de forma similar, se hace presente en *Cartas de renuncia*, en el poema “Bajo un viejo samán (o la historia de mi país)”. La fauna allí reunida rinde testi-

monio sobre el devenir del territorio y de sus tragedias. Registra la abundancia al tiempo que pasa revista sobre lo hendido:

Ahora los topos, que alguna vez confiaron en sus prédicas,
ciegos por herencia y por costumbre,
buscan con angustia alguna salida
hacia el oxígeno.
Mientras tanto, sus hermanas, las hienas, ríen afuera
con sus colmillos afilados
y la panza hinchida,
mirando al sol.
Ríen y ríen
y riendo culpan a los lobos
de las desventuras de las ovejas,
y de los que siguen abajo.
Los culpan a ellos
y a la poca frondosidad de los viejos samanes (Gutiérrez Plaza 10).

En forma recurrente, Gutiérrez Plaza ausculta la naturaleza del *país* representado, transcodificado a otras geografías donde ese tipo de fauna existe, pues En Venezuela no hay ni topos ni hienas ni lobos ni ovejas en la naturaleza, y conmina a los habitantes de esa morada a que declaren sus desavenencias, nombra a los residentes del bosque y les exhorta a que reparen sus culpas. De modo que la unidad cultural y estética de este poemario tiene, incluso, un singular potencial para trascender las fronteras continentales de la literatura considerada *nacional* y sus temáticas. Dicho esto a propósito de que *Cartas de renuncia* posee un referente que lo relaciona con voces y prácticas venidas de otros mares y otros tiempos, cuyo poder ostenta la capacidad de surcar continentes y abrir caminos para el encuentro y el regocijo, para la reflexión y la lectura significativa de sus sociedades y sus actores políticos. Esto, por supuesto, se debe a que el autor se ha apropiado de una voz aguda, profunda y cálida que dibuja, personifica, humaniza y esboza al reino de lo animal-humano. Todo lo cual genera una oportunidad sin bridas que suele remitir a escenas donde lo humano y lo sensible se funden en términos de la creación y la poesía.

De allí que sea lícito pensar que, como contrapeso a esta deriva totalitaria anunciada en “Bajo un viejo samán (o la historia de mi

país)”, el sujeto poético sugiera la creación de un universo donde habitan seres pertenecientes a la raza “de esos viejos constructores de lupa” (30), y que nos informan sobre esos herederos “de una estirpe de miopes entre sombras / empeñados en agrandar el misterio del mundo” (30). El poeta es partícipe de un escenario en el que se tienden puentes en los que se hermanan la oralidad y la escritura. A la par, el poeta ha trazado terrenos en los que coinciden la herida y la cura, ha hecho uso de una poesía del *habla* (como señala Cadenas en la contratapa de este libro) y ha elegido un derrotero en el que se dialoga con la brevedad. Una instancia en la que opta por la precisión y escoge apostar por la sencillez de las palabras.

DOBLE COMPROBACIÓN

Uno de los principales intereses que dirigen el análisis de la representación o *formas* del *país*, manifiestas en *Cartas de renuncia*, radica en mostrar que el poeta asume, bajo estas categorías, una estampa de la sociedad contemporánea. Del mismo modo, nuestro cometido estriba en poner de manifiesto que la licencia con la que Gutiérrez Plaza procede permite maquetar un ambicioso dibujo de Venezuela. País del sur de América que goza de una vasta tradición poética en la que destacan figuras como Andrés Bello, Vicente Gerbasi, José Antonio Ramos Sucre o, recientemente, plumas laureadas como las de los poetas Rafael Cadenas, Eugenio Montejo, Juan Calzadilla o Yolanda Pantin, por mencionar algunos. Algo que, a nuestro ver, suma en la empresa de exponer que la *ars* poética de Gutiérrez Plaza se incorpora a este corolario de voces locales, aunque trasciende las fronteras de la nación y del territorio del país real. Esa imagen y toponimias de la nación caribeña, que incluyen la pérdida y la ruptura, no son exclusivas de la sociedad venezolana actual y, por el contrario, traerían a colación una frecuencia que reúne la idea del extranjerismo, la migración, la ruina, la decadencia y el desarraigo experimentado en la sociedad moderna, a propósito de la compatibilidad de estos tópicos con las consideraciones hechas hasta ahora.

ESTRUCTURA DE LAS CARTAS

En otro orden de idas, es oportuno advertir que las partes, títulos y versos dispuestos en *Cartas de renuncia* han sido ordenados meticolosa y matemáticamente atendiendo, tal vez, al enigma poético (Scarano). Esa ilusión de familiaridad y albedrío que los libros, entes hechos unas veces de papel; otras, de dígitos binarios, y otras veces de ondas acústicas, nos ofrecen. La contratapa del libro fue firmada por el poeta Rafael Cadenas, quien considera que, en este poemario: “A través de su aparente sencillez, palabras que suelen llamarse corrientes tienen realces inesperados que las transfiguran”.

Por otra parte, el epílogo del texto es tarea del también poeta Alexis Romero, quien sostiene que, en este poemario, “confirmamos que un hogar se habita desnudo, con la fragilidad y los temores del tiempo; con los asedios de las sombras cuya función es *esencializar* nuestro oficio de persona provisoria” (43). Según nuestra hipótesis de lectura, este hecho rinde testimonio de una *poesía de la brevedad*. Esa misma que estamos acostumbrados a leer cuando accedemos, de modo selecto, a la producción artística de poetas de la talla de Charles Simic, Jorge Luis Borges, Mark Strand o Joseph Brodsky, aun con el riesgo de restringir demasiado esta brevísima lista de figuras de las letras universales.

DE LA DIMISIÓN Y SU RESONANCIA: TÓPICOS Y TEMAS

En *Cartas de renuncia* se reúnen temas e isotopías que son comunes y parecen cohabitar de continuo en las literaturas universales. El libro, en efecto, convoca a estas voces en apariencia lejanas. Así pues, bien sea sobre la piel del papel, la pantalla del dispositivo de lectura o mediante la emisión del registro de la onda sonora, el país y sus bemoles, el extranjerismo, la reflexión sobre la poesía o el oficio de poeta emergen para dar cabida a un *yo* transfigurado que se apropia de voces en tránsito —ajenas y propias, antiguas o por venir—, cuyos ecos asisten en comunión para que, por ejemplo,

en el poema “Hogar” se enuncie: “Vivo en esta ciudad, en este país despoblado, / avergonzado por sus propios fantasmas, / confinado a cuatro paredes hurañas” (Gutiérrez Plaza 6).

Declaración que acompaña a la memoria y confesión que asiste al siempre inefable desamparo. Tal vez, retorna al hogar, a los afectos y, por ventura, a las tribulaciones como temáticas patentes en cada uno de los versos del libro. Esos mismos trazos que manan por los afluentes, mientras cruzan fronteras y vastos territorios, como el río que no cesa en su fluir. Algo que, además, anticipará el carácter esotérico del poema. Se afirma esto porque la configuración y el diseño del *topos*, que sirve como escenario en el que se suceden los rasgos constitutivos del *hogar* (léase también *casa*, *guarida*, *cueva*, *cubil* o *cuartel de invierno*), inspira la posibilidad de efectuar una lectura sígnica. En otros términos, de forma gradual, se elabora un *trazo* que asume leerlo desde los pliegues de unas paredes, galerías, portales, láminas o cobertizos, que llaman al encierro y emplazan a la resignación de aquellos que se sienten presos, prisioneros o a la deriva. Nada más sugerente que la imagen de un molusco que aguarda paciente, temeroso y sensible, que se halla oculto entre los pasajes de su cueva en espera del siguiente tránsito del astro, de la llegada del divino o del inevitable destino:

Vivo como el cangrejo ermitaño,
 como un decápodo errante,
 refugiado en conchas vacías,
 atrapado, impenitente, esperando
 la bondad de alguna ola que me arrastre
 o termine de ocultarme en la arena (Gutiérrez Plaza 6).

También son visibles muchas de las meditaciones que han ocupado el hacer de esta peculiar *dimisión*. Una “renuncia” que, aún y pese a los periplos, las geografías y los ensueños subrayados en toda la extensión de la morada que es también este libro, a manera de “Cuestionario”, se rememoran las escenas de familia:

¿Qué es el tiempo, papá?:
 Una niña que era mi memoria
 y cruza mi vida.

¿Papá, mañana va a ser puro sábado?
 Sí, hijo, de comienzo a fin.
 ¿Pa, las nubes también tienen calles?
 A veces, mi niño, cuando la neblina está muy baja (Gutiérrez Plaza 39).

Esta es una clara evidencia de las imágenes que podrían legitimar al propietario del recuerdo de sus vástagos cierto uso del olvido o hasta validar su resguardo, en su afán por sortear el padecimiento del desarraigo de la historia propia y del país. Sin embargo, en *Cartas de renuncia* parece suceder todo lo contrario; aquí no parece existir tregua. La voz del poema “La valija” increpa y advierte:

Pero temes, sobre todo, por sus páginas en blanco.
 Ellas, en su silencio ya perdido,
 son las verdaderas señales de tu rendición,
 las cartas de renuncia al único país que te quedaba (Gutiérrez Plaza 11).

Esto ocurre como si se buscara ser fiel al principio revelado del recogimiento en el trabajo sosegado en las sombras, tan mencionado en la entrega hecha al lector de estas *Cartas*. Algo que es quizás comprobable al constatar la frecuencia de aparición de las palabras *casa*, *país*, *silencio* o *ruina* —por mencionar solo algunas— y que deviene en un signo que rememora la huella del origen: detenido y al acecho. Una suma de ausencias incurables que augura una especial predilección por esta pieza particularísima en la obra de este poeta caraqueño. De hecho, el destinatario de este libro, sea que lea el archivo digital, sea que tenga una versión impresa, o sea que escuche a través de la tesitura y el color propios de la voz del autor, quien recita cada uno de los poemas, apreciará que es notable que, en ellos, se corra riesgo por una poesía trascendente; se elija un derrotero que alcanza un clímax que roza el desahucio y el quebranto. Todo ello tratado con una sutil maestría que tiene determinado espacio para la ternura, el tormento o el perdón. Uno tan particular que trae de vuelta ocultas o presentes heridas y propicia que se asomen deudos de indisoluble condición, como lo expresan los versos del poema “Borrador en tres actos”:

Mi muy querida,
 detestada,
 estimada:
 Han pasado los días
 y ahora le escribo
 desde el sosiego.
 Pienso en su bienestar
 e invoco la prudencia,
 el refreno del deseo.
 Privilegiemos el olvido (Gutiérrez Plaza 31).

O como lo manifiesta la pieza “Reunión”: “Vine a este lugar acompañado de voces / provenientes de un mundo anterior a las ideas” (36).

AL CIERRE

La construcción laboriosa de cada una de las fórmulas que integran el sistema ordenado y el universo poético de *Cartas de renuncia*, hace oportuno estimar que el autor apuesta, unas veces, por el minimalismo y la economía para trazar un dibujo de lo íntimo y, en otras instancias, opta por los recursos que le ofrecen la ironía y la sorna, con la finalidad de graficar las falencias de una sociedad en las que se persiguen proyectos de corte totalitario y personalista. Muestra de ello es el poema “Tierno discurso de un tirano frente a su espejo”, en el que se describe, casi a calco exacto, la imagen de un ser lucíferino que forma parte de la construcción estereotípica del caudillo latinoamericano:

Yo sanaré tus heridas para que no sufras
 y te daré el amor,
 muy lentamente
 Soy el incomparable,
 este será mi último nacimiento.
 Ven a mí,
 somos uno,
 te amo (Gutiérrez Plaza 29).

Como se ha podido apreciar, la voz poética de Arturo Gutiérrez Plaza ha hecho distintas declaraciones en su dimisión al país, ha intentado conciliar a esas dos instancias sobre las que pivota el péndulo de sus categorías, como si precisamente estas fueran las más evidentes señales de su supuesta rendición:

Mis hijos me hablan de sus vidas
 desde lejos,
 desde abstrusos idiomas.
 Yo también desde lejos les escribo,
 frente a una catedral
 imaginando una verde montaña.
 Les escribo desde un lugar donde no existen catedrales,
 ni existen montañas
 (en el medio de la nada) (40).

Cartas de renuncia evidencia, entonces, la confluencia de temas de variada índole, muchos de los cuales convergen en un punto de inflexión: el país, el hogar y el oficio. Tríada que convoca a la hondura, al detenimiento, a la mirada lateral. Ellos son innegables entre los contenidos globales de esas cuarenta y ocho páginas, entre el poderío y la resonancia desplegadas; entre la fuerza que se desprende a cada inicio y a cada caída de un verso. Algo que podría despertar en el lector una extraña mudez que corteja a la recitación de Arturo Gutiérrez Plaza, en la versión disponible en línea del audiolibro de *Cartas de renuncia*, quien, en el último de los poemas, “Tierra de gracia”, sentencia:

Hablamos luego, más luego.
 Destinados a la errancia,
 somos también los hijos de Babel.
 Adiós (40).

PRÁCTICA IV:

OTRAS PRÁCTICAS; OTRAS LENGUAS Y LITERATURAS: LAS ESTRATEGIAS NARRATIVO-COMPOSITIVAS PRESENTES EN *LA BIOGRAFÍA DIFUSA DE SOMBRA CASTAÑEDA*

LIMINAR

Los historiadores tienen al menos dos formas de escapar al tiempo presente. Envidiadlos. Pero no os preguntéis cuál es la buena forma de evadirse ni la mala. Las dos tienen sus encantos, sus defectos, sus debilidades.

FERNAND BRAUDEL

Algunas de las verdades históricas que se acuñan y endosan los historiadores suelen estar cargadas de un grado de determinación que pretende poner énfasis en una zona, aparentemente, prefijada por la *historiografía dominante*, la cual procede de definiciones sucesivas, como si tratase de seguir el modelo experimental de las *ciencias llamadas exactas*, en las que “hay que pasar de una otra como se pasa el vado de un río, poniendo los pies sobre una piedra, luego sobre otra” (Braudel 136). A esto mismo refiere Pereyra, respecto de la historia, cuando expresa que “la función de esta disciplina se limitó primeramente a conservar en la memoria social un conjunto perdurable de *sucesos decisivos* para la cohesión de la sociedad” (18). No obstante, aun cuando los hechos históricos se expongan oficialmente ante los hombres como una zona oscura y sin vida, quizá uno de los mayores aportes de la filosofía de la historia ha sido precisamente cuestionar la *historicidad* de la propia historia. Para Marc Bloch, la interpretación del pasado desempeña cierto rol en una coyuntura determinada; huelga decir, cualquier discurso

histórico se inscribe en una determinada realidad social, al tener cierta utilidad para los sectores en pugna por el poder. Por tanto, respecto de esa reinención del pasado hecha por la narración y el discurso literarios, siguiendo a Terry Eagleton, consideramos que “toda comprensión es productiva: equivale siempre a ‘comprender de otra manera’; es una realización del potencial del texto en el que se introducen nuevos matices” (92), de modo tal que la variedad formal y temática de la literatura sume esfuerzos en el sentido de su narratividad, al ofrecer formas alternas de representación de los acontecimientos que se conceptúan reales en vez de imaginarios.

Edward Said considera que el estudio de la literatura y su inscripción “no es abstracto, sino que está anclado irrecusable e indiscutiblemente en el seno de una cultura cuya situación histórica influye” (37); por ello, la novela y sus recorridos textuales, en el contexto de una historia cuestionable, son piezas de un engranaje narrativo, el cual no esconde los propósitos alegóricos, simbólicos y representativos de ese *proceso*, al conjugar ese *binomio* (literatura-historia). Asumimos que algunas ficciones contemporáneas en clave narrativa están hechas con la intención de brindar una perspectiva específica sobre la nación y la cultura latinoamericanas, o de un hito o momento particular de su inextricable historia; dicho esto a propósito de que, precisamente, aunada al concurso de tiempos y espacios de los narradores —el *cronotopo* bajtiniano—, así como a la sumatoria de tiempo-espacio y personajes-acontecimientos pasados, en la “nueva novela hispanoamericana”, como afirma el escritor mexicano Carlos Fuentes, se inventa “un lenguaje [que dice] todo lo que la historia ha callado [...]. Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginal, desconocido” (30), con respecto a que es un tanto probable que la historia sea además un criptograma, al cual se le ha otorgado validez con una sola interpretación considerada definitivamente valedera; pero los hombres “nos servimos para descifrarlo de claves diversas, que varían con el lugar y el tiempo al que pertenecemos, y que nos aclaran según lo que más nos conviene” (Murena 23).

Sobre esta base, intentaremos trazar una zona de análisis en la cual apreciaremos cómo algunas de *las estrategias narrativas* expresas en la novela *La biografía difusa de Sombra Castañeda* (1981), se constituyen como sutiles acordes que se adaptan con una ductilidad digna de las bisagras a la demanda y urgencia señalada por Fuentes, y a la posibilidad manifiesta por Murena, mediante una exploración verbal que expresa, de otro modo, lo concerniente al “trujillato”; como una manifestación del *subgénero* de novelas del dictador/dictadura (Keefe). Aunque el referente histórico evocado en la novela versa sobre la dictadura de Rafael Leónidas Trujillo, quien gobernó desde 1930 hasta 1961 en la República Dominicana, la ficción de Veloz Maggiolo se sucede en una temporalidad *difusa* —muy fiel a su título— cuya trama simbólica establece diálogos con el mito y la historia americanos, tendiendo simultáneamente puentes entre narraciones que datan desde el arribo de Cristóbal Colón, paseándose por algunos episodios que visibilizan el sincretismo cultural surgido al confluir el proyecto evangelizador de la unidad hispánica con la imaginería africana, hasta la muerte del déspota antillano.

Según nuestra hipótesis de lectura, la novela objeto de análisis da noticia de cómo dos acontecimientos globales, poderosos en la historia dominicana, mantienen marcada vigencia temporal en las variadas formas en las que se produce la literatura en esa parte del archipiélago de las Antillas mayores. Hablamos de cómo la ficción literaria expuesta representa alternativamente a los gobiernos de Joaquín Balaguer, después de la guerra de abril, los cuales establecieron un neotrujillismo, y de la autocracia de la cual devino éste. La narrativa del trujillato no se inscribe o corresponde en forma cronológica únicamente a un tiempo y espacios determinados de los narradores participantes de ese proceso histórico en calidad de testigos y/o protagonistas.

ALGUNAS ESTRATEGIAS NARRATIVO/COMPOSITIVAS PRESENTES EN *LA BIOGRAFÍA DIFUSA DE SOMBRA CASTAÑEDA*

Trujillo lleva asegurada sobre sus sienes, al bajar al sepulcro, la corona de los inmortales de la patria. Su figura entra desde este instante solemne en la gloriosa familia de nuestra sombra tutelares. El momento es, pues, propicio para que juremos sobre estas reliquias amadas que defenderemos su memoria y que seremos fieles a sus consignas manteniendo la unidad y confundiéndonos con todos los dominicanos en un abrazo de conciliación y de concordia.¹

JUAN BALAGUER

El material narrativo al inicio de cada capítulo de la novela, dispuesto como epígrafe, en “Música de fondo (Tristísimos de la I a la XII parte)”, se ha elaborado sobre la base de un discurso: “Aquí yace el roble centenario”, que dio el entonces presidente Joaquín Balaguer, ante las honras fúnebres del dictador Leónidas Trujillo, durante su acto de inhumación, cual si se tratase de un elogio de esos que acostumbraban recitarse ante las exequias del héroe caído en alguna batalla de la antigüedad clásica. Notemos cómo estas marcas textuales, que dan lugar a la *asociación* y a la *alusión*, se encuentran presentes en un fragmento al final de uno de los anclajes de la arqueología textual:

Esculapio, Esculapio, grita la mujer. Y en verdad ella grita por gritar, porque el hombre está casi muerto, y sólo tiende a mover los párpados y sentir como una brisa de montaña que le trae a la mente, en vuelo rápido, el resoplido de una aventura distante. Esculapio Ramírez va muriendo precisamente, cuando los partes de radio han comenzado a dar la noticia de la muerte del tirano, cuando la voz anunciadora del presidente dice que *ha caído el roble centenario* (es un murmullo). Esculapio Ramírez agoniza (Veloz Maggiolo 16).

Aunque esta incursión discursiva no es una invención del autor, este artificio narrativo, que tradicionalmente suele considerarse al margen en la crítica e interpretación literarias, en primera instancia, es, por efecto de la *reducción* textual, una pieza retórica que opera al provocar atracción y generar fuerzas en un campo en

1 Acto de inhumación del cadáver del Generalísimo Rafael Leónidas Trujillo Molina, en la Iglesia Parroquial de San Cristóbal, el día 2 de junio de 1961.

el que se concentran: el lector y la obra literaria, actualizando su significado, a la luz del tiempo transcurrido desde entonces. En segunda instancia, coincidimos en que el contrato de lectura de esta novela, debido a esta inserción de fragmentos de un discurso histórico, supone un complejo proceso. Intentar describirlo implicaría reparar tanto en el marco de las relaciones establecidas entre ambos firmantes —lector-texto / texto-lector—, como en las condiciones que intervienen y median en el acto mismo de la aproximación e información históricas a la cual nos invita la ficción aquí expresa.

Por esta razón, es un tanto probable que de entrada creamos estar en la historia de Esculapio Ramírez, un personaje que ha sido golpeado por la dictadura, víctima de la delación y la tortura, quien padece un *delirium tremens* y se haya en un hospital, al borde de la muerte. Según Magaly Guerrero: “la architextualidad en la novela [...] induce al lector a una lectura *engañosa* en cuanto a la noción de género literario porque, debido al título que introduce la palabra *biografía*, se nos induce a realizar la lectura de una historia novelada” (3), puesto que, según la autora, ésta deber estar organizada en sentido lógico y cronológico, como en cada biografía. No obstante, si nos detenemos un tanto en la lectura atenta de los códigos y logramos detallar la forma de organización de su arqueología textual, notamos que se cruzan varias historias: *a*) la biografía narrada de Esculapio Ramírez a retazos que van de A-F, en tres movimientos, y *b*) la radiografía del trujillato, a partir de los detalles brindados por el narrador de Veloz Maggiolo.

Nótese que allí, una vez que se narra esa primera parte de la vida de Esculapio Ramírez, gracias a su sueño/delirio, aparece otra historia, imaginada por él mismo, la cual supone la existencia de un mundo poetizado, donde el dictador, único personaje que tiene una representación en la realidad extratextual de ese espacio mítico, entonces opera como una sombra ambivalente y omnipresente en la conciencia e historia a lo largo de la narración, pues “inauguró sus silencios fusilando lagartijas [...]. Gobernó, azul de retóricas, las mariposas y el viento, la luz la sonrisa amarga del pinar” (Veloz Maggiolo 11). Es lo que sueña el personaje tras escuchar el discurso

pronunciado por Balaguer en la radio; tal como si el personaje Sombra Castañeda fuera la invención de un desahuciado.

El telón que adorna o engalana la escena y el tapiz literarios de esta compleja pieza novelística dominicana, está engranado a un marco general de relaciones intertextuales que aglutina variados niveles y registros: desde la inserción de fragmentos de una pieza oratoria, hasta el préstamo o *remake* de pasajes bíblicos recogidos en la parábola, sin alusión directa. De igual modo, la novela está plagada de un barroquismo tardío, al dialogar con algunos elementos del realismo social latinoamericano y lo real maravilloso. Sus movimientos organizados, cual sinfonía contemporánea, atienden en sentido estricto a la *citación*, puesto que a través de *exergos* o epígrafes se establecen relaciones dialógicas con tres obras: *Las memorias póstumas de Bras Cubas* (1881), del brasileño Machado de Asís; *Rajatabla* (1990), del venezolano Luis Brito García, y *Ulises* (1922), del irlandés James Joyce (esto ocurre en las páginas 13, 149 y 169, respectivamente).

Realizado este primer diagnóstico, pudiéramos exponer la hipótesis de lectura sobre los movimientos como anticipos del desarrollo narrativo; dicho esto a propósito de que *Las memorias* es una novela considerada de corte realista por la crítica, en la que un personaje narra unas memorias después de su muerte — Esculapio—, definiéndose como un autor difunto. En el segundo movimiento, referente a *Rajatabla*, es inherente al relato, porque “es un fragmento del cuento ‘Días de Libertad’, sobre un preso político que recupera su libertad, pero no puede disfrutarla porque está muy maltrecho por la tortura y finalmente muere” (Guerrero 5), como sucede con el personaje de Esculapio Ramírez. Sin embargo, una apuesta un tanto más osada supone pensar que estos tres movimientos, más allá de establecer un diálogo con tres obras, enfatizan una posible bitácora para el seguimiento de los trazados y sucesiones de una obra que interioriza un territorio por explorar, puesto que, en el “primer movimiento”, aunque se incorporan dos historias de manera alterna —la de Esculapio y la de Sombra Castañeda—, su complementariedad hace posible notar cómo se esboza el proyecto de dominación de Sombra, de modo tal que toda

la naturaleza agreste del espacio mítico *Barrero* va cobrando forma como un lugar donde se ha cruzado el espacio-tiempo y es posible lograr el cometido de la empresa:

El sitio ideal para un plan como el mío. Allí está toda la realidad que se han tragado los siglos. Allí nada es más anormal que la vida misma. Allí el indio Miguel puede decir los años que tiene, Curibamgó puede decir que vive en el fondo del arroyo, y Antonio el bacá puede convertirse en sapo delante de las gentes, sin que nadie lo ponga en duda, sin que nadie se aterrorice. Allí los seres vagan con la confianza de las almas en pena, y modifican la vida de las comunidades con el consentimiento de ellas (Veloz Maggiolo 37).

Con la incursión presente, apreciamos cómo esto ha dado lugar a la presencia del elemento haitiano-dominicano, patente en toda la novela; es decir, a la aparición e insurgencia de un grupo de seres que viven a la sombra en la magia, al transformarse en animales, mimetizarse en ellos, en la naturaleza de las cosas, en el agua, en el río, dando cabida a la visibilización y coexistencia de elementos de la tradición indígena y africana; lo cual es muestra de cuán heterogéneo y plurívoco es el relato, en términos de sincretismos y cosmovisiones.

Mas, desde el capítulo 1, la imagen que nos permite elaborar el narrador sobre el personaje Sombra Castañeda, es la de un ser poderoso, elevado, omnipotente y omnipresente en todas las sierras. Un ser malévolo y tiránico, de origen hispano, emparentado con los conquistadores, por demás predestinado y ungido por la providencia celestial, que vive en las alturas y tiene una data anterior, de varios siglos, a todo lo narrado; por ello, puede ser el “único y posible líder de todo; el bosque se inclina a mi paso; desde los fusilamientos que iniciaron mi dominio las lagartijas me reverencian” (Veloz Maggiolo 17), a tal punto que “cuando bajo al arroyo, las carpas y los dajaos me miran y meten rápidamente la cabeza en el agua. Saben que la paz ha sido creada por mí” (18).

La forma en la cual el autor hace uso del recurso de la *alegoría* como estrategia compositiva del relato, juega un papel fundamental en la acción protagónico/obsesiva del personaje Sombra Castañeda,

porque de sus interrelaciones con los demás surge una suerte de complicidades y colaboraciones que corresponden a la fidelidad y propósitos de quien, desde el momento de la llamada independencia detrás de la muralla, justo después del grito de separación de los haitianos, pensó en hacer su propia dictadura. Estos seres con poderes extraordinarios (Mimilo, Curibamgó, el indio Miguel y Antonio, el bacá), además de ser figuras arquetípicas en las cosmogonías del negro, el indio y el esclavo, son aliados históricos de su proyecto para dominar el medio (la naturaleza) y, por extensión, al hombre:

Por debajo de la cañada vive, montaña bajo, vive Curibamgó. No le conocía cuando llegué a estos parajes de tanto vagar. Curibamgó se había quedado viviendo debajo del agua en los días posteriores a las últimas invasiones haitianas...

—Compay, ¿tú ere el que no tiene jombligo?

—Cómo lo sabes, maldito negro, le dije con fineza.

—Porque soy un petro ped-dño en el jagua. Yo quedándome cuando to el mundo se fuendo. Pero yo tando ante (Veloz Maggiolo 19).

Cuando me acerqué a Miguel —cuyo nombre verdadero era Guacamoel— el cuerpo cimarrón que le acompaña gruñó drásticamente; la perra sarnosa —consorte sin duda del indio Miguel— engrifó los pelos del lomo y emitió unos ladridos como rabiosos... Curibamgó emitió como un quejido y la perra se quedó muda; sin embargo, el jabalí siguió gruñendo, y Miguel se acercó. Habló con Curibamgó en lengua mezcla de viejas raíces indígenas e idiomas africanos (21).

Esta superposición de tramas y universos fictivos generará un desarrollo narrativo que se materializa y se abstrae en distintos planos, los cuales van desde un mundo *real maravillado*, donde confluyen seres imaginados arraigados a la tesitura de la tierra, la lengua caribeña y el vudú haitiano, situados en locaciones cuyos topónimos remiten a Santo Domingo, hasta la hondura montaraz de un pasado escindido y demediado en su otredad haitiana y francesa. Esta movilidad de capas produce un sustrato lingüístico que abre paso a la irrupción de un conjunto de ritmos, cadencias y sonoridades de un idioma musical y vertiginoso.

Cuando hacemos énfasis sobre la idea de que el general Trujillo es una presencia inmanente y omnipresente en la historia y culturas dominicanas, cual si ésta fuera una presencia innominada en el imaginario local, nos referimos específicamente a cómo la historia patenta esta proposición, con una plasticidad discursiva capaz de recrear la imagen de un jefe militar y político de quien no se logra prescindir en momento alguno en la toma de decisiones. Este emblema del caudillo-dictador está sutilmente relacionado con otros tropos y trazos narrativos latinoamericanos mediante imágenes que maridan los universos simbólico occidental con la imaginería africana y, a través de este sincretismo polifónico y plurívoco, tiende puentes entre distintos momentos e hitos de la historia cultural del continente. En la novela, las edades bárbaras y las acciones de un vándalo como Trujillo van tomándose de la mano “con una precisión casi musical, del mismo modo que las brujas y los chamanes, y los adeptos del Gagá y de los árboles sagrados los almirantes y los desechos humanos de la manigua urden una cadena fermentada del ser americano” (Castañón 100).

Esas voces, que *patentan* la presencia innominada del dictador, las apreciamos en uno de los diálogos en el capítulo IX, titulado “Parcialidades en la historia del inopinado relato”. En este estadio del relato, notamos cómo un sargento y dos oficiales, quienes se “reñan a mandíbula batiente”, y, junto con Rendón, quien se acompañaba de unos funcionarios de la mecanografía “a los cuales se les encarga terminar un oficio para el generalísimo en veinte minutos y todavía a las seis de la tarde piensan en teclear la máquina” (Veloz Maggiolo 107), esperan por la sentencia y perorata de un juez de lo más amañado. El conjunto de símiles y alegorías presentes en la sonoridad de este apartado tejen una imagen paródica de las autoridades legislativa y civil que da lugar a la sorna:

En ese momento de jumencia imperial, se oyó la rebuzzina del prelado transmitiendo —como lo hiciera Mimilo para otra ocasión bajo tambores y clerén— la orden del generalísimo [...]. El podrido idioma del juez se contuvo y Rendón eructó por encima del consuelo y de todos los piedracielismos; se rascó la nalga derecha y comprendió que había llegado el momento final (Veloz Maggiolo 108-110).

En suma, la riqueza argumental y estilística de la novela no responde con lo manifiesto en la historiografía dominante; su caso es contrario, pues Veloz Maggiolo rompe con la linealidad episódica y elabora un material narrativo que participa simultáneamente de la oralidad y de la escritura. Esto último, sin duda, es uno de los mayores atinos de la novela, que la convierten en un texto dialógico, polifónico e interdiscursivo, como afirma Magaly Guerrero, quien estima que la novela: “establece desde el título una estrategia retórica que apunta hacia la vacilación, oscilación y difusividad discursiva” (3). A la vez, el autor diseña una arqueología textual diametralmente opuesta a otros registros convencionales, tales como la crónica o la reseña periodística, quizá más capturados por la convención sucedida en torno del trujillato, a partir de las nociones de recuerdos colectivos y anécdotas, la cuales en ocasiones construyen la historiografía de la clase triunfante o la ideología dominante.

En su lugar, *La biografía difusa de Sombra Castañeda* se funde en un lenguaje simbólico que roza la historia y el mito en una atemporalidad propia de los traumas históricos que parecen experimentar aquellas naciones que padecen la represión generalizada de una población civil; se inserta, al mismo tiempo, dentro de una tradición latinoamericanista que apunta a la desacralización y la parodia del poder político, mediante un conjunto de ideas literarias que aglutinan la denuncia y la caracterización sobre la relación dictador-pueblo. A propósito de esto, Ángel Rama señala: “El dictador no era una aberración, sino el producto de una relación profunda con la sociedad latinoamericana, en especial respecto de las masas incultas que constituían la inmensa mayoría” (6). En este caso, a diferencia de un apego estricto a esta consideración del crítico uruguayo, en la novela se desacraliza y parodia, cuando se mitifica la figura del dictador Trujillo (representado por Sombra Castañeda) y, por otro lado, se parodia la imagen del presidente Balaguer, un títere del déspota, respecto a las formas de organización y de argumentación de algunos de los hitos que conforman el relato.

RHETORIC AND IMAGERY OF THE
CARACAZO IN *LA ÚLTIMA VEZ*
AND ITS LINK TO THE POLITICAL
NARRATIVE OF CHAVISMO

INTRODUCTION

The present paper analyses topics related to discourse and imagery as articulated in Héctor Bujanda's novel *La última vez* (2007). Critics broadly regard this work as a modern archetype for a sort of literature that employs apposite sets of images and establishes relevant metaphoric spaces as underpinnings for a historical frame of reference. In the case of this novel, that frame of reference is the wave of unrest known as the *Caracazo* (1989). Strictly speaking, the work's discursive register displays traits and context that revolve around those protests and their aftermath. Due to the manifest political character of the novel's context, it will be necessary to evaluate the characters' idiosyncratic verbalisation of their experiences as emblems of the author's political identity. The article's analytical direction, therefore, is intended initially to identify descriptive patterns that demonstrate the author's political proclivities, starting with the way the city of Caracas is represented as a den of persistent crime, culminating in the events that led to the coup d'état of 1992. It then proposes a reading strategy that should enable critical insight into the demonstrable features of 1990's Venezuelan society. In particular, such insights will shed light on particular contemporary issues linked to *Chavismo* and its methods of governance. Lastly, and in view of this particular novel,

I aim to explain the set of aesthetic and ideological tendencies that characterise XXI century Venezuelan narrative and political rhetoric.

Although in the novel *La última vez* (2007) the argument seems to refer exclusively to the imagery of the *Caracazo* or *Sacudón*¹ turmoil, the course of the narrative also negotiates a timeline that is attuned to the contemporary history of Venezuela. This is accomplished by showcasing, among other issues, the fissures experienced in the nation's democratic system and the political rhetoric extant during the beginnings of the political process known as *Chavismo*. The pattern of reading that allows us to link *La última vez* discursiveness with the revolutionary rhetoric of the Chavist utopia attends to the following factors that are exhibited in the novel:

- Claims for order and for an iron fist in the exercise of political power
- Denunciation of the economic bourgeoisie forged under the auspices of the Venezuelan “oil democracy”
- An account of the inequalities in the nation's social framework
- Opposition to traditional political parties
- The appearance of rebel groups (parish/popular borough) of unchallenged legitimacy
- Rejection of the neoliberal policies of capitalism
- An emphasis on the social origin of the insurgents (popular class/proletarians)

Bujanda portrays Caracas through a murky filter of persistent crime and the coup d'état of 1992. The narrative follows the search of one character —the journalist José Ángel Rodríguez— who treks through separate roads of the social topography in two distinct layers: a physical one, leading him into the bowels of the city, and another,

1 In Margarita Lopez Maya's opinion [o]n 27 February 1989 a popular revolt, which was to escalate dramatically, broke out in Venezuela. Both Caracas and most of the main and secondary cities of the country witnessed barricades, road closures, the burning of vehicles, the stoning of shops, shooting and widespread looting. The revolt lasted five days in Caracas, slightly less in the rest of the country. The cost in material losses and human lives was very high; the deaths, numbering almost four hundred, were largely of poor people residing in the capital” (117).

symbolic one, —through an intimate past— searching for explanations to justify the *Caracazo*, attempting to understand his life and his country. All of which gives rise to two relevant questions: first, in what way is the novel's fictional discourse linked to the Chavista Movement's political narrative? Second, to what extent does José Ángel's search endorse the rhetoric and imagery connected to the Caracazo disorders and thereby echo the Chavista ideological discourse? Hereafter, to answer the questions posed, an analysis of narrative strategies and relevant depictions will be undertaken.

STRATEGIES FOR REPRESENTING THE VIOLENCE

On the occasion of Ricardo Rodríguez's death —the protagonist/journalist's brother— Bujanda portrays the General Cemetery of the South, a gloomy urban space represented in dark tones. The reference is to a real place located in Santa Rosalía's parish in Caracas that gives its name to the adjoining neighbourhood: El Cementerio. The neighbourhood's description is as follows: “marginal, full of contrasts and threats” (Bujanda 24).² According to the plot, Ricardo's body is interred at La Nueva Peste. A spot “wherein almost a hundred nameless execution victims were buried during the social outbreak of February 89” (16).³ We can observe here that *La Peste* —the real name of the common grave where over 400 victims of the Caracazo were buried (according to COFAVIC figures)⁴— appears renamed as La Nueva Peste.

2 “Marginal, lleno de contrastes y amenazas”.

3 “Donde enterraron a casi una centena de ajusticiados sin nombre durante el estallido social de febrero del 89”.

4 According to Maye Primera's newspapering work, “[i]n 1995 Cofavic efforts began before the Inter-American Commission on Human Rights to denounce the violations that the Venezuelan State had incurred, between February, and March 1989, in its attempt to quell the known social revolt as The Caracazo, On June 7, 1999, the IACHR applied to the case before the Court and requested that it be declared that in Venezuela, the right to life, individual liberty, personal integrity, and judicial guarantees of 46 of Venezuelans, who were victims of these events. Then, on November 11, 1999, the Court decided in favor of the plaintiffs and ordered the opening of a procedure for reparations” (translation by the author).

Bujanda then begins to elaborate a set of intrigues surrounding the death of José Ángel Rodríguez's brother and his father's disappearance, which occurs minutes after the end of the burial. Into the story, we find that the General Cemetery of the South becomes an analogy for the city, with its marginality, desolation and grief. The city overflows its boundaries onto the graveyard; the cemetery sits on "land that had been mistreated by Caracas's excess and incontinence" (22).⁵ The heroes commemorated by statues there had been "immortalised in the marble dream of a Caracas now definitively extinct" (23).⁶ The author, then, is picturing a national state of affairs where national symbols and mythologies no longer play an important part in the public discourse. There is an obligatory antinomy between the moral order envisaged by those heroes, whose statues populate the cemetery, and the national disarray. Thus, the cemetery's geometrical order allows José Ángel to recreate that bygone, conceptual moral order as a lifeless terrain, to "reconstruct the old history of the city by walking through those forgotten streets, conceived as reproductions of the outer city" (23).⁷

Bujanda's narrator, through dramatic depictions, employs disquieting adjectives to sum up the neighbourhood: "A human garbage dump where those who will never appear in any newspaper obituaries and will never be given fond farewells by honourable government committees end up. More than a place of death, it is a place to abandon refuse" (24).⁸ Similarly, the post-funeral portrayal of the city is that of an inferno: "It was noon: Caracas brought to light the apocalyptic magma that has besieged it for so long and has transformed its streets into minor human infernos" (26).⁹

5 "Terreno que había sido maltratado por la Caracas desbordada e incontinente".

6 "Inmortalizadas en el sueño marmóreo de una Caracas definitivamente ausente".

7 "Sería relativamente sencillo reconstruir la vieja historia de la ciudad paseando por esas callejuelas olvidadas, concebidas como reproducciones de la ciudad exterior".

8 "Como un basurero humano al que van a parar los que jamás salen en las notas necrológicas de los diarios, ni son despedidos por honorables comitivas gubernamentales. Más que el de la muerte, éste es el lugar de la ciudad para abandonar bagazos".

9 "Se había hecho mediodía y Caracas sacaba a relucir el magma apocalíptico que la asedia desde hace mucho, y que ha transformado sus calles en pequeños infiernos humanos".

The descriptions above, which depict the cemetery as a dumping ground for the dispossessed and Caracas as a chaotic city, congested with traffic and choked with the disinherited masses, showcases the literary parallel. It is a narrative resource that, in this context, gives an account of precarious urban spaces, offers a singular rendition of the violence in Caracas, and announces the upheavals known as the Caracazo. These details, centred upon Ricardo's death from AIDS and the father's disappearance after the burial, allow the narrator to construct a narrative argumentation that will focus on the violent city, highlighting the uncivil and illegal goings-on that are prevalent in Caracas, and by extension, in Venezuela. In view of the chaos, the writer is making the case for welcoming an iron-fist handling of the situation. "What is lacking, brother, is an iron fist. Open fire on the underworld"¹⁰ (Bujanda 85). As we observe, the social atmosphere in this fictional country is characterised by marginalization and death, a situation that justifies, for the author, the iron fist as valid and necessary governance principle. If, in the discursive logic of the *La última vez*, the robust authoritarian approach to crisis is a legitimate way to make the city prosper again, does it imply that the author is attempting to legitimise Chavismo's distinctive ideology?

10 "Lo que hace falta, hermano, es mano dura. Plomo al hampa." Regarding the *hampa* term, it is frequent to find the translation as the noun *underworld*; however, *hampa* could be translated as an array of criminal organizations. Besides, in the Venezuelan case, *hampa* is linked with the violence in Caracas's streets. Indeed, the newspapers highlight in their news that somebody has been the victim of the *hampa* in order to refer to assault or armed robbery.

LA ÚLTIMA VEZ AND ITS LINK WITH THE POLITICAL RHETORIC OF CHAVISMO¹¹

Firstly, it is valid to consider that Héctor Bujanda fiction epitomises the “salvation through exceptional means” rhetoric associated with the role of leadership in Chavismo. The novel’s discourse proposes a messianic leader: a strong man that shall handle the future reigns of government, someone who will bring to fruition a revolutionary utopia through armed revolt. Secondly, it is implied that without radical change the country will not have a pleasant future for generations. The narrative projects into the future, an unfortunate time of suffering that citizens will endure during the Rafael Caldera presidential period (1993-1998). Times when, as the plot goes, assaults and murders of citizens will be the norm.

In addition, *La última vez* recounts the 1998 presidential campaign, whose protagonists are Irene Saenz, “The 90-60-90 Barbie wants to grab the *coroto*” (Bujanda 31)¹² and “Chavez going from town to town organising assemblies” (30).¹³ Likewise, the citiscape depicted in the novel is torn between gangs of the Cota 905 —a real place in the city— and motorized collectives. These gangs control the most vulnerable boroughs and often have Caracas in fear due to their violent disputes for turf, weapons and drug traffic. These

11 According to Martínez Meucci and Vaisberg de Lustgarten, one of the general features of the discursive structure of what they call “Chavismo’s revolutionary narrative” is that: “both in the endo-group and the exo-group are associated with (1) a principle, orientation or general ideology (socialism in the endo group vs. capitalism in the exo-group), (2) transcendental sociopolitical subjects (people vs. bourgeoisie/empire) and (3) archetypal characters that function as representations of good and evil (heroes vs. villains). Thus, the discursive construction inherent in this narrative presents and frames the political struggle in Venezuela, not only from a typically revolutionary conception as a whole (in accordance with what Parker maintains in this regard and in the sense of clearly establishing a ‘subject revolutionary’ which opposes another ‘counterrevolutionary’), but it even comes to represent the relationship between both groups/subjects as that of the eternal struggle of good against evil, in a sense of revenge and epic victory over the oppressors” (485; translation by the author).

12 “La Barbie 90-60-90 quiere agarrar el coroto”. *Coroto* usually alludes to personal belongings. “To grab the *coroto*” in this context, means to take presidential power.

13 “Chávez anda de pueblo en pueblo haciendo asambleas”.

criminal groups provoke terror in the citizens and have banking and commercial institutions at their mercy. Their usual criminal practices include kidnappings and robbery, among other scourges.

Descriptions above demonstrate that the city, as represented in the novel, serves as a scenario —*justification?*— for the eventual widespread violence linked to insurgencies and popular revolts. It is insinuated that a coup d'état is imminent, given the growing political corruption and the rise of organized crime: “This has gotten screwed up and tangled, you know? Every day a rumour, a military assault, some student *bochinches*,¹⁴ some prisoners. Oh, God, I don't know how far this is going to take us” (Bujanda 57).¹⁵

These are a few details recounted by José Ángel in email messages to his sister, who lives in Madrid. Their contents highlight aspects such as “nobody assaults you or kills you to take off your shoes. After living in Caracas, that [Madrid] must be Fantasy Island” (Bujanda 30).¹⁶ “You know that this country is not the same since 1992. Now everyone talks about a coup d'état, about lieutenants conspiring. There is a lot of tension in the street” (30).¹⁷

It can be argued that the narrator makes these interdiscursive insertions —emails within the narrative frame— to reiterate the violent environment that is endemic to the Venezuelan capital in the late nineties, thereby justifying an insurrection. Such uprising is the brainchild of groups of citizens and military men who rebel against the status quo and against government authority. In turn, the

14 The Spanish Royal Academy Dictionary of Spanish Language defines *bochinche* as follows: “1. m. Tumulto, barullo, alboroto, asonada” (tumult, hubbub, fuss or brouhaha), meaning disordered or loud situation. In this passage, an appropriate definition would be instability, since the Bujanda's narrator describes the political disorder and the absence of law in the country.

15 “Esto se ha puesto jodido y enredado, ¿sabe? Todos los días un rumor, una asonada militar, unos bochinches estudiantiles, unos presos (...) Ay, Dios, yo no sé hasta dónde vamos a llegar”.

16 “Nadie te atraca ni te mata para quitarte unos zapatos. Después de vivir en Caracas, eso debe ser la isla de la fantasía”.

17 “Tú sabes que este país no es el mismo desde el 92. Ahora todo el mundo habla de golpe de estado, de tenientes conspirando. Hay mucha tensión en la calle”.

comrades' expectations are that there will emerge a "brave man who will put to all those bastards in front of a firing squad and establish order once and for all" (Bujanda 85).¹⁸ The plot's discourse supports this: Venezuela has turned into a country where "[b]eauty queen candidates want to be president; the guerrilla fighters, neoliberals; the revolutionary military and the astrologers, subversive" (31),¹⁹ complains Bujanda's narrator.

In an attempt to avoid a complete affinity with Chavismo rhetoric, the narrator says that the insurgency could be a mistake, since investigations surrounding the rebellion have not yielded accurate results. He insists that the spread of the insurgency might be a consequence of the struggle between the state security bodies, as weapons stolen by the insurgents are a precious booty that has increased the "rivalries between the National Guard and the Scientific Police" (Bujanda 101).²⁰ Bujanda asserts this as part of his intention to untangle the history of the supposed armed uprising. However, we also think that Bujanda recurs to this strategy to cover his rhetorical affiliation with the Chavismo narrative. Perhaps he does not want to make his sympathy for the Bolivarian insurgency or his kinship with the rhetoric associated with it so obviously clear and forceful.

In what seems like a journalistic chronicle, written as an email message to his sister, the narrator character informs the reader of three socio-political events that shook Venezuelans in the last decade of the twentieth century: "In the last seven years everything has happened: a social war, two attempted coup d'états, presidential pardons to drug traffickers and even the bankruptcy of the financial system" (Bujanda 31).²¹ It is important to note that, simultaneously,

18 "Un carajo arrecho que pase por el paredón a todos esos y ponga orden de una buena vez".

19 "La mises quieren ser presidentes; los guerrilleros, neoliberales; los militares revolucionarios y los astrólogos subversivos". This last reference is to astrologer José Gómez's predictions. He was arrested in October 1996 for daring to predict the standing President's death.

20 "Rivalidades entre la Guardia Nacional y la Policía Científica".

21 "En los últimos siete años ha pasado de todo: una guerra social, dos intentos de golpe de estado, indultos presidenciales a narcotraficantes y hasta la quiebra del sistema financiero".

while the victims of the year 1989 are remembered and vindicated sympathetically in the first part of the novel, Bujanda progressively erects a violent and chaotic framework to the city through the analogy with the El Cementerio neighbourhood, that “miserable parish in the South of the city” (25)²² that infuses Caracas with *Caracazo* imagery.

In this sense, we note that the narrator also reports the widespread chaos that confronts the country when he informs of: (a) the coup d'état/military rebellion of 1992 and the uprisings of November, (b) the pardon of Larry Tovar Acuña during 1993 by President Ramón J. Velazquez and, (c) the fall of the financial system and the 1994 banking crisis; along with the court cases of the Latino Bank, Republic Bank, and The Latin-American Progress Group. By gradually outlining these events that took place from 1989 to 1994, Bujanda appraises several milestones in contemporary Venezuelan socio-political history. It is a temporal insertion that disrupts the development of episodic linearity. But Bujanda does not employ temporary evasions nor does he force narrative digressions. The order of the chapters allows for the cogent unravelling of the novel's intrigues and the ultimate uncovering of José Ramón Rodríguez's hiding place: Santa Rosalía Parish. He is there because “the centre of Caracas is the only place where a man can disappear in this city” (46).²³

Exposing the father's whereabouts allows the reader to consider Bujanda's tone as he describes one of the city's characteristic parishes, a place the author presents as the unlawful and uncivil heart of a foundering city. Likewise, José Ramón Rodríguez is one of the keys to unveiling one of the most newsworthy events in *La última vez*: a military uprising, of which José Ángel keeps track because “he is hunting some history of subversion” (40).²⁴ If we look in more detail, the possible participation of José Ramón in a subversive group attempting to overthrow President Rafael Caldera,

22 “Parroquia miserable del Sur de la ciudad”.

23 “El centro de Caracas es el único lugar donde puede desaparecer un hombre en esta ciudad”.

24 “Anda cazando alguna historia de subversiones”.

who faces a governance crisis, is, to some extent, more than an aesthetic insertion. His disappearance seems to be intimately linked with the rebellion. José Ángel presumes that he is a conspirator, and also the main suspect in the theft of military rifles from Fuerte Tiuna, a Venezuelan military facility.

Bujanda adds a certain enigmatic load onto the fiction, putting the reader on the trail of the potential conspirator and, therefore, participating in the plot. However, the attempt to make the reader an accomplice in following the footsteps of the alleged rebels, makes evident that the novel follows a pattern that is common to stories that support/justify the eventual ascent to power of political groups that are antithetic to the status quo. It is also evident that its inferential bias, that is to say, the perspective from which the author wants the reader to conceptualise the political environment, differs ideologically and aesthetically from the traditional politics of “representative” and “oil” democracy during the period of 1959-1998 in Venezuela.

As an instance of this practice, *La última vez* sets the year 1996 as a starting point, the point in time that records the emergence of the Bolivarian Movement for Justice subversive group (MBJ in its acronym in Spanish), led presumably by José Ramón Rodríguez. This event demonstrates a peculiar synchronism between the fictional environment and the socio-political events of the period. This is a novel that in a way calls for the emergence of the revolutionary utopia and, moreover, discursively validates the rise of Chavismo. In *La última vez*, the insurgent group is born after the coup attempts of 1992 and, as Bujanda’s narrator informs us, has a political cell in the low-income neighbourhoods of Caracas: El Observatorio and 23 de Enero.

On the other hand, José Ángel Rodríguez’s journalist has before his eyes a noisy, insurgent, foggy, and uncivil city. Bujanda’s plot makes clear that Caracas is the product of urban collapse and, perhaps, the result of neoliberal policies or even the topical failure of capitalism. The solution to the urban conflict seems, then, to demand for the emergence of the revolutionary utopia in

order to bring order and offer welfare in a violent cosmos ruled by the military. By contrast, the pre-Chavismo social conditions, with its miserable and poverty-stricken urban spaces, crammed thoroughfares characterized by infernal automotive exhausts and narcotics consumption, “resembled a hell on fire” (103).²⁵

In summary, as has been shown in the present article, the novel’s content seems to be an endorsement of the revolutionary utopia and therefore of its leader, who is later embodied in the founder of the Fifth Republic Movement²⁶, the eventual candidate of the unitary platform of the forces of the left: Hugo Chávez, flag-bearer of the so-called Patriotic Pole. The endorsement becomes more evident when the narrative, touching upon the 1998 presidential election, includes the following paragraph:

This Caracas is staking its entrance into the 21st century, betting everything it has on a Barbie who believes that with a little nip and tuck here and there, along with a bit of localised anaesthesia, the country will be like new, like everything else around here, fixed with a beauty for the next Miss Universe contest. This Caracas, the dirtier, the more consumed by its blood and its wounds, the more it wants to be governed by a silicone doll.²⁷ (Bujanda 104)

This silicone doll is Irene Saez, former mayor of the Chacao municipality and pre-candidate for president. She was endorsed by Copei, one of the traditional parties that, together with other allied organizations, will subsequently build a political platform that will be named “The Democratic Pole”,²⁸ much caricatured in the novel.

25 “Parecían un infierno en llamas”.

26 Movimiento Quinta República (MVR)

27 “Esta Caracas que se juega su entrada al siglo XXI apostando todo lo que tiene por una Barbie que cree que con un poquito de bisturí aquí y allá, y algo de anestesia local, el país queda como nuevo, como todo, una belleza para el próximo Miss Universo. Esta Caracas que mientras más sucia y carcomida está por su sangre y sus heridas, más quiere que la gobierne una muñequita de silicona”.

28 As the records show, the Democratic Pole will in the end have as its candidate for President Mr. Enrique Salas Römer, former governor of Carabobo state. He will oppose Hugo Chávez, the eventual victor of the 1998 elections.

CONCLUSION

Our validity of our hypothesis regarding the function of *Caracazo* imagery in *La última vez* is self-evident because that imagery is recurrent: a view of the violent Caracas that triggered the *Caracazo* upheavals permeates the narrative, demanding a negative view of pre-Chavismo Venezuela from the reader. The Venezuelan capital is endowed with chaotic, marginal and apocalyptic features in a novel that stresses its heterotopic character. The technique employed to construct the narrative becomes an exercise in interdiscursivity due to the constant use of parallels between cemetery and city and the insertion of real events taken from journalistic chronicles, emails, televised programs and legal records.

An outcome of our attempt to relate the novel's discourse with the political rhetoric of Chavismo would be the explicit ideological positioning of *La última vez* within the field of artistic production. In the Venezuelan case, the cultural field holds two polarities and two sites from which the authors set forth. A first trend includes the novels supporting the emergence of the revolutionary utopia and Chavismo, in full view of the failure of representative democracy. From the other side, there is a set of stories testifying to the violence, tragedy and social fractures occasioned by the policies and control practices of the Chavista regime.

Bujanda adopts narrative strategies that allow for the evocation of revolutionary topics. For example, he is able to portray the misery of the pre-Chavismo city through the search for the narrator's father. Moreover, the uses of these materials are compelling because, regrettably, many victims of the *Caracazo* have yet to be identified. Many of the physical, emotional, and psychological effects of the *Caracazo* revolt, unfortunately, are still being felt. Secondly, the novelist may appeal to these revolutionary topics because they are current: the February Fourth armed movement and the Chávez election of 1998 perform a relevant role in the present Venezuelan political environment. The rebellion's protagonists have been in

government and have established a political regime based on a one-party hegemony for the last two decades.

Indeed, *La última vez* invokes memory construction from the notion of collective remembrance (Candau) for some of the novelist's creative purposes. Retro optics of the nineties is important in that it exposes the urban confines of a previous Caracas, which contrasts with the Caracas of the decade under study. Bujanda's plots offer information on forms of socio-cultural interaction among Venezuelans today after a series of milestones that are related to the Caracazo. These signposts have marked recent political history in Venezuela: February 04, 1992, the 1998 elections and the political exercise of Chavismo for twenty-one years. Accordingly, descriptions and illustrations of these milestones in the city of the text are important, but the reflective potential offered by its representation of the socio-political processes is essential, given that the text offers clues for a "correct" interpretation of them. In other words, we insist that from a literary standpoint the Caracazo is not an event with fixed residence in aesthetic terminology. In *La última vez*, the insertion of its historical referent is more than evident and has a compelling political logic.

Finally, in light of the above, we've strived to provide an analysis showing that Venezuelan literature of the 21st century establishes a parallel between the urban narratives that emerged in the first decade of this century and the Chavismo process. Secondly, we've tried to demonstrate that the urban novel of the 21st century reinforces the allegorical, symbolic, and illustrative traditions of the Venezuelan cultural dynamics.

MOTIVO CLÁSICO EN *AVERNO*:
UNA NOVELA ESCRITA EN CLAVE
DE ANTICIPACIÓN

PRELIMINAR

Antes de aproximarnos al texto, es oportuno destacar que este, y su relación con la formación de un personaje,¹ Juan Pablo Risco (JPR) —dado que se trata de una novela de tipo social—, sugiere un acercamiento a la Venezuela contemporánea, es decir, a la nación del siglo XXI inmersa en una modernidad incompleta. En la novela, las categorías de *progreso*, *modernidad* y *tecnocracia* —entre otras— resultan evidentes en su tejido narrativo. El país expuesto se encuentra en medio de una encrucijada, que tiene algunos visos de incertidumbre. Además, en *Averno* (en adelante: *AV*), la bonanza de un imaginario económico, que se frustra por distar años de su materialización, y la estafa a la que se somete al país son algunas de las apropiaciones discursivas de las que se vale el autor para construir y diseñar la trama narrativa y, por tanto, su noción tan peculiar del mundo social y político venezolanos desde una perspectiva personal e intimista. En este sentido, para el caso de *AV*, la idea de una novela social encaja en lo señalado por Rico, pues “donde más a gusto se mueven los nuevos autores, en efecto, es en ese dominio en el que el individuo en entornos familiares, en especial la ciudad, es solo él mismo y está solo consigo mismo” (citado por Pozuelo Yvancos 90). J. Brijaldo, por su parte, expone que “[e]n este averno posmoderno,

1 *Bildungsroman*, tal como ha señalado la crítica alemana.

después del caos de una ciudad colapsada e integrada por una serie de avernos que la subdividen, ‘Catia era el grande, el verdadero infierno de la ciudad’” (5).

AV es —en una dirección— la apuesta discursiva de un autor visionario que despliega una profecía nefasta en claves de anticipación, que se disgregan en el entramado que constituye sus veinticuatro capítulos. Y es también —en un segundo giro— un conjunto de sucesiones y pinceladas narrativas que esbozan un cuadro de secuencialidades episódicas que dan lugar a la incursión de un personaje protagonista,² cuyas marcas de filiación heroica parecen mostrarlo como a alguien a quien le espera algún designio secreto; emprendiendo así una batalla titánica frente al poder constituido, tan solo con las armas de la creación y del arte.

En suma, este es también, a grandes rasgos, el contenido de un panorama sombrío de una ciudad infernal y apocalíptica de la narrativa venezolana contemporánea. Ciudad en la que habita y transita JPR, un ser atormentado por las alucinaciones, que cumplen una función específica en el singular viaje del personaje por el inframundo. Un personaje que posee algunos rasgos arquetipales y marcas de filiación heroicas.

AFLUENTES: LA INTERTEXTUALIDAD

¿No ha sido más bien que el mundo de los métodos se ha transformado en un gran supermercado, con sus mostradores llenos de programas bien confeccionados y listos para su uso: una pizca de Bajtín para emplear en la interpretación de un texto, un poco de Foucault o de antropología cultural a la Lotman para este otro texto, un poco de Riffaterre con Genette espolvoreado por encima para aquel otro texto?

REMO CESERANI

2 El autor entrega a este —y a otros personajes— la responsabilidad de solventar el *caos* creado por el hombre y no por Dios. Un *caos* cuya máxima expresión es el Apocalipsis, la destrucción del mundo; es decir, la destrucción de la ciudad como un signo del fracaso del macroproyecto de la modernidad, una vez que se ha sobrepasado el golfo que separa en puntos equidistantes la lógica y la razón de la ambición y el mal.

Otros enunciados —centrados en el autor—, que bien pueden servir para guiar el trazado, y así determinar la presencia del motivo clásico del viaje al averno (en adelante: VAA) en *AV*, podrían ser los siguientes: 1) las influencias y referencias literarias, directas e indirectas, de la tradición canónica grecolatina, estrechamente ligadas a la formación cultural e intelectual del escritor; 2) las vivencias y experiencias del propio novelista, que atenderían a “buscar” el carácter autobiográfico de la novela, asunto propuesto en una investigación de corte romántico; y 3) la búsqueda y pesquisa de las fuentes de influencia y absorción, así como los libros que consultó el autor como parte de su investigación para construir y diseñar el tejido narrativo.

Sin embargo, demostrar esto tan solo nos ubicaría en un plano en el que la intertextualidad tiene un enfoque monolítico, dando lugar así a una interpretación que pivota sobre un método rígido. Además, cuando se realiza un estudio de relaciones intertextuales, este no solo debe concebirse desde una perspectiva literaria restringida; en otras palabras, únicamente tomando como referencia lo que está plasmado por la huella y la escritura del hombre a través del tiempo, lo que da fe de una evidente filiación y relación con lo actual.

La propuesta aquí presentada, para el estudio de las relaciones intertextuales en la novela —desde una perspectiva más amplia y menos rígida— plantea vindicar el papel que juega el lector en la significación y resignificación de los enunciados, temas y motivos, pues, tal como lo expone L. Zavala:

Desde una perspectiva lingüística, restringida, la intertextualidad es sólo una de las dimensiones posibles del enunciado, y desde esta perspectiva la intertextualidad se reduce sólo a recursos como la citación, la mención y la alusión. Pero desde una perspectiva más amplia, todo puede ser considerado como intertextual, y como producto de la interpretación del lector (1).

Los planteamientos expuestos sugieren dos consideraciones iniciales en torno a la intertextualidad:

- a) La primera busca encontrar filiaciones, absorciones, copias o préstamos (citación, mención y absorción).
- b) La segunda —más amplia y menos restringida— procura ahondar en las relaciones y su actualización, teniendo como actor al lector y a su interpretación.

Por ello, es preciso subrayar que, en el caso de *AV*, las alucinaciones experimentadas por JPR funcionan como dispositivos narrativos que hacen referencia a lo que los griegos llamaron *nékýia* (νέκυια ‘invocación/convocatoria de los muertos’), referida al viaje al Hades, como punto inicial de la *katábasis* (κατάβασις ‘descenso’, de κατά ‘[hacia] abajo’, y βαίνω ‘ir, andar’), y posterior expedición a los infiernos (*ad inferos*). Lo útil de estos artificios en *AV* radica en que los estos ponen de manifiesto los procedimientos que la *transformación*, propuesta por Genette, acciona en el *hipertexto*; pues, a partir de los textos que conforman el *hipotexto*, se llega al anterior. Esta invención del autor es considerada —también se deduce gracias a Genette— como una técnica de *transposición textual*, es decir, una relación de *transformación* del régimen serio.

Además, estos elementos constitutivos del análisis intertextual, definidos por Genette, posibilitan determinar cómo opera el *hipertexto* que tiene como *hipotexto* lo reseñado en algunos textos canónicos de la tradición literaria grecolatina al narrar los sucesos previos al descenso al Hades/infierno (inframundo o «mundo de los muertos») de los personajes Odiseo, Eneas, Orfeo y Dante.³

Por tanto, resulta oportuno mostrar, mediante un ejemplo de la novela, cómo se diseñan en la *arqueología textual moderna* (Zavala) estos dispositivos narrativos y, por ende, estas relaciones de

3 Desde la literatura homérica *Odisea*), que narra los periplos del retorno de Odiseo hacia su patria Ítaca, hasta el viaje o descenso de Dante a los infiernos (*Divina Comedia*), el motivo del *vaa* ha estado presente en la tradición canónica heredada de Occidente. Este viaje al inframundo, según G. García, existe “[d]esde la epopeya acadia de *Gilgamesh* a la *Divina Comedia* [...]. Es un motivo literario iridiscente y fascinante, con su sobrecarga de tonos religiosos peculiares” (27). Por otra parte, Genette se refiere así a este tipo de relación: “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”

transformación del régimen serio (Genette), de orden iniciático en el descenso al averno de JPR:

En el rincón de uno de los pasillos vio rasgarse el aire y mostrar, como desde una pequeña pantalla, un tumulto de cabezas que giraban ahogándose en fuego, lanzando ayes. Ello duró solo unos segundos, pero fue suficiente para que Juan Pablo se sintiera tocado por un sentimiento de predestinación (Jiménez Emán 19).

Del fragmento anterior también se desprenden elementos intertextuales que expresan desde la enunciación a la composición de un *pastiche* de orden lúdico que, según Zavala, presenta “asimilación de elementos del texto a partir de una lectura personal” (7), del texto del cual asimila elementos Jiménez Emán, para este enunciado en particular, no es otro que uno de los que conforman su *hipotexto*, en este caso la *Divina Comedia (DC)*:

Mientras nos acercábamos al centro que a toda gravedad llama y aduna, y temblaba del frío eterno dentro, si lo quiso el destino o la fortuna no sé, mas entre testas paseando, mi pie le dio con fuerza al rostro de una (Dante 362; canto xxiv, versos 73-78).

En este fragmento se observa el *intertexto* sin comillas ni referentes textuales previos: “un tumulto de cabezas que giraban ahogándose en fuego, lanzando ayes” (Jiménez Emán 19). Es posible que esta construcción guarde una relación de orden transtextual con los círculos del Infierno de Dante. En principio, con el círculo siete, el de los «violentos», en el río Flegetonte (‘río de fuego’), dado que se alude (en la *transformación* generada a partir de uno de los *hipotextos*) a las gentes que allí se encuentran lanzando “ayes”, “ahogándose en fuego”. Sin embargo, esta afirmación puede resultar adelantada, ya que es un tanto probable que el autor construya estas unidades discursivas en el afán de ir hilvanando un tejido narrativo que está supeditado al cumplimiento de los niveles en los que opera el VAA, tales como la *nékyia*, la *katábasis* y la *anábasis* (ἀνάβασις ‘ascenso’; ἀνά [hacia] arriba). Por consiguiente, es justo identificar si, en efecto, estos niveles se cumplen en la novela, además de cómo se llevan a cabo.

DEL MOTIVO CLÁSICO: EL VAA EN AV

NÉKYIA

En la novela, la *nékyia* ('invocación de los muertos') se cumple a cabalidad, siendo esta realización parte del diseño de las claves de anticipación al VAA. La invocación de los muertos se genera a raíz del marco inicial en el que mueren trágicamente el personaje Esteban y otros dos de sus acompañantes, en un accidente luego del baile de graduación. El personaje, JPR, experimenta una de sus alucinaciones que fungen, al mismo tiempo, como dispositivos discursivos y como elementos generadores de significado textual (Jiménez Emán 19).

En el nivel de observación de estos dos hitos relevantes constitutivos del relato (las alucinaciones y la *nékyia*), también se aprecia "uno de los dobles niveles de opuestos mecanismos transposicionales que reconoce Genette" (Vilanova 107). Estos niveles de opuestos mecanismos son la *expansión* y la *reducción*, puesto que resulta indudable negar que los dispositivos narrativos empleados por el autor, como clave de anticipo y mecanismos generadores de significado textual, en su muy particular *transformación* del régimen serio, son de menor extensión; es decir, abarcan menos cantidades de material de relato en la construcción de las situaciones iniciales del motivo narrativo del VAA, cosa que no sucede en los textos base que conforman el *hipotexto*, la *Odisea (OD)* y la *DC*. Ergo, para este caso, el autor ha optado por la *reducción*.

Por ello, la relación de *transtextualidad*, presentada mediante una intertextualidad implícita entre los textos referidos, logra evidenciar la co-presencia de un texto previo (pre-texto) a la construcción de la novela, para el diseño de las matrices discursivas que integran su trama narrativa muy personal, a través de la *reducción* de los textos que conforman el *hipotexto*.

En otro orden de ideas, Vilanova, parafraseando a Genette, señala que para este "la transtextualidad (a la que, ya se vio, podría asimilarse casi totalmente la literatura misma) es todo lo que pone

en relación, manifiesta o secreta, un texto con otros textos” (31). Por tanto, resulta conveniente detenerse un instante a reconocer que, en el análisis de la lógica secuencial del desarrollo del tejido narrativo presentado en la novela (inicio/final; causas/efectos; actos/huellas; hechos/evidencias; sorpresa/suspenso, generadores de su *hipertexto* [Zavala 7]), se desprenden elementos discursivos específicos del texto que sirven de guía en la representación y evocación del imaginario del palimpsesto en torno al VAA al que remite la novela, y que lo comunican con un texto A integrado por las narraciones previas pertenecientes a *OD*, *DC*, la *Ilíada* (*IL*) y la *Eneida* (*EN*).

También en la novela existen marcadores discursivos en el diseño de las estrategias narrativas de la organización textual general, tales como la *representación y evocación (descripción)*, que para Zavala suelen ser “casuísticas, narrativas, analógicas o dialógicas (estrategias dialógicas: parataxis, paradoja, heteroglosia, elipsis, conjetura, mitología, polifonía...)” (7).

Además, un análisis más detallado de las estrategias narrativas que evidencia *AV* en un marco referencial de relaciones intertextuales presenta las claves de anticipo y los elementos discursivos de la *evocación, alusión y representación*, como elementos narrativos iniciáticos que operan como *subtextos*, según Tseñon (citado por Zavala), dado que, son “producto de una determinada estrategia de seducción o poder” (20). Esto permite poner en evidencia las fuentes de influencia y asimilación (*hipotexto*) de las que el autor nutre su invención (*hipertexto*) desde la *transcodificación transtextual*, definida por Zavala como un “[n]ivel de sentido compartido por un pre-texto y un texto huésped, ya sea en la traducción, en la anotación textual o en otras formas de transcodificación, como la ecfrasis o la sincreisis intercódica. Supuesto de subtexto común al pre-texto y al texto huésped” (20).

Otra clave de anticipación específica, que funciona como parte de esos niveles de sentidos compartidos entre el *hipertexto* de la novela y los que integran su *hipotexto* —como parte constitutiva y configurativa de la *nékyia*—, se encuentra en el siguiente fragmento:

Los cadáveres de los dos jóvenes acompañantes en los féretros de tal modo desfigurados y maquillados, causaron a Juan Pablo otra alucinación, cuando miró hacia un rincón de la sala funeraria y vio rasgarse el aire y abrirse una pantalla donde unos bebés se ahogaban en una bañera gigante, y luego eran tragados por un remolino (Jiménez Emán 19).

Se aprecia que el autor ha elaborado dos construcciones (situaciones/acciones) que se conectan con su *hipotexto*. Estos dos *sub-textos* (caso de *DC* y *OD*) atienden a la *nékyia* en la novela, que se conforma en torno al episodio de la muerte de los compañeros. El autor comienza a diseñar las condiciones previas al descenso a los infiernos a través de una de sus claves de anticipación específicas como lo son las alucinaciones experimentadas por su personaje, quien, por cierto, no sospecha el significado real de tales afectaciones.

Por ello, el autor mostrará a un personaje atormentado, que se siente perdido en un tránsito iniciático hacia lo desconocido, requiriendo tal vez, sin saber, de la guía de un maestro que logre advertirlo, tranquilizándole, en la posibilidad de que quizá algún día visitarán un paraíso, una nueva tierra, proclamada con palabras.⁴

KATÁBASIS

Para el *vaa* (*ad inferos*) de *JPR*, y para dar sentido a las acciones/ secuencias presentes en la novela, Jiménez Emán emplea los tópicos *homo viator* ('hombre viajero') e *iter vitae* ('el camino de la vida, la vida como camino'). Estos sirven de eje fundante para justificar la estructura de una novela de formación. El protagonista transita por distintas situaciones/desplazamientos que son constitutivas en la naturaleza del héroe, quien experimenta, viaja y transita un camino

⁴ Se realiza esta observación por aclarar las razones que conducen al personaje a un *vaa*, ya que el dirigirse hacia ese espacio tiene a su vez un conjunto de rasgos. Es decir, el viaje opera según algunas motivaciones: rescate del ser amado —Orfeo—, información de los impedimentos del regreso a la patria (Ulises), probidad de la fe, lealtad y pureza eterna ante la tentación —Cristo—, cristalización y prueba del amor cortés —Dante—...

en el que el VAA es estadio esencial, tal como ocurre con Ulises, Eneas y Dante. A este respecto, según A. Luquín Calvo:

La gran posibilidad de la vida humana como *Homo Viator* es una expresión constantemente recurrida en la literatura. La *Odisea*, en donde el sujeto, gracias a su astucia dio nombre, en su errar por mares y tierra, al espacio, es muestra de ese valor al viajar que otorga la conciencia humana (10).

El diseño arquetípico de JPR, como personaje que viaja a otros lugares y emprende la vida como camino, quizá también obedece a las características atribuidas a la invención del héroe mítico. Este es un émulo de Jiménez Emán por imitar las características estructurales de la literatura heroica, puesto que el *hipertexto* generado a partir de los clásicos canónicos referidos (su *hipotexto*) dista en tiempo de las situaciones míticas o reales descritas en ese texto A, del que se compone el B.

Además, seguir esos rasgos arquetipales de filiación heroica y homérica, en la *transformación*⁵ presentada en su hilo narrativo, lleva a afirmar otro de sus aciertos en el diseño de los artificios narrativos, al trazar un camino global del personaje protagonista, quien transita por distintos estadios de la naturaleza heroica. Pues, como se señaló, este VAA “forma parte de aquellos motivos poéticos que fueron creados sin apoyo real, solo en virtud de un anhelo ideal” (Frenzel 397).

Si bien Homero, Virgilio y Dante (como representantes de la tradición literaria grecolatina) muestran estas representaciones que constituyen rasgos arquetipales del hombre-héroe, Jiménez Emán, a través de su personaje, demuestra que estos rasgos, hazañas y valores no son de uso exclusivo de esos contextos histórico-culturales, sino que se aplican a cualquier mundo, incluido el nuestro, el mundo latinoamericano, al sustraer esos artificios y características de los rasgos arquetípicos generales de la literatura homérica, virgiliana y

5 Esta *transformación* del *hipotexto* es, según Genette, “[s]in dudas la más importante de todas las prácticas hipertextuales, no solo por la relevancia/importancia histórica y estética de algunas grandes obras que de ella han resultado, sino también por la amplitud y variedad de procesos que contribuyen a ella” (237)

dantesca, en una particular *transformación* generada a partir de los dispositivos narrativos conformados por las alucinaciones del protagonista en uso de los tópicos *homo viator* e *iter vitae*. Por tanto, es justo recordar lo que se espera del descenso del héroe, tal como lo expone Campbell, pues:

[e]l héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno; pero como hombre eterno —perfecto, no específico, universal— ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (como Toynbee declara y como todas las mitologías de la humanidad indican) volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida (19).

En espera de ese retorno, el autor sumerge a su personaje en el motivo del VAA. Esto se evidencia a través de un ejemplo extraído de la novela:

Juan Pablo se sintió perdido una noche entera en una selva intrincada. Primero se encontró con tres bestias feroces que le impedían el paso, pero ahí mismo se le apareció la sombra del poeta José Lezama Lima, quien le tranquilizó diciéndole que algún día visitarían su Paradiso, la tierra prometida de palabras (Jiménez Emán, 20).

En el fragmento anterior se aprecia la recurrencia en la construcción de los dispositivos narrativos que se elaboran a partir de las alucinaciones del personaje protagonista. El personaje experimenta en vida rupturas espaciotemporales que lo trasladan a un VAA. La *transformación*, que en este caso opera como elemento indicador de generación textual, evidencia la absorción del motivo literario presente en las demás literaturas de la tradición canónica grecolatina; en específico, en *OD*, *EN* y *DC*. Además, para denotar las marcas de filiación canónica y los elementos presentes en la transformación, se observa que:

1. *Juan Pablo se sintió perdido una noche entera en una selva intrincada* (referencia al inicio de la *DC*): “A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura / con la senda derecha ya perdida” (Dante 157; Inf., vv. 1-3).

2. *Primero se encontró con tres bestias feroces que le impedían el paso (mimotexto de la construcción simbólico-cultural de la entrada del Averno).*
3. *Pero ahí mismo se le apareció la sombra del poeta José Lezama Lima, quien le tranquilizó diciéndole que algún día visitarían su Paradiso, la tierra prometida de palabras (presencia del guía en la exploración del averno, EN).*

Ampliando el fragmento seleccionado también se percibe una *imitación* de los cantos I-II de la *Comedia* de Dante:

Le sacó de allí como pudo y le llevó por entre el Infierno y el Purgatorio y le puso cerca de la imagen de una bella mujer. Lezama Lima echó a andar y Juan Pablo le siguió, hasta que salieron subiendo un collado que se presentaba iluminado por los rayos de un sol naciente, y entonces Juan Pablo pudo salir de su alucinación (Jiménez Emán 20).

La *transformación* del hipotexto *DC* se efectúa realizando una *imitación* que posee una extensión “reducida” en el hipertexto de la novela. No obstante, el contenido global de este fragmento del relato alude con exactitud a lo manifiesto en *DC*. En otro fragmento de la novela, se nota una *ampliación* del *hipotexto* del cual se nutre el autor. En este fragmento opera una *transformación/transposición* de régimen serio que incluye la elaboración de un *intermimotexto*. En este caso se imitan los cantos I-II de *DC*:

En ese instante, en el tumulto, vio Juan Pablo un gran hueco donde se levantaba una gran puerta, y en ella vio una inscripción espantosa. Pero ahí estaba otra vez el poeta Lezama para calmarlo, acompañado de otro poeta llamado Elisio. En el vestíbulo de esa entrada vieron a un grupo de indiferentes, a aquellos que pasaban la vida sin hacer nada en el mundo, cerca de la ribera de un río. Cruzaron y llegaron a la otra ribera acompañados de un barquero que trasegaba las almas de los condenados, y allí mismo, deslumbrado por una fortísima luz, cayó sumergido en un sopor tan profundo que le hizo abrir los ojos a la realidad (Jiménez Emán 39).

Es justo recordar que el canto primero, *Infierno*, en *DC* se compone de una estructura de treinta y cuatro cantos. La narración del canto I —que opera como introducción del poema sacro—

presenta a un Dante que transita perdido, como él mismo lo señala, en medio del camino de la vida, extraviado en una selva oscura. Antes de entrar al *infierno* —en su antesala—, el poeta se encuentra con su maestro y guía Virgilio, a quien profiere loas y elogios por haber heredado de este el estilo, y, por ende, el honor que mana de él. En este sentido, es oportuno considerar lo que señala Marinkovich: “La *transformación* es la categoría que provoca cadenas intertextuales entre diferentes tipos de textos, discursos o situaciones comunicativas, en donde éstos se reconstruyen, se reformulan (en otras palabras, se *recontextualizan*)” (25; énfasis nuestro). Sin embargo, la *transformación* que realiza Jiménez Emán mediante la *reducción* permite establecer relaciones de orden intertextual.

La *transformación* que se evidencia en el *hipertexto* dista particularmente de su *hipotexto*, gracias a la forma en que se elabora el argumento a partir de los mecanismos narrativos. Este rasgo tiene una notoriedad evidente: las alucinaciones experimentadas por JPR Vilanova, a este respecto, expone que:

[e]n el campo de la literatura, el motivo del ‘vAA’ no implica siempre necesariamente la muerte fisiológica; puede ocurrir (y sucede con frecuencia) que no se dé ‘la cesación de muerte’ sino un acontecimiento, un fenómeno que tenga como consecuencia un ‘cambio’ una ‘mutación’ (76).

Jiménez Emán ha diseñado un muy útil dispositivo generador de intertextualidad. Las alucinaciones vivenciadas por JPR le suceden en vida, no se experimentan en muerte, tampoco viajando al averno en una suerte de desdoblamiento en el espacio-tiempo. El autor altera la visión cronológica de la realidad y diseña una acción atemporal que inicia un viaje del personaje al mundo de los muertos. Esta alteración del espacio-tiempo, según L. Befumo, hace que en la novela exista “La ruptura de la conexión del hombre con el espacio (que por lo general se traduce en la modificación de las relaciones básicas acá-allá, adelante-atrás, afuera-adentro, etc.)” (143).

Además, el autor se apega a la tradición —a la grecolatina, que es su mayor fuente de absorción en la generación de textualidad— en torno al vAA, puesto que utiliza en su *hipertexto* un apego estricto

a los elementos constitutivos en la exploración de los infiernos. Por ejemplo, hace uso de la barca como medio de transporte al averno, algo presente en casi todas las literaturas universales. Según De Brand:

La barca como medio de transporte al Averno forma parte de una extensa tradición iconográfica y mitológica que data de tiempos ancestrales. La idea de una barca y un guía forma parte de una diversidad de ceremonias en las que los hombres vivos pretendían guiar las almas por los senderos desconocidos de la muerte. De esta manera, e ingenio traduce su desconocimiento en la imagen de la barca como la forma más próxima de introducirse al mundo subterráneo (21).

Es evidente que lo señalado por la autora corresponde de forma exacta con lo expuesto en *AV*, en relación con la construcción de la *katábasis*. En este aparte, lo manifiesto en los textos canónicos que conforman su *hipotexto* está presente. En específico, la imagen o símbolo de la barca que circunda y navega por entre los lagos infernales que rodean al averno existe. La barca es el medio que utiliza JPR para explorar los infiernos, tal como expresa la tradición canónica en relación con la construcción de este símbolo. En este sentido, Chevalier aclara:

“La muerte no sería el último viaje. Sería el primer viaje. Será para algunos soñadores profundos el primer verdadero viaje” [Bachelard, 1942, p.100]. Esto es lo que evoca la imagen de la barca de Caronte que atraviesa el Aqueronte, río de los infiernos, y las numerosas leyendas de los barcos de los muertos y de navíos fantasmas. Todas estas imágenes llevan “el símbolo del más allá” [Bachelard, 1942, p. 107] (Chevalier 179).

En este particular el autor se apoya principalmente en las alucinaciones del personaje JPR para constituir la *katábasis* en la novela. Estas funcionan como un dispositivo de generación textual en torno al argumento narrativo de su *transformación*, en el diseño de su *VAA*, tomando distancia de lo que propone la tradición canónica. Chevalier, citando a Bachelard, expresa que “la barca de Caronte va siempre a los infiernos. No hay barquero de buen agüero. La barca de Caronte sería así un símbolo que permanecerá vinculado al indestructible infortunio de los hombres” (179), y en

este caso el autor omite este vehículo que interviene en el descenso a los infiernos. El medio de transporte, en la *katábasis* en *AV*, lo representan las alucinaciones del personaje, siendo esta una estrategia particular y un artificio narrativo de utilidad para introducir a su personaje en el mundo subterráneo, el mundo de los muertos; sin que esto signifique que las alucinaciones experimentadas por el personaje no sean una muestra de su padecimiento y sufrir, dado que el personaje se constituye además con los tópicos del *iter vitae* y el *homo viator*.

La particular *katábasis* del *vAA* en *AV* —al tiempo de parecerse— también se separa un tanto de la tradición clásica en lo expresado en los textos modélicos que conforman su *hipotexto*, dado que la presencia del guía en los infiernos (la sibila de Cumas, Circe y Virgilio) es sustituida por el escritor cubano José Lezama Lima. Además, quien efectúa el viaje, el viajero, no es ninguno de los héroes presentes en el *hipotexto* —Dante, Orfeo, Ulises, Eneas—, pues en el *hipertexto* (la novela), quien viaja es JPR, un personaje humano, que, pese a tener algunos rasgos de filiación heroica, dista del héroe clásico.

En esta *transformación* del *hipotexto* múltiple (*OD*, *EN* y *DC*) presente en *AV*, es otro el héroe, es otro el guía, y tales modificaciones de la acción original implican una forma de cambiar la unidad diegética (de la forma en que se narra lo que ocurre en una construcción ficcional), dado que en la novela se alteran estos órdenes naturales manifiestos en los textos referidos de la tradición clásica grecolatina en relación con el mítico *vAA* como motivo literario. Esta alteración atiende, según Genette en su cuadro general de prácticas intertextuales, a una relación de *transformación del régimen serio*, es decir, una *transposición*. La transposición, en este caso, permite comprobar con mayor claridad una de las hipótesis de doble constatación al afirmar que, en efecto, la novela se circunscribe entre los textos (como un *hipertexto*) que comparten rasgos de filiación canónica.

Estas evidencias de posibles “homerismos”, “epicismos” o “clasicismos” dan lugar a reiterar que en el caso del *vAA* en *AV* opera

una relación de transformación de carácter serio, es decir, una *transposición*.

(AL CIERRE) ANÁBASIS

*¡Oh, Virgilio! ¡Oh, poeta, mi divino maestro!
Ven, salgamos por fin de esta triste ciudad
de clamores siniestros y tan vanos, gigante
incapaz de cerrar ni un momento sus párpados,
y que encauza la espuma de un gran mar en sus piedras,
la pequeña Lutecia en la edad de los césares,
y que hoy, llena de carros, tiene más resplandor,
con el nombre brillante que hoy el mundo le da,
que la Atenas de antaño, y más ruido que Roma.*
VÍCTOR HUGO, *A Virgilio*

Antes de la salida del averno, el personaje JPR experimenta otra de sus alucinaciones. Él, que ignoraba las razones de sus padecimientos, creía que estas desaparecían:

Pero la selva oscura se encuentra en el Monte Iluminado por el sol y defendido por las tres fieras, que sirven de cubierta a la tenebrosa claridad. El río del Olvido, el Aqueronte, en cuya ribera aguarda cansada y desnuda una multitud de almas, nos separa del temido infierno, el Averno que Juan Pablo rehuía, y que se le presentaba ocasionalmente en forma de alucinaciones. Esta vez lo padeció de la manera que menos podía imaginarse (Jiménez Emán 43).

El VAA de JPR es, además, un viaje atípico si se lo compara —como se señaló— estrictamente con las características del motivo literario. Ya se ha aclarado que, en este particular descenso a los infiernos, el autor ha diseñado un dispositivo narrativo (las alucinaciones), cuya estrategia apunta hacia la evasión espaciotemporal, la utilización del convencional medio de transporte (la barca) y a la incorporación del maestro o guía tradicional en la exploración y tránsito por el mundo subterráneo.

A esto debe añadirse, también, la función estructuradora que refiere el viaje del personaje en el *hipertexto*, ya que el objeto de su viaje cumple con un ritual iniciático que afirma los estadios del hombre, por esa construcción del *homo viator* y del *iter vitae*,

como tópicos que emplea el autor en la elaboración de su personaje. Campbell, refiriéndose al viaje que realiza el héroe mítico, expondrá que “[e]n vez de ir hacia afuera, de atravesar los confines del mundo visible, el héroe va hacia adentro, para renacer” (57). Esto se observa en el siguiente fragmento:

Bajó a un segundo cerco y luego descendió otra vez a su particular realidad. Quedó, como siempre, mareado y con la vista nublada. Se sentó en el cuarto peldaño —su preferido— de la escalinata cercana al rancho y tendió la mirada hacia el horizonte de cerros de La Matica y Ruperto Lugo, que enlazaban directo con el barrio Canaima y Alta Vista —así se llamaban aquellos cerros hermanados en la miseria, en la supervivencia y el trajín—, siempre con la muerte en los talones del día, con la navaja del peligro acechando a diario la garganta de la vida. Esa era la ley cotidiana de aquellas gentes, esa era la manera de saludar un futuro que no existía y un pasado impreciso condensado en un presente compacto, aunque inexplicable (Jiménez Emán 47).

La organización de algunos hitos que conforman las unidades y dispositivos narrativos que constituyen el relato —lo cual hace imprescindible reconocer el carácter auténticamente “épico” de la novela— permite también identificar los otros aspectos que, por vías *mimotextuales* (alusión a construcciones sintéticas de nociones histórico culturales y sociales) posee el *hipertexto* como “textos en los que hay imitación deliberada de rasgos semánticos o estilísticos de textos anteriores: parodia, pastiche, adaptación, falsificación, homenaje, glosa, plagio, préstamo, remake, etc...” (Zavala 14). Estos elementos son el *pastiche*, la *imitación*, la *transformación*, la *transposición*, la *transdiegización*, la *reducción*, entre otros. Pero son, además, indicadores de la presencia de un *hipertexto* que se alimenta de versiones modélicas, previas a su elaboración, que constituyen unidades de significación en el análisis de las relaciones intertextuales de *AV* y del *VAA* como motivo literario manifiesto en los clásicos canónicos mencionados.

No obstante, todas estas categorías y elementos de análisis de las relaciones intertextuales también apuntan a una construcción simbólica del averno en un marco social cuya contrapartida es el sujeto que no posee ejercicio crítico; siendo este un buen cuadro del

tercer mundo, con ciertas particularidades que lo ponen en diálogo con las naciones que comparten similitudes en cuanto al potencial energético.

Por consiguiente, ahí está la medianía humana víctima del capitalismo. Los topónimos, es cierto, remiten a Caracas, pero esta novela se conecta con rasgos del realismo social latinoamericano. Sin dejar de ser muy irónica, la novela es muy contradictoria. Al tiempo que hay ironía —lo que es muy dialógico, pues hay movimiento, cuestionamiento, viveza, sorna, etcétera—, hay también monologismo, y esto último es más bien triste. Se echa mano de lo que es el país descrito para reflexionar acerca de lo que hemos sido, y somos, como cultura.

En suma, el autor reitera en su novela que las sociedades expresan una dinámica peculiar en relación con los procesos y fenómenos externos (el caso de la transculturación y la globalización), que modifican sus estructuras ontológicas, transformando, al mismo tiempo, la compleja red de sentidos y significados en los que operan mecanismos afirmantes, des-afirmantes y generadores de la cultura. Este caraqueño desenmascara los *mass media*, los medios de producción cultural y los productos de las corporaciones económicas que están al alcance y disposición de los habitantes del orbe. En *AV*, estos son piezas y artefactos de consumo masivo, disponibles a la vuelta de la esquina, al encender la televisión, al hacer clic en un vínculo en la red, al abrir los rotativos y leer los cintillos y titulares. Todo esto hace que se viva bajo el movimiento de una gran rueda que gira, se hace, se re-hace y se transforma, *ad infinitum*; es una especie de *ouróboros* griego, un ciclo que se engulle a sí mismo. Finalmente, en *AV* también se expone que no hay cambios medulares a pesar de los procesos mundiales de globalización y de cómo esto afecta a los sujetos. Una vez más, la modernidad no es para todos, porque el origen social obstaculiza el salto cualitativo en una sociedad colonizada con violencia, pero bendecida/maldecida por la riqueza del subsuelo.

OBRAS CITADAS

- Alarcón, Víctor. País portátil: *El diálogo inadvertido: Un estudio transtextual de la novela de Adriano González León*. 2011. Universidad Central de Venezuela, tesis de grado.
- Almandoz, Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano: Del tiempo de Maricastaña a la masificación de los techos rojos*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2002.
- . *La ciudad en el imaginario venezolano, II: De 1936 a los pequeños seres*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2004.
- . *La ciudad en el imaginario venezolano, III: De 1958 a la metrópoli parroquiana*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2009.
- Araujo, Orlando. *Narrativa contemporánea venezolana*. Caracas, Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- Arráiz Lucca, Rafael. “La ciudad en la literatura venezolana: ¿Arcadia o infierno?” *Cuadernos Unimetanos*, jul. 2006, pp. 19-29.
- Bachelard, Gaston. *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*. París, J. Corti, 1993.
- Barrera Linares, Luis; Beatriz González Stephan, y Carlos Pacheco, coordinadores. *Nación y literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas, Fundación Bigott, 2006.
- Befumo, L. *La problemática del espacio en la novela hispanoamericana*. 1980. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, carrera de Letras, tesis de doctor en Filosofía y Letras.
- Bernardo Núñez, Enrique. *La ciudad de los techos rojos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1988.
- Blanco Fombona, Maguy. “Los tres manifiestos de *El Techo de la Ballena*.” *América: Cahiers du CRICCAL*, n.º 21, 1998, pp. 89-93.

- Blanco Fombona, Rufino. *El hombre de hierro*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1987.
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. Traducción de Pablo González Casanova y Max Aub, Argentina, Fondo de Cultura económica, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires, Montessor, 2002.
- Braudel, Fernad. *Ensayos sobre la historia*. Madrid, Alianza, 1991.
- Brijaldo, J. “La novela *Averno*, de Gabriel Jiménez Emán, como la metáfora del extravío del hombre en la posmodernidad.” *Letralia: Tierra de Letras*, año 15, n.º 243, 2010, <https://letralia.com/243/ensayo04.htm>.
- Brodsky, Joseph. *Por un poema. Joseph Brodsky*, 2022, brodskiy.su/proza/ob-odnom-stihotvorenii/?lang=es
- Bujanda, Héctor. *La última vez*. Caracas, Grupo Editorial Norma, 2007.
- Cabrujas, José Ignacio. “La ciudad escondida.” Hernández, *Caracas en 25 afectos*, p. 26-32.
- Cadenas, Rafael. Texto de la contratapa. Gutiérrez Plaza, *Cartas de renuncia*.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Candau, Joel. *Memoria e identidad*. Buenos Aires, Editorial del Sol, 2001.
- Castañón, A. “A veces prosa: Dos escritores dominicanos. En alabanza de *La biografía difusa de Sombra Castañeda*.” *Revista de la Universidad de México*, mar. 2010, pp. 100-101 www.revistadelauniversidad.unam.mx/7310/pdf/73castanon.pdf.
- Castro, José Antonio. “Miguel Eduardo Pardo y el club de los odiantes.” Prólogo. Pardo, *Todo un pueblo*, pp. 7-8.
- Chevalier, J. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona (España), Herder, 1986.
- D’Alessandro, María Elena. “Inventario de recuerdos: La ciudad y la memoria en la narrativa venezolana de finales del siglo xx.” 2008. Universidad Simón Bolívar, tesis de grado.
- . *La novela urbana latinoamericana durante los años 1945 a 1959*. Caracas, Fundación CELARG, 1994.
- Dante Alighieri. *Obras completas*. Traducción Ángel Crespo. Barcelona (España), Aguilar, 2004. 2 vols.
- De Brand, Isabel. “El Caribe y la Tradición Clásica: El viaje al mundo de los muertos como elemento de transculturación en *Omeros* de Derek Walcott.” *Praesentia: Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, n.º 7, 2003, pp.1-16. *e-Revistas: Portal de Revistas ULA*, crevistas.saber.ula.ve/index.php/praesentia/article/view/3733.

- Di Prisco, Rafael. *Narrativa venezolana contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., Real Academia Española de la Lengua, 2014.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Fabbiani Ruiz, José. *Mar de leva*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1941.
- Frenzel, E. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos, 1980.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *Geografía de la novela*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- García, G. *Mitos, viajes, héroes*. Madrid, Taurus, 1981.
- Garmendia, Salvador. *Los habitantes*. Caracas, Editorial CEC, 2008.
- . *Los pequeños seres, Memorias de Altagracia y otros relatos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Genette, G. *Palimpsestos : La literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989.
- Gomes, Miguel. “Nocturama y el ciclo del chavismo.” *Papel Literario*, coordinación editorial de Nelson Rivera, 24 mar. 2007, pp. 5-7. Suplemento del diario *El Nacional* (Caracas).
- . Sol negro sobre el Caribe: “La Tragedia de Vargas” en la nueva narrativa venezolana. *Argos*, vol. 29, n.º, 56, jun. 2012, s/p.
- . “El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana.” *Inti: Revista de Literatura Hispanica*, n.º 37, artículo 25, 1993.
- González León, Adriano. *País portátil*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990.
- González Téllez, Silverio. *La ciudad venezolana: Una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2005.
- Guerrero R., Magaly. “Intertextualidad y transtextualidad en la novela *La biografía difusa de Sombra Castañeda*.” *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n.º 42, 2009, [webs. ucm.es/info/especulo/numero42/sombraca.html](https://www.ucm.es/info/especulo/numero42/sombraca.html).
- Gutiérrez Plaza, Arturo. *Cartas de renuncia*. Fundación La Poeteca, 2020.
- . *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana: Una metáfora del cambio*. Caracas, Fundación para la Cultura Urbana, 2010.
- Hernández, Tulio, compilador. *Caracas en 25 afectos*. Caracas, Editorial CEC, 2012.

- Homero. *Iliada*. Introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000.
- . *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid, Gredos, 2000.
- Infante, Ángel Gustavo. *La ciudad en tres novelas de la década del cuarenta*. 1990. Universidad Simón Bolívar, trabajo de grado.
- Ishiguro, Kazuo. *Discurso Nobel de Kazuo Ishiguro, Premio Nobel de Literatura 2017*. Svenska Akademien, Fundación Nobel, 2017, www.nobelprize.org/uploads/2018/06/ishiguro-lecture_sp-4.pdf.
- Ivo, Lêdo. *Material de lectura: Serie Poesía Moderna*. Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1998.
- Izaguirre, Rodolfo. *Alacranes*. Universidad Central de Venezuela, Dirección de Cultura, 1967.
- Jiménez Emán, G. *Averno*. Caracas, El Perro y La Rana, 2006.
- Keefe, S. "Veloz Maggiolo y la narrativa del dictador/ dictadura." *Revista Iberoamericana*, n.º 142, 1988, pp. 129-150.
- Kohut, Karl. *Literatura venezolana hoy: Historia nacional y presente urbano*. Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación, 2003.
- Lastra, Pedro. *Poesía completa*. Universidad de Valparaíso, 2016.
- López Maya, M. "The Venezuelan 'Caracazo' of 1989: Popular protest and institutional weakness." *Journal of Latin American Studies*, vol. 35, n.º 11, 2003, pp. 117-137.
- Luquín Calvo, A. "José Gaos: El pensamiento del *homo viator*." XVII Congrés Valencià de Filosofia, 6-7 de marzo de 2008, España, Universitat de València, Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació. Ponencia.
- Margulis, Mario. "La ciudad y los signos." *Estudios Sociológicos*, vol. 20, n.º 3, sep.-dic., 2002.
- Marinkovich, J. "Aproximaciones al análisis intertextual del discurso científico." *Revista Signos*, vol. 33, n.º 48, 2004, pp. 117-128.
- Mariño-Palacio, Andrés. *Los alegres desahuciados*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2004.
- Martínez, María Eugenia. "¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana?" *Laberintos del poder*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Vicerrectorado Académico, 2006.
- Martínez Meucci, Miguel Ángel, y Rebeca Vaisberg de Lustgarten. "La narrativa revolucionaria del Chavismo." *POSTData*, vol. 19, n.º 2, 2015, pp. 463-506. *Revista PostData*, <http://www.revistapostdata.com.ar/2014/11/la-narrativa-revolucionaria-del-Chavism-miguel-angel-martinez-meucci-y-rebeca-vaisberg-de-lustgarten/>.

- Meneses, Guillermo. *Caracas en la novela venezolana*. Caracas, Consejo Municipal del Distrito Federal, 1966.
- . *El cuento venezolano 1900-1940*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1977.
- Miliani, Domingo. *Prueba de fuego: Narrativa venezolana – ensayos*. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1973.
- Mora Ballesteros. “Motivo Clásico y Novela Venezolana Actual.” *Gramma* (Argentina), vol. 51, n.º 24, pp. 25-39, 2013. *USAL: Univer-sidad del Salvador*, <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/view/2353/2927>.
- . “Rhetoric and Imagery of the Caracazo in *La última vez* and Its Link to the Political Narrative of Chavismo.” *LAFOR Journal of Arts & Humanities* (Japan), vol. 7, n.º 1, 2020, <https://doi.org/10.22492/ijah.7.1.05>.
- . “Tendencias de la novela urbana venezolana: Hacia un imaginario contemporáneo de ciudad infernal en la novelística venezolana” *Argus-a* (Argentina), vol. 9, n.º 34, 2019, s/p, <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1452-1.pdf>
- . “Las formas del país en Cartas de renuncia de Arturo Gutiérrez Plaza.” *Transgresiones en las letras iberoamericanas: Visiones del lenguaje poético*, compilación de Luis Mora-Ballesteros, California (EE. UU.), Argus-a, 2021
- . “Las estrategias narrativo-compositivas en *La biografía difusa de Sombra Castañeda*.” *Contexto: Revista Anual de Estudios Literarios* (Venezuela), vol. 21, 2015, pp. 125-138. *Dialnet*, 2022, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5446956>.
- Murena, H. *El pecado original de América Latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Ovalles, Caupolicán. *¿Duerme usted, señor Presidente?* Caracas, El Techo de La Ballena, 1962.
- Pacheco, Carlos. “El estado de la literatura venezolana: Una conversación con el crítico Carlos Pacheco”. Entrevistado por José Castro Urioste. *Papel Literario*, 12 abr. 2015, pp. 4-5. Suplemento del diario *El Nacional* (Caracas). *Rescata y Bórralo*, 16 abr. 2015, rescatayborralo.blogspot.com/2015/04/el-estado-de-la-literatura-venezolana.html?m=0
- Pardo, Miguel Eduardo. *Todo un pueblo*. Caracas, Monte Ávila, 1981.
- Pereyra, Carlos et al., Historia, ¿para qué?* México, Siglo Veintiuno, 1995 [1ª ed. 1980].
- Picón Febres, Gonzalo. *La literatura venezolana en el siglo XIX*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1972.

- Picón Salas, Mariano. “Caracas en cuatro tiempos.” *Biblioteca Mariano Picón Salas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1988.
- Piccinato, Giorgio. *Un mundo de ciudades*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona (España), Editorial Anagrama, 2001.
- Pozuelo Yvancos, J. M. *Desafíos de la teoría, literatura y géneros*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2007.
- Primera, Maye. “#27F: La noche más larga de Hilda Páez.” *Prodavinci*, 27 feb. 2018, prodavinci.com/27f-la-noche-mas-larga-de-hilda-paez/.
- . “Sol negro sobre el Caribe: ‘la Tragedia de Vargas’ en la nueva narrativa venezolana.” *Revista Argos*, jun. 2012, pp. 109-133.
- Pujol, C. *Poetas románticos franceses*. Barcelona (España), RBA Editores, 1994.
- Rama, Ángel. *La transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI, 1976.
- Rayado sobre el techo n.º 2*. Caracas, El Techo de la Ballena, 1963.
- Rojo, Violeta. “Nuevos milenio, nuevos autores.” *Revista Argos*, jun. 2012, pp. 13-15.
- Romero García, Manuel Vicente. *Peonía*. Madrid, Editorial América, 1890.
- Romero, Alexis. “La memoria: El hogar de la renuncia.” Epílogo. *Cartas de renuncia*, por Arturo Gutiérrez Plaza, Fundación La Poeteca, 2020, pp. 42-44.
- Rotker, Susana. *Bravo pueblo: Poder, utopía y violencia*. Caracas, Fondo Editorial La Nave Va, 2005.
- Said, Edward. *Ensayos literarios y culturales*. México, Debate, 2005.
- Sandoval, Carlos. *La variedad del caos*. Caracas, Monte Ávila Editores, 2000.
- . “Pero las aguas nunca volvieron a su cauce.” *Papel Literario*, coordinación editorial de Nelson Rivera, 30 nov. 2013, pp. 5-7. Suplemento del diario *El Nacional* (Caracas).
- Silva Beaugard, Paulette. “Novela e imaginación pública en la Venezuela actual: El regreso de viejos fantasmas.” *Espéculo*, año 15, n.º 48, 2011, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/novimagve.html>.
- Scarano, Laura. *Palabras en el cuerpo: Literatura y experiencia*. Biblos, 2007.
- Uslar Pietri, Arturo. *Discurso de incorporación como individuo de número de la Academia Venezolana de la Lengua, correspondiente de la Real Española*. 20 mar. 1958. Caracas, Imprenta del Ministerio de Educación, 1958.
- Valle, Gustavo. *Bajo tierra*. Caracas, Norma, 2009.

- Veloz Maggiolo, Marcio. *La biografía difusa de Sombra Castañeda*. Barcelona (España), Siruela, 2005.
- Vilanova, Ángel. *El Infierno tan temido: Motivo clásico y novela latinoamericana, y otros estudios*. Mérida (Venezuela), El Otro El Mismo, 2006.
- Villalobos Alpízar, I. “La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes.” *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. 41, n.º 103, 2003, pp. 137-145.
- Virgilio. *Eneida*. Barcelona (España), Gráficas Diamante, 1963.
- Zavala, L. *Manual de análisis narrativo*. México, Trillas, 2007.

Ediciones
Escuela de LetrasUNIVERSIDAD
DE LOS ANDES
VENEZUELA

Con la intención de visitar cinco ensayos, frutos, entre otros, del oficio ejercido en la década 2011-2020, se compilan aquí los presentes *Prácticas críticas. Apuntes sobre literaturas urbanas del Caribe hispánico*. Estas son el resultado de una época en la que estuve por dos años en calidad de profesor invitado en la Universidad de Los Andes; en su Escuela de Letras y en las Maestrías de Literatura Hispanoamericana y Latinoamericana y del Caribe. Todo ello ocurrió mientras cursaba estudios de doctorado en Letras en la Universidad Simón Bolívar; para, posteriormente, continuar mi carrera en la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY) y la Monmouth University en Estados Unidos. A ese agrupamiento o suma de victorias y frustraciones, que firmamos sobre la piel de los cuadernos o sobre las pantallas digitales, he osado denominarlo práctica crítica, en el entendido de que tal experiencia obedece a unos intereses lectores iniciales que fueron perfeccionándose a través de la destreza del oficio crítico, en mi carrera como lector e investigador de las literaturas venezolana y del Caribe hispánico. una revista, con el paso del tiempo logramos acumular una enorme caudal de información literaria.

