

Los hijos de El Caracazo: representaciones de la violencia social y urbana en *Cuando amas debes partir* y *La última vez*

Ivonne De Freitas

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Maracay

Universidad Simón Bolívar, Caracas

Correo electrónico: ivonnedefreitas0@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo es parte de una investigación más amplia centrada en analizar cómo la narrativa venezolana de la última década representa los acontecimientos históricos del 27 y 28 de febrero de 1989, conocidos como El Caracazo, y los relaciona con el aumento de la violencia social y urbana que ha experimentado la sociedad venezolana en los últimos años (Briceño-León). Con distintos matices y tipologías, el tema de la violencia ha estado presente en toda la historia de la literatura venezolana; él sigue siendo un recurso válido para imaginar la nación desde la abyección (Kristeva) y las ciudadanías del miedo (Rotker). En esta ocasión se explora las novelas *Cuando amas debes partir* (2006) de Eloi Yagüe Jarque y *La última vez* (2007) de Héctor Bujanda; obras que, según Carlos Sandoval (2013), ponen de manifiesto la “decadencia de la democracia representativa”. Dos pivotes importantes sostienen el mundo ficcional que construye estos relatos: el reflejo de un país que hizo de la violencia una manera de operar social y culturalmente y El Caracazo como el acontecimiento histórico que desbordó la violencia en Venezuela. Paradójicamente, el estallido social de 1989 no sólo ha servido para justificar el aumento de la violencia en el país, sino también el origen del Movimiento Revolucionario 200 con el que, el hoy fallecido, Hugo Chávez Frías llegó a la presidencia de la república en 1998 (Malaver, Barrero, Ruiz, Ramírez). Por lo tanto, en cuanto novelas negras, *Cuando amas debes partir* y *La última vez* utilizan las circunstancias históricas, políticas, económicas y sociales de la Venezuela bolivariana como los verdaderos agentes gestantes y actuantes del delito que se comete en la ficción.

Palabras clave: Literatura venezolana, violencia social y urbana, El Caracazo, *Cuando amas debes partir*, *La última vez*.

Abstract

The following article is part of a broader research project which analyzes how Venezuelan fiction from the past decade has represented the events that occurred on 27-28 February 1989, later dubbed El Caracazo. The key question in this inquiry is: What relation do these new imaginaries about El Caracazo bear on the rise of social and urban violence (Briceño-León) in Venezuelan society over recent years? Albeit spanning diverse aspects and typologies, violence has been a predominant issue in the history of Venezuelan literature; imagining the nation from abjection (Kirsteva) and citizenship of fear (Rotker) has continued relevance. This article explores the novels *Cuando amas debes partir* (2006) by Eloí Yagüe Jarque and *La última vez* (2007) by Héctor Bujanda; which, for Carlos Sandoval (2013), reveal the “decadence of representative democracy”. These stories are based on two fulcrums: the reflection of a nation in which violence has become a means of social and cultural engagement, and El Caracazo as a historical event of overwhelming violence in Venezuela. As noir literature, *Cuando amas debes partir* and *La última vez* present historical, political, economic and social aspects of Bolivarian Venezuela as triggers for the crime that takes place in the novels.

Keywords: Venezuelan literature, social and urban violence, El Caracazo, *Cuando amas debes partir*, *La última vez*.

No es cierto que el 27 de febrero es el comienzo de un nuevo país. Muy por el contrario, creo que es una de las escasísimas veces donde los venezolanos nos hemos atrevido a ser como somos y sería demasiado pedirle a un dirigente político ese lenguaje que reclamaba la hora y el momento en una ciudad decidida al saqueo.

José Ignacio Cabrujas. “Fin de mundo”.

La literatura venezolana ha experimentado, en los últimos años, un auge significativo en el mercado editorial. Dentro de la proliferación de obras narrativas resalta el tema de la violencia social y urbana como uno de sus principales recursos simbólicos.

Narradores venezolanos de la talla de Israel Centeno, Ana Teresa Torres, Eloí Yagüe, Eduardo Sánchez Rugeles, José Pulido, Marcos Tarre Briceño, Mónica Montañés, Alberto Barrera Tyszka, Valentina Saa Carbonell, Luis Medina, José Manuel Roig, Fedosy Santaella, entre otros, han explorado en sus obras el tema de la violencia o la criminalidad, sobre todo, en la gran metrópoli caraqueña. ¿A qué obedece ese afán intelectual por retratar aquello que nos resulta escabroso, grotesco y repugnante? ¿Cuál es la relación entre literatura y realidad social? ¿Puede considerarse la violencia venezolana un significativo contemporáneo desde donde se pueden construir los nuevos discursos identitarios? ¿En qué sentido El Caracazo, en cuanto acontecimiento histórico, puede considerarse un recurso literario válido para representar el incremento de la violencia en la Venezuela de la última década? Son algunas de las preguntas que guían esta investigación.

En los tiempos de la “modernidad líquida”, como diría Zygmunt Bauman, la literatura sigue propiciando un espacio para la reflexión y el análisis del mundo contemporáneo. De manera particular, ofrece un retrato de la realidad social y cultural de la Venezuela bolivariana. Esa realidad se compone, fundamentalmente, de una altísima dosis de violencia urbana. Diariamente, la prensa da cuenta de un número importante de asesinatos, ajustes de cuentas, robos, hurtos y secuestros como los síntomas evidentes de la descomposición social que carcome el cuerpo de la nación. La violencia impone nuevas formas de relación ciudadana. La mirada de la sospecha, el miedo al otro, la agresión física y verbal se constituye en una manera de ejercer la ciudadanía. “Hay vacíos estructurales, vacíos discursivos, vacíos políticos. Pero la violencia está allí, registrada en el cuerpo mismo. En el cuerpo expuesto a la violencia se escribe una nueva condición ciudadana: la de *victima-en-potencia*” (Rotker, 2000:18). También el espacio y el tiempo para el ejercicio ciudadano se reconfigura; los centros comerciales concentran a grandes grupos de personas que hacen de él un lugar de recreación y encuentro porque, a diferencia de las plazas públicas, éstos se suponen más seguros; la vida nocturna se disminuye al mínimo por la sensación ciudadana de que el peligro aumenta cuando cae la noche en las ciudades; resguardarse tras

las rejas de los hogares parece ser la mejor forma de prolongar la existencia.

En la nueva narrativa venezolana, lo urbano se compagina con las distintas imágenes del horror, del deterioro y de lo grotesco. En las escrituras del presente, como señala Josefina Ludmer (2004), “aparece una literatura urbana cargada de droga, de sexo, de miseria y de violencia. Esta literatura borra las fronteras entre lo rural y lo urbano; borra la oposición, absorbe el campo e incluye en su interior muchos de sus sujetos, sus dramas y sus mitologías” (104). Es en la ciudad donde lo social se escenifica con mayor crudeza. En la urbe también hace su aparición el loco, la prostituta, el motorizado, el mendigo, el malandro, el inmigrante, etc. como figuras importantes dentro del paisaje narrativo que se construye de la ciudad. Para Stefania Mosca (2007) “la materia de la narración será esa forma de la existencia que nos toca vivir en la clausura del segundo milenio, al margen del progreso, con la idea hecha añicos de la modernidad en nuestras manos, en la ciudad depravada, devorante, en quiebra, donde aún, inexplicablemente, se obran los encuentros y las desesperaciones propias de nuestra especie” (72-73). De tal manera, que hoy la violencia es uno de los recursos literarios importantes para relatar los avatares de la existencia del hombre en las ciudades; y, por lo tanto, un modo de reflejar la realidad de la nación.

Las novelas *Cuando amas debes partiry La última vez* imbrican los acontecimientos del 27 de febrero de 1989 a las condiciones sociales del presente. En cuanto novelas históricas, estas obras buscan en el pasado los signos invisibles que permitan comprender la violencia del presente. “El regreso del pasado —dice Beatriz Sarlo— no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento del presente” (2005:9). En este sentido, el pasado adquiere plenitud a los ojos del presente y, viceversa, el presente constantemente se resemantiza con la vuelta al pasado. Y cuanto novelas negras, el crimen funciona como una manera de representar la sociedad donde el delito se concibe y comete. Es decir, simbólicamente, el deterioro social conduce inexorablemente al delito y al desborde de la violencia.

En este orden de ideas, regresar a El Caracazo a través de estos relatos, tiene dos ejes causales fundamentales: uno, el discurso

sociológico y criminológico considera que, a partir del estallido social, la violencia en Venezuela se incrementó considerablemente; y dos, el gobierno del presidente Hugo Chávez lo capitalizó como la madre del Movimiento Revolucionario 200 que lo llevó a dar el golpe de Estado contra el entonces presidente Carlos Andrés Pérez y, posteriormente, a la presidencia de la república en 1998. Como señala Reinaldo Iturriza López (2012): “Imposible escribir este trabajo sin escuchar este ruido de fondo que son las declaraciones de un gobierno que se reconoce descendiente directo del 27F, y se declara verdugo inclemente del puntofijismo” (11). Las novelas *Cuando amas debes partir* y *La última vez* responden, de una cierta manera, a los residuos que tales ruidos han dejado en la imaginación de los escritores venezolanos.

1. El cuerpo literario de la violencia en Venezuela

La presencia de la violencia en la literatura venezolana, como señala el investigador de la Universidad del Zulia Fernando Guzmán, podría entenderse como la representación necesaria de una realidad dramática en la ficción; una realidad que permea todos los discursos imaginables:

(...) es expresión de una dinámica que es inherente a nuestra sociedad y que se expresa como violencia de la sociedad en contra del individuo, violencia militar, violencia guerrillera, violencia represiva, violencia durante los diferentes períodos de nuestra historia, y que es consecuencia de estar vinculada con el devenir histórico venezolano, y es importante conocer las relaciones existentes entre la literatura y la realidad nacional, que permitirá interpretar la dinámica de la sociedad venezolana en el pasado, el presente y también en el futuro (2011:71).

La propuesta de Guzmán, nos permite pensar la violencia como una marca histórica de la sociedad venezolana cuyo reflejo se evidencia en las ficciones del ayer y del ahora. Para el crítico literario Carlos Sandoval (2013):

La violencia en cualquiera de sus manifestaciones, pero principalmente social, se materializa en los relatos de Rodrigo Blanco Calderón, Campos, David Colina Gómez, Sonia Chocrón (ambientado en Estados Unidos), Roberto Echeto, Febres,

Salvador Fleján, Lucas García París, Lara (en un contexto extranjero), Lozada, Mesones, Morenza (también fuera del país), Octavio, Parra, Torres y Villarino... (14).

Esta lista constituye una muestra de una larga tradición que utiliza la violencia como una extensa red donde se tejen los más disímiles imaginarios sobre la identidad, la nación y la ciudadanía; textos que van desde la insurgencia militar y política, la irreverencia ciudadana, el desencanto, la decadencia, el temor y la persecución. La historia de la narrativa venezolana ha estado signada por la violencia: colonización española, guerras de independencias, guerras civiles, dictaduras, golpes de estado, insurrecciones, estallidos sociales, delincuencia, etc.

En este orden de ideas, se puede hablar de una “cultura de la violencia” (Silva, 2006) a partir de relatos que intentan contar el miedo en las grandes ciudades como Caracas. Dice Susana Rotker (2000): “Una manera de contar el miedo ante la violencia social es acercarse al espacio de las ciudades y tratar de leerlo como un texto; un texto con omisiones, repeticiones y personajes, con diálogos, suspensos y puntos y comas, un texto escrito por los cuerpos de los habitantes de las ciudades sin poder leerlo...” (7). Rotker demarca el nuevo rostro literario de la violencia actual venezolana: la ciudad y los temores que despierta en sus habitantes. Es decir, la nueva narrativa de la violencia construye su entarimado literario colocando como escenario principal la ciudad. Como señala Héctor Torres, a propósito de la publicación de su libro de crónicas, *Caracas muere* (2012): “Hoy la inseguridad y la violencia son las grandes neurosis de la ciudad” (3). Esta es la diferencia de la nueva narrativa de la violencia en relación con la de los años sesenta. Aquélla estuvo centrada en las luchas armadas lideradas por la guerrilla y los grupos de izquierda, las persecuciones políticas y los testimonios carcelarios. Ahora puede evidenciarse la manifestación de una literatura que utiliza el crimen y la delincuencia común para la creación artística. Según Yolanda Salas: “La delincuencia y el crimen se muestran en las décadas actuales como las formas más evidentes de desestabilización del sistema, así como en los 60 fue considerada la guerrilla. Ésta, por esas trampas que la memoria también le hace a la historia, ha sido

mitificada, y sus héroes son objeto de exaltación o culto popular” (2000:215). De modo que un grueso de las obras literarias que hoy circulan como violentas retratan, en buena medida, la realidad social que hoy experimentan los ciudadanos en la megalópolis caraqueña. Sin lugar a dudas, el auge editorial de la novela negra venezolana guarda estrecha relación con la realidad que el crimen le imprime en la actualidad a la vida ciudadana. A esa prolifera lista también pertenecen las obras del corpus de este trabajo; su particularidad está en que el crimen, la delincuencia y, en general, la violencia urbana se narran a partir de El Caracazo de 1989.

En un artículo publicado en el Papel Literario de *El Nacional* (30 de noviembre de 2013), Carlos Sandoval divide la narrativa de “la era de Chávez” en tres líneas temáticas: a la primera línea corresponderían textos sobre la vida de Hugo Chávez como por ejemplo, *Los cuentos del arañero* (2012) de Orlando Oramas León y Jorge Legaña Alonso. La segunda línea narrativa —según Sandoval— “corresponde, entonces, al grupo de obras donde la representación del “Caracazo” o de las intentonas golpistas del 92 ocupa papel relevante... Citaré dos: *Cuando amas debes partir* (2006), de Eloi Yagüe Jarque, y *La última vez* (2007), de Héctor Bujanda” (2013b:3). La tercera y última línea temática está compuesta, según Sandoval, por algunas obras y autores “antigobierno” como por ejemplo *El Falke* (2004) de Federico Vegas, *El pasajero de Truman* (2008) de Francisco Suniaga y el cuento de Rodrigo Blanco Calderón “El último viaje del tiburón Arcaya” (2007). Para Sandoval, un hilo político conjuga las tres líneas narrativas: simpatizar u oponerse al gobierno del hoy fallecido presidente Hugo Chávez. Esta crítica resulta interesante porque enlaza, inexorablemente, la representación de la violencia a los contextos políticos, como también lo señaló Juan Liscano de la narrativa de la violencia de los años sesenta y setenta.

Así, podría hablarse hoy de una narrativa de la violencia inscrita en la era del chavismo que comprende un corpus muy amplio de obras que se han publicado durante la denominada “Revolución Bolivariana”. Una estética que, según Miguel Gomes, se manifiesta desde 1992 antes de la llegada de Hugo Chávez al poder en 1998, cuando éste aparece en la vida pública tras el fallido golpe de estado

contra Carlos Andrés Pérez. Para Gomes, la nueva narrativa “permite entrever que la comunidad letrada esboza asociaciones y representa como factores contiguos, o fenómenos de un mismo orden, el auge del chavismo y las irresolubles contradicciones de lo moderno tal como se ha planteado en Venezuela” (2010:822). De tal manera, que se puede hablar de dos décadas de producción literaria ligada a los vaivenes de la Revolución Bolivariana, entre ellas, menciona Gomes: *Sólo quiero que amanezca* (cuentos, 1999/2002) de Óscar Marcano, *También el corazón es un descuido* (2001) y *La enfermedad* (2006) de Alberto Barrera Tyszka; *Falsas apariencias* (cuentos, 2004) de Sonia Chocrón, *Pecados de la capital* (cuentos, 2005) y *Latidos de Caracas* (2007) de Gisela Kozak, *Nocturama* (2006) de Ana Teresa Torres y *Fractura* (cuentos, 2006) de Antonio López Ortega. En su mayoría son obras signadas por el fracaso de los proyectos nacionales, la decadencia de las instituciones, la derrota democrática, la frustración de sus habitantes y la violencia que mina todos los espacios de la vida nacional. Miguel Gomes propone pensar como antecedente de estas “narrativas de la abyección”¹ la obra de Salvador Garmendia:

Si se examinan pasajes del libro que Ángel Rama dedicó a Garmendia, se notará de inmediato que el vocabulario se adecúa a las novelas del ciclo del chavismo: “Un universo poblado de malos olores, malos sabores, deformidades. Los hombres y mujeres que pasan por sus novelas parecen descendidos de una galería pictórica expresionista [...] Garmendia consigue que los seres humanos normales y hasta rutinarios asuman aspectos insólitos, apariencias sobrecogedoras [,] muchas veces repugnantes como los monstruos de circo [...] Son aspectos de una técnica narrativa expresionista [...] Todo pertenece a la realidad pero ella es alucinante, atroz, dolorosa; a veces perversa. Ninguna confianza puede depositarse en sus formas, ya que no son otra cosa que manifestaciones protoplasmáticas de una materia intestinal, en constante transformación y decaimiento (23-24)” [...] [se] insinúa que nada ha cambiado demasiado y los escombros, el deterioro que Garmendia percibía en plena era del derroche petrolero (...) siguen siendo los de hoy, cuando oficialmente se asevera el triunfo de nuevos valores —los de la “Quinta República”, la “Revolución Bolivariana”...(834).

Gomes establece un nexo literario entre la narrativa de la violencia de los años sesenta, cargada de imágenes de represión y tortura, de negación y marginación, y una nueva “poética del deterioro” que convierte lo urbano en un espacio amenazador, delictivo, violento, delirante y criminal. Como Renato Rodríguez y Adriano González León, Salvador Garmendia supo escenificar la desesperanza, el dolor, el miedo, la violencia urbana y la nostalgia por un “paraíso perdido” (Zambrano, 2004). Retratos en negativo de una nación tejida por los hilos trágicos de la violencia. La abyección, la ciudad como espacio apocalíptico y la desconfianza en el discurso político, son algunos de los ejes narrativos que actualiza la violencia en estos relatos de la Venezuela contemporánea. Según Miguel Gomes, esta nueva narrativa hace un retrato social de la Venezuela bolivariana, cuyas imágenes describen un país marcado por el fracaso de los proyectos modernizadores, el deterioro de sus instituciones, el parricidio, la nostalgia, la violencia social y las “estructuras del afecto”². Relatos que mezclan lo histórico con las metáforas de la “descomposición y muerte” como los significantes de una nación en continuo deterioro.

Dentro de este paisaje narrativo, no siempre abrupto y espinoso, pues las publicaciones que hasta ahora se han hecho responden a distintas tendencias, estilos, géneros y temáticas, las representaciones sobre El Caracazo cobran cuerpo a través de *Cuando amas debes partir* y *La última vez*. Obras que también responden a la preocupación de los escritores por testimoniar la vuelta de un siglo que, como señala Ana Teresa Torres (2006):

(...) nos recibía con la devastación ocasionada por las inundaciones del 15 de diciembre de 1999, y el advenimiento de un proyecto político autodenominado Revolución bolivariana (para unos, enterramiento de la democracia; para otros, renovación de la patria), que trajo consigo el enfrentamiento encarnizado de las opiniones, las acciones y, sin duda, los sentimientos. La vida literaria que parecía gestarse dentro de un pequeño (¿cómodo?) nido, un mundo casi íntimo, siempre consciente de su minoridad, no cruzó indemne el paso del siglo XXI (2006:911).

Más allá de la diatriba política, lo que subraya Torres es la posibilidad de seguir contando los acontecimientos históricos importantes de la nación a través de la literatura. Ella es una puerta para seguir construyendo –como sugiere Torres– “lo propios mundos narrativos” (922), aunque estén teñidos de la violencia social que arrastra el país desde El Caracazo.

2. Los hijos de El Caracazo: a caballo entre la historia y el crimen

Una característica importante de la nueva narrativa venezolana es la diversidad de registros discursivos con que se estructuran los textos. Entrevistas, epístolas, poemas, crónicas, reportajes y testimonios estructuran una escritura híbrida que permite una lectura más heterogénea y plural. Esta mezcla escrituraria en una misma obra se constituye también en un rasgo común de las novelas que componen el corpus de este trabajo. Como el estado de confusión social que se generó en los hechos del 27 y 28 de febrero de 1989, la narrativa sobre El Caracazo destraba los goznes de la concepción monolítica del discurso e incorpora múltiples voces, sonantes y disonantes que agencian un sentido más heterogéneo, plural y diverso para abordar un único tema: la violencia que se origina a partir de El Caracazo.

En estos relatos lo histórico siempre está haciendo juego discursivo con lo policial, criminal y testimonial. De allí, que no resulte fácil catalogarlos dentro de un determinado género. Sin embargo, la mayoría de estas obras pueden ser consideradas “novelas negras” o “policiales” y en menor medida “novelas históricas”. Por ejemplo en *Cuando amas debes partir* de Eloy Yagüe Jarque, considerada por la crítica venezolana como una novela negra, lo histórico se alía con lo policial para escenificar la realidad social de la Venezuela contemporánea a través del crimen y el delito. Asimismo, la novela de Héctor Bujanda, *La última vez*, pone en juego las habilidades detectivescas del protagonista con las circunstancias históricas que generaron El Caracazo. A caballo entre la novela histórica y la novela negra, lo oscuro del género negro latinoamericano, en estas obras, parodia la incertidumbre nacional y la anomia social que se genera

a partir de la violencia. Una “violencia loca” que deja sin asidero territorial y político a la ciudadanía³; es decir, que condena a todos a acortar las expectativas de una vida prolongada dentro de la nación y a vivir la patria como una quimera. Es el Castelmar de Yagüe o el José Ángel de Bujanda, representaciones de una identidad que continuamente se desplaza de un espacio a otro tratando de resolver las claves de los enigmas de las desapariciones, muertes y homicidios productos de la violencia que, como una atmósfera siniestra, envuelve todos los espacios nacionales.

La mezcla de géneros presente en las obras que conforman el corpus de este trabajo, guarda también relación con la puesta en escena de una identidad diaspórica o nómada porque los personajes vagan continuamente de un territorio a otro sin hallarse en ninguno de ellos; se viven como “fuera de este mundo”, extranjeros en su propia patria. La desterritorialización discursiva e identitaria también emparenta a estos textos con el carácter dialógico de la novela histórica, pues no actúan por exclusión de la identidad que construye el discurso oficial, sino que continuamente están estableciendo un contrapunteo entre varias “identidades portátiles”⁴, la moderna, la popular, la hegemónica, la subalterna, la global, la regional, etc. Es decir, como enfatiza María Cristina Pons, la novela histórica:

(...) responde a la búsqueda de una redefinición de una identidad (pero ya no una identidad nacional e impuesta desde una posición hegemónica de poder, como lo hizo la novela histórica tradicional), sino que se trata de una búsqueda de una identidad de la diferencia y/o de identidad regional de resistencia al efecto homogeneizador del proceso de globalización en el que se enclavan” (1996:264).

Tal identidad regional de la que habla Pons, corresponde a la hibridez cultural que democratiza las identidades hegemónicas hacia unas más heterogéneas y plurales. En este sentido, nuevas subjetividades aparecen incorporadas a la nación: el detective desarraigado, el sidoso, la prostituta, el político pedófilo, el malandro, el motorizado, el loco, etc.

En su conjunto, estas obras literarias asocian el auge de la violencia con las condiciones económicas, políticas y sociales por las

que atraviesa la Venezuela del siglo XXI y le conceden primacía al estallido social del 27 de febrero, llamado El Caracazo, como causa originaria de la violencia que posteriormente sobrevino sobre el país. En estas narrativas la realidad le cede paso a la ficción para develar aquello que la historia oficial ha dejado oculto, sin explicación y que, como un espectro, recorre el territorio nacional dejando a su paso una estela de crímenes, agresiones, hurtos, secuestros... Son los síntomas de una violencia social que pareciera surgir de una violencia política que cada vez más agudiza sus condiciones de posibilidad. Allí donde lo político y lo histórico parecen obturar la verdad del acontecimiento de 1989, la ficción cristaliza otras miradas a través de nuevos acercamientos y perspectivas.

En adelante, se explora en cada una de las novelas del corpus los componentes más importantes que le dan espesor discursivo a estas representaciones: El Caracazo como acontecimiento histórico y la violencia ligada a lo criminal, policial o negro.

3. El acontecimiento histórico: El Caracazo

Aunque El Caracazo es el eje articulador de todas las obras que conforman el corpus de este trabajo, como recurso histórico, social y literario, el tratamiento y engarce que cada una hace de él es diferente. En *Cuando amas debes partir* de Eloi Yagüe los acontecimientos del 27 y 28 de febrero de 1989 marcan el origen de los crímenes que se comenten en la República. Yagüe muestra un país sumido en la derrota política y social y cuya clave de lectura pudiera encontrarse, según él mismo representa, en El Caracazo: “Ayudaré a tu memoria. Esto empezó el 27 de febrero de 1989” (15); y más adelante: “la Renovación fue nuestro Mayo Francés, creíamos; (...), nuestro Vietnam particular (...) Pero el verdadero fue el 27-F y ese día quien llegó al poder no fue la imaginación sino ella, la desdentada señora de la guadaña” (17); de modo que los acontecimientos históricos del 89 sirven como motivo literario para ofrecer una versión particular de la historia. Por eso Castelmar, en su letargo ideológico, traza un hilo con las condiciones históricas que trajeron como consecuencia El Caracazo: “La oleada revolucionaria siguió bajando durante los 70 y en los 80 llegó a su

nivel más bajo. Y en 1989 ¿qué comienza?” (18), pregunta a la que él mismo responde de manera implícita: “No me imaginaba entonces que se preparaba la más grande masacre de que tuviera noticia [...] Pero ese sería el detonante de todo lo que vendría después” (19). El texto de Yagüe quiere significar la visualización social y política que generó El Caracazo, en dos sentidos fundamentales: el descontrol gubernamental vertido en violencia social y, la manifestación del poder de los más pobres, ignorados por las otras clases sociales que, como zamuros, subvirtieron el orden constitucional: “Un verdadero banquete se dieron después del 27-F ‘el día que los cerros bajaron’ (...) y que no han dejado de bajar desde entonces, desde que gritaron al mundo: -¡Aquí estamos, grandes carajos! ¡A ver si nos respetan!” (*Ibid.*). Aquí está la bisagra que une el acontecimiento histórico con la violencia que posteriormente se acrecienta en el país. Los barrios siguen bajando y ennegrecen la vida social de los habitantes de la gran ciudad a través de la violencia. La voz de los que bajaron de los cerros, muestra no sólo la impronta de su presencia social, sino que se evidencia como amenaza de los otros.

Tras “El día en que bajaron los cerros”, la visión de los barrios como peligro social se acrecienta. Así se lo cuenta José Ángel a Katty en la novela de Héctor Bujanda, *La última vez*:

Imagínate que mamá decidió gastarse un dineral en cambiar las cerraduras de la casa. Puso una nueva reja en el pasillo y reforzó la puerta con una multilock. Dice que hay que prepararse para un nuevo 27 de febrero, y que si los barrios bajan a la avenida, esta vez tratarán de quemar los apartamentos con toda la gente adentro [...] El barrio sólo es una amenaza. Ha quedado como una sombra a nuestras espaldas (67-68).

El barrio se construye en estos relatos como un espacio espectral que, aunque alejado físicamente de la vida de los personajes, está alojado en su psique y deviene en miedo, zozobra, inseguridad, paranoia y violencia.

El Caracazo en *Cuando amas debes partir* comienza como un motín de hambre y se convierte, paulatinamente, en un saqueo de cualquier bien material; es decir, (de)genera en una cadena delictiva:

Lo hacen deteniendo un camión de embutidos, lo atraviesan en la vía y lo vacían. Ya a esa hora el saqueo es generalizado en todo el centro de Caracas. Requisan camiones, buscando algo para mitigar el hambre, chucherías, refrescos, cigarrillos. De inmediato pasan a los comercios que tienen mercancía acaparada los cuales son denunciados por la misma gente del sector. De la comida se pasa a otros productos susceptibles de ser repartidos. En la avenida Bolívar un camión lleno de pintura es aliviado rápidamente de su peso. Uno que lleva su pote en la mano comenta sonriente: “ahora sí tengo con qué pintar mi rancho” (39).

Estos relatos reafirman la mirada sociológica que, aunque en un primer momento reconoce en el sacudón social una manifestación genuina de la pobreza venezolana, en un segundo momento, subraya el desplazamiento de El Caracazo hacia una zona de indeterminación social más confusa y heterogénea; daba lo mismo saquear la comida de un supermercado que una tienda de pinturas. El saqueo comercial y la intervención de los cuerpos de seguridad del Estado funcionan, en estas obras, como dos agentes causales de la violencia que se escenificó durante El Caracazo. Sin embargo, la violencia política que se deriva de la represión policial a través del ejercicio de las armas, envuelve todo el acontecimiento, diluye la acción saqueadora de las masas populares, y se convierte en una entidad omnipresente porque, a partir de su intervención, allana todos los espacios sociales de la ciudad. La ciudad se convierte en, como se lee en *La última vez*, “un desolador campo de concentración y miseria” (72); un campo en constante movimiento social y político. Para Michel de Certeau (2000), “el espacio es un cruzamiento de movi- lidades” (129); en este sentido, El Caracazo funciona en estas narrativas como un “lugar practicado”, connotado por los múltiples desplazamientos de distintos agentes sociales: lo pobres habitantes de los cerros, las clases medias y altas, territorializados en las urbanizaciones, y la fuerza policial o militar que borran los límites entre unos y otros al someter a todos a un estado de sitio.

El acontecimiento como verdad histórica se desterritorializa hacia un espacio de identidades entremezcladas y en disputa por lo social y lo político. Aunque el discurso oficial capitalizó El Caracazo

como un “sacudón” protagonizado por los pobres de Venezuela, lo que ponen en escena estas narrativas, es un cruce de fronteras identitarias que diluye las diferencias sociales para mostrar un estado de indefensión ciudadana ante una violencia que pareciera exceder las explicaciones sociológicas. Como señala el científico social Marco Cupolo (1990):

Nos referimos a que entre los múltiples aspectos que se presentaron durante los sucesos de febrero: la violencia urbana, la ira, la protesta descontrolada, la sorpresa, etc., hubo también el de la «fiesta», en el sentido más popular, quizás hasta pagano y antropológico del término...ya no eran solamente los usuarios del transporte, los motorizados, los extranjeros o ‘indocumentados’, etc., sino eran madres, niños, padres, ya eran, en suma, comunidades familiares... la fiesta, con sus rituales y motivaciones aceptados y compartidos por la comunidad: el cambio de identidades, los pobres y débiles se vuelven ricos y fuertes, pueden tenerlo y hacerlo todo; la distribución y repartición del bien común; hasta hubo ordenadas colas en algunos saqueos [...] Algunos ricos, al contrario, parece una ironía de la historia, empezaron a sentirse pobres y débiles, inseguros, perdieron lucidez y empezaron a vivir el misticismo que antes era exclusivamente de los pobres, buscando fórmulas para la salvación y exorcizar el mal, citando temerosas profecías: «el día que bajaron los cerros», etc. (30).

Esta multiplicidad de factores e identidades permite comprender El Caracazo como un juego de disfraces, un carnaval siniestro donde es “imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*” (Bajtín, 1990:13). El estado de confusión social que se generó en El Caracazo no sólo canceló los ideales sociopolíticos de la democracia representativa, sino que dejó en estado de zozobra y desarticulación discursiva a la opinión pública quienes no entendían qué estaba pasando. Los medios de comunicación tampoco podían explicar con claridad la realidad del sacudón. Es decir, lo “indecible” del acontecimiento del 27 de febrero, la literatura se lo apropia y lo distribuye simbólicamente. En el mundo ficcional que construye Eloi Yagüe en *Cuando amas*

debes partir, el periodista Castelmar puede (re)vivir los hechos que se sucedieron durante El Caracazo: “Caminaba y caminaba... Como por arte de magia aparecen barras de hierro... En cada esquina se nos incorpora más gente... También aparecen piquetes policiales. Ya nos apuntan, ya nos disparan...” (39). Sólo allí, en la ficción, el acontecimiento parece recobrar su verdadera dimensión, su sentido social y político, su permanencia en la memoria colectiva porque como afirma Castelmar, después de El Caracazo: “todo parecía haber vuelto a la ‘normalidad’ en el país de la desmemoria, pero yo sabía que ya nada sería igual” (49). En la escritura, la memoria perdura en el tiempo, lo real sigue operando en la simbolización del acontecimiento.

4. Amor, pasión y crimen en *Cuando amas debes partir*

Cuando amas debes partir narra las adversidades de Castelmar, un periodista del diario *La República*, para descubrir el asesinato de dos niños, Yulaiza X y Eliécer. La existencia de Castelmar naufraga entre la necesidad de matar al W.C., alegoría de las instituciones gubernamentales que someten, esclavizan y humillan, el amor de Aída, pasión pulsión del alma para la creación poética, y su instinto de sabueso que quiere hacer justicia ante el crimen y la perversión que comenten esas instituciones con los más débiles, los niños del mundo, simbolizados en Yulaiza X y Eliécer. Las instituciones naturalizan el crimen, lo justifican a partir de las perversiones del alma. Como una novela negra, la obra de Yagüe imbrica el crimen con la descomposición social que mina todos los espacios imaginarios de la nación. El asesinato de Yulaiza X revela la corrupción e impunidad de los personeros gubernamentales que, como parásitos sociales, causan el delito y pudren todo vestigio de nobleza y justicia.

A través de *Cuando amas debes partir*, Yagüe recupera la importancia del género policial para simbolizar la realidad social de una nación. Los mismos personajes logran superar las frustraciones sociales escribiendo una novela policial (en París finalmente Aída logra escribir la novela policial que tanto añora), haciendo de la “aventura metaficcional” (Bustillo, 1997) un refuerzo de las potencialidades del género como retrato social de una nación. *Cuando amas debes*

partir puede considerarse una novela policial donde la aventura, el amor, el erotismo, el crimen se unen en una misma textualidad para desconstruir el mundo de la impunidad que le ha tocado vivir al detective-poeta-periodista Castelmar y en el cual él mismo es víctima de sus atormentadas aguas. Como señala Castelmar, especie de *alter ego* de Yagüe: “los verdaderos asesinos no les importa la cárcel, no tienen miedo a ser descubiertos ni juzgados ni condenados. Los homicidios auténticos están más allá del bien y del mal, son soberanos en su decisión de apropiarse de una vida que según ellos merece más ser vivida” (63). En esta novela la vida no está en construir colectivamente un mundo más vivible, sino vivir a expensas de los demás, de la corrupción política y social. Para el escritor-poeta-periodista la escritura se convierte en la verdadera arma para seguir luchando contra las injusticias sociales:

- Sí, alguna vez escribí poesía. E incluso con entusiasmo. Me gustaba tanto que abandoné el partido y la lucha política para dedicarme a escribir. Cuando se lo dije al responsable de la célula universitaria me dijo: ‘Eres un pequeño burgués de mierda’. Ya sabía que me endilgarían esa etiqueta. Y no me importó. Le respondí con *Derrota* un poema de Rafael Cadenas que desde entonces es como mi manifiesto de vida. Mientras lo leía, se iba poniendo rojo de furia. Casi le da un ataque. Eso estuvo bien, fue, de mi parte, una declaración de independencia basada en la seguridad de que la política pasa, pero la poesía queda (123).

Esta representación del revolucionario que deviene en poeta, y el poeta que lleva dentro de sí un potencial revolucionario, es importante porque define la dimensión política que le da Eloi Yagüe a la escritura. Aunque desde la “derrota”, en un país marcado por la violencia y cuya clave de verdad se puede encontrar ficcionalmente en los acontecimientos del 27 de febrero de 1989, en la poesía el poeta encuentra una razón para seguir cantándole al amor y a la vida. “Definitivamente los poetas revolucionarios son los que mejor escriben poemas de amor” (122). El yo derrotado de Castelmar, como personaje protagónico de la ficción que construye Eloi Yagüe, que lucha permanentemente con su yo-policial, su yo-criminal, su yo-periodista, su yo-revolucionario y su yo-poético, encuentra la

salvación en el amor que le profesa Aida: “Ahora miro atrás y veo los años vacíos, sin nada recordable, a excepción del destello que representó Aída en la oscuridad de mi existencia. Un destello hoy también apagado” (111). Es decir, también la violencia quiebra cualquier intención amorosa. El amor sólo puede experimentarse como extranjería o extrañamiento de la propia existencia.

Mediante los personajes de Castelmar y Aída, Yagüe deconstruye la literatura como discurso hegemónico desinteresado de la realidad que sufre la nación por la violencia abisal que condena a sus ciudadanos a vivir bajo el yugo del miedo y el terror. Esta crítica se encuentra en el diálogo que sostiene Castelmar con el prof. Strindberg Peláez, quien dirige el taller literario al que asiste Aída:

Tengo entendido que trabaja en la sección que no leo ya que no siento la pulsión de deconstruirla. No me interesa la sangre ni la violencia ni esos pequeños dramas cotidianos. Lo mío, como ya he explicado muchas veces a mis alumnos, es la esencialidad del lenguaje, lo trascendente del texto, la elevación del espíritu mediante la palabra. Así pues, lo felicito, señor Castelmar, por haber tomado la decisión de culturizarse un poco. Trataremos de darle luces sobre la palabra, sobre la literatura como una de las bellas artes, sobre la función del poeta como mensajero de los dioses. Espero que esté dispuesto a escuchar, a dejar que lo penetre el poder de la palabra y que pueda acceder a la música de las esferas. Aquí no nos ocupamos de géneros menores como la novela policial, así que tal vez se sentirá un poco desubicado.

(A lo que Castelmar le responde contundentemente) -Gracias. Pero le recuerdo que también el asesinato es una de las bellas artes (117).

Eloi Yagüe en la voz de Castelmar, recupera el género policial como uno de los géneros más importantes de la literatura. Más aún, el crimen entra a formar parte de la galería artística de la humanidad. Se podría decir con Castelmar que el asesinato y la violencia crean también una cultura⁵. En París finalmente Aida logra escribir la novela policial que tanto añora. El exilio y el desarraigo funcionan aquí como el impulso creador de los nuevos escritores venezolanos. Aída agrega:

También me motivó a escribirla una cosa que escribió Raymond Chandler y que me parece una soberana estupidez: “la novela policial no debe tratar de hacerlo todo al mismo tiempo. Si es una historia de resolución de enigma, funcionando en un frío clima mental, no puede ser también una historia de aventuras violentas o apasionado romance. Una atmósfera de terror destruye el pensamiento lógico. Si se trata de una historia de tensiones psicológicas que conducen a la gente al asesinato, no puede incluir también el análisis desapasionado de un investigador experto. El detective no puede ser héroe y amenaza al mismo tiempo: el asesino no puede ser una atormentada víctima de las circunstancias y también un villano sin remisión” (212).

Cuando amas debes partir se constituye en un metarrelato que trasciende las fronteras del género negro latinoamericano. La novela negra venezolana adquiere matices particulares; en ella la aventura, el amor, el erotismo, el crimen se unen en una misma textualidad para deconstruir el mundo de la impunidad que le ha tocado vivir al detective-poeta-periodista del que también es una víctima en potencia.

Pero la pasión, el amor o el erotismo tampoco redimen al escritor. En una nación enferma, podrida por la violencia, sólo queda construir mundos de sentido a través de la creación artística que cada persona posee. Dice Castelmar: “Y yo, como un buitres cebado, despliego la envergadura de mis alas enlutadas para engullir con ansia esa putrefacción” (111). Como la “cucaracha de Kafka”, el poeta se metamorfosea para acceder a otro sentido de la vida, a otro umbral de sensaciones y de impulsos vitales. Castelmar por instantes desplaza su yo-humano y se transforma en la bestia mítica que todo lo devora:

Me dirigí hacia el ascensor. Al entrar me vi en el espejo. Desde el azogue me miraba un monstruo de afilados colmillos, una máscara de maldad abismal. Yo era la maldad. Yo era el crimen. Yo era la crueldad. Yo era el odio. Mi respiración de bestia mítica acechaba en el interior de la caja metálica. Una sed ancestral me arrasó la boca. Me pasé una lengua enorme, roja y palpitante por los labios deformes, mientras hilos de baba se deslizaban por la comisura de los labios. Era sed de sangre. Mis fosas nasales se dilataban en estertores malignos. Un hedor

insoportable empezó a emanar de mi cuerpo. Era mi olor, el olor de los carroñeros. Mis tripas gruñían exigiendo su ración de carne humana cruda, de guiñapos sanguinolentos. Y supe que nada me detendría hasta satisfacer mi hambre y mi sed, hasta machacar con un mazo la cabeza de mi peor enemigo (175-176).

La bestia carroñera que el poeta lleva dentro de sí, al tiempo que abre sus sentidos para inventar fábulas de vida, lo condena a la soledad porque el amor sólo se puede vivir como instantes fugaces, por eso, cuando amas debes partir. No hay eternidad, sólo devenires. Aún en los estertores del fracaso quedan resonando en la lejanía los versos inconclusos de Aída: “Vengo del éxtasis y de la ausencia / vengo de la sobredosis y de la locura / vengo de tu propia imaginación / Soy quien has inventado / un engendro de tu mente perversa” (141). Sin embargo, como se muestra, son también voces atravesadas por una violencia que ahoga la posibilidad de amar para devenir en locura, perversión y muerte.

Dentro de la trama novelesca, El Caracazo funciona como un despertador (ideológico) para buscar la justicia por medio de la venganza: “¿Y saben lo que me despertó? Se los contaré: aspás y sirenas” (31). Es El Caracazo trasmutado en el ruido de las sirenas que quedaron grabadas en la memoria colectiva como los estertores de una violencia siempre latente; la barahúnda que emergió de las calles el 27 de febrero pareciera haberse quedado para siempre en la mente de todos los Castelmar de la Venezuela contemporánea. La violencia social se convierte en una presencia siempre latente, cuya evidencia más notable se escenifica en odio y venganza: “Esta es la historia de un odio, de mi odio, del odio largamente pospuesto, largamente acariciado, el mismo que me llevó a irrumpir un día en la oficina del jefe de redacción de *La República* y descargar mi revólver sobre su persona” (12). Un odio vengativo que guarda relación con la cancelación de los ideales democráticos de la política venezolana, pero también con los sueños de la izquierda socialista representada en Marx, Lenin, Mao, Trotsky, Petkoff y Marcuse (Cf. 13). El Caracazo es el “Preludio” que da lugar al crimen, al odio y a una venganza justiciera de las víctimas del poder estatal que dejó sin voces a las yulaizas y los eliéceres de la nación.

La novela negra de Eloy Yagüe articula lo policial con lo político y poético en un mismo espacio narrativo, pero atravesado por líneas de fuerzas que se atraen y se repelen, de negociaciones y resistencias. Construye una literatura de la derrota, a partir del fracaso de los partidos de izquierda de los años 60 y el pase de algunos miembros de los grupos guerrilleros a la vida cultural venezolana:

La derrota de la izquierda, militar primero al fracasar la táctica guerrillera y política después al no lograr superar el histórico 10 por ciento electoral, hizo que los poetas revolucionarios decidieran embalsamarse. ‘¡In vino veritas!’, gritaba desde una mesa Ludovico Silva, echándose palos con el viejo Marx cuya escritura conocía como la palma de su mano. El Chino Valera Mora fue uno de ellos (121).

Esta impotencia subversiva, tras la cancelación de los ideales modernos por alcanzar una sociedad libre, igualitaria, justa y fraterna a través de la lucha armada, se resemantiza para darle cabida a un yo poético que a través del amor quiere escapar de ese espacio donde la vida se interrumpe a cada instante y se vuelve un puro desencanto. Aunque castrado poéticamente, Castelmar no deja de reconocer que ante la decadencia social y el quiebre de los sueños revolucionarios, la salvación del alma podría estar en la potencia creativa, que como pulsiones del cuerpo, todo hombre lleva dentro de sí.

Sin embargo, lo que muestra la novela de Yagüe es que el crimen anula todo acto creador porque el poder no se experimenta como potencia para inventar mundos posibles, sino para satisfacer las ansias económicas, sexuales o políticas. El superministro, ante la interpelación que le hace Castelmar de por qué había asesinado a los niños Yulaiza X y Eliécer, responde: “-Bien, supongo que no se puede tapar el sol con un dedo. Digamos que uno tiene sus caprichos personales. Me gustan los muchachos. Pero Eliécer era especial para mí. Era muy lindo. Yo lo quería (...) Bajo este aspecto tan formal, somos fogosos por naturaleza” (159). La lógica que permite el desplazamiento de los personajes por el territorio nacional es el delito y el crimen. “No hay odio, —dice el representante ministerial— solo poder, ansia de expansión territorial, comercial, ideológica (...) no puede poner en evidencia el estremecimiento de placer que le

produce el poder, el hecho de que ese poder esté basado sobre el dolor ajeno” (184). El poder se convierte en biopolítica, decide sobre la vida y la muerte de los otros. En este sentido, como señala Foucault, la norma como discurso “es portadora de una pretensión de poder. No es simplemente, y ni siquiera un principio de inteligibilidad; es un elemento a partir del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio del poder” (2000:27). Más aún, la simbolización que hace *Cuando amas debes partir* es que todos, en menor o mayor grado, estamos atravesados por esa “voluntad de poder”. Dice Castelmar, después de la muerte de W.C. y habiendo asumido el puesto que este ocupaba como director del periódico *La República*: “Gracias al magisterio de W.C., aprendo rápidamente el arte de la corrupción” (235). Así, los personajes de esta obra narrativa quedan atrapados en el círculo vicioso del crimen y la violencia social. En las palabras de Castelmar, quedarse en *La República* implica estar dispuesto a corromperse, a matar o a morir, según seas las circunstancias. De fondo, pareciera que el parricidio es la única posibilidad de continuar en el territorio nacional o el exilio obligado, como lo hace Aída, para poder realizar lejos de la patria los sueños y esperanzas a través de la escritura. De allí que cuando amas debes partir de Venezuela.

5. Los desaparecidos de *La última vez*

La novela de Héctor Bujanda escenifica una Caracas sumida en la inseguridad, el smog, la basura, los mendigos y en donde “volverse loco” se convierte en un lugar común. José Ángel cuenta los avatares familiares que tiene que enfrentar por la desaparición del padre en el entierro del hermano con sida. El cementerio como metáfora nacional satura todo el espacio ficcional. “Una bruma repentina empezó a cernirse sobre nosotros y desfiguró aún más nuestros rostros” (15) —dice el narrador. Ante la muerte todo rostro pierde sus particularidades, el otro queda sin personalidad, sin identidad jurídica, política o social⁶. El Caracazo borró las diferencias sociales porque todos los sectores, con distintos grados, sufren las consecuencias de la violencia social del 89, pero paradójicamente también, acentuó las diferencias entre pobres y ricos, unos se convierten en saqueadores y otros en saqueados. En esta novela,

también los barrios se muestran como una amenaza permanente para los transeúntes que recorren las calles ciudadanas. Muerte, desaparición y locura se funden en un solo horizonte textual para mostrar los signos trágicos de una nación que se quedó sin padre ni madre tras el sacudón social de 1989.

“La Peste”, esa tumba común donde arrojaron los cadáveres el 27 de febrero de 1989 que no fueron identificados, ni reclamados, pareciera convertirse en una metáfora de un país que perdió el anclaje identitario y patriótico. Ante esa realidad, José Ángel, mirando la distribución de las tumbas del Cementerio del Sur, reflexiona: “Me preguntaba qué nos había pasado para que se nos perdiera la geometría hasta en la muerte. Hay tanta diferencia entre la zona parisina y la nueva —donde están las tumbas anónimas del estallido del 89— que sólo queda pensar en algún tipo de esquizofrenia, una especie de locura colectiva de la que no se escaparon ni los muertos” (23). Una nueva geometría del poder dominada por la improvisación y el desorden (como en las tumbas del Cementerio del Sur) fractura la posibilidad de construir un verdadero proyecto de país, al estilo parisino, que garantice la convivencia ciudadana.

El descontrol social que simboliza *La última vez* alcanza tal magnitud que ni siquiera los muertos pueden descansar en paz: “La acción sangrienta se produjo segundos después, cuando otro grupo de motorizados redobló el sonido de la balacera y entró a plomo limpio en el cementerio, disparando contra los otros” (34). La violencia desborda todos los espacios de la nación, nadie queda exento de ella; iguala en un mismo horizonte social a ricos y pobres: “La inseguridad se ha convertido en su más consistente obsesión. La otra noche me contó que a Remigio ¿te acuerdas de Remigio, el del kiosco de periódicos? le asaltaron el rancho con sus mujer y sus muchachos adentro. Fueron los mismos de siempre, Cabilla y Basurita” (68-69). La inseguridad no sólo es la obsesión ciudadana del presente, sino el nuevo estatuto identitario que organiza la vida en las ciudades venezolanas. Es también la evidencia del fracaso del Estado democrático incapacitado para garantizar la paz y el bienestar social.

Carlos Sandoval explica que la intención de *La última vez* es “revelar algunas de las situaciones que ocasionaron la decadencia

de la democracia representativa para incrementar la importancia y el valor del advenimiento de Hugo Chávez. Aquí se nos recuerdan perversiones partidistas, complicidades parlamentarias y turbios negocios militares” (2013:s/p). Aunque la novela, ciertamente, no se aleja de los discursos políticos contemporáneos que asumen El Caracazo como agente causal del impulso desmedido de la Revolución Bolivariana, la obra de Bujanda rescata los acontecimientos históricos del 27 de febrero para ponerlos a dialogar con las circunstancias políticas del presente. Así lo revela el texto cuando dice: “Como si allí, en esos días extremos, en esa guerra total que vivimos, se encerraba algún presagio de lo que ahora nos está sucediendo” (72). De tal modo, que lo que hace *La última vez* es una retrospección simbólica de El Caracazo para comprender la situación política y social del momento.

A partir de esta homologación histórica, la novela de Bujanda traza los caminos imaginarios de un país donde “las fronteras entre la vida y la muerte son aquí cada vez más difusas. Son la misma fotografía” (16). Una fotografía que revela la realidad de un país que se convirtió en “La Nueva Peste” signo de la muerte y la desaparición. Como La Peste, Caracas vive bajo el manto oscuro del smog, rodeada de barrios que amenazan constantemente con venirse abajo para tomar lo que, según le han dicho, les pertenece por derecho. Después del 27 de febrero de 1989, la vida cambió para siempre, ese día el padre de José Ángel y Katty desapareció, se lo tragó la revuelta popular o las fuerzas del orden público; la madre se fue sumiendo en la locura, pensando que un nuevo estallido social estaba siempre latente en Venezuela. Bujanda explora los fantasmas que quedaron deambulando en la psique de cada ciudadano que participó, de una u otra manera, en El Caracazo. *La última vez* es también una alegoría del cuerpo enfermo de la nación. Como señala Javier Guerrero:

Cuando hablamos de enfermedad cualquiera que sea, acudimos a innumerables metáforas que la cargan de fantasías, juegos de poder e imaginarios. En todo caso, la representamos a partir de discursos ajenos a sí misma. La enfermedad es una suerte de pantalla en blanco sobre la que proyectamos miedos, terrores, paranoias, fobias y ansiedades. Es una proyección ejecutada colectivamente que en muchos casos opera con precariedad absoluta y en otras, con pasmosa sofisticación (2009:9-10).

Es la descomposición y muerte que anuda la vida de los personajes en torno al acontecer histórico y político. La desazón pervierte la cordura, crea zonas oscuras en el entendimiento de un país sumido en la contradicción social y discursiva. La locura colectiva parece eternizarse en la violencia social y convierte a Venezuela en un inmenso nosocomio: “—Esto no es un manicomio, mamá —dice José Ángel—. Es un hospital, ya te lo dije. Tú estás enferma. Y la vaina afuera está fea. Los militares ni siquiera pueden dominar la situación. Hay guerrillas urbanas en cada cuadra. No hay comida. Las bombas de gasolina fueron incendiadas. No hay luz en muchas urbanizaciones. Hay explosiones a toda hora” (123). La fatalidad actúa como signifiante de la enfermedad que carcome el territorio nacional. Hambre, pobreza, inseguridad, malandraje, son los síntomas del deterioro social que disocian la vida individual y colectiva de los venezolanos.

Por lo tanto, *La última vez* se constituye en un relato de ausencias, desapariciones y borraduras causadas por la violencia que deja por doquier seres “sin historia... sin memoria ni verbos a largo plazo” (46). El Caracazo, como un trauma marca la vida psíquica de los personajes de *La última vez*:

Esa noche la casa estaba llena de velas encendidas, y mamá tenía las cerraduras pasadas a doble llave y las ventanas selladas. Había recogido todos los artefactos eléctricos y los había escondido debajo de las camas. Los dos televisores a color y el VHS los disimuló entre cobijas y manteles en la parte superior del clóset de mi cuarto. Había metido su cofre de joyas en unas cajas viejas, llenas de objetos de Ricardo. En fin, había embalado la casa con un sentido de emergencia que espantaba (111).

La madre personifica a todos los venezolanos que relacionan psicológicamente la inseguridad social con El Caracazo: “Tú sabes cómo marcó a mamá el 27 de febrero. Cualquier historia de robos y malandros termina arrastrándonos, inevitablemente, a la marea furiosa y sangrienta de esos días” (69). Así pareciera que la obra de Bujanda encadena, psíquica y socialmente, la historia venezolana del presente con el pasado violento que significó el estallido social del 89:

Desde el mismo 27 de febrero en la noche estuvimos llamando a toda la familia para saber dónde se encontraba papá, y nadie sabía de su paradero. Hasta que en pleno toque de queda, una vez que Caracas había dejado de ser un caos y parecía entonces un desolador campo de concentración y miseria, se apareció en casa con el mismo paltó y la camisa por fuera, hediondo a licor y con las orejas desparramadas (72).

Esta es otra cita que insiste en ligar la historia de los desaparecidos (del presente) con los hechos acaecidos el 27 de febrero. Por otra parte, como señala uno de los malandros en la novela, El Caracazo homogenizó en un todo social a todos los venezolanos: “Después dicen que el único coñodemadre en esta vaina soy yo. Ustedes son la misma mierda, no joda, pero no se la están gozando tanto como yo. Ésa es la diferencia. Qué vacilón” (*Ibid.*). La violencia social y urbana equiparó las ciudadanías a una misma condición de víctimas y victimarios. Sin embargo, los delincuentes parecieran ser los únicos que capitalizaron la violencia social de El Caracazo para delinquir (gozar) a diestra y siniestra. El otro queda sometido, derrotado, fracturado ante el auge del delito. El texto de Bujanda muestra que son los malandros los únicos beneficiarios directos del acontecimiento histórico del 89: “Después del sacudón, Piraña y su gente vendieron en las escaleras del bloque la harina de maíz, las sardinas en lata y el diablito, diez y quince veces por encima de su precio. No quedaba más remedio que pagarlo. Caracas se había quedado sin comida y lo poco que había estaba en manos de los malandros” (76). El malandrado se constituye en el nuevo poder que a todos somete y destruye. Incluso, la novela, permite pensar que en el estado de caos y confusión reinante en Caracas, se borran las diferencias identitarias y todos son vistos como posibles malandros: “¿Qué diferencias hay entre un loquero y un malandro? Son la misma vaina, ¿tú no entiendes? Quieren arrancarte el alma, quieren robarte hasta la última gota de vida que te queda. Aquí me tienes todo el día dormida, drogada. Boba” (122-123). De esta manera, se borra en Caracas la capacidad de distinguir entre la realidad y la locura: “Yo no estoy enferma, José Ángel. Me estás tratando como si estuviera fuera de mis cabales ¿Tú me quieres malandrear después de vieja?” (124).

Todos los hechos históricos que sucedieron después del 27 de febrero se muestran en *La última vez* como una consecuencia natural de El Caracazo. La intentona golpista del 04 de febrero y la del 27 de noviembre de 1992, el enjuiciamiento al presidente Carlos Andrés Pérez, el indulto de Caldera a los líderes del 04 de febrero, la campaña presidencial del Hugo Chávez, el golpe de estado contra el mismo Chávez y el paro petrolero en el 2002; hechos históricos que, vistos desde el presente, guardan relación, en la novela de Bujanda, con los acontecimientos del 27 de febrero:

Ahora todo el mundo habla de golpe de estado, de tenientes conspirando, de aviones que sobrevuelan sin permiso, de tanquetas que salen de madrugada de las guardaciones. Hay mucha tensión en la calle. Desde que Caldera indultó a los oficiales que se rebelaron el 04 de febrero, la gente anda pendiente de un peo, y guarda comida en las despensas como si viniera la Tercera Guerra Mundial. Dicen que los comandantes rebeldes tienen un proyecto radical y que andan otra vez en plan de subversión, calentándoles las orejas a los oficiales activos. El tal Chávez anda de pueblo en pueblo haciendo asambleas y reuniones, y es tal el mazacote que tiene en el cerebro, que es capaz de enlazar en una misma oración a Nietzsche y al general Zamora. Se habla cada vez más de tribunales populares, de fusilamientos y de un inminente cambio de poder. Este país Katty, se lo llevó el demonio. En los últimos siete años ha pasado de todo: una guerra social, dos intentos de golpes de estado, indultos presidenciales a narcotraficantes, atentados terroristas y hasta la quiebra del sistema financiero (...). Todo ha cambiado, Katty, las mises quieren ser presidentes; los guerrilleros, neoliberales; los militares, revolucionarios y los astrólogos, subversivos... ¡Qué te puedo decir! (30-31).

La cita *in extenso* es la muestra de un país en donde la vida no alcanza para digerir los acontecimientos históricos, políticos, sociales o económicos porque se suceden uno tras otros de manera rápida y atosigante. Tal vez por eso no hay espacio suficiente para la memoria, sino para el recuerdo fugaz de la historia. En esa fuga, la violencia social y urbana desborda los límites entre la realidad y la ficción: “la inseguridad se ha convertido en su más consistente

obsesión” (68). Son los signos siniestros de una Caracas colmada por la violencia, la inseguridad, el desorden, la neurosis, el caos, la angustia y la desesperanza:

Esta Caracas finisecular y ruidosa. Esta Caracas de los múltiples signos, de los tumultos incesantes, de las marchas y contramarchas humanas, de la basura y del smog. Esta Caracas del atraco y del buhonero, de la fritanga y del rebusque, del carrito y del tumtum de las caderas, del crack y de la pega de los zapatos, de la martillera 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 (104).

Como esa mescolanza de múltiples registros, los sujetos quedan divididos psíquica, política y socialmente. Paradójicamente, la identidad de los personajes se vuelve porosa, naufragan entre la pobreza y la riqueza, el barrio y la urbe, el campo y la ciudad, la patria y la extranjería. Se pudiera pensar que se trata de la representación de una clase media que perdió todo anclaje social, político y económico:

Todo muy rococó, al gusto del doctor Arteaga y de toda una estirpe de venezolanos que andan todavía con el alma partida entre una parcela llena de gallinas y los rascacielos de cristal, entre el whisky y la cachapa, entre el carro ocho cilindros con aire acondicionado y una mula, entre la casita con techo de cinc y la quinta con tejados y jardín, entre comer con los dedos y bailar con la Billos en un hotel cinco estrellas (105-106).

De allí que los personajes de *La última vez* viven la existencia como ausencia, locura, derrota y desarraigo. Dentro de este pesimismo literario pareciera que sólo queda, por un lado, rescatar el lenguaje como algo esencial para mantener vivos en la memoria histórica a los seres amados: “Papá desapareció dos veces. Primero el día de la muerte de Ricardo, cuando se borró con su paraguas en medio de la bruma. Y después, cuando empezó a desaparecer de nuestro lenguaje, de nuestras conversaciones nocturnas en la cocina” (27); y, por otro lado, como le aconseja la mamá de José Ángel Rodríguez: “Reza, hijo, reza mucho, que vamos a morir” (111). Sin embargo, la violencia, en este relato, quiebra cualquier intento de salvación. Por eso, José

Ángel desoye los consejos de la madre y también empuña las armas: “Llevo en mi maletín una pistola automática que le he comprado al Piraña, aunque no tengo ni idea de cómo manejarla” (148). Es decir, recupera el último mensaje del papá: “*Debes elegir: la destrucción o la destrucción*” (150). En adelante, “nada será igual” (*Ibid.*). Sólo quedan los “cuerpos desparramados” (*Ibid.*), sobre el suelo de la patria. Los personajes de *La última vez* quedan sumergidos en la violencia, no hay escape ni salvación posible. Sin embargo, a diferencia de la novela de Yagüe, donde es posible encontrar el amor lejos de la patria, en la obra del Bujanda, también el exilio se vive como derrota y nostalgia, pues Katty, la hermana de José Ángel, se ve forzada a la prostitución para sobrevivir a los embates de la extranjería.

6. A modo de conclusión

Tanto *Cuando amas debes partir* como *La última vez*, retratan la realidad hostil de un país a través del extenso tejido de una violencia que por doquier va dejando una estela de víctimas y victimarios. Dentro del universo ficcional que construyen estas obras, los personajes viven en un estado de permanente decadencia y desajuste territorial. La identidad luce desteñida y la patria se convierte en una entelequia. Sin embargo, en estos relatos, El Caracazo como epítome de la violencia venezolana se convierte en una manera de narrar la nación a partir de los acontecimientos de 1989 y que, según la perspectiva que construyen estas narrativas, agenciaron las condiciones políticas, sociales y culturales del presente. Estas novelas también son hijas de El Caracazo por que, como dice Susana Rotker (2005):

A cada época corresponde una estética y más en un espacio donde impera la sensación de la contradicción y la urgencia. Y, por lo que se puede leer en el conjunto de textos, lo que corresponde a las últimas décadas del siglo es una retórica que ni ordena ni racionaliza, sino que surge de un espacio urbano de miseria y de violencia, de la marginalidad y su estética de lo feo... Allí conviven la denuncia, la necesidad de descubrir a los personajes que pueblan sobre todo los espacios urbanos pero que nunca están contemplados en los discursos oficiales y, probablemente, tampoco en sus políticas... (167).

Así, el campo intelectual responde a un contexto histórico concreto de donde emerge una literatura que interviene el cuerpo social de la nación para mostrar los excesos de una violencia que lo inunda, desborda y supera con creces cualquier control gubernamental o ciudadano. Narrativas que se gestan al calor de la vida urbana, apocalíptica, despersonalizada, convulsionada; relatos de crímenes y desaparecidos que desbrozan la realidad de una nación en continuo deterioro.

Notas

- ¹ Julia Kristeva explica el concepto de abyección en los siguientes términos: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebató, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí” (1980:7).
- ² Según Gomes una “estructura del sentimiento”, en el sentido en que Raymond Williams esbozó esta noción, opera a lo interno de estos relatos. Se entiende por dicha estructura: “un conjunto de experiencias, valores, o creencias compartidos pero tenidos por individuales debido a su carácter aún subjetivo, inconsciente” (op.cit.:822).
- ³ Para Eloi Yagüe: “(...) la novela policial europea se apega más al procedimiento policial, mientras que la latinoamericana es más creativa, más ‘loca’. Y en la novela europea, como en las de Lorenzo Silva, es más probable hallar ‘héroes policías’ que en el neopolicial latinoamericano, donde esa posibilidad está descartada” (2011:s/p).
- ⁴ Las “identidades portátiles”, para el investigador venezolano Víctor Carreño, “se trata de identidades móviles, se transportan de un lugar a otro, se adaptan y se interconectan con otras” (2013:132).
- ⁵ En el prólogo que hace Luis Loayza (2006) al *Del asesinato*

considerado como una de las bellas artes (1827) de Thomas De Quincey señala: “El asesinato es una transgresión mágica que suspende el tiempo y crea un mundo diabólico”.

- ⁶ Como señala Agamben: “La nueva identidad es una identidad sin persona, en la cual el espacio de la ética que estábamos acostumbrados a concebir pierde su sentido y debe repensarse de principio a fin” (2011:75).

Referencias Bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Bajtín, Mijail (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bauman, Zygmunt (2008). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: F.C.E.
- Bujanda, Héctor (2007). *La última vez*. Caracas: Grupo Editorial Norma.
- Bustillo, Carmen (1997). *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio.
- Cupolo, Marco (1990). “Los sucesos de febrero”. En: *Argos*. (11); pp. 27-33
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Gomes, Miguel (2010). “Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana”. En: *Revista Iberoamericana*. (232-233); pp. 821-836.
- Guerrero, Javier (2009). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Guzmán, Fernando (2011). “La violencia en la narrativa venezolana. Ficción o expresión de la realidad venezolana”. En: *Cuadernos latinoamericanos*. N° 39, (enero-junio); pp. 55-72.
- Iturriza López, Reinaldo (2007). *27 de febrero de 1989: interpretaciones y estrategias*. Caracas: El Perro y la Rana.
- Kristeva, Julia (1980). *Los poderes de la perversión*. México: Editorial Siglo XXI.
- Liscano, Juan (1995). *Panorama de la literatura venezolana actual*. 2ª ed. Caracas: Alfadil Ediciones.
- Loayza, Luis (2006). “Prólogo”. En: Thomas De Quince. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ludmer, Josefina (2004). *Territorio del presente. En la isla urbana*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Mosca, Stefania (2007). "Horror cotidiano". En: *El país en el espejo de su literatura*. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque; pp. 67-76.
- Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI.
- Rotker, Susana (ed.) (2000). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Salas, Yolanda (2000). "Imaginario y narrativas de la violencia carcelaria". En: Rotker, Susana (ed.). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad; pp. 203-216.
- Sandoval, Carlos (2013a). *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012*. Caracas: Alfaguara.
- Sandoval, Carlos (2013b). "Pero las aguas nunca volvieron a su cauce". En: *El Nacional*. Papel Literario. Caracas, 30 de noviembre.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Silva, Alejandrina (2006). "La cultura de la violencia: la transgresión y el miedo de los adolescentes". En: *Fermentum*. (47); pp. 664-674.
- Torres, Ana Teresa (2006). "Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI". En: Pacheco et al. *Juego y nación. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott/Banescor/Equinoccio; pp. 911-923.
- Torres, Héctor (2012). *Caracas muere*. Caracas: Puntocero.
- Yagüe, Eloi (2006). *Cuando amas debes partir*. Caracas: El Perro y la Rana.
- Yagüe, Eloy (2011). "Santiago negro". En: *El Universal*, Caracas, 23 de octubre de 2011: Actualidad.
- Zambrano, María (2004). *La Confesión: género literario*. Madrid: Fundación María Zambrano.