

# LOS USOS DEL PASADO Y EL CAMPO CULTURAL VENEZOLANO. CINCO NOVELAS (2016-2020)

Magdalena López

University of Notre Dame (Indiana)  
Instituto Universitário de Lisboa

## RESUMEN

En este artículo se analizan los usos del pasado y su relación con el campo cultural venezolano en las novelas *The Night* (2016) de Rodrigo Blanco Calderón, *La hija de la española* (2019) de Karina Sainz Borgo, *El síndrome de Lisboa* (2020) de Eduardo Sánchez Rugeles, *Malasangre* (2020) de Michelle Roche y *Crema Paraíso* (2020) de Camilo Pino. Propongo establecer al menos dos tipos de memorias distintas frente al derrumbe de la nación. Por un lado, están aquellas obras que muestran una afectividad nostálgica en la que se emprende una reconstrucción ficcional de lo perdido en los mismos términos del pasado. Por otro lado, se encuentran otras narraciones que proponen un distanciamiento crítico frente al siglo XX que pueda proporcionar pistas hermenéuticas para leer la crisis actual venezolana. En ambos posicionamientos observo una problematización de la literatura y del campo intelectual como eje estructurador de un país que perdió la brújula.

*Palabras clave:* novela venezolana, memoria, nostalgia, campo cultural.

## ABSTRACT

THE USES OF THE PAST AND THE VENEZUELAN CULTURAL FIELD. FIVE NOVELS (2016-2020)

This article analyzes the uses of the past in the novels *The Night* (2016) by Rodrigo Blanco Calderón, *La hija de la española* (2019) by Karina Sainz Borgo, *El síndrome de Lisboa* (2020) by Eduardo Sánchez Rugeles, *Malasangre* (2020) by Michelle Roche, and *Crema Paraíso* (2020) by Camilo Pino. I identify the creation of two different types of memories facing the collapse of the nation. On the one hand, there are those works that show a nostalgic affectivity in which a fictional reconstruction of the lost is undertaken in the same terms of the past. On the other hand, there are also narratives that propose a critical vision of the 20th century that provide hermeneutical clues to read the current crisis. In both types of positioning, I observe a problematization of literature and the intellectual field as the structuring axis of a country that has lost its compass.

*Keywords:* Venezuelan novel, memory, nostalgia, cultural field.

## RÉSUMÉ

## LES EMPLOIS DU PASSÉ ET LE CHAMP CULTUREL VÉNÉZUÉLIEN. CINQ ROMANS (2016-2020)

Dans cet article l'on analyse les emplois du passé et sa relation avec le champ culturel vénézuélien dans les romans *The Night* (2016) de Rodrigo Blanco Calderón, *La hija de la española* (2019) de Karina Sainz Borgo, *El síndrome de Lisboa* (2020) de Eduardo Sánchez Rugeles, *Malasangre* (2020) de Michelle Roche et *Crema Paraíso* (2020) de Camilo Pino. Je propose d'établir au moins deux types de mémoires différentes face à l'effondrement de la nation. D'une part, il y a les œuvres qui témoignent d'une affectivité nostalgique dans laquelle une reconstruction fictive de ce qui a été perdu est entreprise dans les mêmes termes que le passé. D'autre part, il existe d'autres récits qui proposent une distanciation critique par rapport au vingtième siècle et qui peuvent fournir des indices herméneutiques pour lire la crise vénézuélienne actuelle. Dans les deux positions, j'observe une problématisation de la littérature et du champ intellectuel comme axe structurant d'un pays qui a perdu sa boussole.

*Mots-clés:* roman vénézuélien, mémoire, nostalgie, champ culturel.

## RESUMO

## OS USOS DO PASSADO E DO CAMPO CULTURAL VENEZUELANO. CINCO NOVELAS (2016-2020)

Este artigo analisa os usos do passado e a sua relação com o campo cultural venezuelano nas novelas *The Night* (2016) de Rodrigo Blanco Calderón, *La hija de la española* (2019) de Karina Sainz Borgo, *El síndrome de Lisboa* (2020) de Eduardo Sánchez Rugeles, *Malasangre* (2020) de Michelle Roche, e *Crema Paraíso* (2020) de Camilo Pino. Proponho o estabelecimento de pelo menos dois tipos diferentes de memórias face ao colapso da nação. Por um lado, há as obras que mostram uma afetividade nostálgica em que uma reconstrução fictícia do que foi perdido é empreendida nos mesmos termos do passado. Por outro lado, existem outras narrativas que propõem um distanciamento crítico do século XX que pode fornecer pistas hermenêuticas para ler a actual crise venezuelana. Em ambas as posições observo uma problematização da literatura e do campo intelectual como o eixo estruturante de um país que perdeu a sua bússola.

*Palavras-chave:* romance venezuelano, memória, nostalgia, campo cultural.

[...] emigrar no sólo puede servir para encontrar un mejor futuro, sino hasta para escoger el pasado que más te guste

—Enrique del Risco

Con la desintegración de los fundamentos de la nación venezolana ha emergido la figura del narrador interesado en revisar el pasado desde la diáspora. Se trata de un fenómeno relativamente nuevo ya que como aseguran Lecuna y Barrera (2019), durante gran parte del siglo XX “la relación de los escritores con el Estado parecía ser más directa que su relación con los lectores” (p. 137). ¿Cómo se ficcionaliza el pasado desde la distancia y la experiencia del emigrante, exiliado o desterrado? ¿Cómo bregar con la pérdida del propio país al tiempo que se negocia con las dinámicas de un mercado editorial globalizado cada vez más monopolístico? La respuesta a ambos desafíos ha sido diversa e implica diferentes posicionamientos. En este ensayo me propongo analizar las novelas *The Night* (2016) de Rodrigo Blanco Calderón, *La hija de la española* (2019) de Karina Sainz Borgo, *El síndrome de Lisboa* (2020) de Eduardo Sánchez Rugeles, *Malasangre* (2020) de Michelle Roche y *Crema Paraíso* (2020) de Camilo Pino a través de los usos que proponen del pasado venezolano y del campo cultural para confrontar implícita o explícitamente el trauma presente. Se trata de novelas publicadas entre el 2016 y el 2020 por autores que viven en España y Estados Unidos.

## 1. NOSTALGIA Y CAMPO CULTURAL

En otro lugar he discutido lo que denomino la Generación del Viernes Negro para referirme a aquellos venezolanos que nacieron a lo largo de los años setenta y cuya relación central con el país ha sido la experiencia ininterrumpida del fracaso del proyecto modernizador (López, 2019, p. 273). Dada la cercanía cronológica con esta generación, es posible acercar también a Blanco Calderón y a Sainz Borgo, los más jóvenes autores del grupo, a una conciencia del país como fracaso. Uno de los rasgos que atribuía a la Generación del Viernes Negro era el de un extrañamiento frente al sentido de lo nacional que resultaba similar a la subjetividad del inmigrante, quien encuentra dificultades en adscribirse a los códigos heredados de pertenencia (p. 273). Frente a la disolución nacional y sin ninguna perspectiva de futuro más allá de la continuidad del actual régimen cívico-militar en el poder, todo lo que parece restar de Venezuela es su pasado. Desde ese extrañamiento con lo nacional, las novelas aquí seleccionadas

procuran algunas pistas hermenéuticas en el siglo XX para leer al país. La construcción de una memoria y el apelo a una afectividad nostálgica se ofrecen como recursos para recomponer el sentido en el ámbito de la ficción.

Sin embargo, la memoria que se construye está lejos de ser un territorio homogéneo y unánime. En particular, los imaginarios sobre el campo cultural venezolano de la novelística reciente resultan diversos. Esta heterogeneidad, que es también la de la literatura, se refleja en dos posicionamientos principales frente al pasado: el de aquellas novelas que proponen una memoria como afirmación compensatoria frente al desarraigo nacional, y las que lo hacen en términos interrogativos. Me refiero de modo general a la conocida diferenciación que estableció Boym (2001) entre las nostalgias restaurativas y las reflexivas para expresar lo sucedido en algunas sociedades postcomunistas. Toda memoria es una construcción en la cual se discrimina lo que es significativo de lo que no, lo que debe ser incluido y lo que debe borrarse u olvidarse. La diferencia entre las nostalgias restaurativa y reflexiva alude tanto a esta selección de recuerdos, como también al *modo* en que se recuerdan incluso mismos hechos. La nostalgia restaurativa corresponde a su significado clásico, esto es, aquella que Garrocho (2019) define como “un recuerdo ficticio —valga la redundancia— en el que recrear algo que nunca existió, un lugar ideal, un territorio fabuloso en el que poder medir la precariedad de esta experiencia presente” (pp. 110-11). La nostalgia reflexiva, en contraste, es aquella que abandona las certidumbres sobre las bondades del pasado y asume sus contradicciones para intentar pensar el presente. Boym (2001) afirma que “la nostalgia restaurativa protege la verdad absoluta mientras que la nostalgia reflexiva la pone en duda” (p. xviii). Si el pasado se concibe como un tiempo impoluto, la memoria que se construye parece perder toda capacidad renovadora, petrificada en un tiempo desvinculado del presente. Por el contrario, si el pasado se encara desde la duda, se ofrece como un recurso renovador y dinamizante.

En particular, el pasado al que se acude en las novelas aquí seleccionadas posee un carácter autorreferencial. Lo tiene, en el sentido de que aluden a una memoria sobre el propio campo cultural en el que se inscriben. Los protagonistas de estas novelas son escritores, lectores y profesores de literatura que circulan por los espacios de la ciudad letrada venezolana: talleres, bibliotecas, museos, tertulias, cafés, editoriales y demás instituciones culturales nacionales. De este modo, la memoria que se construye está ligada a la letra, a la escritura, a la herencia simbólica del campo intelectual que, actualmente, ha perdido

autoridad. Se trata de una labor defensiva frente al Estado y las consecuencias devastadoras de su desprecio por la cultura y el trabajo académico tanto en la esfera educativa como en la cultural.

Partiendo de la diferenciación de Boym entre las nostalgias y tomando en cuenta los usos del pasado y su conexión con el campo cultural venezolano, propongo entonces identificar las novelas *The Night*, *La hija de la española* y *El síndrome de Lisboa* con una afectividad nostálgica restaurativa en la que se propone un imaginario de lo perdido en los mismos términos del pasado. Esto es, se plantea la petrificación del archivo y el restablecimiento de la autoridad letrada para definir al país. Por otro lado, la mirada reflexiva que encuentro en las novelas *Malasangre* y *Crema Paraíso* propondría un distanciamiento crítico del siglo XX que al rehuir de la mitificación del intelectual, proporcionaría pistas hermenéuticas al derrumbe actual.

## 2. *THE NIGHT*: LA FASCINACIÓN LETRADA

Publicada bajo el sello Alfaguara, la novela *The Night* ha gozado de una formidable promoción en la que a menudo se la relaciona con las escrituras de Borges y Bolaño. Esta promoción se ha visto fortalecida por el premio que obtuvo la obra en la tercera edición de la Bienal de Novela Mario Vargas Llosa del 2016. Dicha premiación estuvo rodeada de controversia a raíz de la escasa presencia de mujeres tanto en el jurado como entre los finalistas (Corona, 2019). Sin querer ahondar en el debate sobre la discriminación de género en el campo literario, interesa remarcar aquí que, efectivamente, *The Night* ha sido promovida como un regreso a los grandes nombres, a las grandes individualidades —masculinas y con mayúsculas— de la literatura latinoamericana. Debe recordarse que la Bienal Vargas Llosa fue ideada en el 2013 como respuesta al derrumbe del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos (Bienal de Novela Mario Vargas Llosa 2019, 2018), un premio cuyo prestigio estuvo intrínsecamente ligado al llamado boom latinoamericano con figuras rutilantes como la de García Márquez, Vargas Llosa y Fuentes.

Ciertamente, la novela propone un regreso letrado a los años sesenta y setenta del siglo pasado, aunque también incluye escenarios del período dictatorial del general Pérez Jiménez (1952-1958). Dicho regreso, sin embargo, no está relacionado con el realismo mágico de aquellos años, sino más bien con la concepción de la literatura de aquella época como instancia privilegiada

de autoridad cultural. *The Night* constituye una narración compleja en la que la “noche” de la Venezuela actual funciona como antesala para abordar el campo intelectual y artístico de los primeros gobiernos de la socialdemocracia, principalmente. Este juego entre el presente y el pasado nos sugiere que hubo una intencionalidad productiva de establecer un diálogo temporal alrededor del horror, un horror que se nos anuncia con una Caracas de apagones y feminicidios. Sin embargo, este diálogo parece interrumpirse al producirse una mitificación del ámbito letrado que se recrea.

*The Night* cuenta con cuatro protagonistas: Darío Lancini, Pedro Álamo, Matías Rye y Miguel Ardiles. Los tres primeros son escritores, y el último es un psiquiatra forense. En el presente de la narración, Álamo, que había ganado el premio de cuentos de *El Nacional* en 1982, asiste a un taller de escritura dirigido por Rye, quien a su vez mantiene varias conversaciones con su amigo Ardiles sobre el taller y sobre una novela que intenta escribir. Por su parte, Ardiles le comenta a Álamo sobre su trabajo y la evaluación psiquiátrica que debe realizar al doctor Montesinos (seudónimo del asesino, exrector de la Universidad Central de Venezuela y excandidato presidencial, Edmundo Chirinos). Un aspecto medular es que Álamo está obsesionado con la vida y obra de Lancini, un escritor de palíndromos, autor del singular libro *Oír a Darío* de 1975. De este modo, el centro neurálgico de esta sucesión de conexiones entre los personajes es el de la biografía de Lancini. La narración sobre la vida del escritor de palíndromos arrastra al lector hacia el campo cultural venezolano de la segunda mitad del siglo XX. Intelectuales, escritores y artistas como Arnaldo Acosta Bello, Oswaldo Barreto, Jacobo Borges, Manuel Caballero, Rafael Cadenas, Simón Alberto Consalvi, Gustavo Díaz Solís, Antonieta Madrid, Hanni Ossott, Teodoro Petkoff, Jesús Sanoja Hernández y Oswaldo Trejo integran el paisaje de un pasado que, más allá de las conexiones argumentales expuestas en la cadena de los cuatro protagonistas, luce desarticulado con el horror presente. La excepción, desde luego, es la del psiquiatra Montesinos, quien aparece poco vinculado al resto de los intelectuales venezolanos aun cuando se cruza con alguno de ellos en Francia.

Ya sea al abordar la bohemia en Europa —París, Praga, Varsovia, Atenas— o bien la resistencia guerrillera<sup>1</sup>, la narración no oculta su fascinación

---

<sup>1</sup> Nótese por ejemplo la narración de la legendaria huida de Teodoro Petkoff del Hospital Militar en 1963.

por una ciudad letrada cosmopolita y relativamente desahogada gracias a las redes comunistas, primero, y a las bondades de la democracia petrolera, después. Posiblemente este embeleso con las idas y venidas de los personajes por Europa, con sus conversaciones, fiestas y aventuras políticas y amorosas, es lo que motivó a Pardo (2016) a afirmar que “lo que comienza como una forma sofisticada de terror (la incapacidad de reconocerse en un principio de realidad, la superstición de un sentido oculto, la manipulación) concluye mitificando la literatura y a los escritores, su capacidad de fuga” (párr. 2). Esta inconsistencia entre un horror presente y un pasado mitificado por sus poetas, artistas y guerrilleros, es lo que a mi juicio impide una visión crítica del campo cultural que pueda ponerse en relación con la catástrofe del país. Hay algunos atisbos que parecieran insinuar la asunción de cierta responsabilidad, como cuando, por ejemplo, Ardiles afirma “que hemos sido criados por asesinos” (p. 18). Sin embargo, como ante una puerta oscura que apenas nos atrevemos a tocar, la narración no acaba de emprender un “descenso” hacia el pasado. Para Pardo, esta inconsistencia puede haberse traducido en “la fusión de una doble investigación criminal y literaria que no acaba de cuajar” (Pardo, 2016, subtítulo). Y es que la investigación literaria alrededor de Lancini “alumbra” demasiado las interrogantes suscitadas por los crímenes contra varias mujeres. Ello conlleva que la “investigación criminal” que arranca atrapando al lector con recursos como los de los fragmentos del blog de Rosalinda Villegas (seudónimo de Roxana Vargas, una de las víctimas de Montesinos/Chirinos), acabe diluyéndose en crímenes y personajes psicopáticos puntuales, ante los cuales los palíndromos lucen como propuestas en fuga.

En contraste con la vinculación ominosa que podemos presentir entre los profesores de literatura y los cuerpos martirizados de la ciudad de Santa Teresa en la novela *2666* de Bolaño (2004)<sup>2</sup>, los cuerpos de Parque Caiza y el de Lila (Linda Loaiza) no alcanzan una resignificación que pueda empujarnos hacia una conciencia del horror más amplia que ataña al campo intelectual, eje de la novela. Esto resulta sorprendente si se tiene en cuenta que, al menos en los casos de los crímenes de Montesinos y del Monstruo de los Palos Grandes, las vinculaciones con la ciudad letrada eran suficientemente obvias para haber intentado un diálogo crítico con el pasado.

---

<sup>2</sup> Piénsese, además, en el mérito de Bolaño de lograr insinuarnos esta conexión a pesar de que ideó las partes de *2666* como libros separados.

Los límites en el abordaje de la oscuridad venezolana se traducen en una sobrevaloración de la escritura que silencia los cuerpos torturados de Margarita y Lila. Y es que la única hermenéutica legítima que nos propone la narración es la de una escritura que, como sucedía con los palíndromos de Lancini y que intentaba imitar Álamo, revele verdades encriptadas que resulten más auténticas que la “realidad”. No es difícil detectar en esta idea la impronta del argentino Ricardo Piglia respecto a las potencialidades del lenguaje y la ficción. De hecho, de manera análoga a la Máquina de Macedonio en la *Ciudad Ausente* (1992), *The Night* recrea una Máquina de los Sueños creada por Álamo a partir de las ideas de Brion (o Brian) Gysin. Si bien ambas máquinas aluden a los recursos del lenguaje para develar realidades ocultas por los estados autoritarios, no hay que olvidar que en la propuesta de Piglia el valor de la Máquina de Macedonio radicaba en su infinita capacidad combinatoria que le permitía al lector una participación activa en el desciframiento de la realidad profunda. Por el contrario, en la medida en que *The Night* compromete las historias del pasado en un marco letrado mitificado, cierra la posibilidad de las interpretaciones múltiples y de que estas historias puedan devenir en muchas otras no controladas por el autor. Se nos somete así a un veto creativo para reformular, transmutar o desafiar el archivo.

Considero que esta imposibilidad de generar una propuesta más compleja y (auto)crítica de la ciudad letrada venezolana impone una inmovilidad que reduce la tarea literaria a una mera repetición fallida de un gran modelo pretérito. Como si la propuesta de *The Night* fuese finalmente la misma de Álamo (o la de Rye al recomponer los archivos de aquel). Es decir, la de asirse a “un amasijo de aire con el que se había construido un personaje y al que le había designado un rol de sombra, de existencia simbiótica que solo buscaba las migajas dejadas por cuerpos mayores” (p. 80). Esta visión de la labor creativa en términos de anciliaridad respecto a los “mayores” apunta a un tipo de nostalgia edípica en constante frustración ante la labor de una emulación que no puede sino fallar dado el cambio de contexto y de tiempo histórico. En contraste con uno de los personajes de esta novela “que había mandado a la misma mierda al fantasma de su padre” (p. 79), los “padres” del archivo de Blanco Calderón (Piglia, Bolaño e incluso Borges; Lancini y sus contemporáneos venezolanos), “castran” la oportunidad de penetrar en la noche venezolana desde su propia singularidad histórica y literaria.



3. *LA HIJA DE LA ESPAÑOLA*: LA NOSTALGIA PEREZJIMENISTA

Al igual que en *The Night*, *La hija de la española* sitúa a su protagonista en la “oscuridad” de la Caracas actual. Asesinatos, represión brutal y tomas forzadas de apartamentos son algunos de los elementos que configuran el escenario de horror en el que se mueve la protagonista Adelaida Falcón. En contraste, el tiempo pasado que se idealiza es el de los inmigrantes europeos que arribaron al país durante el régimen militar de Pérez Jiménez (1952-1958). Aunque pudiera parecer paradójico enaltecer un período dictatorial para satanizar a otro en el presente, en realidad el drama que se plantea no es el de la pérdida de la democracia, sino el de un orden social estable, jerarquizado y racial donde cada quien “ocupaba su lugar”. De allí que la narración no parezca dirigida a lectores venezolanos que puedan sentirse reconocidos en un lenguaje común o advertir las inconsistencias de la cartografía caraqueña que se describe<sup>3</sup> sino, más bien, a lectores europeos.

Tal como la novela de Blanco Calderón, *La hija de la española* ha contado con una activa estrategia de *marketing*. Publicada bajo la editorial Lumen, se trata de acuerdo con Pardo (2019) de “uno de esos raros éxitos editoriales desde antes de su publicación” ya que “la novela ha sido contratada en 22 países” y agrega la salvedad de que “[d]ecir éxito editorial no es lo mismo que decir éxito literario” (párr. 1). Sin querer debatir sobre los criterios estéticos que harían de ésta una buena o mala novela, lo que me interesa rescatar del comentario de este autor es la posible relación que podemos establecer entre el lector deseado y el contenido de la novela.

Narrada en primera persona, la novela tiene por protagonista a una “filóloga” que, al morir su madre, queda absolutamente sola en una Caracas de violencia y horror. Poco después, Adelaida es desalojada de su propio apartamento por un grupo de mujeres de las milicias civiles del gobierno. Tras crudos avatares, logra suplantar la identidad de una vecina asesinada y huye del país hacia Madrid usando el pasaporte español de aquella.

Como se aprecia, este es un relato de fuga. Pero lo es no solo en el sentido literal de su argumento, sino también en su apuesta por un pasado mitificado en la figura de los inmigrantes europeos que llegaron a Venezuela durante

<sup>3</sup> Es importante señalar que en esta novela abundan los errores topográficos como lo muestra el trabajo de Goyo Ponte (2019).

la dictadura perezjimenista. En oposición al presente lleno de mandros, motorizados y mujeres vulgares, dichos inmigrantes representan valores de humildad, honestidad y laboriosidad que se han perdido. Esta apreciación valorativa del pasado dictatorial sugiere un apelo por un modelo de inmigrante particular en momentos en que Venezuela sufre, reveladoramente, el mayor éxodo de su historia contemporánea.

Como se recordará, el Nuevo Ideal Nacional fue el gran proyecto modernizador de la dictadura perezjimenista. Dicho proyecto proyectaba dos grandes transformaciones: una industrialización acelerada que produciría una infraestructura moderna acompañada de una “transformación racional del medio físico” (Guerrero, pp. 103-107) y un “mejoramiento” de la raza a través de la atracción de inmigrantes europeos que trabajaran el campo y proporcionaran mano de obra calificada (Castro 2019, pp. 385; 394). En una entrevista de 1983, desde Madrid, Pérez Jiménez comenta:

Nosotros tenemos una serie de taras que debemos corregir. Y si no las corregimos nos mantendremos dentro de la categoría de pueblo subdesarrollado o atrasado [...]. Si nosotros no modificamos nuestra manera de ser nos mantendremos como un pueblo atrasado. Por eso dentro de las cuestiones del Nuevo Ideal Nacional estaba, en primer lugar, la necesidad de mezclar nuestra raza con el componente de los pueblos europeos. (Citado en Guerrero, 2008, p. 108)

La necesidad de “blanquear” a los venezolanos da cuenta del importante impacto que tuvo un positivismo tardío en el régimen militar. “Los viejos prejuicios del positivismo y del biologicismo social” habrían determinado una visión de “los problemas de América Latina como el cuadro sintomático de una raza enferma que produce gentes poco emprendedoras y naturalmente inclinadas a la pereza y al vicio” (Guerrero, 2008, p. 109).

*La hija de la española* (en adelante *La hija*) retoma esta visión sobre el mestizaje para explicar el fracaso de la nación y el consecuente horror presente: “Crecí rodeada de inmigrantes. Niñas de piel morena y ojos claros, la sumatoria de siglos en la vida de alcoba. Hermoso en su psicopatías. Generoso en belleza y violencia, dos de las más abundantes pertenencias nacionales” (p. 37). En este universo, los “morenos” y los pobres solo pueden existir de dos maneras: como huellas pintorescas, folklóricas, de un mundo rural extinguido, y como delinquentes, “psicópatas” chavistas.

En relación al mundo rural, asistimos a varias escenas ambientadas en Ocumare de la Costa, donde viven las tías maternas de Adelaida como venidas de otro mundo. Ocumare es abordado por imágenes bucólicas, donde el paisaje —el sol, los árboles, las frutas— y labores femeninas como las de las mujeres pilando el maíz, juegan un rol originario en la configuración ontológica de la nación perdida. Por el contrario, los personajes marginales y pobres de la ciudad están lejos de cualquier idealización. Sobre una joven que “ofrece su sexo” contra el ataúd de un motorizado, se nos comenta que era una “invitación a reproducirse, a parir y traer al mundo más y más de su estirpe: toneladas de gente a la que la vida le dura poco, como a las moscas y las larvas” (p. 22). La impronta positivista en las numerosas descripciones de los sectores populares en la ciudad se repite a los largo de la novela: “ojos becerros, desprovistos de toda inteligencia” (p. 65), “enjambres de hombres y mujeres” (p. 32; p. 86), “aire simiesco” (p. 170), “moreno flaco con ojos de víbora” (p. 19), “aquellas mujeres sudaban como camioneros. Su olor era agrio y oscuro” (p. 58), “los vaqueros ajustados resaltaban sus piernas gruesas, rematadas con unos pies elefantiásicos, calzados con chancletas de plástico. Eran morenas y tenían la cabellera hirsuta recogida en un muñón de pelo tieso” (p. 56). Aún peor, no saben hablar correctamente el castellano. En suma, para la narradora, el país se ha convertido en una gran “merienda de negros<sup>4</sup>” (p. 87). El “bestiario pedagógico” (Braidotti, 2013) se muestra entonces en los términos clasistas y racistas del Gran Ideal Nacional.

Frente a la bestialización popular se impone la ejemplaridad de los inmigrantes europeos que llegaban a la “Venezuela de los años cincuenta” y “todavía conseguían trabajo” (p. 116). De allí que el país en el que la narradora se reconoce es justamente el del proyecto perezjimenista: “Nací y crecí en un país que recibió a hombres y mujeres de otra tierra. Sastres, panaderos, albañiles, plomeros, tenderos, comerciantes. Españoles portugueses, italianos y algunos alemanes que fueron a buscar al fin del mundo un sitio donde volver a inventar el hielo” (p. 49). Curiosamente para una novela publicada en el 2019 y enfocada en el tema de la inmigración en el país, no hay ni una sola mención a los millones de inmigrantes latinoamericanos, trinitarios, chinos y libaneses

---

<sup>4</sup> Es reveladora la asociación que establece la narradora entre esta “merienda de negros” y los negros tocando el tambor en Ocumare de la Costa (p. 86).

que arribaron a Venezuela en los años setenta, ochenta e incluso los noventa. El salto nostálgico de esta ficción es de más de medio siglo.

La nostalgia restaurativa de *La hija* me lleva a concluir que el imaginario que propone es el de recuperar la teleología racial y cultural del desarrollismo autoritario. La alegoría es aquella en la que dejamos atrás el subdesarrollo y nos blanqueamos, gracias a los inmigrantes españoles de los años cincuenta. Sin embargo, en un tiempo en el que los europeos ya no van a Venezuela, la ficción se ve obligada a invertir el desplazamiento: es Adelaida quien debe abandonar el país y desplazarse a Europa, huyendo de la psicopatía del país mestizo. Logra convertirse en española, apropiándose de la identidad de su vecina y migra al “Primer Mundo”. Ejemplo de lo que Bhabha (1994) denominó “mímesis” para hablar de las apropiaciones identitarias de prestigio en contextos coloniales, la novela propone una asunción absoluta de la identidad europea. Esta mímesis se revela no solo en la trama y en el lenguaje, marcado por españolismos<sup>5</sup>, sino también en el afán peyorativo de imitar el habla popular con ecos de la novela regionalista que, a ratos, más que recordar la escritura del Rómulo Gallegos en los años veinte, nos hace asociarla con un narrador como el Camilo José Cela de los años cincuenta<sup>6</sup>.

El racismo, como sabemos, es una forma de desprecio hacia la alteridad que va mucho más allá del color de la piel. Implica una deshumanización del otro en torno a imaginarios que incluyen la clase social, la nacionalidad, la ideología y la cultura. Es en torno a una alta cultura diferenciadora de la barbarie popular donde se cifran algunas de las defensas contra el horror presente. La narradora de *La hija* declara su fascinación por los libros<sup>7</sup>. Podríamos aquí establecer cierto parentesco entre *La hija* y *The Night*, a pesar de sus enormes diferencias de estilo y de complejidad semántica; un parentesco cifrado en la recuperación de la literatura con mayúsculas como instancia de autoridad cultural.

En términos generales, todo aquello asociado al campo cultural en *La hija* —desde las obras artísticas de Arturo Michelena y Narváez hasta el

<sup>5</sup> (i.e. “venían a por”, “datáfono”, “braga”, “gafas”, “compresas” (por toallas sanitarias), “vaqueros” (por bluyines), “fregona”, “encimera”, “móviles táctiles”, “¿lo pillas?”, “a que sí”, “balda”, “cinta americana”, “chaleco reflectante”, “estraperlo”, entre otros).

<sup>6</sup> Sobre el tema de la novela por encargo *La Catira*, por parte de la dictadura perezjimenista, cf. Guerrero (2008).

<sup>7</sup> Llega incluso a mencionar algunas autoras venezolanas: Miyó Vestrini, Yolanda Pantin, Elisa Lerner, Teresa de la Parra.

parque Los Caobos descrito como un “boulevard capitalino afrancesado que un ingeniero Catalán, Maragall, planificó en la Caracas de los años cincuenta” (p. 80)— resulta una suerte de oasis memorialístico. En particular, una edición de Gallimard en un ruinoso caserón que “parecía una concesión de la Bauhaus para dotar de orden y progreso a un matorral” (p. 162), resulta un aliciente en medio de la debacle. Tal como afirma la narradora, el encanto ante el libro y ante la biblioteca con volúmenes de arte de Josef Albers, Jean Arp y Duchamp reside “en la promesa de que algún día seríamos modernos” (p. 163). Advertimos cómo se acude al megarrelato modernizador, articulado al imaginario europeo (francés), como emblema de civilización frente a la barbarie. Gallimar versus el reguetón. No pretendo negar aquí el profundo desprecio por la cultura letrada que ha sostenido el actual régimen venezolano. Apunto, sin embargo, a cómo la novela repite la identificación oficial de los pobres con el chavismo, para invertir la polaridad maniquea del discurso oficial y estigmatizar a los sectores populares. No otra cosa revela la escena en que la grotesca mujer chavista destruye los libros de la narradora.

La promesa modernizadora del Nuevo Ideal Nacional con toda su carga positivista tardía y sus jerarquizaciones culturales, se expresa en esta obra como material de una nostalgia restauradora que resulta funcional a las demandas de un mercado editorial que se recrea en la miseria de los países periféricos. El distanciamiento peyorativo frente a una realidad con la que no hay vínculos afectivos ni el más mínimo sentido de comunidad, explica el deseo mimético de la narradora por ser española. Explica también que, como afirma Pardo (2019), esta novela reúna los “*targets* del mercado”.

#### 4. *EL SÍNDROME DE LISBOA*: LA RESTITUCIÓN HEROICA

*El síndrome de Lisboa* es un buen ejemplo de cómo se ha ido diversificando la industria editorial con las nuevas tecnologías. Con la autopublicación en formato electrónico de la plataforma de Amazon, Sánchez Rugeles se muestra seguro de contar con un fiel grupo de lectores. Desde la aparición de *Blue Label* (2012), el autor ha ocupado el nicho de una literatura juvenil venezolana cuyas obras están siendo, incluso, adaptadas al cine. *El síndrome* continúa la línea de abordar una afectividad adolescente. Sin embargo, la generación de la que se ocupa la narración no es la del propio autor como sucedía en *Blue Label*, sino la

de los estudiantes que se han manifestado contra el actual régimen en protestas masivas como las del 2017.

La novela narra las dificultades de un profesor de literatura y de teatro, Fernando, por sostener un mínimo espacio de libertad y creatividad para sus estudiantes de bachillerato. Al igual que en *The Night* y *La hija*, los personajes se enmarcan en una Caracas apocalíptica donde la represión alterna con las interrupciones de servicios de internet y teléfono. No obstante, si en las dos novelas anteriores se superponían ámbitos del pasado claramente demarcados, en ésta el pasado luce más vago. Esto probablemente se deba al hecho de que lo que se intenta elaborar es una memoria que parta del propio presente. Es decir, no se trataría tanto de recrear un determinado tiempo histórico, sino de proponer una memoria juvenil de principios del siglo XXI. El pasado, sin embargo, no desaparece. Claramente la narración está atravesada por una conciencia de la pérdida: “la identidad es la memoria de las cosas perdidas. Venezuela significa duelo” (p. 146), asegura el protagonista. Sin embargo, como mostraré, el duelo nunca se completa porque el imaginario de la pérdida resulta capturado por la formulación de una memoria épica.

En la tradición psicoanalítica freudiana, si con el duelo se consigue subsanar la pérdida mediante la transferencia de la libido a un nuevo objeto, con la melancolía dicha pérdida acaba recayendo sobre el propio ego, en un movimiento de identificación narcisista con el objeto perdido (Agamben, 1995, p. 152). En *El síndrome*, este narcisismo se resume en la figura del narrador y su vínculo con la literatura como garantía de una superioridad moral que le impide asumir el horror. Si, efectivamente, la narración nos conduce a algunos hechos ocurridos durante el siglo XX, lo sintomático de estas vueltas al pasado es la recuperación de la alta cultura<sup>8</sup> como valor supremo.

La novela es bastante diáfana en la caracterización “culta” de sus dos personajes centrales, Fernando el narrador, y su amigo y consejero portugués Moreira. Moreira es un anciano emigrado a Venezuela durante el régimen perezjimenista que vive en el mismo barrio clasemediero de Fernando y posee una gran biblioteca. El imaginario relacionado a Portugal va más allá de la caracterización del inmigrante. Desde los inicios de la narración se nos informa que ese país ha sido destruido por un meteorito. Si en *La hija* la identidad personal buscaba mimetizarse con la identidad española, en esta novela,

---

<sup>8</sup> Véase, por ejemplo, los títulos del índice de la novela.

Venezuela se proyecta en un Portugal que se ha quedado sin territorio. El “síndrome de Lisboa” resulta entonces una metáfora para hablar de la propia pérdida del país. Se establece así un analogía entre Fernando y Moreira como figuras desterradas cuyas pérdidas parecen sublimarse en la identificación con una tradición letrada europea: Raul Brandão, Vergílio Ferreira, Eça de Queiroz, Pessoa, Saramago, Shakespeare, Stendhal, Moliere, Rancine y Brecht, entre otros. La narración abunda en episodios donde la ausencia de futuro que sufren las nuevas generaciones se ve contrarrestada por la labor didáctica de Fernando, quien les enseña a sus estudiantes obras canónicas de la literatura. Los mundos de ficción que coloca a su disposición resultan alternativas frente a una desolación en la que los represores a duras penas saben escribir y leer. Paralelamente, Moreira repite una pedagogía similar con Fernando, quien tampoco tiene expectativas de futuro. Vale la pena detenerse en las caracterizaciones de ambos personajes como figuras tutelares.

El apego de Fernando por sus clases de literatura es análoga a la labor filantrópica de Moreira, quien financia el espacio de *La Sibila* donde Fernando dirige sus talleres de teatro. De manera similar a la mitificación de los inmigrantes europeos en la novela *La hija*, Moreira es un inmigrante portugués modélico, cuya modestia lo hace confesar, por ejemplo, que nunca tuvo inconvenientes con su “destino servil” (p. 111) o bien que no le costó adaptarse a Venezuela porque, confiesa “desde que tengo uso de razón he sido un siervo” (p. 111). En plena coincidencia con el discurso del Estado Novo de la dictadura salazarista, Moreira encarna a cabalidad el modelo identitario del portugués como el pobre humilde, laborioso y obediente (Gomes, 2010). Efectivamente, Moreira no migra a Venezuela por iniciativa propia, lo hace primero apremiado por la ambición de su primera esposa y luego para hacerse cargo de la “niña Agustina”, una joven de clase alta en problemas con el régimen de Salazar. Es Agustina quien le abre el mundo a Moreira enseñándole a leer y escribir. Gracias a estas enseñanzas el anciano construyó su archivo de lecturas que poco a poco le transmite a Fernando a lo largo de sus conversaciones. La valorización de la literatura se traduce en una idealización de la figura del escritor como ser dotado de una sabiduría excepcional: “si el mundo escuchara con más atención a los escritores, tendríamos mejor suerte” (p. 183), asegura el portugués. Moreira se resume así como un personaje que conjuga la modestia del “saber ocupar su lugar” con el prestigio cultural de una tradición letrada clásica portuguesa en la que ni siquiera se contempla espacio para la

vanguardia (p. 26). No hay posibilidad, así, de cualquier intervención sobre el archivo letrado. Incluso las menciones a otro tipo de expresiones culturales de los jóvenes como el rap resultan opacadas por la voz de autoridad monocorde y melancólica de Fernando. La crítica Raquel Rivas Rojas (2020) advierte que “es significativo que el discurso didáctico del protagonista se imponga sobre el discurso de los estudiantes, siempre fragmentario e inseguro. Esta distancia muestra una deuda visible con nuestras más arraigadas narrativas identitarias; escrituras telúricas en las que la civilización se enfrenta a la barbarie (párr. 7).

Efectivamente, al modo de un héroe civilizatorio, Fernando comparte el aura letrada de Moreira contra la barbarie presente. De manera semejante a la del maestro Próspero en el *Ariel* de Rodó, se constituye como una figura tutelar y espiritual de la juventud. La narración abunda en las expresiones de admiración que recibe de los demás. Acorde con su gran estatura moral está determinado a “salvar” a sus estudiantes<sup>9</sup> (2020, p. 99). Su altruismo es tal que a veces es incomprendido. Su esposa, por ejemplo, no tolera su abnegación docente. Lo abandona por un vulgar amante que escribe mensajes de texto con errores ortográficos y, para colmo, es lascivo. La “pureza” de Fernando lo lleva a confrontar la sexualidad, para él inmoral, de su mujer y su amante. No sale de su asombro, cuando confiesa: “siempre la traté con delicadeza, con sumo cuidado, con temor a romperla” (p. 83). Resulta llamativo el sesgo puritano en sus enjuiciamientos. Condena el supuesto “goce” de los venezolanos como una de sus características principales. Sobre una pareja que hace el amor en una escalera comenta: “su patetismo era una lúdica metáfora de nuestro gentilicio; la brevedad del goce era más estimulante que la posibilidad de salvarse” (p. 197). De modo que Fernando es un profesor “incontaminado” de las bajezas que lo rodean, un personaje que habla siempre con grandilocuencia, incluso sobre sí mismo, sabiéndose apartado del resto: “la gente común suele menospreciar la responsabilidad de los docentes” (p. 43). Él, desde luego, no se considera una persona común, tal como se lo recuerdan constantemente: “Usted, que todo lo sabe” (p. 186), “Fernando, es en serio, para nosotros, tú eres Dios” (p. 90), le dice una estudiante. Esta caracterización desde la primera persona, sin ningún tipo de problematización a lo largo de la narración, deviene en un acartonamiento narcisista que no solo le resta complejidad psicológica al personaje, sino

---

<sup>9</sup> Es significativa la cantidad de veces que el verbo “salvar” y el sustantivo “salvación” aparecen asociados a Fernando. El suyo es un imaginario casi religioso.



que impide un ahondamiento en el horror. Como los superhéroes de niños y adolescentes, el lugar de enunciación de Fernando revierte toda tragedia en épica, para apelar a aquello que él denomina “nuestra heroica derrota” (p. 151). Su martirologio y muerte ejemplar no son entonces sino la consecuencia lógica de una psique petrificada en una superioridad moral que se resiste a la asunción del fracaso colectivo.

En el contexto de crisis extrema del país, *El síndrome* constituye, así, una fuga compensatoria hacia el héroe trágico. Si “los gendarmes vaciaron el contenido, vulgarizaron el pasado, convirtieron en héroes a fantoches y las gestas de independencia en festines ordinarios” (p. 69), la labor restaurativa de la novela es la de devolver el sentido heroico. La muerte final de Fernando, así como la de los jóvenes a manos de las fuerzas de seguridad del Estado, termina por disputarle al discurso oficial sus héroes y tumbas en los mismos términos épicos. En tal altisonancia, tan ajena a cualquier posibilidad de asumir un proceso de duelo, el lugar desde donde se piensa la cultura es determinante. En el paroxismo del imaginario triunfalista, la novela imagina la caída de la actual dictadura concatenada a una nueva “reconquista de América” (p. 194) en la que los portugueses, “como en los tiempo de Vasco de Gama” (p. 194), cruzarían nuevamente el Atlántico debido a la destrucción de su país por el meteorito. La nostalgia restaurativa se configura así como una vuelta a las reconquistas europeas —culturales y migratorias— contra la impiedad iletrada local.

##### 5. *MALASANGRE: LA MEMORIA REFLEXIVA SOBRE EL GOMECISMO*

Al igual que Sainz Borgo, Roche echa mano de una dictadura del siglo XX venezolano para pensar el país. Sin embargo, la recreación del período gomecista (1908-1935) que propone, dista mucho del enaltecimiento del período perezjimenista de *La hija*. *Malasangre* no evita retratar los daños de los regímenes autoritarios. Represión, torturas, censura, corrupción, nepotismo son algunos de los elementos que ambientan esta ficción histórica. Sin embargo, la novela no se conforma con presentar un mero inventario de horrores. Lejos de la ontologización, *Malasangre* apuesta por una lectura historicista en la que los males no están determinados por factores raciales o de clase, sino por las condiciones estructurales sobre las que se levantó el Estado venezolano. Volver sobre el gomecismo permite revisar entonces la modernidad sobre la cual se legitimó aquello que Coronil (1997) denominó el “Estado mágico”, un

estado extractivista articulado a una cultura militarista y machista alrededor de la renta petrolera. Así, tal como se nos advierte en el epígrafe de la novela, el pasado no funciona como un dispositivo de fuga, sino como un espejo en el que adivinamos la catástrofe presente. Roche demuestra que es posible dar cuenta de la singularidad de la “realidad” venezolana, tanto en su trama como en el uso del lenguaje, sin renunciar a una editorial prestigiosa en España como lo es Anagrama. Indudablemente, el fino trabajo con el habla caraqueña de los años veinte, así como la recreación de escenas y hábitos de la época, revelan una rigurosa investigación histórica. En esta ambientación, el lector irá reconociendo un sinfín de coincidencias en relación al manejo del poder:

Cuando todas nuestras fuerzas terminaron de centrarse en el general Gómez, sus parientes de sangre comenzaron a estructurar un régimen nepotista de pretensiones dinásticas, protegidos por el círculo de apego por parentesco y los enchufados, este último grupo surgido gracias al comercio con los hidrocarburos. (2020, localización 953)<sup>10</sup>

Esta dimensión especular implícita entre el régimen gomecista y el (post) chavista permite establecer un hilo conductor en la figura del Estado petrolero que se inicia con un régimen patrimonial a principios del siglo XX y parece culminar en su paroxismo con otro a principios del XXI: “La intromisión de sus familiares y amigos [de Gómez] en toda las instancias de la vida pública, la monstruosa burocracia de sus gestión y la consecuente centralización del poder absoluto [...] convirtieron la presidencia en una propiedad suya” (1490). Se trata de una cultura política que la ficción se empeña en desnudar a través de las desventuras de su protagonista.

La novela narra la historia en primera persona de Diana, una adolescente de catorce años que, en los años veinte del siglo pasado, atestigua el surgimiento de una nueva burguesía vinculada a la obtención de permisos para la explotación petrolera. Mientras la venta de las concesiones a empresas extranjeras, otorgadas por el gobierno, va cambiando el perfil de la sociedad venezolana, Diana se ve obligada a confrontar las distintas limitaciones que sus padres y la sociedad caraqueña le imponen por ser mujer. Primero es obligada a buscar marido y luego a recluirse en un convento. En un arranque de rebeldía final y tras ser abusada

---

<sup>10</sup> La localización de las citas de esta novela y las siguientes indican el número de palabras del texto.

por un pretendiente primero y violada por Juancho Gómez después, logra huir de Venezuela con la ayuda de su amigo Vito Modesto Franklin (Modesto).

Diana sufre una peculiaridad que ha heredado de su padre: es “hematófaga”, es decir, vampira. Esta condición parece desbordarse una vez que llega a la pubertad y su sexualidad amenaza las “buenas costumbres”. Se trata de una novela de formación en la que el paso a la adultez (y a la asunción de la propia sexualidad) es paralelo al crecimiento monstruoso del Estado. No estamos aquí entonces ante protagonistas modélicos como en *El síndrome*. La narración abunda en caracterizaciones que hacen de lo raro, lo “degenerado”, lo extravagante, una condición que permite leer las “anomalías” de un país encorsetado en maneras opresivas y familias falsamente “decentes”. Así, el padre de Diana es un prestamista que también es vampiro, su madre es una mujer que se debate entre la abnegación católica y el dar rienda suelta a su lascivia, y Modesto es el amigo gay excéntrico de la familia.

Lo monstruoso remite a una metáfora central que es clave en la narración. Esto es, concebir la sangre humana como petróleo. Diana confiesa: “chupábamos la sangre a nuestra tierra; embelesados entregábamos nuestra energía, construyendo una máscara que llamábamos modernidad para habitarla con nuestros cuerpos, tan exánimes como espectros” (1237). Nótese el uso de la primera persona en plural que denota una responsabilidad compartida en el entramado de un orden parasitario encubierto por el espejismo de la modernidad. De ahí que la mirada ficcional sobre la sociedad venezolana sea transversal: ricos y pobres, hombres y mujeres, criollos y extranjeros, blancos y pardos forman parte del engranaje del poder alimentado por la explotación petrolera. Esta visión amplia y estructural le permite a la narradora establecer cierto distanciamiento con los presupuestos de su época. A menudo se coloca como una simple espectadora no del todo convencida de los prejuicios de los demás. Por ejemplo, comenta sobre su madre:

Para ella, los efectos en las razas inferiores de nuestro mestizaje nos inclinaban a la barbarie. Culpaba a la Guerra Civil de 1848 por haber profundizado nuestra “degeneración”, mezclando aún más las razas que los españoles habían tratado, sin éxito, de mantener separadas. En su cabeza, el peor legado de la realidad colonial fueron los pardos (197).

Roche consigue elaborar una elocuente metáfora orgánica: la sangre, rehuyendo al mismo tiempo de todos los estereotipos biologicistas que se imponían en la época recreada. Al hacerlo da cuenta de la actualidad de la

perspectiva de esta novela. Estamos ante una narración que ya no puede enmarcarse en el maniqueísmo de una narrativa de tesis, moralizante y pedagógica al modo de las escrituras del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. Por esta razón, el abordaje que se hace de la literatura y del mundo letrado como fuente de autoridad también es complejo y relativo. Las novelas y revistas sirven tanto para reafirmar prejuicios de la época como para estimular cierta emancipación de los personajes. La madre de la protagonista, por ejemplo, acude a la poesía de Santa Teresa para convencerla de que se recluya en un convento. No obstante, por otro lado, el artículo de una sufragista inglesa que lee Diana le revela algunas prácticas terribles que se usaron contra las mujeres desde el siglo XVI. También los referentes culturales europeos y estadounidenses son abordados de manera ambivalente. Los imaginarios del novedoso cine, por ejemplo, reafirman estereotipos de lo femenino pero también producen nuevos modelos de identidad. En general, la alta cultura funciona para alimentar esnobismos acomplejados —las “cansinas pretensiones europeístas” (1308)— o, como en los casos de Diana y Modesto, para concebir pequeños espacios de libertad. Tampoco el apego a la literatura es garantía de superioridad moral. Modesto estimula la voracidad lectora de Diana, pero participa en la misma lógica depredadora de las concesiones petroleras. El padre de la protagonista, por su parte, es un lector bastante culto que no duda en ofrecer la virginidad de su hija al hermano del dictador, Juancho Gómez, para obtener favores del gobierno. Sin duda, estos personajes están en las antípodas de la mitificación de los escritores, lectores y poetas en *The Night* y *El síndrome*.

Contrariamente a una perspectiva nostálgica restaurativa, *Malasangre* apela a una visión contemporánea en la que al reunir personajes que están fuera de la norma pero que tampoco son idealizados (la mujer vampira<sup>11</sup>, el homosexual culto y excéntrico), la reflexión sobre el autoritarismo y el militarismo nos lleva a formularnos preguntas más amplias: ¿qué es lo monstruoso y qué es lo decente?, ¿quiénes son los víctimas y quiénes los victimarios?, ¿qué es lo revolucionario y qué es lo conservador?, ¿cuál es la civilización y dónde se halla la barbarie? Son interrogantes que, afortunadamente, la novela deja abierta ante un presente y un futuro que parece tan gótico y sombrío como el ambiente que recrea.

---

<sup>11</sup> La capacidad que tiene Diana de escapar del control de su familia es, justamente, la que no tuvo María Eugenia en la *Ifigenia* de Teresa de la Parra. Las diferencias en los desenlaces entre una novela publicada en 1924 y otra en 2016, revelan lo anacrónico que hubiese resultado recrear el pasado de los primeros años del siglo XX en sus mismos términos interpretativos.

6. *CREMA PARAÍSO: LA GRAN RESACA*

Publicada también bajo un importante sello editorial en castellano, Alianza, aunque sin las estridencias promocionales de *The Night* y *La hija*, *Crema Paraíso* recoge varias de las obsesiones de las novelas anteriores: la revisión de un período determinado del siglo XX, del universo de la literatura y los intelectuales, y del fenómeno migratorio. Del conjunto de los autores analizados, Pino es el único que no vive en Europa, lo que quizás pueda explicar el humor desmitificador que atraviesa su novela, apartado de cualquier intencionalidad restaurativa de un archivo letrado o de un canon europeo petrificado.

La novela narra la historia del poeta Dubuc y su hijo Emiliano. Mientras el primero se ha vuelto un poeta famoso a nivel internacional, el segundo brega por sobrevivir como inmigrante en Miami. Desesperado por recibir unos veinte mil euros que le ha ofrecido una productora alemana, Emiliano convence a su padre de que ambos viajen a Berlín para participar en un *reality show*. Allí, Dubuc se reencuentra con una antigua editora y amante de la otrora Alemania Oriental que lo lanzó a la fama cuando él era joven y nadie apostaba por su obra. La trama está construida como una comedia de enredos en la que se narran las peripecias de juventud del poeta Dubuc tanto en un congreso de literatura iberoamericana en La Habana como en la Caracas bohemia de los primeros años de la década de los ochenta del siglo XX. También atestiguamos los años adolescentes de su hijo Emiliano, quien es consciente de haber tenido un padre un poco vago, parásito e irresponsable que lo martirizaba llenándole su habitación de libros. Tal experiencia hace que Emiliano no comparta el universo letrado de su padre ni se haya leído uno solo de sus poemas:

No me gusta la literatura. Creo que la odio. En realidad, lo que odio son los libros, los malditos libros, su asquerosa tinta, su olor sintético, tóxico; la forma en que invaden los espacios; el culto exagerado y ciego de la gente que cree que una persona que lee libros es inteligente porque sí (1985).

Este posicionamiento indica un contraste con los relatos letrados que hemos visto enaltecidos en novelas como *The Night* y *El síndrome*. Descubrimos además, que a pesar de todo el aura consagratoria que envuelve a Dubuc —“prócer de la cultura”, “mejor poeta de Venezuela”, “eterno candidato al Premio Nobel” (51), premio Reina Sofía (442), autor del canónico poema “Instituto Postal Telegráfico”—, el poeta es alternativamente inseguro, oportunista, reflexivo,

vanidoso, megalómano, perspicaz, generoso y viejo verde. Incluso, en un arranque de sinceridad muy distinto a la falta de introspección del personaje de Fernando en *El síndrome* se cuestiona: “¿podía ser que en el fondo yo era un hombre débil y sin principios, capaz de cambiar de opinión a conveniencia? ¿Yo era capaz de tanta bajeza? Sí, lo era, y de mucho más, como entendería con el tiempo. Pero en esa época, no había aprendido a disfrutar la ambigüedad moral” (1248). A su vez, el viejo Dubuc encuentra que su hijo es un “inútil, bueno para nada. Qué hace un cuarentón jugando un juego de videos como un carajito”, y le reclama que “no puede ser que a estas alturas no tengas profesión, ni parejas ni expectativas de nada” (2027). Esta diferencia entre ambos personajes alude a la particularidad de la Generación del Viernes Negro y su experiencia con el país, una experiencia muy distinta a la del encanto —y las dádivas— de la Gran Venezuela para las generaciones anteriores. De allí que un poco traumatizado por el “inútil borracho llorón y acumulador de libro viejos que [le] tocó de padre” (2352), Emiliano lo presiona para que salde la deuda moral que tiene con él, y lo ayude a cobrar los anhelados euros para montar su propio negocio en Miami. Es desde esta perspectiva de una generación que heredó la “resaca” de la gran fiesta petrolera, la “resaca” del espejismo modernizador que disfrutaron sus progenitores<sup>12</sup>, que esta novela se sitúa en un lugar opuesto al de *The Night*<sup>13</sup>. No hay aquí una petrificación idealizada del pasado, ni un archivo incólume que se desvincule de la precariedad presente.

Efectivamente, el regreso a los años ochenta, ficcionalizados como el último coletazo del espejismo moderno de la Gran Venezuela, no goza de la mitificación con que la novela de Blanco Calderón retrata el mundo de los intelectuales venezolanos en los años sesenta y setenta. Los referentes, como Orlando Araujo, Rodolfo Izaguirre, Vicente Gerbasi, Adriano González León, Miguel Otero Silva, Francisco Pérez Perdomo, Caupolicán Ovalles, Ludovico Silva, Oswaldo Trejo, el Chino Valera Mora y Antonia Palacios, se nos presentan con humor y humanidad; con cierto esnobismo algunos, con un gran ego otros; algunos magnánimos, otros mezquinos y malhablados y, sobre todo, como

<sup>12</sup> El poema consagratorio de Dubuc, “Instituto Postal Telegráfico”, resuena en el gran relato de la modernidad venezolana. Sobre el relanzamiento del servicio postal y la ocurrencia de su poema, Dubuc comenta: “empezaron a aparecer oficinas de correo en las plazas públicas, unos edificios prefabricados ultramodernos [...]. Y también aparecieron los carteros, como Leónidas y su flamante uniforme amarillo que exudaba modernidad, desarrollo, futuro” (137).

<sup>13</sup> De hecho, Emiliano confiesa: “nunca había ido a Europa ni salido en la tele” (16).

beneficiarios de un Estado benefactor del campo cultural<sup>14</sup>. Favorecidos en un país que producía “más poetas que petróleo” (720), son seres de carne y hueso cuya adscripción a la ciudad letrada venezolana no garantiza su superioridad moral o espiritual, como sí sucedía con la idealización que formulaba el personaje Moreira respecto a los poetas en la novela *El síndrome*. De hecho, el mismo Dubuc llega a afirmar, de manera provocadora, “la obsesión de los poetas con la magia de las causalidades en un recurso barato para hacer creer a los lectores que se es una persona superior a nivel espiritual, una suerte de sacerdote de la palabra, que entiende mejor el universo” (682).

En un posible juego intertextual, la novela aborda el tema de Lancini y sus palíndromos. Pero si en *The Night* los palíndromos funcionan como una labor con la escritura que buscaba revelar una verdad oculta, en *Crema Paraíso* los palíndromos son un juego de ingenio con el que Dubuc espera impresionar a Gerbasi para que lo patrocine. Esta “mamadera de gallo” respecto a los referentes de autoridad, da cuenta de una sensibilidad que al tiempo que tiende a “desinflar” los relatos del pasado, construye puentes con aquél desde una humildad obligada por la catástrofe presente. Uno de los principales referentes de esta memoria abierta es la mención del poema de Dubuc “La gran resaca”. En él, el poeta aborda la gran vida bohemia de su generación y llega a confesar, tiempo después, que se avergüenza de ese poema porque fue una “apología a la sinvergüenzura” (446). También nos dirá sobre ese período que “esos años fueron una pérdida de tiempo absoluta” (442). Desde luego que no lo fueron, pero lo que develan estas afirmaciones tremendistas es una mirada desacralizadora que será también transversal a la polarización ideológica. Ya sean intelectuales de izquierda o de derecha, escritores comprometidos o conservadores, poetas conversacionales o manieristas, con fuertes identidades militantes o meramente oportunistas, la ciudad letrada venezolana en su conjunto permite también mostrar los vínculos con lo que fue el campo cultural latinoamericanista. Es importante destacar el esfuerzo que se hace en esta narración por cuestionar los grandes nombres, las grandes individualidades —masculinas y con mayúsculas— de la literatura latinoamericana. Las escenas hilarantes del joven Dubuc en La Habana

<sup>14</sup> Una visión igualmente desmitificadora se observa en la recreación de ámbitos e instituciones como el Ateneo de Caracas, el taller Calicanto, la casa Macondo de Miguel Otero Silva y la Revista Nacional de la Cultura. Funcionan tanto para dar cuenta de un mundo que se ha perdido, como para establecer relaciones con un presente que ha obligado a Emiliano a inmigrar, tal como también lo hará su padre, el poeta Dubuc.

topándose con escritores como Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Guillermo Cabrera Infante, Roberto Fernández Retamar y Nicolás Guillén en Casa de las Américas, ilustran las aristas cómico-trágicas de una estructura de promoción cultural que se montó sobre la buena fe, por un lado, y sobre el cálculo estratégico de intereses geopolíticos, por el otro, alimentando la vanidad de los escritores.

Finalmente esta narración también expande su mirada crítica sobre la industria cultural globalizada. Se propone una mirada más amplia e inclusiva en la que la alta cultura alterna con los juegos de vídeos, los *reality shows* y los suplementos o comiquitas al estilo de Condorito. Presenciamos, finalmente, la “caída de la ciudad letrada” que diagnosticaba Franco (2002), en la que la literatura ha dejado de ser el emisor principal de los imaginarios culturales y de las utopías estético-políticas de anteriores siglos. Tal cambio, sin embargo, no resulta idealizado. La novela presenta una industria del entretenimiento inmediatista, frívola y alienante tal como lo planteara Debord (1967). En este sentido, la vaciedad hiperrealista que el viejo Dubuc es capaz de identificar cuando está en el *reality show*<sup>15</sup> alemán no está ceñida a ninguna valoración eurocentrista. La “cultura de la basura” lo mismo funciona en Berlín que en cualquier ciudad de la periferia como Caracas. Por otra parte, la industria literaria —editoriales, premios internacionales, críticos, traductores, periodistas al servicio de la promoción de determinadas obras— resulta tan prosaica como cualquier otro negocio. De allí que uno de los temas centrales que esta novela formula es el del éxito editorial. ¿La consagración internacional de Dubuc da cuenta de la excepcionalidad de su obra o de la de su promoción? ¿Cuál es la relación entre el éxito editorial y la calidad literaria? Estas son algunas de las preguntas que *Crema Paraíso* deja en el aire a propósito de la escritura de Dubuc. Pareciera por momentos, sin embargo, que la novela se atreve a apostar por un equilibrio en el que la calidad literaria pueda verse impulsada por la industria, sin que a largo plazo la segunda determine la primera<sup>16</sup>.

Como observamos entonces, lejos de la grandilocuencia del narrador de *El síndrome*, los narradores de *Crema Paraíso* nos conminan a una risa constante que pone en duda cualquier premisa interpretativa o megarrelato nacional, latinoamericanista e incluso eurocentrista. De este modo se completa el parricidio letrado y se

<sup>15</sup> El poeta le espeta al animador en plena transmisión del programa: “puedo dejar de serlo [basura] cuando me dé la gana, al contrario de usted, que es basura porque no puede ser otra cosa” (2977).

<sup>16</sup> “Para escribir bien hay que darlo todo” (1561), concluye Dubuc.



abre la posibilidad de escapar de la petrificación temporal y del narcisismo autocelebratorio. El humor, sin embargo, no implica una actitud despectiva hacia un mundo que se retrata muchas veces con afecto, incluso con cierta ternura. Es precisamente en esta combinación entre desmitificación y apego en la que sostengo que podemos encontrar la clave de una nostalgia reflexiva y constructiva. Partiendo de la añoranza de Dubuc por las limonadas *frappé* de las heladerías Crema Paraíso en Caracas, Emiliano registra un negocio de carritos de perros calientes en el Doral, Winston y Kendall, que extenderá fuera de Miami. Gracias al dinero de la productora alemana, Emiliano crea la compañía bajo el nombre de las míticas heladerías e impone a los vendedores usar un chaleco al modo de su padre. “Crema Paraíso” constituye así esa materia prima del pasado que es capaz de reformularse en el presente para descargarnos del megarrelato nacional y de sus límites territoriales.

A lo largo de este artículo he señalado dos de los principales usos de la memoria en la novelística reciente venezolana en relación con la autoridad letrada. Mientras algunas narraciones formulan una mirada nostálgica del pasado poco crítica con el proyecto de modernidad y con el campo cultural que esta forjó, otras cuestionan la herencia simbólica e histórica del país en términos de diálogo con el presente. De la posibilidad de fraguar una memoria dinámica, apartada de todo intento restaurativo y petrificador, emergen algunos imaginarios que podrían contribuir con una literatura más compleja de acuerdo a los tiempos que vivimos y, también, a recomponer la nación rota en términos inclusivos.

## REFERENCIAS

- Agamben, G. (1995). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bienal de Novela Mario Vargas Llosa 2019. (2018, 28 de noviembre). *Blog Biblioteca Virtual Cervantes*. <http://blog.cervantesvirtual.com/bienal-mario-vargas-llosa-2019/>
- Blanco Calderón, R. (2016). *The Night*. Alfaguara.
- Bolaño, R. (2004). *2066*. Anagrama.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.

- Braidotti, R. (2013). *Lo Posthumano*. Gedisa.
- Castro Trujillo, J. (2019). Política Migratoria Venezolana. Una tradición de recepción. El caso de la inmigración española del siglo XX. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 14, 377-399.
- Corona, S. (2019, 28 de mayo). La Bienal de Novela Mario Vargas Llosa arranca con polémica por la escasa presencia de mujeres. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2019/05/28/actualidad/1559019921\\_612163.html](https://elpais.com/cultura/2019/05/28/actualidad/1559019921_612163.html)
- Debord, G. (1967). *La Société du spectacle*. Buchet-Chastel.
- Franco, J. (2002). *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. The Johns Hopkins University Press
- Garrocho S., D. (2019). *Sobre la nostalgia*. Alianza.
- Guerrero, G. (2008). *Historia de un encargo: "La catira" de Camilo José Cela*. Anagrama.
- Gomes Pinto, M. (2010). *Ensaio sobre a evolução política do Estado Novo*. Universidade Fernando Pessoa.
- Goyo Ponte, E. (2019, 7 de noviembre). La hija de la española: la escritura de la urgencia. *Trópico Absoluto*. <https://tropicoabsoluto.com/2019/11/07/la-hija-de-la-espanola-la-escritura-de-la-urgencia/>
- Lecuna, V. y Barrera, A. (2019). Narrativa venezolana de entre siglos. *Revista Iberoamericana*, 266, 135-148.
- López, M. (2019). Fugas de la nostalgia: memorias excéntricas sobre el fin del siglo XX venezolano. *Cuadernos de Literatura*, 46, 269-289
- Pardo, C. (2016, 16 de junio). Spoon River frustrado. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2016/06/13/babelia/1465813507\\_836572.html](https://elpais.com/cultura/2016/06/13/babelia/1465813507_836572.html)
- Pardo, C. (2019, 11 de marzo). Maldito país. *El País*. [https://elpais.com/cultura/2019/03/06/babelia/1551886931\\_094269.html](https://elpais.com/cultura/2019/03/06/babelia/1551886931_094269.html)
- Piglia, R. (1992). *La ciudad ausente*. Sudamericana.
- Pino, C. (2020). *Crema Paraíso* [Kindle]. Alianza.
- Rivas Rojas, R. (2020). El síndrome de Lisboa de Eduardo Sánchez Rugeles. *Latin American Literature Today*. <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2020/agosto/el-s%C3%ADndrome-de-lisboa-de-eduardo-s%C3%A1nchez-rugeles>
- Roche, M. (2020). *Malasangre*. Anagrama.
- Sainz Borgo, K. (2019). *La hija de la española*. Lumen.
- Sánchez Rugeles, E. (2020). *El síndrome de Lisboa*. Amazon.