

*Caracas imaginada por Naozō*  
*Memorias de identidad*

*Leonor Mora Salas*



Universidad Central de Venezuela  
Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico

Humanidades y  
Educación

Copyright, 2023

© Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico,  
Universidad Central de Venezuela (CDCH-UCV)  
Facultad de Humanidades y Educación de la UCV  
Doctorado en Psicología

**Autora:**

Leonor Mora Salas.

**Título:**

**Caracas imaginada por Nazoa. Memorias de identidad**

**ISBN:** 978-980-6708-846

**Depósito Legal:** DC2024000126

**Coordinador Editorial:**

Glisell Bonilla

**Coordinador de Producción:**

Glisell Bonilla

**Corrección de textos:**

Glisell Bonilla

**Diagramación:**

Glisell Bonilla

**Portada:** Glisell Bonilla (2023)

**1<sup>ra</sup> Edición (Digital)**

Todas las obras publicadas por el CDCH-UCV son sometidas a arbitraje.

**Caracas imaginada por Nazoa. Memorias de identidad... 1ra. Ed.**

Leonor Mora Salas - Caracas: UCV, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Facultad de Humanidades y Educación, Doctorado en Psicología, 2023. Colección Estudios.

1 Doctorado, Psicología, Sociedad Venezolana; Caracas del siglo XX; Caraqueñidad; Ciudad, Aquiles Nazoa; Imaginarios sociales; Imagología literaria; Hermenéutica gadameriana, Imaginario literario, Representación urbana, Caracas, 2023.



Licencia Creative Commons BY-NC-ND (Atribución, No Comercial, Sin Obras Derivadas) 4.0 Internacional.

## **CARACAS IMAGINADA POR NAZOA. MEMORIAS DE IDENTIDAD.**

La ciudad vista como lugar de imágenes que caracterizan un mundo de territorios, escenarios sujetos, ritos y símbolos urbanos en construcción constante e inagotable, advierte sobre el enlace de lo físico –natural y edificado–, la vida social y cultural, los actores sociales y la simbología que integra la representación urbana; una relación exclusiva obra de la vivencia de los habitantes y de la interrelación que sostienen con la ciudad. Desde la psicología social y la literatura nos interesa ocuparnos de la Caracas del siglo XX, tal como es imaginada en la escritura, de allí que nuestro objetivo ha sido comprender los imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad del siglo XX presentes en una selección de la obra de Aquiles Nazoa. La representación que nos ofrece la obra literaria de Nazoa, nos ha provisto de referentes que hablan de Caracas y los caraqueños en mundos alternos creados por el autor, a través de la imaginación y evocación, en ellos se hallan presentes temas de una tradición literaria y de la memoria social del tiempo caracterizado. La distinción específica de personajes, prácticas, lugares, conmemoraciones, alegorías, son las marcas características de la obra, su autor y el tiempo definido que se representa. Aquiles Nazoa elabora imaginarios con los cuales, se pronuncia políticamente para condenar a través del verbo, aquello que valora como injusto, irresponsable e indigno dentro de los imaginarios sociales instituidos.

**LEONOR MORA SALAS.** Doctora en Humanidades (Universidad Central de Venezuela-UCV. Distinción *Summa cum laude*); MPhil. Filosofía de la Práctica (Universidad Católica Andrés Bello-UCAB. Distinción *Summa cum laude*); MSc. Psicología del Desarrollo Humano (UCV); Licenciada en Psicología, mención Psicología Social (UCV). Profesora Titular e Investigadora del Instituto de Psicología; Coordinadora del Doctorado en Psicología (UCV). Línea de investigación: Procesos psicosociales, vida cotidiana y cultura (Temas de interés sobre los cuales ha publicado en libros y revistas nacionales y extranjeros: Memoria Social e Imaginarios Sociales, Violencia, Familia, Diversidad, Literatura Venezolana, Metodologías Cualitativas). Actualmente coordina el proyecto de investigación titulado *Tramas de lo nacional. La dimensión sociopolítica en las construcciones de ensayistas venezolanos del siglo XX.*

Correo electrónico: [morasalas2@gmail.com](mailto:morasalas2@gmail.com)

# **Colección Estudios**

# **Caracas imaginada por Nazoa**

Memorias de identidad

# Caracas imaginada por Nazoa

Memorias de identidad

Leonor Mora Salas



Universidad Central de Venezuela  
Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico  
Caracas, 2024

## *Dedicatoria*

A todos los que creen en las bondades del diálogo interdisciplinar.

A mi padre, mi hermana y al poeta Aquiles Nazoa, in memoriam



## CARACAS IMAGINADA POR NAZOA. MEMORIAS DE IDENTIDAD

### Resumen

La ciudad vista como lugar de imágenes que caracterizan un mundo de territorios, escenarios sujetos, ritos y símbolos urbanos en construcción constante e inagotable, advierte sobre el enlace de lo físico –natural y edificado–, la vida social y cultural, los actores sociales y la simbología que integra la representación urbana; una relación exclusiva obra de la vivencia de los habitantes y de la interrelación que sostienen con la ciudad. Desde la psicología social y la literatura nos interesa ocuparnos de la Caracas del siglo XX, tal como es imaginada en la escritura, de allí que nuestro objetivo ha sido comprender los imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad del siglo XX presentes en una selección de la obra de Aquiles Nazoa. Desarrollamos un análisis de su producción literaria en los géneros poesía, teatro y ensayo, en el marco de la imagología literaria, a través del estudio hermenéutico de la imagen literaria y social de la ciudad, en un corpus compuesto por una selección de cincuenta y seis poemas, catorce textos dramáticos y seis ensayos. La representación que nos ofrece la obra literaria de Nazoa, nos ha provisto de referentes que hablan de Caracas y los caraqueños en mundos alternos creados por el autor, a través de la imaginación y evocación, en ellos se hallan presentes temas de una tradición literaria y de la memoria social del tiempo caracterizado. La distinción específica de personajes, prácticas, lugares, conmemoraciones, alegorías, son las marcas características de la obra, su autor y el tiempo definido que se representa. Con ellas reconocemos el imaginario literario; interpretamos la forma en que se construyen los imaginarios sociales que los singularizan; comprendemos nuevos ángulos de lo urbano, su organización, la prescripción del tiempo colectivo en la esfera simbólica, así como su influencia en el acervo de la vida social. A partir del conocimiento construido y en el terreno afectivo en el cual se ubica para mirar la ciudad, Aquiles Nazoa elabora imaginarios con los cuales, se pronuncia políticamente para condenar a través del verbo, aquello que valora como injusto, irresponsable e indigno dentro de los imaginarios sociales instituidos.

*Palabras clave:* Caracas del siglo XX; Caraqueñidad; Aquiles Nazoa; Imaginarios sociales; Imagología literaria; Hermenéutica gadameriana.

# ÍNDICE

		P.
Introducción		10
Capítulo	<b>1. Perspectiva de investigación</b>	18
	1.1. Enfoque .....	19
	1.2. Corpus de análisis .....	20
	1.3. Criterios de análisis y procedimiento.....	22
	1.4. Legitimaciones que avalan la investigación	24
Capítulo	<b>2. Imaginarios sociales y literarios</b>	26
Capítulo	<b>3. El tema en el contexto socio-histórico</b>	49
	3.1. Caracas: «la promesa irrealizable de una ciudad siempre inconclusa»	50
	3.2. Habitantes: «el paisaje humano».....	56
Capítulo	<b>4. Aquiles Nazoa: trazos de su vida, obra y tradición .....</b>	64
Capítulo	<b>5. Análisis y discusión de resultados</b>	71
	<b>5.1. Análisis .....</b>	72
	5.1.1. Poesía .....	72
	5.1.2. Teatro .....	110
	5.1.3. Ensayo .....	147
	<b>5.2. Discusión</b>	172
Capítulo	<b>6. Conclusiones</b>	182
Referencias bibliográficas	.....	191

## INTRODUCCIÓN

Cuando se escapa a las totalizaciones imaginarias del ojo, hay una extrañeza de lo cotidiano que no sale a la superficie, o cuya superficie es solamente un límite adelantado, un borde que se corta sobre lo visible [...] Una ciudad trashumante, o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible.

Michel de Certeau, 1980/2000.

*La invención de lo cotidiano*

La ciudad que vivimos, la Caracas de los grandes momentos, de los discretos objetos, de las tormentas eléctricas y la brisa cálida, de los episodios expresados con precisión, de los residuos del decoro clásico, del incipiente optimismo liberal, del ahistoricismo modernizante, la ciudad que amamos y la que aspiramos, se dirige más bien a la cultura que a la tecnología; se dirige más bien a la nostalgia y a la evocación que a los problemas que tanto nos fatigan.

William Niño Araque, 1995.

*Caracas: territorio de una moderna monumentalidad*

Sin lugar a dudas, fue la nostalgia la que me acercó a la remembranza de los tiempos idos. Hacer memoria con la guía, el deleite, la nueva luminosidad e imágenes frescas y nacientes que ofrece la simbolización del lenguaje de Aquiles Nazoa (1920-1976) es más que un privilegio, porque recordar así desde la vivencia del escritor, su afecto y vocación por la ciudad y las prácticas que en una época la definieron pero que se han desvanecido con el paso del tiempo, constituye una experiencia grata y enriquecedora. Además de que sus escritos son un oportuno llamado de atención contra el olvido sobre lo propio y nuestra identidad, que de modo inveterado la política fomenta e impulsa a negar y borrar de la memoria, especialmente en el país que vivimos en las alboradas del siglo XXI.

Hoy en Venezuela necesitamos recordar, porque merecemos participar en la reconstrucción y registro de la historia viva de nuestro pasado reciente, porque precisamos reconocer y desterrar las injusticias sociales, las prácticas execrables del pasado remoto –también las emparentadas con ellas que ocurren en nuestros días– todas deben proscribirse, y afrontar las heridas y dolores sociales que requerimos sanar. La reminiscencia nos compromete en colectivo, frente a las nuevas generaciones que buscan construir el pasado cercano no vivido, para aportar a la definición del futuro, al rescate de la identidad venezolana y al país otrora floreciente que nos arrebataron. Urgimos hallar en el recuerdo de los tiempos que se marcharon, pistas, pequeños indicios que nos sirvan de pauta para orientarnos en el futuro.

Surge de estas y otras reflexiones similares el planteamiento del estudio que presentamos, el cual quiere ser la apertura para una labor en la que como psicólogos sociales apenas incursionamos, al acercarnos a la literatura con estos y análogos fines. Nos mueven diversos intereses que buscan opciones de respuesta como las que puede ofrecernos la visión de la literatura para caracterizar y comprender procesos históricos más allá de su cronología, para interpretar procesos psicosociales desde la perennidad que proporciona la escritura y en el presente intemporal e inagotable del arte literario que nos dice algo expresamente a cada uno, para pronunciarlo en *stricto sensu* Gadameriano.

De modo que volcamos de nuestro presente concreto la mirada hacia el pasado contiguo de Caracas para buscar entender en sus raíces elementos de lo que hoy vivimos, para definir desafíos del porvenir. Accedimos para ello

a la obra de Aquiles Nazoa en una selección de sus creaciones en los géneros poesía, teatro y ensayo, a partir de los criterios: interés estrictamente personal, el valor estético que nos merece la producción del autor y la significación sociocultural de su creación literaria. Dentro de la obra del escritor, los imaginarios sociales de Caracas y la caraqueñidad es el tema que ocupa nuestros esfuerzos investigativos, y que se ubica dentro de la línea común que compartimos con otros investigadores de diversas latitudes interesados en «la ciudad».

Oposiciones, excesos, contrastes, extremos, desmesuras, irrupciones recientes, con pasados que se restan entre sí y con un «presente [que] se inventa, hora tras hora, en el acto de desechar lo adquirido y desafiar el porvenir» (De Certau, 1980/2000, p. 103), son rasgos que definen el alma de las ciudades modernas. Si nos colocamos en distancia de estas sensaciones de la complejidad cotidiana, que caracterizan las prácticas y a los practicantes de las urbes, la ciudad puede ser distinguida como lugar de imágenes que identifican un mundo en construcción constante e inagotable, resultado de la experiencia de los habitantes, de la interrelación entre ellos y con la ciudad. En esta perspectiva, una ciudad figurada y simbólica se proyecta.

El estudio de los imaginarios relativos a la ciudad, tiene un acervo importante, construido desde distintas disciplinas de las ciencias humanas, sociales, culturales y de las artes, como iniciativas particulares o en integración cooperativa. Tenemos así: *Territorios y lugares imaginados* (Silva, 2019) sostiene la ampliación de lo imaginado sobre lo físico que define el mundo real, aspecto que incide directamente en la noción de territorio que se tiene y contribuye a que se generen nuevos territorios: «la ciudad física se vive y se percibe desde la ciudad imaginada» (p. 6). El urbanismo, lo material de la ciudad y sus lugares se convierten en imaginados, con ello se producen cambios en la noción de territorio geográfico. Un coadyuvante del incremento de lo imaginado tiene explicación en que la extensión de los imaginarios a partir de la interacción social, guarda similitud con el funcionamiento de las redes digitales. Esto debido a que el funcionamiento de las redes, conduce a formas de pensamiento y de acción sobre lo real que sirven de soporte a los imaginarios como agentes «constructores de realidades sociales» (p. 2).

*Imaginarios globales, miedos locales: La construcción social del miedo en la ciudad* (Reguillo, 2001), que indaga con habitantes de Guadalajara-México las

representaciones sociales que son influenciadas por múltiples medios sobre personajes, lugares, comportamientos, narrativas e imágenes que impulsan el miedo, así como las creencias que poseen y acciones que llevan a cabo estos habitantes de la urbe para afrontar los miedos. La experiencia de fin de siglo muestra miedos diversos, producto de la violencia en sus diferentes manifestaciones, daños ambientales, demanda y oferta laboral, homosexuales, pobres, como responsables directos de los malestares que afectan a los habitantes de la ciudad. Estas creencias resultan activadas o disminuidas, en las distintas identidades sociales, por los medios de comunicación globalizados y devienen en mitologías urbanas plurales que acuerdan o disienten diversos significados sociales sobre la ciudad.

*El imaginario de la ciudad* en el turismo (Méndez, 2016), acá la morfología de la ciudad adquiere autonomía y permite leer lo urbano a partir de recuerdos, sueños y experiencias que le otorgan movilidad y conforman las imágenes con significados individuales y colectivos, fuentes inagotables que alimentan proyectos de vida. En función de ello, el turismo se nutre de las divisiones tiempo-experiencia y espacio-episodio que puede experimentar la ciudad como fenómeno físico. La ciudad entonces responde al espíritu peregrino y quimérico del turista y a su demanda de innovaciones, donde lo original, acreditado y genuino confronta a lo cotidiano ordinario.

*Los universos simbólicos de la cultura contemporánea. Representaciones colectivas, imaginarios y religiosidades en las sociedades posmodernas* (Carretero, 2010 como se citó en Paredes, 2012), ofrece una lectura desde la sociología a los universos simbólicos y culturales; una comprensión del mundo social desde lo representacional e imaginario que conforman la realidad y, a su vez, son núcleos intangibles de la realidad social. De este modo, en el estudio lo «imaginario social» y la «religiosidad» se constituyen en ejes que señalan «fenómenos y prácticas sociales» (p.194) diversos, de indagación común dentro de la sociología, pero también novedosos en este campo del conocimiento. Aquí se sitúa el mayor aporte de la investigación.

*Caracas en la imaginación literaria y Fervor de Caracas* (Torres, 2013; 2015) analizan la literatura representada en diferentes géneros, relativa a la ciudad y producida fundamentalmente durante el siglo XX; subyace a ello el interés de ubicar en la escritura la «imagen, respiración y vida» (2015, p. 31) de Caracas. Se valoran así las formas de imaginar la ciudad que aparecen presentes en la

literatura y que transitan áreas vinculadas con: el hermoso paraíso natural que representa, la serenidad que encarna El Ávila de cara al caos intenso que también caracteriza a la urbe, los nombres que cualifican la ciudad, los modos de verla y señalar los lugares, imágenes de la ciudad de libros, el dolor de Caracas por su destrucción o, frente a esto, el desafío de imaginar para ella un porvenir distinto. De esta forma, los hallazgos muestran acuerdos y repercusiones entre las obras de diversos autores que fueron revisadas, también señalan imágenes distintas sobre Caracas.

*El imaginario de la ciudad venezolana: de 1958 a la metrópoli parroquiana. Aproximación desde la historia cultural urbana* (Almandoz, 2011), es el tercero de una serie de libros dedicados a investigar la ciudad en el imaginario venezolano del siglo XX. Se abarca aquí el estudio del periodo 1958 y dos décadas más a través del análisis de la literatura en sus géneros ensayo y novela. Se logra así diferenciar y enlazar las representaciones de la ciudad y su urbanización y establecer un continuo entre ciudad y campo, los autores del corpus analizado muestran un imaginario de urbanización «entre mediática, frívola y farandulera, publicitaria y consumista» (p. 18). También se destacan imágenes asociadas a lo femenino –prácticas, hogar, familia–, las que al igual se vinculan a la parroquia urbana en la que es, tal vez, la última memoria de una época rural y provinciana en una ciudad que enfrenta la urbanización vertiginosa.

*Del viernes negro a la Caracas roja* (Almandoz, 2018), analiza el imaginario de la ciudad que ofrece la literatura venezolana producida por ensayistas, narradores y cronistas en las tres últimas décadas del siglo XX. Se muestra aquí cómo la literatura es expresión de la crítica social y el pronunciamiento político frente a las consecuencias del proceso de modernización de la urbe y el caos de su transformación, que se manifiestan en «los malestares capitalinos» (p. 51): la decadencia ciudadana, el incremento de la marginalidad, una ciudad fragmentada que declina en su proceso de modernización, acechada por revueltas sociopolíticas, por la violencia desbordante y el advenimiento de la revolución. Aparece señalado también, el interés que despiertan estos fenómenos para que muchos se ocupen del estudio de la ciudad, con miras al rescate y la preservación de la memoria de fines de siglo.

Estos esfuerzos de los que solo hemos mencionado unos pocos, junto a ellos muchos otros, han buscado comprender la ciudad y su complejidad actual, las experiencias de vida y la cotidianidad de sus habitantes. Al mismo tiempo, de la conjunción de intereses interdisciplinarios han derivado elementos importantes para la teorización en torno al tema de los imaginarios, un asunto de relevancia que ocupa los esfuerzos de la intelectualidad universal desde finales del siglo XIX con Émile Durkheim como uno de sus iniciadores.

En el texto que presentamos, desde la psicología social y la literatura, nos interesa ocuparnos de la Caracas del siglo XX, tal como es imaginada en la escritura. La pregunta que nos orientó en el estudio fue ¿Cuáles imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad del siglo XX se encuentran presentes en una selección de la obra de Aquiles Nazoa?

Como objetivo general nos planteamos:

Comprender los imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad del siglo XX presentes en una selección de la obra de Aquiles Nazoa.

Los objetivos específicos fueron:

- Caracterizar la temática en los diferentes géneros que conforman la selección de la obra de Aquiles Nazoa.
- Conocer imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad que allí se construyen.
- Destacar la función que tienen los personajes de las creaciones de Nazoa, en la dinámica social de Caracas y en la representación de la caraqueñidad.
- Interpretar el rol que cumple la producción de Aquiles Nazoa, en la construcción y pervivencia de los imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad.

Los textos seleccionados para conocer del tema, fueron publicados entre los años 1971/2020, en ellos se recoge la producción del Nazoa que abarca los años 1938/1976. A través del análisis que hacemos a una selección de cincuenta y seis poemas, catorce textos dramáticos y seis ensayos, pretendemos acercarnos a la representación que nos ofrece el autor sobre Caracas y los caraqueños, además de reconocer y valorar nuevos medios de comprensión y acceso a fenómenos psicosociales, para distinguir las señales y huellas que van generando en el imaginario colectivo los eventos sociales



vividios y los remanentes que construimos a partir de ellos para nuestra identidad, ciudadanía, cotidianidad, así como legado para otras generaciones.

Aquiles Nazoa nos ofrece en su producción literaria un conjunto de imágenes referidas a Caracas, su admirada ciudad natal, y a la caraqueñidad o las formas en que transcurre la vida de sus habitantes, las mismas que definen la identidad, prácticas y tradición del ser caraqueño. En poesía los énfasis son diversos, entre ellos resaltan sus abundantes producciones relativas al paisaje, la fauna, el urbanismo, personajes y costumbres caraqueñas. En teatro destacan personajes, sus posiciones, relaciones y prácticas sociales, en una Caracas que transita del periodo colonial a la modernización y el progreso que advienen con el petróleo. En el ensayo ubicamos los acentos en la caraqueñidad tradicional, además del paisaje, urbanismo y personajes en una Caracas que despide los últimos resplandores de una época que pasó.

Con su sensibilidad y compromiso social busca alertar a los lectores acerca de las cosas que se deben mantener de la ciudad y del gentilicio caraqueño, las amenazas que se ciernen contra ellos, los riesgos que se enfrentan de pérdida de la identidad por el olvido de origen y las tradiciones, lo que es necesario rescatar y salvaguardar para las generaciones futuras, la posición crítica que se debe mantener frente a los cambios que experimenta la ciudad y son inherentes al paso del tiempo, las adaptaciones que es necesario incorporar sin perder de vista «lo esencial humano».

Rescatamos como un gran aprendizaje luego del recorrido hecho en este trabajo, la necesidad de Nazoa de regresar a lo bueno que le ofreció la ciudad en los tiempos idos, tratando de borrar la ignominia e injusticias que vivió en las dictaduras de Gómez y Pérez Jiménez. Hemos comprendido así mismo que también este era parte del sentido de la búsqueda que nos llevó a recorrer en sus escritos, y en la historia y tradición del escritor y su quehacer, el recuerdo de aquellos tiempos que se sostienen en la nostalgia, pero de cuya evocación se activan en nosotros, como en el poeta «el compromiso ético contraído con la realidad» (Castillo, 2010, p. 2), el sentido y la fuerza para la práctica social transformadora del presente en procura de tiempos mejores.

Organizamos el texto en seis capítulos en los cuales destacamos elementos relativos a la perspectiva de investigación y la metodología que sirve de base al estudio en el primer capítulo; los imaginarios sociales y literarios en el referente teórico en el capítulo dos; el contexto socio-histórico

en el que se desarrolla el tema en el tercer capítulo; una reseña del autor, su obra y tradición en el capítulo cuatro; el análisis y discusión de los resultados en el capítulo cinco; en el último capítulo presentamos las conclusiones.

## CAPÍTULO 1.

### PERSPECTIVA DE INVESTIGACIÓN

Una obra de literatura a la que le reconocemos rango literario nos habla por encima de cualquier distancia temporal, con tal que estemos familiarizados con la lengua en que se exprese. Asimismo, también una imagen que sea una obra de arte tiene el poder de alcanzarnos de modo inmediato. Ambas invitan a uno solemnemente a demorarse en ellas, y en ambas hay que pensar, además para decirlo como Kant, muchas cosas innombrables.

Hans-Georg Gadamer, 2006.  
*Estética y hermenéutica*

En este capítulo presentamos los elementos que sirven de base para el desarrollo de la investigación, desde el punto de vista de la concepción del objeto de estudio, la relación que se establece con él y el abordaje asumido para su comprensión. De allí que en función del objetivo planteado hemos contemplado señalar el enfoque de investigación, el corpus de análisis, los criterios empleados para tal fin junto con el procedimiento seguido, finalmente, los conocimientos y experiencias que dan legitimidad a nuestra práctica.

### **1.1. Enfoque**

La investigación se ubica en el marco de la imagología literaria «una de las formas de indagación más “concretas” de la aproximación a la alteridad» (Moll, 2002, p. 347). Con el estudio de las imágenes, prejuicios, clichés, estereotipos y opiniones de pueblos y culturas, la imagología pone en evidencia contenidos de tipo ideológico y político que están presentes en una obra literaria y representan el imaginario social y cultural del autor.

Los estereotipos nacionales y su evolución en el tiempo caracterizan la intención en la representación literaria y demandan de estudios históricos que procuren analizar «dinámicas y contenidos de esas imágenes estereotipadas» (Santos Unamuno, 2012); de modo que puedan facilitar la comprensión de los «imagentipos» que hablan de: la realidad cultural propia – «autoimagentipos»–, y/o la realidad de otras culturas –«heteroimagentipos»– (Pageaux, 1994; Sánchez, 2005).

El objetivo principal de la investigación imagológica (Martí, 2005) está orientado a señalar la importancia ideológica y política de los contenidos pertenecientes a una obra literaria en tanto engloban referentes del medio social y cultural al cual pertenece el autor y muestran el cuestionamiento que él hace a su propia identidad cultural.

Hay así dentro de la corriente imagológica contemporánea, una apuesta interdisciplinaria (Pageaux, 1994; Sánchez, 2005) que combina elementos de la historia, la sociología, psicología social y, la literatura (Simóes, 2011, como se citó en Santos Unamuno, 2012); con una tendencia que se ocupa «de indagar en las complejas relaciones entre lo individual y lo colectivo, entre el imaginario social y el imaginario literario [...]». (Santos Unamuno, 2012, p. 47).

En la perspectiva de Pageaux (1994), para la imagología se reafirma la necesidad de retomar la senda interdisciplinaria y sostener una alianza entre literatura y otras investigaciones de los campos social y cultural; de esta forma la imagología podrá establecer contrastes entre métodos y de la imagen literaria con diferentes testimonios. El diálogo con los textos literarios permitirá –a partir del estudio de la imagen– restaurar opiniones, creencias y los dilemas que configuran una sociedad en una época determinada.

## 1.2. Corpus de análisis

De la obra literaria de Aquiles Nazoa elegimos para el análisis una selección distribuida en los géneros de la manera siguiente: poesía –cincuenta y seis poemas–, teatro –catorce textos dramáticos– y ensayo –seis libros–. Para la selección de las producciones asumimos, a partir del discernimiento subjetivo de la lectora-analista, criterios inclusivos de interés y relevancia para los objetivos del estudio:

-Textos relacionados por una temática común: Caracas y la caraqueñidad.

-Textos que ofrecen contenidos de diversidad al resaltar el paisaje, urbanismo, así como prácticas, costumbres y personajes de la ciudad.

-Escritos cuyo tránsito se detiene tanto en la vida colectiva de la ciudad, como en lo íntimo de los personajes y su espacio privado.

Para todos los casos de poesía, teatro y ensayo, sobre la base de la selección primera, en el momento de exponer el análisis trabajamos con un «muestreo para la presentación» (Flick, 2004, p. 75) de los textos o partes de estos, a los efectos de ilustrar las interpretaciones y comentarios realizados.

En el género poesía, las publicaciones incluidas para la selección del corpus de análisis fueron: Nazoa, A. (1971). *Humor y amor*; Nazoa, A. (1983). *Aquiles Nazoa. Obras completas. Papeles Líricos*; Nazoa, A. (1987/2020). *Poemas populares*; *Revista Épale CCS*, 372. (2020). Los poemas seleccionados se organizaron en función de los temas emergentes de análisis de la forma siguiente:

-**Paisaje.** a) *Valor de los animales:* Exaltación del perro callejero; La picurización del venezolano; Noticias comentadas; Los animales en Caracas.

b) *Clima y montaña*: Buenos días Ávila; Tú eras una ciudad abandonada; ¿Qué hubo Pacheco?; Invocación al tranvía.

-**Elementos urbanos**. a) *Servicios en mal estado*: El infierno rodante; Autobuses con radio; Los apagones; Noticias comentadas. b) *Valor de los elementos urbanos*: Elegía al barrio El Cenizo; Adiós a la plaza de Capuchinos; El Calvario; Sociedad de consumo. c) *Transformación urbana*: El día de Caracas; En la placita.

-**La ciudad y sus personajes**. a) *Caracterización de personajes*: Relafica del negro y el policía; La abuela; El poeta canta a las colegialas; Don Anselmo; Elegía Caraqueña; Bar La Estrella; Elegía a la dulcera de Sociedad; Con Josefina, mirando trabajar al amolador de Walt Whitman; Antonio Miranda, el rey de la miel de abeja y poeta de la calle; Momo; El frutero; El último pandehornero; Nuevos saludos para Pacheco. b) *Distinción de clase sociales*: Costumbres que desaparecen; Culebras de ayer y de hoy; Lo que abunda; Los cazadores de muchachitas; Navidad; Llegó la navidad; Domingo; La vida cotidiana; Hombre y pan; Arbolito vs. Nacimiento; Delicias del tiempo actual cronistas que "dan la hora" o como se escribe ahora una reseña social.

-**Costumbres y prácticas**. a) *Lo que se anticipa como negativo*: Hombres caseros; La mujer del futuro. b) *Prácticas que se juzgan*: Amor cuando yo muera; Cupido al volante; En Caracas cada día se suicida un policía; ¿Verdad que los caraqueños parece que hablan en sueños? c) *Costumbres que se celebran*: Glosa para volver a la escuela; Matrimonio de pobre; Balada pesimista; Retreta del domingo; La vida cotidiana; Elogio informal de la hallaca. d) *Costumbres que desaparecen*: Despedida de las ñapas; El ocaso de las puyas.

En el género teatro, las publicaciones incluidas para la selección del corpus de análisis fueron: Nazoa, A. (1971). *Humor y amor*; Nazoa, A. (1978). *Aquiles Nazoa. Obras completas. Teatro*; Nazoa, C. (2020). *Sencillamente Aquiles*. Los textos dramáticos se organizaron en función de los temas emergentes de análisis de la forma siguiente:

-**Los inicios de siglo**. Vida privada y contexto social: Los martirios de Teodora o una culebra que llora; Hernani de Víctor Hugo o el amor fue mi verdugo.

-**Caracas, personajes y páginas de modernización**. a) *Pobres*: Aviso luminoso; La cenicienta al alcance de todos. b) *Contraste ciudad campo*: Doctor

y comiendo hervido; Otros lloran por mí. Nocturno en un acto. c) *La desigualdad y antagonismo entre pobres/ricos*: Nuestro conmovedor cuento de navidad; Teodulfo el miserable. d) *Los nuevos ricos*: Venezuela libre asociada o la generación del 5 y 6; Las Muñoz Marín salen de compras e) *Cotidianidades hogareñas*: Las personas superiores o al que no le haya sucedido alguna vez, que levante la mano; No hay nada tan peligroso como un tigre celoso; El arrocito de las López; “La familia Tragaldaba” o “La casa de Don Felipe”.

En el género ensayo, las publicaciones incluidas para la selección del corpus de análisis fueron: Nazoa, A. (1983). *Aquiles Nazoa. Obras completas. Prosa*; Nazoa, A. (1972). *Las cosas más sencillas*. Nazoa, A. (1975). *Vida privada de las muñecas de trapo*. Nazoa, A. (1976b). *Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*. Torres, I. (2009). *La magia del buen decir*. En los ensayos se identificaron cinco temas emergentes de análisis comunes a todos ellos: paisaje; urbanismo; la caraqueñidad o el ser, sentir y quehacer del caraqueño; personajes; y la ciudad martirizada.

### **1.3. Criterios de análisis y procedimiento**

Los límites del análisis están establecidos por la búsqueda de sentido que nos ofrece la producción literaria de Nazoa, esto es, la dirección que sus textos marcan para la comprensión que podemos lograr de Caracas y la caraqueñidad del siglo XX, nuestro tema de estudio. En palabras de Gadamer (2006, p. 56), «Lo que la obra sea capaz de decir», en los diferentes modos que puede asumir y se nos presenta para la comprensión. Así, «El poema que comprendemos y cuyo testimonio nunca se agota, y el diálogo en el que nos encontramos y, que como diálogo infinito del alma consigo misma, no llega nunca a su término son formas de esa concepción del sentido» (Gadamer, 1999, p. 149), o para emplear otra expresión, de la dirección que marca la obra cuando nos interpela.

En referencia con estos límites, es también preciso señalar que, en el estudio de la imagen literaria, resulta posible indagar «de forma ordenada y sistemática los vínculos que se entretajan entre los individuos que conviven en una sociedad. Se trata de la manera en que dichos individuos se representan e imaginan a sí mismos y a los otros» (Boadas, Navas y Plaza, 2015-2016, p. 144). Implica, por tanto, el estudio del proceder sobre cómo se construyen en

el texto imágenes del otro, y cómo ellas permanecen e intervienen socialmente.

El enlace que establecemos entre ambos planteamientos supone que los textos literarios representados en el corpus de análisis de cada uno de los géneros nos «invita a una larga escucha y a un intercambio de palabras, en los que se consuma la comprensión» (Gadamer, 1999, p. 150). En estos textos, la reflexión se sitúa en torno «a la representación del otro, y las apuestas culturales (es decir, también políticas y morales) que supone toda mirada sobre el otro» (Pageux, 2012, p. 19).

Desde el punto de vista procedimental, se realizó el estudio hermenéutico de la imagen literaria en la línea gadameriana de la búsqueda de sentido, y en el marco del imaginario literario y social relativo a la representación del «otro», en atención a la propuesta de Pageaux (1994, p. 102), con el fin de «confrontar la imagen 'literaria' con otros testimonios paralelos y contemporáneos».

En la interpretación de las obras literarias seleccionadas se estimaron las consideraciones siguientes: la comprensión como quehacer hermenéutico implica en sí misma un acto reflexivo; el establecimiento de una «conversación hermenéutica» entre el texto y el lector-intérprete se sitúa como, recurso y requisito del comprender; la verdad hermenéutica relacionada con lo vivido, se hace patente a través de la palabra como acontecer del diálogo (Gadamer, 1991; 2013). De esta manera, la comprensión de las representaciones de las otras personas a partir de la perspectiva hermenéutica, no dispone de un sistema de reglas que oriente la interpretación (Romo, 2007); no obstante, ofrece las posibilidades de apertura de un diálogo entre texto y lector, donde el entender se enriquece tanto de los conocimientos y valoraciones como de las experiencias del intérprete.

La comprensión hermenéutica y valoración de los textos incluyó: lectura, «la experiencia de lectura que hace el lector paciente [...] un lector empeñado en escuchar una y otra vez» (Gadamer, 2001, p. 11); identificación de temas emergentes; análisis e interpretación de los temas en búsqueda de la comprensión de sentido, en cuenta de las expectativas de sentido y de la experiencia propia como lectora de los textos, para poder «decir con la máxima precisión posible lo que, a [mi] modo de ver, está allí» (p. 134);



discusión que pretendió desarrollar la comparación entre los resultados del análisis y el contexto socio-histórico y cultural de la época.

El análisis literario contempló, de acuerdo con la propuesta de Pageaux (2012): el análisis de las palabras «expresiones o concreciones mínimas de sentido» empleadas para «escribir al otro», y cuyo uso está ligado a la vez a «ideología» e «imaginario» (p. 19); análisis de la información que provee el texto sobre el «otro» y los diferentes elementos de la cultura expresados en relaciones «jerarquizadas» o de «poder»; interpretación de los contenidos derivados de los análisis previos.

#### **1.4. Legitimaciones que avalan la investigación**

Algunos de los saberes y experiencias que permiten acreditar la investigación desarrollada que presentamos pueden situarse en:

1. Nuestro interés investigativo por la memoria social del país que desarrollamos muchos venezolanos sobre este tiempo, particularmente, a partir de los inicios del milenio actual (Mora-Salas, 2017; 2019; 2020b; 2021b; Mora-Salas, Cronick y Pérez-Mena, 2020; Mora-Salas y Veramendi, 2020). Memoria en la cual existen limitados elementos que en el mediano plazo puedan procurarnos la añoranza tras los cambios que se generen en un par de décadas más. No estamos construyendo una historia y una memoria sobre el país, de las cuales podamos sentirnos orgullosos y aspiremos que otros puedan conocer para darles continuidad. La nostalgia por el pasado valorado y productivo que tenemos los nacidos en el siglo XX no la tendrán las generaciones que han visto la luz en las primeras décadas del presente siglo.

2. Nuestro tránsito breve por esfuerzos investigativos que convocan la participación de diferentes áreas del conocimiento dentro de las ciencias humanas y sociales, a los fines de ampliar el prisma comprensivo de los fenómenos sociales (Mora-Salas, 2013; 2016; 2017; 2018; 2020a; 2021a) ha hecho que concurren con un propósito común la psicología social, la sociología, la filosofía y la literatura, para iluminar sendas, construir comprensiones, proponer acciones preventivas, forjar prácticas sociales que promuevan cambios.

3. La propensión por la escritura del Nazoa, sostenida a lo largo del tiempo. Sus producciones me solazaron, impresionaron, promovieron la reflexión y formaron en mi mocedad, hoy me procuran bases no solo para la

remembranza de los tiempos idos, sino elementos que confirman la importancia del recordar nuestra historia, para proponer desde allí caminos de continuidad.

## CAPÍTULO 2.

### IMAGINARIOS SOCIALES Y LITERARIOS

[...] el sentido del *viaje imaginario* es muy diferente según los distintos poetas. [...] Una realidad iluminada por un poeta tiene al menos la novedad de una iluminación nueva.

Gaston Bachelard, 1943/1994.

*El aire y los sueños.*

*Ensayo sobre la imaginación del movimiento.*

Los imaginarios sociales y literarios vistos a través de la referencia teórica y en son abordados en este capítulo. En él nos encargamos de revisar la imaginación, la acción imaginante y su correlato los imaginarios sociales, y la imagen literaria en distintos géneros.

La existencia humana se encuentra sujeta a la estructura que le dan los «límites». El ser y el comportamiento del hombre, con sus emociones, prácticas y concepciones, disponen siempre de estos linderos, también el hombre en sí mismo representa márgenes. Sin embargo, es la plasticidad propia de los límites, la que favorece que «nuestra experiencia directa y nuestra imaginación [estén] limitadas a magnitudes definidas» (Simmel, 1918/1994, p. 299). A través de la imaginación y las percepciones iniciales establecemos nosotros mismos los márgenes dentro de la extensa realidad y es en este marco donde se sitúa nuestra actuación. Ahora bien, la posibilidad de «trascender el mundo de la realidad sensible» se da a partir de la conciencia que tenemos de la realidad y de las fronteras que esta impone. Así, las demarcaciones y bordes pueden ser superados desde que se establecen si tenemos conocimiento de ellos y de la oportunidad que nos ofrecen de trascender. En suma, apunta Simmel, «el acto unificado de la vida incluye ambos estados, el de ser limitado y el de la trascendencia del límite» (Ibid).

Sobre la trascendencia del límite y la posibilidad creadora del ser humano nos ilustra Bachelard (1943/1994), al referir que la imaginación, contrariamente a ser una capacidad de constituir imágenes, «es más bien la facultad de deformar imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes» (p. 9). La imaginación y la acción imaginante son posibles a partir de la emergencia y explosión de imágenes nuevas, lo que describe la apertura y novedad del psiquismo humano, y remite a destacarlas como «una potencia mayor de la naturaleza humana» (Bachelard, 1957/2000, p. 21).

Expresión clara de la imaginación la constituye el imaginario: «El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria» (Bachelard, 1943/1994, p. 9). La imagen que posee el valor imaginario es aquella que permanece en el plano de lo novedoso, no alcanza estabilidad, sino que se mantiene inconclusa, resulta ajena al pasado y muestra apertura a lo venidero.

En oposición al sosiego y al reposo, a lo categórico e irrevocable es lo vivido, la profusión de lo incesante, lo que define a la imaginación y a las imágenes, «la vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad» (Bachelard, 1957/2000, p. 20).

De acuerdo con Sartre (1964), la imagen es «una manera determinada que tiene el objeto de aparecer a la conciencia, o, si se prefiere, una determinada manera que tiene la conciencia de darse un objeto» (p. 17). Precisamente porque «La imagen no es un estado, un residuo sólido y opaco, sino que es una conciencia», a esta conciencia de la imagen o «conciencia imaginante» le son atribuibles la «función 'imagen' o imaginación» (p. 26), lo que constituye la síntesis temporal y su capacidad de organizarse respecto de otras conciencias que se ubican en su precedencia y continuidad para constituir así «una unidad melódica» (Ibid). La conciencia de la imagen del objeto –ausente o imaginario– y su naturaleza esencial es diferente a la percepción, la imagen que se crea es producto de la intención, pero también del saber, pues a la representación de una imagen siempre le subyace un saber que la constituye y define lo que se desea representar.

La conciencia imaginante se da desde la espontaneidad de la creación y preservación del objeto en imagen, un objeto que se distingue absolutamente del producto de la «conciencia perceptiva» (Sartre, 1964, p. 23). La existencia que se le confiere al objeto de la imagen «Es una especie de indefinible contrapartida, porque el objeto se da como una nada. La conciencia aparece como creadora, pero sin proponer como objeto a ese carácter creador» (p. 25). Es una especie de «ausencia» o de «nada esencial» (p. 223) que distingue a tal objeto de aquellos que provienen de la percepción.

La propuesta de «lo irreal» se sitúa, así, como opción fundamental de la conciencia imaginante. Dicho de otro modo, una «negación» (p. 226), que deriva de objetos imaginantes inexistentes o con existencia en otro lugar y tiempo, hace posible la constitución de la imagen. Se requiere para ello «un extraviar» la conciencia del estar en el mundo, para que pueda imaginar «tiene que escapar al mundo por su naturaleza, tiene que sacar de ella misma una posibilidad de separación respecto al mundo» (p. 227).

Castoriadis (1998) cuando alude a la imaginación, nos indica que «[...] es una ‘función’ [del] alma (e incluso del ‘cerebro’). [...] [encargada de] transformar las ‘masas y energías’ en cualidades (de manera más general en hacer surgir un flujo de representaciones, y –en el seno de éste– ligar rupturas, discontinuidades)» (p. 310). De allí, la producción de «significaciones imaginarias colectivas» surge como derivación de las invenciones colectivas nuevas que se «despliegan en la vida histórica de las sociedades» (Agudelo, 2011b, p. 235).

Lo imaginario es una creación de la nada (Castoridis, 1975/2012), no reproduce en espejo la imagen de una realidad existente, por el contrario, es una generación de productos indefinidos de forma constante, «Es creación incesante y esencialmente *indeterminada* (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de “alguna cosa”» (p. 12).

Los componentes social e histórico de «la capacidad imaginante» del individuo proveen, a lo nuevo y lo creado, de la propiedad de representación de «un mundo y una forma del *hacer* histórico-social» (Ibid), en otra expresión, las representaciones creadas son alegóricas de la sociedad y del tiempo en el cual emergen:

Lo imaginario para Castoriadis [...] Es capacidad imaginante de inventar lo nuevo; es social porque la capacidad imaginativa, propia del ser humano, es una facultad que se despliega en la vida histórica de las sociedades; es histórica porque el hombre es consciente de su tiempo, porque se construye en el tiempo, porque configura su historia; es psíquica porque es fuente de representaciones que no obedecen a una lógica ortodoxa. Lo imaginario es siempre simbólico y está referido a la capacidad de inventar e imaginar significaciones, con lo cual se constituye en el modo de ser de lo histórico-social (Agudelo, 2011a, p. 9).

Lo histórico social es considerado como condición «intrínseca» básica de la existencia, el pensamiento y la reflexión (Castoriadis, 1997), tanto como lo es la psique para el pensamiento individual. Las distintas estrategias de comprensión de la realidad social que emplean las personas están vinculadas a

lo socio-histórico, a los modos de determinación social y a los procesos de creación que permiten idear los mundos propios, locales e históricos concretos.

Manifestación específica del acto creador de mundos, particular de todo ser vivo (Castoriadis, 1998), es la sociedad y sus instituciones, esto es, la creación que hace la sociedad de su mundo propio en el cual ella misma se encuentra contenida:

La sociedad es creación, y creación de sí misma autocreación. Es la emergencia de una nueva forma ontológica —un nuevo *eidos*— y de un nuevo nivel y modo de ser. Es una cuasi totalidad cohesionada por las instituciones (lenguaje, normas, familia, modos de producción) y por las significaciones que estas instituciones encarnan (tótems, tabúes, dioses, Dios, polis, mercancía, riqueza, patria, etc.). Ambas —instituciones y significaciones— representan creaciones ontológicas (Castoriadis, 1997, p. 4).

La sociedad en tanto «sistema de interpretación» del mundo que le da identidad, es «una construcción, una constitución, creación de un mundo, de su propio mundo» (Castoriadis, 1998, p. 69). En razón de esto, a partir de la institución de la sociedad es posible establecer y distinguir lo que es real de lo que no lo es, lo que tiene sentido de lo que necesita de él. Ahora bien, la institución para Castoriadis representa «la sociedad como un todo», está conformada y tiene su significado en «normas, valores, lenguaje, herramientas, procedimientos y métodos de hacer frente a las cosas y de hacer cosas y, desde luego, el individuo mismo» (p. 67).

Como miembros constitutivos de la sociedad, los individuos somos «fragmentos ambulantes de la institución de nuestra sociedad, fragmentos complementarios, somos sus ‘partes totales’» (Castoriadis, 1998, p. 68), en razón de lo cual tenemos el mandato de reproducirla para perpetuarla. Es de tal modo cierta esta práctica que, por la defensa de objetivos compartidos entre las diversas instituciones particulares que la conforman, es que es posible su subsistencia. De allí que cada individuo requiere de las narraciones, experiencias, ideas y opiniones de los otros para poder lograr la representación del mundo, las creaciones «libres e inmotivadas» (Castoriadis, 1997) que produce:

Las significaciones imaginarias sociales crean un mundo propio para la sociedad considerada, son en realidad ese mundo: conforman la psique de los individuos. Crean así una “representación” del mundo, incluida la sociedad misma y su lugar en ese mundo: pero esto no es un *constructum* intelectual; va parejo con la creación del *impulso* de la sociedad considerada (una intención global, por así decir) y un humor o *Stimmung* específico –un afecto o una nebulosa de afectos que embeben la totalidad de la vida social (p. 9).

Tal representación del mundo o de «significaciones imaginarias» adquiere carácter de real a través del lenguaje. El simbolismo que el lenguaje comporta es el que permite que nos movamos dentro de él (Castoriadis, 2002), pero además hace posible que la interpretación colectiva traduzca la realidad social. Aunque las significaciones imaginarias sociales no corresponden a elementos «reales», sí vienen dadas por «creación» (Castoriadis, 1998) y tienen su asidero en procesos participativos de significación que involucran a la colectividad. De allí que ...

Hay pues una unidad en la institución total de la sociedad; considerándola más atentamente, comprobamos que esta unidad es, en última instancia, la unidad y la cohesión interna de la urdimbre inmensamente compleja de *significaciones* que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen. Esa urdimbre es lo que yo llamo el *magma de las significaciones imaginarias sociales* que cobran cuerpo en la institución de la sociedad considerada y que, por así decirlo, la animan (p. 68).

Como capacidad creadora «imaginante» del individuo y de la colectividad, el imaginario permite la producción local e histórica concreta, la generación de una identidad propia, la invención de lo nuevo, la producción de significaciones otras. Tal elaboración simbólica de «representaciones, afectos, deseos, preocupaciones, multiplicidades, intereses, afectaciones» (Agudelo, 2011a, p. 8), tiene su expresión en «discurso y objetos [...] prácticas y acciones sobre la realidad» (p. 9).



De esta forma, el imaginario refiere al origen de la inventiva y la creación, sus límites no pueden ser establecidos sino por el lenguaje, se expresa a través de él y de las acciones situadas socio-históricamente, es reflejo de las significaciones instituidas, tiene la facultad de ser instituyente e innovar sobre lo instituido con cada nueva producción que se le otorga. Como aspectos relevantes que se conjugan para dar significación integral a lo social instituido, es importante indicar algunas particularidades asociadas al concepto de imaginario:

[...] a) lo imaginario es in-definido e in-definible, ya que no se le puede dar una forma porque es la fuente de todas las formas y figuraciones. De-finirlo o hallarle un fin limitaría su potencial analítico e interpretativo. b) Sólo podemos hablar de lo imaginario partiendo de la lengua, las acciones individuales y sociales y de las significaciones imaginarias instituidas. c) Para escapar de la lógica conjuntista-identitaria, únicamente podemos aproximarnos a tener una idea de lo imaginario a través de metáforas y analogías (magma, río abierto, flujo) que aluden a él de manera indirecta y sin determinarlo. d) Lo imaginario es acto, potencia, verbo en lugar de sustantivo; esfuerzo, trabajo, creación de sentido; por lo tanto, sus expresiones son sólo un efecto de su acción incesante y en consecuencia no podemos decir que ahí se agote. e) Se encuentra unido a sus producciones (lo instituido) y a lo que instituye en cada acto de creación. f) Es el lugar de la creatividad, pero también marca el límite de lo pensable y lo decible en una sociedad determinada. g) Se encuentra en el lugar de la autonomía, pero también es el espacio de la heteronomía y del sometimiento (Agudelo, 2011a, p. 12).

Tanto instituciones como significaciones imaginarias sociales se producen en cada sociedad a partir de la creación que realiza la colectividad de forma autónoma e inmotivada. Creación que manifiesta una significación del mundo, de la sociedad y del papel que esta tiene en el mundo (Castroadis, 1986/2005), indica además la articulación estrecha y coordinada que se da internamente entre las significaciones que subyacen y rigen la vida de una sociedad y de sus miembros.

En esta línea, el imaginario social está referido a la forma en que las personas «imaginan su existencia social», las «relaciones» que sostienen entre ellas y lo que les sucede, deseos e intereses alcanzados e «imágenes e ideas normativas más profundas» que les sirven de base (Taylor, 2006, p. 37). Se expresa a través de historias, leyendas, símbolos, es compartido por grupos sociales y como concepción colectiva posibilita la existencia de prácticas, identidad y legitimidad comunes. Es a partir de los imaginarios construidos del «caudal simbólico» de las sociedades, que estas «legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos» (Baczko, 1991, p. 8).

Al representar «formas de significación institucionalizadas que adopta la sociedad en el pensar, en el decir, en el hacer, en el juzgar» (Baeza, 2011, p. 33), los imaginarios como esencia y fundamento de la madurez de una sociedad «son la gramática intersubjetiva necesaria para lograr que la comunicación y la cooperación fluyan» (p. 34); constituyen el «elemento de cultura y matriz que ordena y expresa la memoria colectiva, mediada por valoraciones ideológicas, auto-representaciones e imágenes identitarias» (Ugas, 2007, p. 49).

Como aspecto originario, formativo y constitutivo de la vida social, lo imaginario ha demostrado ser no solo una «actividad que transforma el mundo, como imaginación creadora, sino como *intellectus sanctus*, sobre todo, como ordenación del ser a las órdenes del mejor» (Durand, 1981, p. 408). Señala asimismo «la ineludible re-presentación, la facultad de simbolización de donde todos los miedos, todas las esperanzas y sus frutos culturales emanan de manera continuada desde hace un millón y medio de años aproximadamente» (Durand, 2000, p. 135).

Lo imaginario alude también a «la posibilidad que tienen las sociedades de recrear sus historias, sus narrativas, sus leyendas» (Agudelo, 2011b, p. 244), a partir de la distinción entre «instituyente» e «instituido» (Castoriadis, 1994), esto es, entre lo transmitido y lo que puede crearse como nuevo, lo que se anticipa como posible.

En la literatura, el sentido que se le otorga al concepto de imaginario refiere a «imágenes mentales, psíquicas y poéticas» (Agudelo, 2011a, p. 3) que apuntan al contenido de sí mismo, de forma que «lo imaginario se experimenta como una experiencia de sí mismo, aunque imaginar suponga “salir de sí”, vivir en otros personajes que los de la vida cotidiana» (Marlieu, como se citó en

Chateau, 1976, p. 277). Sin embargo, estas manifestaciones no ocurren como eventos apartados de los hechos y prácticas sociales, tampoco de los procesos y contenidos de la cultura.

Esta capacidad de fantasía e imaginación, de «tomar una cosa por otra», de «simbolización», «la que, más allá de la simple objetivación perceptiva, permite integrar los elementos de lo real y de sí mismo que la percepción no podría aprehender» (Marlieu, como se citó en Chateau, 1976, p. 277), adquiere carácter social al recoger las contribuciones de imágenes e ideas emergentes que nutren los procesos comunitarios creativos, pero también encauzan y rigen la vida de los individuos en tanto sujetos creadores y recreadores de su tiempo y espacio social.

Las imágenes nuevas que surgen en la literatura, como lo expresa Bachelard (1943/1994, p. 11): «Viven la vida del lenguaje vivo. [...] renuevan el corazón y el alma; dan [...] esperanza a un sentimiento [...] Desempeñan un papel en nuestra existencia». Además de darnos vitalidad, «la palabra, el verbo, la literatura ascienden a la jerarquía de la imaginación creadora. El pensamiento, al expresarse en una imagen nueva, se enriquece enriqueciendo la lengua».

Las imágenes *poéticas* irradian la conciencia —«esas imágenes que nunca nosotros habríamos podido imaginar por nuestra cuenta»— (Bachelard, 1960/1997, p. 14), nos asombran y cautivan. Con ellas nos aproximamos y alcanzamos «al hombre de la palabra nueva» y nos hacemos partícipes de la «imaginación creadora» (p. 13). Las imágenes que nos ofrece el poeta, por su carácter emergente y de innovación, crean lenguaje, lo engrandecen y proyectan hacia el futuro; con ellas el autor logra impulsar y fulgurar una vida que es diferente de la cotidiana. Así, «la poesía constituye a la vez el soñador y su mundo». (p. 32)

También la acción creadora del lenguaje poético, en su existencia, luminosidad y actividad propias, «cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad» (Bachelard, 1957/2000, p. 8), impacta al lector, lo seduce e inquieta, y restablece en él a la imaginación en su lugar primero y originario: «Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad. Sabemos que la repetiremos para comunicarnos nuestro entusiasmo.

Considerada en la trasmisión de un alma a otra, se ve que una imagen poética elude las investigaciones de causalidad» (p. 13).

La imagen poética antecede al pensamiento, de allí que la poesía sea una «fenomenología del alma» (Bachelard, 1957/2000, p. 10), un compromiso de ésta. «Con la poesía, la imaginación se sitúa en el margen donde precisamente la función de lo irreal viene a seducir o a inquietar —siempre a despertar— al ser dormido en su automatismo» (Ibid., p. 21). Como lo ha señalado Sartre (1964), «toda situación concreta y real de la conciencia en el mundo está llena de imaginario, en tanto que siempre se presenta como una superación de lo real» (p. 230), esto es, la conciencia imaginante permite atribuir existencia —“en lo irreal”— de mundos otros y distinguir la diferencia de aquellos mundos frente a los cuales estamos presentes.

En el caso del *teatro* los significados y sentidos que se le otorgan, se originan de una pluralidad conformada por «el mundo simbólico, los esquemas perceptivos y el mundo fenomenológico percibido por los sujetos» (Di Sarli y Radice, 2011, p. 1). A ello es necesario agregar la influencia de las “instituciones sociales” encargadas de facilitar el vínculo entre individuos, direccionarlos a participar colectivamente, ratificar principios, saberes y prácticas sociales que otorgan a lo vivido identidad específica de carácter imaginativo-formativo.

La diversidad de elementos que conforman el teatro, constitutivamente emerge como fondo imaginario que alude a las distintas fuentes y patrones imaginarios del individuo:

Los objetos imaginarios contienen lo que se sabe y lo que debería ser un objeto cultural de la realidad. Encierra también el punto de vista o configuración desde los cuales se instaura la certeza sobre lo que uno sabe del mundo. El rol del lenguaje como vehículo comunicativo en ciertas circunstancias funciona como soporte de los anteriores componentes, tal es el caso del texto dramático [...] La construcción del objeto imaginario que aparece en escena implica una selección de rasgos significativos que sugieren al objeto y es a partir de esta selección particular de ciertos aspectos sensibles que componen el objeto material que se construye el sentido simbólico del objeto teatral (Di Sarli y Radice, 2011, pp. 4-5).

Las imágenes colmadas de imaginación cumplen un papel fundamental, más allá de la representación que se logra en el espectáculo, acompañan al «hombre que camina, solitario, rodeado de una nube de imágenes; sus “fantasías”. [...] Las imágenes se deslizan entre su percepción y él mismo, le hacen ver lo que cree ver. La sustancia imaginaria se confunde con nuestra vida anímica, con nuestra realidad afectiva» (Morin, 1956/2001, p. 184). En palabras de Rancière (2010, p. 95), la imagen es «un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. No es la simple reproducción de lo que ha estado delante del fotógrafo o del cineasta».

En el campo de la representación, entendida esta como producto imaginario, se origina una incidencia directa sobre el conocimiento previo que hemos construido de objetos, fenómenos, experiencias, en tanto influye en la construcción de nuevos sentidos de aquello a lo que somos sensibles:

[...] la representación es siempre una estructura dinámica, ya que como acto constructivo de objetos imaginarios combina conceptos con objetos culturales. Esta combinación de objetos materiales con conceptos es independiente de que dichos objetos estén o no presentes ante el sistema sensorial. Además, la representación es generativa, ya que facilita relaciones con nuevas formas de conocimientos y experiencias, fortaleciendo los que ya se poseen, y generando conocimientos y conceptualizaciones nuevas (Di Sarli y Radice, 2011, p. 7).

Bien lo expresa Simmel (1971/2001), al referir que el *arte teatral* «está tanto más allá de la composición como más allá de la realidad» (p. 313). Se configura desde una unidad interna que luego logra expresarse en la diversidad que lo constituye, e interpretarse en la pluralidad de sentidos. Así, «cada realidad particular caracterizable es un fragmento, ninguna es una unidad cerrada en sí. Pero para configurar los contenidos de la existencia en una unidad tal, para esto está la esencia del arte» (Ibid., p. 307).

También en la construcción del imaginario propio de la representación, resulta fundamental el rol de los espectadores-intérpretes, quienes «ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas»

(Rancière, 2010, p. 20); ello porque «hay una *actitud teatral* que el hombre lleva consigo como su unitario *ser-así* sobre el mundo y que le hace creador de una forma absolutamente unívoca» (Simmel, 1971/2001, p. 314).

De este modo tras la intervención de distintos factores, elementos propios de la teatralidad, la representación resulta ser un producto de la memoria colectiva, una construcción que combina *ser* y *hacer*, donde concurren las capacidades cognitivas, imaginarias y afectivas de sus participantes. La conjunción de todo ello, además, permite la comprensión del arte y la acción dramática (De La Bandera, 2002; Di Sarli y Radice, 2011; Martínez, 2017).

Lo que se representa, el contenido de las imágenes que maneja el dramaturgo, se corresponde con «cada realidad particular [que] tenga en sí, por así decirlo, un punto dotado de vida que constituye su sentido y en cuyo desarrollo incluye en su derredor a las vitalidades interactuando orgánicamente, portando y portadas» (Simmel 1971/2001, p. 315). Concurren en ello «sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones» (Morin, 1956/2001, p. 73).

Dentro de los contenidos de la representación destaca la potencialidad política del teatro. Donde «el desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan el arte político» (Rancière, 2010, p. 86). La evolución experimentada por este arte representativo lo ha llevado a constituirse en una *mediación, forma, recurso y tecnología* que elimina la diferencia y la distancia intérprete-espectador, traslada el espectáculo a sitios diversos y, primordialmente, proyecta a la sociedad política a los terrenos del teatro (Martínez, 2017).

El progreso de la representación a la acción «ha superado la antigua producción de objetos solo para ver. A partir de ahora produce directamente “relaciones con el mundo”, y por lo tanto formas activas de comunidad» (Rancière, 2010, p. 71). Según lo expresa Martínez (2017) «Cuando el teatro desborda la cuarta pared y abandona la escena, transmutado en dramaturgia social [...] se vuelve herramienta, toda vez que contribuye, entre otras cosas, a la toma de conciencia de que la realidad social se construye (también) dramáticamente» (p. 105).

Se marca así un más allá de la representación que coloca a la dramaturgia como «competencia social ampliamente distribuida» (Ibid., p. 99). El teatro

busca de este modo nuevas formas de actuación de la sociedad y originales participaciones de cooperación competente en la creación y escenificación.

El *ensayo*, desde Montaigne con su obra *Essais* en el siglo XVI, representa un género literario situado dentro de nuevas formas de escritura delimitadas como la «escritura del yo» (Pozuelo-Yvancos, 2005, p. 181). Aquí el mayor énfasis está en la intervención del autor de modo casi autobiográfico en la producción del texto, en tanto se concentra en «pintarse a sí mismo, unir su libro al YO, en toda su dimensión de testimonio personal, con ambición de mostrarse desnudo» (Ibid., p. 185).

Existe así una valoración de la persona que se superpone sobre el tema y la habilidad para abordarlo, por cuanto «el ensayista tiene que meditar sobre sí mismo, encontrarse y construir algo propio con lo propio» (Lukács, 1911/1975, p. 35). El arte para desarrollar el ensayo entraña siempre una «creación nueva, un hacerse vivo en la vivencia real» (Ibid., p. 38). Mostrar la posición propia frente al objeto sobre el cual se escribe, no reproduce el mundo, lo crea en versiones nuevas a partir de la interpretación que hace de él. De allí que el ensayo «es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide de su valor, no es la sentencia [...] sino el proceso mismo de juzgar» (Ibid), esto obedece a que su propósito se encuentra orientado hacia la crítica reflexiva o la exposición de ideas.

El ensayo enmarcado en la escritura del yo «nace cuando se hacen solidarios los espacios del sujeto y del objeto de la representación, creando, con la invención, un espacio de creación imaginaria, que se sostiene en su propia verosimilitud» (Pozuelo- Yvancos, 2005, p. 184). De este modo, al componer y hacer simultáneos el sentimiento y la razón, lo estético y lo teórico, el interés de la reflexión en el ensayo pasa a ser «un libre intento utópico del conocimiento originalmente perfecto por medio de la imperfección de lo indeterminado» (Aullón de Haro, 2005, p. 17).

El ensayista ha de traer como hecho presente y con nuevos sentidos, aquello que tiene existencia propia, esto es, construir desde sí mismo la originalidad del hecho a partir de su propia subjetividad. El acto creador, la imagen plasmada se sitúa en la organización, nueva disposición y estructura que el ensayista propone para lo existente, en palabras de Lukács (1911/1975):

[...] el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido; le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han sido vivas. Y como sólo las ordena de nuevo, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre “la verdad” sobre ellas, hallar expresión para su esencia [...] (p. 28).

El carácter de «discurso reflexivo», le acredita al ensayo «la muy libre posibilidad de tratar acerca de todo aquello susceptible de ser tomado por objeto conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo privilegiadamente ahí toda la literatura misma, el arte y los productos culturales» (Aullón de Haro, 2005, p. 17). En este sentido, la libertad que lo define se sitúa en la extensión que abarca selección del tema, organización del discurso, estructura y cierre del texto. Lo que resulta, entonces, en una producción que comienza:

[...] por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las “di-ersiones”. Sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no son filológicamente fundadas y medidas, sino que son por principio hiperinterpretaciones (Adorno, 1974/2003, p. 14).

La imagen en el ensayo recoge desde el acto creador a la vida misma y cómo esta hace viva, desde la existencia auténtica, a la realidad que juzga, como ya lo hemos señalado: «un hacerse vivo en la vivencia real» (Lukács, 1911/1975, p. 38). Es por esta razón que, a la escritura ensayística también se le atribuye un carácter confesional-intimo, en tanto el creador le otorga estructura final a su producción a partir de sus contribuciones y participación personales (Pozuelo Yvancos, 2005). Desde otra expresión, se trata de:

[...] una actitud, un modo de proceder en la organización del discurso, un estilo, entendido como propiedad en la que convergen la personalidad del autor, su manera de ser, con la manera no exhaustiva,



ni fundada en autoridades, sino asimilada y perspectivizada desde su misma personalidad, de abordar cuanto asunto trate (p. 186).

El ensayo representa la llamada «gran creación literaria de la modernidad» (Aullón de Haro, 2005, p. 15), y en este sentido es posible señalar su propósito en la reflexión crítica o la exposición de conocimientos. Como lo indica el autor, en la variedad que enlaza los «textos prosísticos» del género ensayo concurren la disertación de pensamientos e imágenes, manifestaciones estéticas, reflexión doctrinaria o imaginativa y lo artístico. Se enuncian en él las reflexiones producidas que no están definidas únicamente en lo artístico, o en lo científico:

Escribe ensayísticamente quien compone experimentando, quien de este modo da vueltas de aquí para allá, cuestiona, manosea, prueba, reflexiona; quien se desprende de diferentes páginas y de un vistazo resume lo que ve, de tal modo que el objeto es visto bajo las condiciones creadas en la escritura (p. 21).

Como producto de la creación literaria, el ensayo tiene su manifestación en formas diversas: «autobiografía, biografía, caracteres, memorias, confesiones, diario, utopía, libro de viajes, aforismo, paradoja, crónica, etc» (p. 22). Sus rasgos distintivos y su facultad de representar «la posición del hombre moderno en el mundo y [el] ejercicio de su actitud reflexiva y crítica, de la individualidad y la libertad», lo constituye en «el género y el discurso más eminente de la crítica y de la interpretación, de la exegética y la hermenéutica» (Ibid).

El imaginario de la ciudad visto a partir del *humorismo* nos permite recrear el papel social que este desempeña. Bergson a finales del siglo XIX, en *La significación de lo cómico*, (1899/2002), señalaba que entender la risa supone «reintegrarla a su medio natural, que es la sociedad, hay que determinar ante todo su función útil, que es una función social» (p. 15). Esto es así, porque lo que representa la risa traduce inconformismo y descontento específicos del hombre con la sociedad. En el fondo de lo risible aparece en despliegue la comicidad y, así, en bucle surge la relación que conecta el ingenio singular con la reflexión colectiva, con la práctica social:

[...] ¿cómo no habría de ilustrarnos sobre los procedimientos de la imaginación humana, y más particularmente sobre la imaginación social, colectiva y popular? Nacida de la vida y emparentada con el arte, ¿cómo no habría de decirnos también algo sobre el arte y sobre la vida? (p. 12).

La risa pretende resaltar, distinguirse, pero además busca transformar inflexibilidades, lo establecido, automático, invariable, inexorable y opresor que existe en la sociedad; podría decirse que su oponente primero son las emociones solo frente a ellos la risa no tiene lugar:

Hay estados de alma que conmueven apenas se dan a conocer; hay alegrías y tristezas con las cuales se simpatiza; pasiones y vicios que provocan el asombro, el horror o la piedad; sentimientos, en fin, que se prolongan de alma en alma por resonancias sentimentales. Todo esto afecta a lo esencial de la vida, todo es serio, y a veces hasta trágico. Allí donde el prójimo deja de conmovernos comienza la comedia. Y comienza con lo que se podría llamar 'la rigidez contra la vida social' (p. 104).

Pirandello (1908/2002), por su parte, ubica como causa generadora de la risa al humor. En el humor, a diferencia de lo cómico, se sitúa la reflexión que permite el paso de «la observación de lo contrario», al «sentimiento de lo contrario». El análisis del proceso psicológico, es el que permite identificar las intenciones del artista al generar en el espectador/lector un estado psíquico específico. Frente a la representación cómica, desde la reflexión emerge un sentimiento que frena u obstaculiza la risa.

[...] en la concepción humorística, la reflexión es, en efecto, como un espejo, pero de agua helada, en el que la llama del sentimiento no sólo se mira, sino se arroja y apaga. El chirrido del agua es la risa que provoca el humorista; el vapor que exhala es la fantasía, muchas veces algo humeante, de la obra humorística (p. 107).

El asunto de la reflexión, coloca en el foco a la concepción de la obra humorística y al proceso que ocurre en el artista durante el acto creador, en

tanto el artista es el responsable de delimitar y representar «estados psicológicos» en su obra:

[...] podría decirse que el humorismo es un fenómeno de desdoblamiento, en el acto de la concepción. En el fondo, la concepción de la obra de arte no es otra cosa que una forma de organización de las imágenes. La idea del artista no es una idea abstracta; es un sentimiento que se convierte en centro de la vida interior, se apodera del espíritu, lo agita y, al agitarlo, tiende a crearse un cuerpo de imágenes. Cuando un sentimiento sacude violentamente el espíritu, suelen despertarse todas las ideas, todas las imágenes que están de acuerdo con él; aquí, en cambio, gracias a la reflexión injertada en la semilla del sentimiento, como si fuera un muérdago maligno, se despiertan las imágenes que están en contraposición (p. 109).

Pirandello (1908/2002) señala que el humor presenta una diversidad de características que permiten intentar definirlo, a pesar de tratarse de un hecho con manifestaciones diversas que dificultan las descripciones generales. Sin embargo, tres características resultan comunes a las diferentes expresiones del humor:

[...] *la «contradicción»* fundamental, cuya causa primera suele considerarse el desacuerdo que el sentimiento y la meditación descubren o bien entre la vida real y el ideal humano o bien entre nuestras aspiraciones y nuestras debilidades y miserias, y cuyo principal efecto es una especie de perplejidad entre el llanto y la risa; luego, *el escepticismo*, que colorea toda observación, toda pintura humorística, y, finalmente, *el modo de proceder del humorismo* minuciosa y maliciosamente analítico (p. 98).

En este sentido subraya que el humorismo «consiste en el sentimiento de lo contrario, producido por la especial actividad de la reflexión» (p. 130).

En la perspectiva del psicoanálisis, Freud (1905/1991), al referirse a los motivos del chiste y su proceso social, nos dice que la práctica del chiste es un atributo de pocos, aquellos que tienen «[Witz] Gracia», facultad que entra dentro de las «viejas ‘facultades del alma’» (p. 134), y opera de manera autónoma

de otras disposiciones humanas, pero también puede estar asociada a características mentales específicas que lo facilitan.

La risa está ligada a lo cómico y resulta placentero compartirla con otros, al comunicarles el motivo que la generó. Sin embargo, aquel que produce lo cómico –el chiste para usar su expresión– no puede reír de él, a pesar del agrado y complacencia que este pueda provocar en su creador. Probablemente, «mi necesidad de comunicar el chiste a otro se entreme de algún modo con ese efecto de risa denegado a mí, pero manifiesto en el otro» (p. 134). En la risa, particularmente en la que origina la comicidad, «están dadas las condiciones para que experimente libre descarga una suma de energía psíquica hasta ese momento empleada como investidura» (p. 141).

El que produce la comicidad, aquel que es objeto de ella y con quien es compartida constituyen la terna de personas involucradas en el hecho de la «gracia». Indica el autor que la tercera persona, el otro al cual se comunica, representa el sujeto que confirma la producción que recibe y sus fines, esto ocurre a expensas del propio creador y de la seguridad que pueda tener sobre su invención.

En las ciencias sociales, concretamente en la sociología, Berger (1999) se pronuncia para señalar:

[...] el humor –o sea, la capacidad de percibir algo como gracioso– es universal; no existe ninguna cultura humana que carezca de él. Al mismo tiempo, lo que la gente considera gracioso y lo que hacen para suscitar respuestas humorísticas varía enormemente de una época a otra y de una sociedad a otra. Dicho de otro modo, el humor es una constante antropológica y es históricamente relativo. No obstante, más allá o por debajo de todos los relativismos, existe algo que se supone que el humor percibe. Este algo es, justamente, el fenómeno de lo cómico (que, por decirlo así, es el correlato objetivo del humor, que sería la capacidad subjetiva). Desde sus expresiones más simples hasta las más complejas, lo cómico se experimenta como una incongruencia (p. 11).

Lo cómico cursa en paralelo y con reglas diferentes a la realidad cotidiana; en su ámbito son rebasadas las barreras de la naturaleza humana, en

este sentido la comicidad representa un signo de liberación para el individuo. Esto ocurre en todas las culturas, por el carácter de universal que posee lo cómico, aunque su vida efectiva sea tan efímera e incluso, su contenido sea tornadizo entre uno y otro momento. Otras de sus características distintivas son el no ser serio, tener la capacidad de aparecer y desaparecer al mezclarse con lo habitual, la aparición abrupta e intromisión en lo cotidiano en una suerte de «interludio» (p. 41), un entreacto en lo usual y frecuente.

Filósofos de la segunda mitad del siglo XX como Jeanson (1959, como se citó en Berger, 1999), otorgan a la risa un atributo de liberación. De allí que la sonrisa, como correlato, representa «la forma suprema de la risa, porque con ella el sujeto expresa su libertad y su autodomínio» (p. 73). Junto a Jeanson, otros filósofos –Swabey, Helmut Plessner– con quienes comparte un tiempo común establecen dos visiones particulares sobre la comicidad:

[1...] la experiencia de lo cómico es la percepción de algo que existe objetivamente *ahí fuera* en el mundo y no simplemente (aunque también lo es) una experiencia subjetiva determinada por la relatividad de la historia y la sociología. En otras palabras, es un *componente cognoscitivo* de la experiencia. [2...] la incongruencia entre orden y desorden, y por ende entre el hombre, que siempre busca el orden, y las realidades desordenadas del mundo empírico. Dicho de otro modo, la incongruencia que se percibe desvela una verdad central sobre la condición humana: *el hombre se encuentra en un estado de discrepancia cómica con respecto al orden del universo* (p. 77).

Expresado de otra forma, la comicidad procura «orden en un mundo desordenado», esto ha sido así en las diferentes manifestaciones de su representación a lo largo de la historia; de esta manera ha conseguido ofrecer revelaciones sobre realidades profundas que subyacen a lo insustancial desde el punto de vista de las ideas, imágenes, símbolos o de la categorización social.

Vistos los imaginarios literarios, colegimos aquí como lo señalamos antes (Mora-Salas, 2017), que la creación de mundos, la posibilidad de ofrecer detalles de las propiedades de estos mundos a través de «los poderes de la imaginación» (Pavel, 1995, p. 18) que posibilita la literatura, permite reconocer la existencia de la ficción y en ella la noción de autor-escritor, quien por medio del lenguaje

despliega la interacción entre ficción y realidad. De este modo, «Las obras de ficción literaria no son series de proposiciones sino instrumentos de un juego de representación imaginaria, cuya verosimilitud y credibilidad no está referida al mundo, sino al definido por tales reglas de ese tal juego» (Pozuelo-Yvancos, 1994, p. 279). Como lo indica Bustillo (2000):

El imaginario es la codificación que elaboran las sociedades para aproximarse a la realidad y nombrarla, y en esa medida se constituye en el meollo de la cultura de un pueblo, así como en la matriz que ordenará el dibujo de la memoria colectiva, las valoraciones ideológicas, las autorepresentaciones y las imágenes identitarias [...] Todo ello a su vez, sirve de plataforma a la imaginación, por lo que los testimonios ficcionales se constituyen en textos de la cultura que, a la vez que atienden a la representación de mundos, contribuyen a la modelización de los mismos, llegando incluso a modificar el imaginario inicial en un movimiento perpetuo de influencias entre diferentes tipos de discurso (p. 152).

Asimismo, el lector, en tanto sujeto convocado al territorio de la ficción, acepta la invitación, acude a sus dominios, experimenta y participa de la historia y sus eventos «[...] proyectando un yo de ficción que asiste a los acontecimientos imaginarios como una especie de miembro sin voto. Esta explicación podría dar cuenta de la plasticidad de nuestras relaciones con la ficción» (Walton, 1990, como se citó en Pavel, 1995, p. 106).

Con respecto al autor y la obra, Foucault (1999) se refiere a ellos como «la unidad, primera, sólida y fundamental» que se considera al momento de referir la tradición asociada a conceptos, géneros literarios o filosofía. En particular, el sentido de autor representa «el momento fuerte de individuación» (p. 100) en los orígenes de la literatura, la filosofía, la ciencia y, en general, en la historia de las ideas. El autor permite caracterizar los discursos, hacer visibles los imaginarios; la palabra que él produce se exterioriza de un modo específico y culturalmente adquiere un estatus distinto.

No obstante, la escritura que es producción del autor se identifica con la exterioridad, transgrede reglas y límites, accede al exterior, solo se refiere a sí misma sin remitirse a un productor específico «real». De allí que «La función

autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad» (Foucault, 1999, p. 107), toda vez que, en su tarea de articulador de discursos, el autor representa «la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación de sentido» (p. 123). Ocurre así que se superpongan en este juego de intercambio los roles del autor y de la obra, uno da paso a la otra en los momentos que implican al acto creador y a la producción final: «¿Qué es una obra? ¿qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre de obra? ¿de qué elementos está compuesta?, una obra, ¿no es aquél que escribió aquél que es un autor?» (p. 103).

El sujeto que «habla» en el discurso, facilita «el derramamiento indefinido del lenguaje» (Foucault, 1966, p. 11), en tanto produce un vacío o «espacio neutro» en el cual el lenguaje se despliega, mientras que él como sujeto se fracciona, disemina, desvanece. De este modo, la literatura representa un camino hacia «afuera»:

La literatura no es el lenguaje que se identifica consigo mismo hasta el punto de su incandescente manifestación, es el lenguaje alejándose lo más posible de sí mismo; y si este ponerse “fuera de sí mismo”, pone al descubierto su propio ser, esta claridad repentina revela una distancia más que un doblez, una dispersión más que un retomo de los signos sobre sí mismos. El “sujeto” de la literatura (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del “hablo” (Foucault, 1966, pp. 12-13).

El lenguaje entonces tiene lugar en el espacio que es ocupado por el «hablo», es decir, por el discurso. No debe ser objeto, por tanto, de las limitaciones impuestas por el receptor, la veracidad del contenido o los valores que emplea, en otras palabras, su ser original estará expresado por la exterioridad que despliega. En este sentido, el lenguaje hace su aparición y se pone de manifiesto cuando desaparece el sujeto:

Al lenguaje de la ficción se le pide una conversión simétrica. Este debe dejar de ser el poder que incansablemente produce y hace brillar

las imágenes, y convertirse por el contrario en la potencia que las desata, las aligera de todos sus lastres, las alienta con una transparencia interior que poco a poco las ilumina hasta hacerlas explotar y las dispersa en la ingravidez de lo inimaginable (Foucault, 1966, pp. 26-27).

Es de tal forma el cometido que debe cumplir el lenguaje en la ficción que no solo se distancia de la expresión común, sino que, además, da fundamento a la literatura, así, «la literatura existe en tanto que es esfuerzo para decir lo que no dice ni puede decir el lenguaje ordinario; si ella significara lo mismo que el lenguaje ordinario, la literatura no tendría razón de ser» (Todorov, 1974, p. 15). No obstante, el hecho de que el lenguaje empleado en la ficción asuma la lógica presente en diferentes eventos culturales de origen mitológico o religioso (Pavel, 1995), hace al texto literario atractivo por la información nueva que instituye sobre otras épocas, fenómenos, costumbres, prácticas.

En el mundo ficcional que se muestra en la literatura, la misión de la imagen viene a ser la de recurso de representación y testimonio de la forma a través de la cual una sociedad se mira, se imagina, se manifiesta... (Pageaux, 1994). En un texto literario, la imagen o «imago tipo» —como se asume en la imagología comparada— alude a la imagen de lo propio o de lo extraño; los «imago tipos» —imágenes sobre los pueblos—, se diferencian de los «autoimago tipos» —las imágenes de nuestro propio pueblo— y de los «heteroimago tipos» —las imágenes de otros pueblos— (Pageaux, 1994; Sánchez, 2005). En su conjunto, tales opciones permiten legitimar imágenes de la cultura.

[...] toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá. La imagen es así pues, la expresión, literaria o no, de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural. En otros términos: la imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten, o que la propagan) revelan y traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan. El imaginario social al que nos referiremos se caracteriza por tanto por una profunda bipolaridad: identidad versus alteridad, y considera la alteridad como término



opuesto y complementario con respecto a la identidad. El imaginario que nos planteamos [...] es la expresión en el plano de una sociedad, de una colectividad, de un conjunto social y cultural de esta bipolaridad fundamental. El imaginario que estudiamos es el teatro, el lugar en el que se expresan, de manera “imaginada” (asumamos el juego de palabras), es decir, con la ayuda de imágenes y de representaciones, las maneras (la literatura entre otras) en las que una sociedad se ve, se define, se sueña a sí misma (Pageaux, 1994, pp. 103-104).

La representación del «otro» constituye una de las manifestaciones del imaginario social dentro de la literatura. La imagen del «otro» es lenguaje que remite a una realidad, de allí que «el Otro es lo que permite pensar [...] de otra manera» (Pageaux, 1994, p. 105); la imagen del «otro» expresa las relaciones que se construyen entre el mundo propio y extraño y el yo. Una forma particular y elemental de imagen del «otro» la constituye el «estereotipo» (p. 107), una «señal» de interpretación única, generalmente con efectos negativos sobre la cultura.

La representación del «otro», cuando se trata de una cultura extranjera, refiere también a la cultura de origen y está regida por cuatro tipos de actitudes (Pageaux, 1994; 2012): (1) «manía» de parte del escritor: cuando considera a la cultura extranjera superior a la cultura de origen; (2) «fobia» de parte del escritor: la cultura extranjera es considerada inferior y hay una valoración de la cultura de origen; (3) «filia» de parte del escritor: tanto la cultura extranjera como la de origen son valoradas de manera positiva; (4) sin una expresión concreta, refiere a las distintas opciones de ‘relaciones’ positivas o negativas que se alteran, se borran o se transforman conforme van integrando conjuntos ideológicos (Pageaux, 2012, p. 21). En síntesis, la imagen en tanto creación que permite «redescribir la realidad», tiene en la otredad un campo de desarrollo, pero también un modo de reafirmación de la identidad de origen.

### CAPÍTULO 3.

#### EL TEMA EN EL CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO

Si mis ojos fueran capaces de mirar,  
como Basho y Mondrian contemplarían  
este asfalto mojado, el automóvil  
reluciente en mitad de la garúa,  
la mujer que camina, sus zapatos,  
el cielo engordado por las nubes,  
aquel reloj que cronometra el vuelo  
de un triángulo ligero de palomas  
(y en fin, árboles y charcos y camisas  
y postes y anteojos y vidrieras),

Si me fuera posible mirar esto  
que en equilibrio puntual ha amanecido  
haciendo de la calle una textura  
de planos y ángulos sedantes  
donde todo, al vibrar, es traspasado  
por el único relámpago vacío,

Caracas no sería —desde siempre—  
esta costumbre absurda, arrinconada,  
sino el centro real del universo  
que puede ser cualquiera de sus puntos  
para el Génesis libre de los ojos.

Armando Rojas Guardia, 1989.  
*La promesa visual*

Caracas, ha sido vista en el tiempo como «la ciudad-proyecto por excelencia» (Torres, 2015 p. 22); no obstante, sus continuas demoliciones, su inicio permanente, lo súbito, breve y fugaz de sus transformaciones, su particular tendencia para albergar lo plural que le confiere apertura para la producción permanente de ambientes, lugares y prácticas, «la ciudad de la plena modernidad resguarda un arsenal de referencias, situaciones y recuerdos que revelan la consagración de la ciudad cotidiana y verdadera» (Niño, 1995, p. 276). Desde su ser y su eterno ‘siendo’, la identidad de la ciudad se construye a partir de su potencial de adaptación, a través del cual se puede caraqueñizar lo reciente en el acervo de lo tradicional que la constituye. Los caraqueños, consecuentes con su gentilicio, se proyectan entonces como «seres imprevisibles, intuitivos, ágiles y preparados para cualquier asombro» (Torres, 2015, p. 26). Estos asuntos los abordamos en el presente capítulo, en las secciones Caracas: la ciudad y sus habitantes; Identidad - caraqueñidad.

### **3.1. Caracas: «la promesa irrealizable de una ciudad siempre inconclusa»**

Intelectuales, escritores, poetas, ensayistas, dramaturgos, cronistas, economistas, urbanistas, historiadores, académicos, diplomáticos y políticos venezolanos se han referido a la Caracas del siglo XX a través del ensayo, la crónica, la poesía, el drama, la investigación histórica... En sus escritos se han dedicado a resaltar aspectos de la ciudad referidos a su paisaje natural, y al urbanismo. De ello haremos referencia en este apartado.

#### **3.1.1. Paisaje natural**

El paisaje natural de Caracas es un bien muypreciado y exaltado por diferentes autores. El acento se ubica en atributos de su entorno, medio y realidad que destacan tanto su reserva eterna e inmortal, como su gran e inmarcesible defensa: «El valle de Caracas es como el cuenco de dos manos reunidas amorosamente para retener un agua de gracia». En la grandiosidad que brinda «el Ávila con su gran joroba verdiazul» (Uslar Pietri, 1953/1999, p. 13) y en el realce de su topografía que forma «un valle ubicado al pie de una gran montaña y un cerco de colinas que le protegen y le dominan como si se tratase de palcos pensados para contemplarla» (Hernández, 1998/2012, p. 171). La

invariabilidad de su paisaje a lo largo del tiempo ha ofrecido a los caraqueños y a los visitantes de Caracas, un bienestar incomparable:

Durante los más de sus casi cuatro siglos, Caracas fue una pequeña villa, cuyo indudable encanto estaba hecho de la dulzura del clima, de la belleza del valle y de lo apacible de su existencia. No había grandes monumentos que admirar, ni refinado lujo, ni suntuosas fiestas; pero el seguro encanto de aquellos otros atributos se ejercía de un modo eficaz sobre todos aquellos que llegaban a conocerla o a ser sus vecinos (Uslar Pietri, 1953/1999, p. 21).

Desde siempre, el Ávila majestuoso ha desencadenado sentimientos diversos en sus incondicionales: «Humboldt [...] proclama como es rutina la bendición de un valle fértil, la tranquilidad de un clima sin sorpresa, la frecuencia de prolongados aguaceros y el magnífico espectáculo de una fortaleza montañosa» (Cabrujas, 1988/2012, p. 27). Otros realzan de él, cualidades que lo humanizan: «Siento al Ávila como un fiador, un fuerte hermano mayor, una reserva infinita en la defensa de sus colinas menores» (Vegas, 1995/2012, p. 135). De hecho:

[...] la descripción de Humboldt es la más global y conmovedora: “La poca extensión del valle y la proximidad de los altos montes del Ávila y La Silla dan a la posición de Caracas un carácter tétrico y severo, sobre todo en esa parte del año en que reina la temperatura más fresca, o sea en los meses de noviembre y diciembre. Las mañanas son entonces de gran belleza, durante un cielo puro y sereno se ven patentes las dos cúpulas o pirámides redondeadas de La Silla y la cresta dentada del cerro del Ávila, más por la tarde la atmósfera se carga, las montañas se empañan; regueros de vapor se ven suspendidos sobre sus cuevas siempre verdes y las dividen en zonas superpuestas entre sí. Poco a poco se confunden estas zonas, y el aire frío que desciende de La Silla se sume en el valle y condensa los vapores ligeros en grandes nubes espesas” (Vegas, 1995/2012, p. 138).

Sus propiedades sintetizan el culto y devoción de los cuales es objeto por parte de sus adeptos: «Es su gran compañero, un lugar siempre a mano desde

donde contemplar, en todo su esplendor, de Norte a Sur, el resto de ciudad [...]. Se le califica igualmente como «una de las formas de religiosidad del caraqueño, cristiano por tradición cultural, pero panteísta por su imposición. Se escucha con frecuencia: “No se podría vivir en Caracas si no existiera El Ávila”» (Hernández, 1998/2012, p. 173).

También, dentro de sus cualidades distintivas, se acentúa la forma cómo desde el Ávila es posible configurar una imagen propia de la ciudad: «[...] una inmensa mano que desde el Ávila abre sus dedos, con el meñique hacia Catia, el anular hacia Antímano, el medio hacia el Valle, el índice hacia El Cafetal y el pulgar apoyado en Petare» (Vegas, 1995/2012, p. 139). Junto con ello, trazar un esbozo comprensivo de sus diferentes sectores y anticipar el futuro. Sin lugar a dudas, el encuentro con el paisaje natural de Caracas representa el efecto pacificador que se ofrece como respuesta, en todos los tiempos, a la complejidad que ha ido ganando la ciudad:

[...] cantarle a la naturaleza de Caracas –a la belleza de sus valles, la armoniosa estabilidad de su clima, los azules deslumbrantes de sus cielos, el exotismo de sus aves, la caricia lejanamente marina de sus vientos, la exuberancia de sus árboles, al tono siempre cambiante de sus verdes, y sobre todo a la peculiar topografía [...] ha sido una pasión común de viajeros y lugareños no importa de cuál período de su historia estemos hablando (Hernández, 1998/2012, p. 171).

### **3.1.2. Urbanismo**

El urbanismo de Caracas, en la opinión de algunos expertos, inicia durante el periodo guzmancista (1870-1888), cuando se marca una nueva etapa de progreso de la capital: «Bajo la égida de Gran Bretaña y Francia [...] el ilustre americano fue quien quebró la inercia poscolonial de dependencia cultural con respecto a España, modernizando la cultura caraqueña con un nuevo aparato urbano importado desde Europa» (Almandoz, 2012, pp. 9-10).

Es en las tres primeras décadas del siglo XX, en que se suceden las dictaduras militares (Cipriano Castro 1899-1908 y Juan Vicente Gómez 1908-1935), que Caracas «esa capital modesta y rezagada experimentó reformas

sanitarias, habitacionales y de infraestructura que prefiguraron cambios de la dinámica petrolera y urbana por venir». (Almandoz, 2012, p. 10)

Al cierre de la segunda década e inicios de los años treinta del siglo XX, cuando comienza el auge petrolero en el país, se dan al unísono el incremento demográfico junto con la renovación urbanística de Caracas, tal como lo expresa García-Guadilla (2012, p. 160) «La conformación del Estado-nación, la transformación de la economía [...] las exigencias de infraestructura moderna y eficiente y el asentamiento de los poderes político y económico en la capital generaron agudos procesos de crecimiento poblacional y de centralización demográfica, política, económica y social».

Un incremento de población rural se suma a la ciudad en movimientos migratorios, como lo refiere Uslar Pietri (1953/1999), «Hacia 1930 Caracas comienza a desbordarse y a inundar el valle, como el agua de un dique roto [...] La población dobla dos veces en veinticinco años» (p. 25). Sumado a ello se genera una subida demográfica impresionante y la pobreza urbana de la capital: «Con el crecimiento de la ciudad, esa vida aislada y peculiar de los barrios fue desapareciendo. El desarrollo del Este, la construcción del Silencio y de la Avenida Bolívar rompieron aquel equilibrio tradicional» (p. 19).

De cara a esta situación, la planificación urbana que emprendió el Estado no logró revertir el surgimiento de áreas marginales y el desarrollo acelerado de sectores pobres, los terrenos urbanizables pasaron a cotizarse a altos precios que resultaban inalcanzables a la población migrante proveniente de la zona rural (García-Guadilla, 2012), quienes empezaron a conformar y engrosar el cordón de pobreza que bordea a la ciudad en sus márgenes.

A final de los años 30 y durante el periodo de «renovación democrática» (Almandoz, 2012, p. 11), presidido por Eleazar López Contreras (1936-1941), se da inicio al Plan Monumental de Caracas (PMC), una propuesta que no logró la consolidación esperada de modernización urbanística caraqueña y condujo a la llamada «ciudad que no pudo ser».

Posteriormente vino la construcción de la Urbanización El Silencio, «la primera de las grandes intervenciones urbanas de entonces –1.000 apartamentos de dos, tres y cuatro habitaciones, 410 locales de comercio, y un concepto totalmente novedoso de uso y aprovechamiento del espacio urbano–» (Hernández, 1998/2012, p. 162). Desde 1945 en invocación al modernismo

que señala la edificación de la *nueva Caracas*, Picón Salas (1957/1999, p. 47) especifica: «El llamado “movimiento de tierras” no sólo emparejaba niveles de nuevas calles, derribaba árboles en distantes urbanizaciones, sino parecía operar a fondo entre las colinas cruzadas de quebradas y barrancos que formaban el estrecho valle natal de los caraqueños».

A mediados de siglo, durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) inicia el auge impetuoso del urbanismo, el que hizo de Caracas: «uno de los escenarios más representativos y contrastantes de segregación socioespacial y funcional» (Almandoz, 2012, p. 11). El repentino incremento del parque automotor de la ciudad desplazándose por las modernas vías junto a «la indetenible masa de quintas lujosas, superbloques diseñados por Villanueva y rancherías de inmigrantes» marcaron el no retorno de los tiempos idos. En contraste: «Si el urbanismo francés del siglo XIX había sido la medida de los sueños de Guzmán, el concreto armado, las superautopistas y la osadía de la ingeniería constructiva norteamericana le daban forma a los de Pérez Jiménez» (Hernández, 1998/2012, p. 163).

A mediados del siglo, «Se calcula que entre 1952 y 1957 habían ingresado al país unos 45.000 inmigrantes, la mayoría de ellos concentrados en Caracas» (Hernández, 1998/2012, p. 164). En esta época se produce una reestructuración de clases y su ubicación en los espacios de la ciudad (García-Guadilla, 2012), la clase alta ocupa urbanizaciones situadas en los lugares con mejores opciones de paisaje y ecología de la capital; la emergente clase media se estableció cerca de la clase alta, en viviendas de propiedad horizontal; los migrantes del sector rural constituyeron el sector marginal y habitaron cerros de la ciudad con alto riesgo físico. Este sector recibió el beneficio insuficiente de las soluciones habitacionales formadas por los superbloques. Todo este crecimiento descollante de la ciudad se traduce entonces en una modificación de su estatus: «[...] después de permanecer como capital de tercera hasta las primeras décadas del siglo XX, la bonanza petrolera catalizó un explosivo crecimiento que metamorfoseó a la otrora cenicienta de Sudamérica en una urbe novedosa en apariencia» (Almandoz, 2012, p. 12).

El clímax de la ansiada y buscada modernización caraqueña se alcanza durante el periodo democrático, «cuando la díscola metrópoli se saturó de rascacielos y centros comerciales, suburbios de clase media y barrios de

ranchos» (p. 13). Transformaciones consolidadas, hasta bien avanzada la década de los años setenta, por los cambios en la economía y en el crecimiento poblacional, una mixtura que combinó a connacionales del sector rural con europeos, inicialmente, luego con latinoamericanos y caribeños, todos ellos aspiraban hacer real el sueño de la Venezuela Saudita. En suma, se produce una metamorfosis que causa una pluralidad socioespacial y desconoce la dinámica social de movilidad y recreación que acompaña el crecimiento; también segrega «la Caracas burguesa y sifrina del este [...] y la ciudad del oeste, más popular y obrera» (p. 14).

Los cambios urbanísticos que experimenta Caracas definen su ser particular, la colocan como una ciudad sin tiempo cierto, sin muestras del pasado, con un presente efímero, en un rehacer constante, sin futuro prominente:

Como si se tratara de una dama entrada en años que ha extirpado sistemáticamente de su rostro las inevitables señales de su experiencia y su vejez, Caracas se nos ofrece a la vista como una creación exclusiva del siglo XX, un territorio específico de la modernidad y la posmodernidad periférica, interrumpido sólo ocasionalmente por uno que otro, solitario, acorralado y, seguramente, hasta falseado recuerdo del siglo XIX, y sólo en grado excepcional del XVII o el XVIII. Todo lo demás, lo que en ella hoy existe como espacio o condición significativa, lo que para bien o para mal la define y le asigna su personalidad, es el resultado de la acción humana realizada en lo que va de siglo, y para ser más precisos aún, desde mediados de la década de los años treinta en adelante (Hernández, 1998/2012, p. 159).

Sobre la capital que se urbaniza las opiniones son diversas: a pesar de que «La que se fue es Caracas, la bella, inimaginable, suprema Caracas del medio siglo» (Vannini, 2005, p. 5); también «la demolición ha sido, durante muchos años, nuestro principal sentido arquitectónico», «la ciudad que aún no hemos terminado de construir y mucho menos de disfrutar, se encierra en sí misma y renuncia a la fachada» (Cabrujas, 1988/2012, pp. 26, 29); de allí entonces, «la ciudad que hemos construido es un eterno regreso al futuro. Algo nos espera. Algo que intuimos como un logro, como una certeza, como el sitio donde



seremos capaces de reconocernos» (Ibid., p. 31). Sin embargo, la coincidencia que se alcanzó a inicios de la década de los ochenta es clara: «todo desdice de Caracas: el clima, la basura, la inseguridad, la contaminación, y hasta la única belleza que le queda, el Monte del Ávila, quedará tapado, al nivel del hombre de la calle, por las edificaciones» (Liscano, 1981/1999, p. 83).

A finales del siglo XX el balance lleva a significar a Caracas como la ciudad construida desconociendo su pasado y sin representación del futuro. Pese a ello, «No importa cuánto se haya deteriorado en las últimas décadas, Caracas sigue generando amorosas pasiones. [...] Abandonada por muchos y luego anhelada en su ausencia. Condenada al fracaso eterno por algunos y convertida en objeto de militancia esperanzada» (Hernández, 1998/2012, p. 176). Resultan alentadoras las propuestas urbanas para la ciudad que buscan incidir primero en la cultura del espacio, en oposición a la modificación del espacio demoliendo la cultura, tal como lo afirma Vegas (2007, p. 12) «Temo a los proyectos urbanos en una ciudad que se desprecia a sí misma, sin antes seducirla e incitarla a amar y ser amada. Debemos convencerla de que el amor es una promesa inextinguible». Esto es preciso en este caso, pues...

A una ciudad tan frágil y confundida le hace falta, primero que todo, conocerse a sí misma, entender qué diablos le sucede, hacerse consciente de sus posibilidades y de su belleza innata e indestructible. Cuando un ser ha vivido en el menosprecio y la degradación, necesita ser protegido, incitado al deseo y a ser contexto de deseos. Si descubrimos y logramos explicar el contenido de la ciudad se irán produciendo una serie de consecuencias lógicas e inevitables en el contenedor (Ibid., p. 11).

### **3.2. Habitantes: «el paisaje humano»**

La segregación espacial, social, temporal y cultural que se fue definiendo y trajo las separaciones insalvables entre el este rico y el oeste pobre, tuvo como telón de fondo la realidad capitalina que resultó determinante en el funcionamiento diario de los habitantes de la urbe. Se fragua así el malestar en la ciudad y las desigualdades que se enfrentan en una Caracas que emprende el reto de su modernización en lo que Almandoz (2011, p. 16) denomina «urbanización sin desarrollo».

El crecimiento desorganizado de la ciudad trae desigualdad y exclusión social que se han profundizado con los años. Las personas pobres comenzaron a ocupar terrenos situados en los márgenes de la ciudad, generalmente inseguros, frágiles y susceptibles a los derrumbes, deslizamientos e inundaciones. De esta ocupación de zonas vulnerables en Caracas, se configura un mapa específico que delinea «[los] barrios marginales van desde el extremo este de Petare hasta el extremo oeste de Catia o en zonas como Caricuao, Tacagua, Caucagüita, etc» (Cartay, 2003, p. 67).

En este contexto de diferencias sociales se recrudece la pobreza y a ella se suman un conjunto de problemáticas relacionadas con transporte, servicios, medio ambiente, equipamientos, vivienda y gobernabilidad, junto a las cuales despunta la «violencia urbana» (Carrión, 2002), cuya magnitud y características están asociadas a la ciudad, sus modos particulares y su cultura.

El mundo urbano es el modo de vida fundamental para la mayoría de los latinoamericanos y, en este contexto, la violencia comienza a marcar las relaciones entre sus habitantes: inseguridad, desamparo, agresividad, autodefensa, etc., con la cual la población restringe su condición de ciudadanía y la ciudad disminuye su calidad de espacio público por excelencia (Carrión, 2008, pp. 15-16).

Como lo expresa Mariano Picón Salas, «En estos años –de 1945 a 1957– los caraqueños [...] enviaron al olvido las añoranzas simples o sentimentales de un viejo estilo de existencia que apenas había evolucionado, sin mudanza radical, desde el tiempo de nuestros padres» (1957/1999, p. 47). «Es un tiempo en el que sucede la masificación y modernización del sujeto popular» (Almandoz, 2004, p. 187), mientras la clase media experimenta un «consumismo compulsivo» y la «americanización cultural» (Ibid., p. 193); por su parte, la clase alta vive el intenso despliegue del desenfado y el consumo que ilustra una clara alienación extranjerizante. Las manifestaciones diversas que asume la vida de la ciudad dan espacio al surgimiento de la guerrilla urbana en impugnación al consumismo y la intervención extranjera.

Entre la revolución petrolera y la urbana, algunos símbolos que hacen parte de estos tiempos los encontramos: «En la plaza antiguo Ágora de conversación venezolana. Los viejecillos [...] acudían a la caída de la tarde a

establecer sus anacrónicas tertulias [...] Se evocaba allí una Venezuela de fines del siglo pasado o de comienzos del presente». Este grupo de conocidos y conversadores consecuentes «Con sus bastones de vera, sus trajes de dril o alpaca, sus desusados relojes y leopardinas, eran estos viejecitos los últimos depositarios de la tradición más coloreada y cuentera». No obstante, sus tertulias comenzaron a desaparecer: «la oleada inmigratoria comienza a correrlos de la plaza, y ahora, cuando logran encontrarse e improvisar un pequeño corrillo, denigran de esas gentes nuevas que ya nadie conoce» (Picón Salas, 1957/1999, pp. 69-70).

Los hallamos también en el baile, como «parte del culto del cuerpo caraqueño, la realización colectiva de su sensualidad, expresada en una necesidad interior del movimiento como instrumento de comunión con los demás» (Hernández, 1998/2012, p. 175). O, en la diversidad gastronómica existente a partir de 1950 como resultado de la presencia de nacionalidades diversas que permitió la migración. Se escuchaba mucha radio, que era para una gran mayoría el entretenimiento exclusivo. Las compras cotidianas resultaban aderezadas por la ñapa «un regalo, un obsequio, una consideración del vendedor para el parroquiano» (Vannini, 2005, p. 39). La seguridad que ofrecía la ciudad «No había ladrones. El pueblo, pobre o rico, tenía su honorabilidad [...] las puertas no tenían rejas, ni las ventanas [...] La gente salía y transitaba libremente, de día y de noche, con la mayor seguridad» (Ibid., pp. 71-72). Las celebraciones de navidad, carnaval y de la semana mayor distinguen en esta época lo icónico y el sentido de las festividades familiares, los encuentros sociales y las ceremonias religiosas.

En lo sucesivo, el habitante de la ciudad es exhortado a aceptar su responsabilidad por el daño ecológico y urbano ocasionado a Caracas «los venezolanos hemos construido en un valle [...] una de esas horribles capitales donde no hay nada que ver y la vida resulta hostil, atofagante, infartante, pero donde se hacen negocios» (Liscano, 1981/1999, p. 82). A esto se suma que:

No hay orgullo caraqueño. No existe un momento de deslumbramiento del habitante de la ciudad, por la ciudad en que vive [...] La ciudad es incapaz de contentar a sus habitantes [...] sino por algo que va más allá de la calamidad inmediata [...] Los caraqueños vivimos en una vitrina de sucedáneos, absolutamente irrepetible.

Somos la maqueta de una ciudad universal, incapaz hasta ahora de encontrar su financiamiento. Todo lo que hemos levantado nos pareció en algún momento cierto, pero sólo con la certeza del parecido. En el fondo somos la literatura de una ciudad que debe existir a trocitos en el resto del planeta (Cabrujas, 1988/2012, p. 31).

No obstante, las apreciaciones anteriores, es posible encontrar valoraciones de contraste donde no se ve una queja lastimera e infinita por parte de los caraqueños frente a la demolición –con la excepción de quienes añoran la «ciudad que se nos fue» en las primeras décadas del siglo XX–, el habitante promedio se lamenta constantemente de la ciudad, pese a que son «muchos los que se empeñan en encontrar razones para amarla aún en medio de sus violentas contradicciones y de sus grandes incomodidades» (Hernández, 1998/2012, p. 170).

### **3.2.1. Identidad - caraqueñidad**

La noción de identidad social desde la perspectiva de la psicología social, en la línea de los aportes de Tajfel (1984), y de Gergen (1996) en el construccionismo social, guarda estrecha relación con el lenguaje, la cultura y el contexto social. A través del lenguaje damos sentido al mundo mediante los significados que compartimos con los miembros de los distintos grupos a los cuales pertenecemos. A partir de la cultura adquirimos elementos fundamentales de la sociedad como valores, normas, principios, símbolos, prácticas, tradiciones, con ellos construimos y preservamos la sociedad. El contexto social al cual pertenecemos nos facilita situaciones y la posibilidad de la interacción con los demás actores sociales, con ellos interpretamos el contexto, compartimos y negociamos significaciones sobre él.

De esta forma la identidad social se construye en la relación intersubjetiva mediada por el lenguaje y pautas de interacción, y está situada histórica y culturalmente. Como construcción social que es, responde a los intereses políticos del orden social imperante; en consecuencia, cada momento histórico define un tipo de identidad social que se ajusta a las propensiones y tendencias de la época. En palabras de Tajfel (1984, p. 292), la identidad social es «aquella parte del autoconcepto de un individuo que deriva del conocimiento

de su pertenencia a un grupo (o grupos) social junto con el significado valorativo y emocional asociado a dicha pertenencia».

Algunos conceptos importantes ligados a la identidad social son la *categorización social*, definida como «un proceso de unificación de objetos y acontecimientos sociales en grupos que resultan equivalentes con respecto a las acciones, intenciones y sistema de creencias de un individuo» (Tajfel, 1984, p. 291). *Los estereotipos* que son creencias asociadas a una determinada categoría social que se derivan directamente de la categorización social y tienen como consecuencia *los prejuicios* o actitud negativa hacia personas por formar parte de una categoría social específica. Las categorías sociales le permiten al individuo una lectura y la clasificación de la realidad social, además de establecer comparaciones sociales discriminativas o de aproximación; a través del prejuicio ocurre la confirmación del arraigo social del individuo a sus grupos de pertenencia y la comprensión de la influencia que sobre él ejercen los marcos sociales que lo determinan históricamente.

Dicho lo anterior sobre la identidad social, podremos ver entonces cómo opera en nuestra realidad concreta, en tanto creemos que puede resultar útil para la comprensión de una identidad específica: la caraqueñidad.

La identidad con la ciudad, el sentido de pertenencia a ella ofrece a los naturales de Caracas un gentilicio que constituye la esencia de la ciudad en su representación, símbolos, signos, valores, elementos culturales, territorio, urbanismo, modo de sentir y vivir la ciudad, junto con el orgullo de ser caraqueño y las prácticas que así lo evidencian. Esta amalgama que representa el acervo de Caracas y el caraqueño permite darle contenido al concepto de *caraqueñidad*, locución que evoluciona con Caracas y sus habitantes.

Las distintas transformaciones experimentadas en el tiempo por la caraqueñidad y también sus ‘modos de siempre’ o lo que de ella permanece, los dejan ver algunos autores en cuadros de la primera y segunda mitad siglo XX, cuando describen un daguerrotipo de Caracas y del caraqueño. Encontramos así «el persistente carácter pueblerino de Caracas hasta bien entrado el siglo XX» (Almandoz, 1995, p. 210); o el contraste entre «una declarada modernidad americana, pero a la vez con atrasos ancestrales, incomprensibles e inexcusables para una opulenta economía petrolera» (p. 220). Su construcción y renovación incesantes, referidas particularmente a la primera mitad del siglo XX, «Nos

cubrimos del polvo de las demoliciones; somos caballeros condecorados por el escombros, para que comience a levantarse —acaso más feliz— la Caracas del siglo XXI» (Picón Salas, 1987/2007, p. 286).

Las diferencias sociales promovidas con el desarrollo petrolero y la modernización de la ciudad, dejan ver al ‘caraqueño emergente’ que llega a la capital, seducido por sus atractivos. Trae con él su historia y sus vivencias, a las que incorporará su nuevo ‘ser caraqueño’:

Como muestrario de pequeños y anónimos seres de la contrastante Caracas en expansión, de esos hospedajes y casuchas parroquiales salen a protagonizar sus ceremonias nocturnas o sus recorridos marginales, con cierto sentido de aventura y novedad todavía, a lo largo de avenidas tumultuosas iluminadas por el firmamento de neón (Almandoz, 1995, p. 222).

A pesar de la diversidad poblacional que configura a la metrópoli y la estratificación en la que se organiza, las posibilidades del encuentro social que ofrece la democracia definen prácticas compartidas:

La igualitaria democracia que se aglomera después de la medianoche en las ventas de tostadas y criollísimas “arepas”, donde nuestro viejo pan cumanagoto adobado con queso y chicharrón acerca en su fragancia conciliadora a todas las clases: al caballero de smoking que viene del baile y al conductor de camiones y gandolas que parte a las lejanas carreteras (Picón Salas, 1987/2007, p. 297).

La conjunción de paralelismos coexistentes en la capital, hacen de esta un conglomerado de prácticas, costumbres, y vivir cotidiano donde se confrontan valores, virtudes y formas a las cuales congrega la caraqueñidad:

En el infierno reinan las motos, las arepas, las descargas de salsa. En el purgatorio, el tormento de encontrar un taxi los días de parada, el desayuno apresurado, el estereofónico que nunca suena bien. En el paraíso resplandecen los dos Mercedes promedio por habitante, las cenas con mesoneros enguantados (Martínez, 1995, p. 51).

De cara a la necesidad de la apertura, por la variabilidad constante que envuelve y determina a Caracas y al caraqueño, ayuda el hecho de comprender que la variación perpetua y la pluralidad existente forman parte de la urbe y establecen condiciones específicas del ‘ser caraqueño’:

[...] los caraqueños han aprendido a querer a su ciudad aún en los sitios donde es fea y desatinada. Aman el marroncito al paso, las caries de los cerros, el atardecer entre ardillas y palomas en la Plaza Bolívar, la chicha artesanal que se compra a las puertas de la Universidad o en la esquina de la Funeraria Vallés, el raspado con los colores del arcoíris, [...] las violetas del Ávila, las flores de María Lionza, los carros eternamente montados en las aceras, la imposibilidad de caminar, el trotecito por las mañanas por el Parque del Este, un licor de guayaba que se fermenta en Catia, la reja de una ventana que –a la vuelta del siglo– todavía huele a novia, la conversación a la vera de los jeeps que aguardan en la redoma de Petare (Martínez, 1995, p. 48).

No obstante, la complejidad que define la historia y tradiciones caraqueñas, la ciudad reta a sus habitantes a la convivencia con lo diverso, constantemente les ofrece duras pruebas de lealtad, mantiene escindido su sentir entre la ciudad ansiada y la sobrellevada, exige a sus prosélitos y adversarios la valoración y estima que merece.

[...] es difícil no admitir la rotunda y estremecedora capacidad de conmoción y asombro que promueven sus escenarios; es difícil no admitir que a pesar de sus años recientes y de su iconografía en movimiento, Caracas es una herencia prodigiosa y un espectáculo de proporciones descomunales (Niño, 1995, p. 287).

Caracas en su condición de obra inconclusa y en permanente construcción- reconstrucción del urbanismo, la convivencia, junto a las adaptaciones a lo novedoso, la solución a sus problemas, y la creación de su presente efímero en pos del porvenir imaginado, demanda siempre de sus ciudadanos la comprensión de su pasado para el resguardo de su identidad, con miras a la previsión del futuro. Son estos los rasgos del contexto socio-histórico en el que se sitúa y desarrolla la obra literaria de Aquiles Nazoa; y es aquí que

se develan, evocan, cuestionan y producen nuevos imaginarios sobre la ciudad y sus habitantes.



## CAPÍTULO 4.

### AQUILES NAZOA: TRAZOS DE SU VIDA, OBRA Y TRADICIÓN

Alguna vez fui encarcelado por escribir cosas inconvenientes, pero esto no tiene ninguna importancia. A cambio de ese pequeño disgusto, el oficio me ha deparado grandes satisfacciones materiales y espirituales.

Aquiles Nazoa, 2020.

*Aquiles autobiográfico*

La noción de lo que es vivir me ha llegado muy tarde [...] yo soy inmortal porque yo soy el pueblo. Yo encarno la inmortalidad del amor; soy inmortal porque sufro y soy rico también; registren los bolsillos de lo que ustedes han dejado de mí, y se llevarán interesantes sorpresas.

Aquiles Nazoa, 2019

*Despedida del duelo a cargo del propio interesado*

No todos los domingos son  
para el descanso, no son  
y en un domingo un ave nuestra  
y hermosa, se marchó  
yo sentí los tremendos aletazos  
en el frío plenilunio del dolor  
[...]

Cuando nombro la poesía, nombro al hombre  
corazón solidario mano amigable ...

Alí Primera, 1979.

*Cuando nombro la poesía*

Aquiles Nazoa González, nació el 17 de mayo de 1920, en el barrio El Guarataro, Parroquia San Juan de Caracas (Castillo, 2010). Desde joven se dedicó a labores vinculadas con la lectura, el periodismo y la poesía, a los quince años comenzó a trabajar en el diario *El Universal* donde cumplió funciones como empaquetador, luego es trasladado al archivo de clisés y posteriormente se forma en tipografía y corrección de pruebas. Cuando tenía dieciocho años y había desarrollado competencias en el manejo del inglés y el francés, pasa a ser guía turístico del Museo de Bellas Artes. En este tiempo trabaja como corresponsal en el diario *El Universal* en Puerto Cabello, ciudad en la que dirigió el diario regional *El Verbo Democrático*, publicación que fue portadora de sus primeros poemas (Pérez-Vila, 2018; Vásquez, 2012). A los veinte años empezó como libretista en *Radio Tropical* en Caracas (Echeto, 2014), y un año después, en 1941, es incorporado como corrector de pruebas en el diario *Últimas Noticias*, donde luego creó la sección «A punta de Lanza» y publicó sus escritos bajo el pseudónimo de «Lancero» (Torres, 2020). En 1943 comenzó su contribución en *El Nacional* y publicó dos creaciones breves «Aniversario del color» –poesía– y «Método práctico para aprender a leer en VII lecciones musicales con acompañamiento de gotas de agua» –poemas infantiles con viñetas de su autoría– (Castillo, 2010; Nazoa, 1983; Pérez-Vila, 2018).

En 1945 aparecieron sus primeros trabajos en los semanarios *El Morrocoy Azul* y *Dominguito* y se publicó su primer libro de poemas «El transeúnte sonreído», en este tiempo contaba con veinticinco años. Cinco años después aparece su poemario «El Rruiseñor de Catuche». En sus veintiocho años, comienza el trabajo en la compañía cinematográfica Bolívar Films para quien escribió diversos guiones, de los cuales se produjeron: «La balandra Isabel llegó esta tarde» y «El demonio es un ángel» (1949), «Yo quiero una mujer así» (1950). Durante 1955 inicia la publicación de poemas satíricos en *El Nacional*, creó también sus semanarios humorísticos: *Tocador de señoras* (1953), *Una señora en apuros* (1959), *El Fósforo* (1960) y *La pava macha* (1962). Otras de sus producciones fueron «Los humoristas de Caracas» (1966), «Caracas física y espiritual» (1967), «Humor y amor» (1971), «Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo» (1974), «Vida privada de las muñecas de trapo» (1975) y «Genial e ingenioso: la obra literaria y gráfica del gran artista caraqueño Leoncio

Martínez» (1976). Para 1960 escribe programas en *Venezolana de Televisión* como el teleteatro «Aviso luminoso» y en 1972 produjo y condujo el programa «Las cosas más sencillas» (Echeto, 2014, pp. 37-38; Pérez-Vila, 2018). Aquiles Nazoa sufrió encarcelamientos, acoso político y económico, aislamiento, hostigamiento y exilios varios por su actitud crítica ante las injusticias sociales, no en vano en su breve existencia le tocó vivir dos férreas dictaduras militares. En vida fue merecedor de algunos premios y reconocimientos por su obra: Premio Nacional de Periodismo "Juan Vicente González" en la especialidad de Escritores, Humoristas y Costumbristas –1948–; Premio Municipal de Literatura del Distrito Federal por el libro *Caracas física y espiritual* –1967–. Dos de sus libros recibieron la distinción "Mejor Libro del año": *Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo* –1974– y *Vida privada de las muñecas de trapo* –1975– (Castillo, 2010). Muere el 25 de abril de 1976, a los 55 años, en un accidente de tránsito en la Autopista Caracas – Valencia.

Antes de su muerte escribía en simultaneo los libros: «Navegantes de Colores», «Genial e ingenioso: la obra literaria y gráfica del gran artista caraqueño Leoncio Martínez» y «Amigos, jardines y recuerdos». Todos lograron ser terminados por sus amigos cercanos que conocían los planes del autor; también ellos construyeron tres versiones de la obra de teatro «El Espantapájaros», con los materiales que recolectaron «del pequeño Volkswagen donde tuvo el fatal accidente» (Castillo, 2010, p. 16).

Con estos inicios tempranos y tan productivos de Nazoa en el mundo de las letras, que hemos señalado en apretada síntesis en los párrafos anteriores, solo intentamos dar un marco personal a lo que fue su obra literaria y lo que esta representó y representa para la Caracas de los siglos XX y XXI: «Nazoa se muestra como un lector de la ciudad. Presenta una memoria imaginaria y una memoria imaginante [...] El autor va más allá de la transcripción de la realidad para crear historias basadas en hechos comprobables» (Castillo, 2010, p. 1).

El poeta y su producción han recibido calificaciones diversas que bien se recogen en las expresiones de Pineda (1983): su «capacidad de humorista que ‘hace pensar y permanecer en el tiempo y continúa su efecto’» (p.13); «la poesía de Aquiles es magia, pero magia organizada por el proceso de la cultura, cuya última instancia se aproxima al arquetipo, si es que no llega a constituir, y tal es el caso de Aquiles, el propio modelo» (p. 34). A sus treinta años, el poeta Juan

Liscano se pronunció sobre Nazoa en los siguientes términos, aclaratoria previa de no ser un elogio a la ligera: «Aquiles Nazoa, poeta lírico y poeta social, cronista de filigrana y cronista de urgentes afirmaciones revolucionarias, humorista descollante, escritor político y esteta riguroso [...] es una de las figuras más extraordinarias de las letras contemporáneas de Venezuela» (Liscano 1950, como se citó en Torres, 2020, p. 2).

Tal y como lo manifiesta Ludovico Silva (1987/2020, p. 7) al referirse al poeta: «No es exagerado decir que el venezolano Aquiles Nazoa fue uno de los más grandes —si no el más grande— de los poetas humorísticos de nuestra lengua». En esta singularidad, «Sin duda, es el poeta que en Venezuela goza de la más auténtica y dilatada popularidad». En su obra «[...] habló directamente a los desheredados, a los marginales, a los miserables y también a esas clases medias que tienen un pie en el barro y el otro en el primer peldaño de la escala social». Una caracterización que remite a una producción lírica de versos hilarantes y sensitivos que son «la expresión más transparente y menos falsa que existe, en el plano poético, no solo de las costumbres, gustos, decires, prejuicios, amores y dolores de los sectores venezolanos que sufren con mayor inclemencia la aberración histórica del subdesarrollo». A más de ser expresión clara de «la lucha de clases en Venezuela, que es muy semejante a la de otros países de América Latina».

Su escritura se ubica en el continuo que va «de la delicadeza absoluta a la sátira llena de criollismos y críticas a los usos y costumbres más absurdos de su época» (Echeto, 2014, p. 38), desde el centro mismo de la cultura popular, en tanto sus producciones se nutren del contacto directo, franco y permanente con los ciudadanos. Recurrir a la fuente de su creación que significaba el pueblo venezolano, tiene también de antecedentes de su formación, el conocimiento que logra Nazoa de los poetas dedicados a salvar las distancias entre el campo y la ciudad; de novelistas y cuentistas —«Gallegos, Pocaterra, Arraiz, Teresa de la Parra»— que se ocuparon de abordar los prejuicios sociales, las luchas por la superación del feudalismo, la barbarie política; o de aquellos —«Arvelo Larriva, Andrés Eloy Blanco, Paz Castillo, Fombona Pachano»— quienes trataron de abreviar la extensión entre pasión y éxtasis por la tierra y la vida, junto con el reconocimiento por el trabajo y en muchos aspectos el destino compartido con «Leoncio Martínez-Leo»; la lectura de franceses como «Alberto Samain, Francis

James y Tristán Klingsor» interesados en la vida popular, los mercados, los objetos domésticos y los deleites de la cocina o del «Tuerto López» y su estampas mexicanas próximas a las de nuestro país. Además del conocimiento de «Lorca» y «Alberti» y otros clásicos españoles, italianos, ingleses franceses, así como humoristas ingleses y norteamericanos (Pineda, 1983, pp. 25-26).

Como productor de textos dramáticos, Aquiles Nazoa revela «el ser crítico y radical en sus posturas políticas» (Chesney-Lawrence, 2014, p. 187), cuyas motivaciones de base pueden situarse en buena medida en las situaciones de represión política que debió enfrentar. Su producción dramática se empalma con la de Andrés Eloy Blanco y Miguel Otero Silva y sobrepasa la treintena, algunas de las puestas en escena en *Caracas: «El espantapájaro*, dirigida por Nicolás Curiel, en 1959; *Don Juan Tenorio*, en 1960; *Parodia de Don Juan*, en 1964; *Adiós pues, Caracas*, en 1976 y *Míster Hamlet*, en 1980» (p. 188).

No obstante, la apreciación que hace Rengifo en 1978 de la valoración de la obra dramática de Nazoa tiene un sentido, el propósito primero del autor no fue la puesta en escena:

[...] el teatro de Aquiles en su totalidad se queda en el ámbito de lo literario, del teatro para leer. Es la palabra la que domina a la acción y la que conduce con su musicalidad, al lector, hacia un clima de amplia jovialidad, pero en cuyo fondo hallase el amargo sutil de la crítica [...] Su literatura dramática compromete al lector a fijar posiciones, a meditar y asumir también una actitud crítica; aun en aquellas piezas cuyo contenido es puramente anecdótico, el escritor deja acentuada la eterna contradicción entre el bien y el mal, lo bello y lo feo, lo sublime y lo chato (Rengifo, 1978, p. 10).

Sus intereses inmediatos estaban colocados sobre el lenguaje y el uso que le da a este el caraqueño:

[...] la obra de Nazoa, como ninguna otra semejante, utiliza tal raudal de códigos lingüísticos, metáforas literarias, poesía pura así como formas dramáticas, que no sólo se nutren de una rica cantera popular contemporánea, sino que también se retrotrae hasta los juglares,

satíricos y cómicos de la lengua anónimos de la época colonial, pasando por los copleros criollos del siglo XVIII y, naturalmente, por los costumbristas, humoristas y saineteros del siglo XIX que le antecedieron (Chesney-Lawrence, 2014, p. 189).

En concordancia con la importancia del lenguaje como motivación para sus producciones, está la posibilidad de que sus textos dramáticos tuvieran un alcance masivo a los diversos sectores sociales: «leer su literatura dramática, por eso, es tener ante nosotros una sucesión del tiempo y espacio venezolanos, donde se manifiesta el ser y el acontecer nacionales en prístina pero recia sencillez» (Rengifo, 1978, p.11). De modo especial, promover la crítica social frente a lo que su obra devela, denuncia y aspira que pueda cambiar, «en la obra teatral y humorística de Nazoa se sintetiza y suma de manera admirable el carácter festivo, amable, pero también amargo, del ser venezolano, del hombre nacional» (p.18).

En apreciación de Héctor Mujica (1976): «la escritura en prosa de Nazoa se suma [...] a la de los poetas prosadores de la generación del 18 en la cual se encuentran Fernando Paz Castillo y Andrés Eloy Blanco», al mismo tiempo lo hace con «la generación del 28 con Miguel Otero Silva, Antonio Arraiz y a los posteriores como Alberto Arvelo Torrealba, Juan Liscano y Rafael Pineda». Al calificarlo de «impar» lo considera «legítimo heredero de Job Pim y Leoncio Martínez en el humorismo, de Rufino Blanco Fombona, Pedro Emilio Coll y Mariano Picón en la prosa, emparejado en la precisa adjetivación a los clásicos españoles» (como se citó en Castillo, 2010, p. 10).

Las merecidas muestras de afecto y admiración que Aquiles Nazoa recibió tenían su base en al menos cinco aspectos de su vida: erudición, inteligencia aguda, proceder ciudadano intachable, entrega generosa y contribución artística que nos legó, la cual lleva a calificarle como «una de las figuras más brillantes del humorismo venezolano en todos los tiempos» (Torres, 2020, p. 1), En palabras de Castillo (2010, p. 8) puede considerársele «uno de los escritores latinoamericanos más brillantes del siglo XX».

Sobre sí mismo dijo, un año antes de su muerte:

En los tiempos de mi niñez yo delectaba flores;  
a los diez años ya dominaba perfectamente el arte de ver a algunas  
gentes llorando en los jardines;  
yo conocía a esa edad palmo a palmo los desolados territorios del  
crepúsculo, lo mismo que los dolorosos nombres de aquellas ciudades  
tan enormes y moribundas de balcones,  
o sea, las ruinas últimas de la tarde.

Yo era a los doce años como quien dice un técnico especialista en  
ponerse uno muy sentimental cuando ve un caballo.

Solía en esa época sentarme a la orilla de un pozo que vivía en el  
corral de mi casa,

allí mirando largamente el agua, sin moverme,  
veía poco a poco que de mí no iba quedando sino la imagen de un  
niño pensativo reflejada en el agua,

y en esa situación llegaba por ahí algún caballo sediento y se  
bebía mi niñez con agua y todo.

Lo demás de este cuento es un asunto archisabido.

A los quince años fui empleado de una famosa tienda de modas,  
con regocijo de todas las muchachas enamoradas que constituían la  
clientela.

Yo las amaba a todas, y a escondidas

les vendí al fiado y baratísimo el arco-iris por metros

motivo por el cual fui encarcelado por apropiación indebida;

me condenaron pues a pagar en un plazo de mil años el bien ajeno  
de que dispuse,

más las costas del Mar Mediterráneo (*Declaración Sumarial*, Naoza, 1975, p.  
157).

## CAPÍTULO 5.

### ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

[...] el humorista es un hombre de actitud subversiva frente al mundo, un hombre que no se resigna a vivir en la situación que el destino le ha señalado, pero la ama tanto que tampoco puede renunciar a ella y lo que hace es como ir la destruyendo por medio del amor, ir la desarmando pieza a pieza, a ver qué verdad profunda hay detrás y debajo de aquello que la tradición, las costumbres y los convencionalismos, le dicen ser la verdad válida [...] La actitud humorística es siempre una actitud de análisis; lo que la define realmente es esa sonrisa de piedad, de conmiseración y de profundo amor que asoma a los labios del artista en el momento en que él descubre que aquello que se decía de la cosa, en el fondo, era algo distinto; eso es el humorismo, un descubrimiento sorpresivo de lo que las cosas tienen por dentro.

Aquiles Nazoa, 1976a.

*Genial e ingenioso. La obra literaria y gráfica del gran artista caraqueño Leoncio Martínez*



En el marco del objetivo que orientó la investigación: comprender los imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad del siglo XX presentes en una selección de la obra de Aquiles Nazoa, y bajo los principios asumidos para el análisis, no centrado en la crítica literaria, sino dirigido a la interpretación y el comentario con miras a producir sentido alrededor del tema de los imaginarios sociales, organizamos los resultados del estudio en función de cada uno de los géneros —poesía, teatro, ensayo— según el corpus seleccionado para cada caso y de acuerdo con categorías específicas emergentes en ellos. En función de esto la información contenida en este capítulo se presenta en: 1) el análisis en cada género literario; 2) la discusión de los resultados, a la luz de la referencia teórica, empírica y contextual del estudio.

## 5.1. Análisis

El tema de los imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad se presenta de modo diverso, en cada uno de los diferentes géneros que fueron abordados de la obra literaria de Aquiles Nazoa. Es posible apreciar coincidencia en los diferentes tópicos asociados al tema en todos los géneros, pero con un énfasis específico marcado por las particularidades de cada uno de ellos. En este sentido podemos apreciar de forma distintiva en la **poesía**, abundantes producciones relativas al paisaje, la fauna, el urbanismo, personajes y costumbres caraqueñas. En el **teatro**, destacan los personajes, tipificados en función de la estructura social, jerarquías y relaciones sociales, en una ciudad que transita del periodo colonial a la modernización. En el **ensayo**, toman fuerza la caraqueñidad tradicional y el urbanismo, en una Caracas que despide los últimos resplandores de una época que pasó. En el **humorismo**, resalta el carácter lírico, el ingenio y vivacidad criolla de sus escritos y el abordaje de temas variados incluido el político.

### 5.1.1. Poesía

Para su análisis establecimos dos grandes categorías: en primer lugar, Caracas: realidad física y urbana, en segundo lugar, Caracas humana. Estas categorías no tienen contenidos excluyentes, sería impropio pensarlo en una poesía de riqueza y pluralidad temática como la de Nazoa, es por eso que las

asumimos como una forma de dar cierto orden a la presentación de los resultados, pero seguramente el lector, como nosotros, podrá hacer múltiples cruces organizativos y temáticos en su propia tarea interpretativa. En ambas categorías, como veremos seguidamente, se resalta la mirada que ofrece el poeta de la ciudad en sus diversos aspectos y los modos de identidad que reflejan la caraqueñidad.

#### **5.1.1.1. Caracas: realidad física y urbana**

En esta categoría realzan dos temas centrales referidos, uno, al paisaje que se expresa a través del clima, la flora y la fauna de la ciudad y, otro, a elementos urbanos relacionados con su estado y valor específicos, transformación urbana, las formas de asimilación de los cambios que acompañan la modernización de la ciudad y la apropiación que hacen de ellos los caraqueños.

*El paisaje* se erige como la propiedad más valiosa que tiene la ciudad, lo que no puede dejarse al olvido, lo que está siempre ahí allende de los cambios que aquella experimente. Elegimos cuatro poemas referidos al paisaje en sus diversas manifestaciones: riquezas naturales, el Ávila y el frío decembrino; en ellos el tema común se refiere al abandono, la intervención o el olvido, experiencias a las que están expuestos estos elementos por parte de los caraqueños. Los personajes principales son Caracas, el Ávila y Pacheco, con los cuales el poeta se relaciona desde la primera persona del singular o plural y los asume como interlocutores humanizados; en todos los poemas está presente la voz del poeta que busca el reconocimiento, valoración y protección de estos seres humanizados; aquí las miradas que se cruzan son las del poeta con los personajes señalados, quienes comparten un espacio real común. Desde el discurso del poeta, el «otro» es percibido respectivamente como: «ciudad solitaria», «ciudad abandonada», de «casas vacías» y «calles desoladas»; «viejo capitán», «conde», «sultán»; «pícaro», «travieso», «puntual», «correcto», «amigo mío». De allí que el acercamiento al «otro» se hace desde la *filia*, una actitud que plantea el encuentro con el «otro» quien es percibido de forma positiva, tiene un lugar dentro de la cultura que mira, la cultura de recibimiento y protección, la que también es percibida positivamente.

En *Tú eras una ciudad abandonada* (Nazioa, 1987/2000, p. 259), frente a los abandonos e indiferencias a las que se le somete, la ciudad referida desde el imaginario que nos ofrece el poeta, importa a pocos, es un lugar olvidado sin remedio por la pesadumbre; sin embargo, también el poeta nos proporciona imágenes sobre el recurso infinito e ilimitado que está presente para la ciudad en el viento, la lluvia, los jardines y, en cada día, el nuevo amanecer lleno de sol que despierta a sus habitantes. Tal vez con ello quiere iluminar, marcar la dirección acerca de que en la ciudad no está todo perdido.

El abandono que siente sobre la ciudad el niño del poema, está en la orfandad que experimenta él al llegar de la noche, en el vacío que le ocupa a él y a cada uno de los lugares de ella. No obstante, la grandeza de cada día revive la naciente esperanza que está en la humanidad del niño y también en la ciudad, desde el alba, las flores, la lluvia, los jardines:

Tú eres una ciudad abandonada en el fondo de mi corazón.

Yo soy un niño que cruza la ciudad solitaria y llorando a medianoche.

El viento bate tus puertas rotas, la lluvia azota tus jardines abandonados.

Yo soy un niño que entra en tus casas abandonadas llamando a su madre, soy un niño perdido en ti que eres una ciudad abandonada, y me deshago en llanto sentado a la puerta de tus casas vacías.

No sé leer ni podría leer a través del llanto el nombre que veo escrito en uno de tus muros; tal vez sea la palabra que busca mi desconsuelo, y no lo sé.

Tú eres una ciudad abandonada en el fondo de mi corazón y yo un pobre niño errante bajo las estrellas que se reflejan en los charcos que deja la lluvia en tus calles desoladas, lluvia como mis lágrimas de niño solo que divaga en la ciudad abandonada que eres.

Ahora llego a tu plaza inmensamente solitaria en la noche y allí viene a buscarme el alba

que de pronto ha surgido sobre tu abandonado campanario,  
y entonces con la luz del día  
que es como yo un niño de siete años,  
descubro que mi corazón está lleno de flores.

O la lectura que se puede hacer a partir del Ávila a la Caracas galante, postrada a sus pies, a la inmensidad del mar y del firmamento que le bordan señales territoriales, a los habitantes de la ciudad que le escamotean sus espacios y buscan hurtarle su esplendor, en este caso con la construcción del Teleférico –inaugurado en diciembre de 1955–, con sus estaciones, tramos y funiculares. Nazoa se acerca a la montaña, como si lo hiciera a un anciano venerable, y desde la humildad y el afecto de un caraqueño rendido a su grandiosidad, en actitud de ‘yo empático, consejero’ le habla, consuela y ofrece modos de defensa frente a los riesgos que le plantea el futuro (*Buenos días al Ávila*, Nazoa, 1983, pp. 138-141):

[...]  
Buen día, señor Ávila,  
¿Leyó la prensa ya?  
¿Se enteró de que pronto  
con un tren de jugar  
su solapa de flores  
le condecorarán?

El Ávila investido de cualidades humanas, en respuesta a la interpelación, le muestra al poeta sus miedos, tristeza y dolor. Pero aquel, apelando a la ironía como recurso, lo tranquiliza de su preocupación y lo alienta al ofrecerle modos de entender los cambios que ha provocado la intervención hecha por el hombre, opciones de respuesta frente a eventuales agresiones que pueda sufrir y modos de anticiparlas. Nos advierte Nazoa con ello sobre la intervención descontrolada y desmedida a la naturaleza que conlleva la modernización de la ciudad, y los costos que esto le pueden suponer:

¡Oh, no! ¡No, no! No llore,  
¿por qué tomarlo a mal?  
Será, se lo aseguro,

un tren de navidad  
con el que usted, si quiere,  
podrá también jugar.  
Serán, sencillamente,  
seis cuentas de collar  
trepándose en su barba  
de viejo capitán.

Tendrá el domingo entonces  
un aire de bazar  
con sus colgantes cajas  
de música que van  
de la ciudad al cielo,  
del cielo a la ciudad.  
¡Adiós, adiós! los niños  
le dirán al pasar  
y el niño sube-y-baja  
tal vez le cantarán:  
usted dormido abajo  
refunfuñando: —¡Bah...!  
y arriba los viajeros  
cantando el pío-pa.  
¿Pero por qué solloza,  
si nada le ocurrirá?  
¿Le asusta que las kó-daks  
aprendan a volar?  
¿O dígame, es que teme,  
¡mi pobre capitán!  
que novios y turistas  
se puedan propasar  
y como a un conde ruso  
lo tomen de barmán?  
¿Es eso lo que teme?  
¡Pues no faltaba más!

¡Usted de cantinero!...  
¡Qué cómico será!

[...]  
El Ávila lloraba,  
llovía en la ciudad.

Los imaginarios del paisaje que muestran cómo la montaña entra en la ciudad y la interviene, es posible encontrarlos en el personaje imaginario que baja del Ávila y es responsable de traer el frío de Caracas a partir de los primeros días de noviembre. Desde el universo del poeta surge la imagen del clima benévolo que evoca en el lector tiempos apacibles, experiencias gratas, añoradas tradiciones; tiempos que embellecen y engalanan la ciudad, y señalan en sus habitantes el valor de la esperanza, la satisfacción del compartir (*¿Qué hubo Pacheco?*, Revista Épale CCS, 2020, p. 9):

#### I

Después de muchos meses esperando  
que con tu soplo gélido  
a refrescar vinieras la canícula  
que este año enflaqueció a los caraqueños,  
he aquí que ya estamos en noviembre,  
un mes que era muy frío en otros tiempos,  
y el calor continúa  
ocasionando pérdidas de peso,  
porque a ti no te da tu perra gana  
de regresar, oh pícaro Pacheco.

¿A qué debe atribuirse tu retardo,  
tú que eras tan puntual y tan correcto?  
¿Si antaño, cada vez que las campanas  
doblaban por el Día de los Muertos,  
ya tú estabas haciendo tus valijas,  
limpiando tu bufanda y tu chaleco  
para después bajar, lleno de flores,

con tu sonrisa de anciano fresco  
y tu pincel teñido de manzana  
que en los rostros ponía un rosa tierno?

Todo el mundo exclamaba en ese entonces  
con júbilo infantil: -¡Llegó Pacheco!,  
mientras tú por el Ávila llegabas  
con tu bufanda vegetal al cuello,  
y una flota pascual de golondrinas  
volando de tu lírico sombrero!

Cual exigente demandante de su llegada, aquí el poeta desde un acto de confianza que lo confiere la familiaridad, cercanía, fraternidad, y cual ‘yo, otrora socorrido y gratificado’ –generalizado en un nosotros– se dirige a un ‘tú, benefactor-generoso’ que, pese a no poder recibir el mensaje, le inquiera. También el poeta hace presente su crítica social al gobierno, los militares, la injusticia social, el mal estado de la infraestructura en la ciudad, situaciones que vincula con los atributos humanos otorgados a Pacheco y las asocia a la demora en la llegada del frío decembrino:

¿De dónde te ha salido  
esa informalidad después de viejo?  
Sabiéndote esperado, ¿por qué tardas?  
¿Por qué no vienes, pícaro Pacheco?  
¿Es que te has puesto bravo con nosotros?  
¿Es que eres enemigo del gobierno?  
¿Temes, ay, que los guardias nacionales  
te puedan confundir con un sin techo,  
o es que has resuelto no venir este año  
por temor a caerte en algún hueco?

Le dedica otro poema a Pacheco *Nuevos saludos para Pacheco* (Revista Épale CCS, 2020, p. 9), que reitera los halagos y cumplidos al frío decembrino que se vive en la ciudad en los últimos meses del año. Aunque esta vez resalta aquellos

años donde el frío se incrementa, no deja de celebrar el beneficio que recibe la ciudad por su ubicación especial al pie del Ávila: engalana con maravillosos presentes, da vida a todos al tornar en carmesí las mejillas de Caracas y de sus habitantes, regocija los corazones, favorece el encuentro humano... Todas estas cosas las hace el paisaje a la ciudad, una fusión del paisaje con la ciudad que tiene su resonancia en la vida de las personas y se traduce en bienestar, deleite, cordialidad, concordia:

Como todos los años, y este un poco más frío  
-esos excesos tuyos son propios de la edad-  
otra vez te he encontrado, Pacheco, amigo mío,  
haciendo travesuras por toda la ciudad.

Otra vez ha pasado tu soplo como un río  
-río de moneditas de plata de verdad-  
repartiendo aguinaldos de pequeño rocío  
entre las jubilosas novias de Navidad.

Cuando en tu viejo  
coche del Ávila descienes  
y al rostro de la vida las mejillas le enciendes  
y pones nueva música en cada corazón.

En Caracas decimos: ¡Ha llegado Pacheco!...  
Y del diáfano anuncio tú recoges el eco  
para irlo cantando de portón en portón.

¿Qué persigue el poeta cuando nos dibuja el esplendor del paisaje citadino que irradia nuestra sensorialidad? En estos textos el poeta, desde su condición de caraqueño amante de su ciudad, devela realidades de una riqueza no valorada, denuncia situaciones, humaniza el paisaje, sobrevalora la alteridad que este representa, y con ello busca el reconocimiento de su existencia por parte de los lectores. ¿Sobre qué quiere iluminarnos con sus poemas?, ¿por qué el paisaje es un aspecto tan trascendente dentro de su producción poética? La posibilidad de rescate, la necesidad de preservación, el deleite y placer de su



disfrute, la forma en que el paisaje enoja a la ciudad; sobre esto se proyectan los imaginarios que el autor nos entrega en su obra.

Con respecto a la fauna incluimos tres poemas que hacen referencia a los animales de la ciudad como tema común; en dos de ellos se asocia el tema con la caza y en el otro se vincula a la libertad en dos culturas confrontadas que representan el perro callejero y el perro casero. Los personajes principales son los cazadores, caraqueños que asignan y detentan alias de animales, perro callejero y perro casero, el poeta quien se relaciona con los personajes desde la primera persona del singular o plural. Los atributos positivos señalados para cada personaje desde la voz del poeta, se corresponden con elementos de identidad común con aquellos caraqueños que tienen la costumbre del uso de nombres de animales y con el perro callejero; la calificación negativa la usa con los cazadores de animales y la cultura que alberga al perro casero, frente a quienes muestra oposición. Así, en el primer caso, la cultura que mira es valorada como positiva, lo mismo que la actitud de encuentro *-filia-* frente al «otro» a quien se le asignan atributos positivos; y, en el segundo caso, la representación del «otro», a quien se le califica de modo negativo se hace desde la *fobia* y su realidad se juzga como inferior.

La fauna de la ciudad como constitutiva del paisaje es ampliamente señalada en la obra del autor. Uno de estos casos, orientados a alertar sobre el peligro de la extinción de algunas especies como consecuencia de la caza sin regulación, lo encontramos en el poema *La picurización del venezolano* (Nazon, 1971, pp. 91-94). El uso de los alias *-generalmente creados por cariño-*, tiende a animalizar a las personas que nos resultan agradables:

Es una costumbre  
muy venezolana  
el que a las personas  
que nos son simpáticas  
les pongamos nombres  
que, en vez de encumbrarlas,  
al contrario tienden a animalizarlas.  
[...]  
Yo de esta costumbre  
tan venezolana

de usar entre gentes  
zoológicos alias,  
mil cosas he dicho  
en prosa o rimadas,  
todas con su elogio;  
en su contra, nada.

Nazoa aprovecha la celebrada costumbre del uso de los alias de animales para nombrar a las personas, con ello quiere acentuar el daño que supone la caza de animales; incorpora al imaginario ‘la caza de personas’ para establecer la comparación y predice los daños que esta práctica supondría. Coloca aquí su acento el poeta, se vale para ello del uso de la chispa local para ilustrar lo que sería el acecho, persecución y la muerte por disparos de personas a las que se les confunde con el apelativo de animales. Quiere expresar así su crítica ante la cacería de animales; anticipa que este hecho no solo sería responsable de exterminar a la población de animales tan perseguidos, sino que arriesgaría llevarse consigo y desaparecer la costumbre del uso de los apodos con los cuales los venezolanos llaman a sus apreciados:

¡Qué muerte tan triste!  
¡Qué muerte tan mala!  
Que a un hombre correcto,  
de bien, de su casa,  
lo maten de un tiro  
creyéndolo lapa!  
Y estos tienen suerte  
si se les compara  
con los que, ante el otro,  
por chigüires pasan.

Yo no sé qué haría  
si alguien me matara  
creyéndome zorro  
o acure, o iguana.  
Porque muerto es muerto,

pero así... ¡Caramba!  
Morir de ese modo  
es doble desgracia:  
primero, ¡qué muerte!  
y luego, ¡qué chapal!  
Si tanto se ríe  
la gente a distancia  
cuando aquí se entera  
de alguno a quien “cazan”,  
¡cómo será eso  
del muerto en la casa,  
entre las personas  
que al velorio vayan!...  
(Los grupos furtivos,  
las risas taimadas,  
los “cállate, chico,  
que ahí viene fulana”,  
los tipos que evitan  
mirarse las caras,  
los tercios que tosen  
y no escupen nada...)

También, sobre la base de la crítica al uso de armas contra animales, además de hacer distinción de un rasgo que forma parte de la identidad propia del caraqueño, un localismo que difícilmente entienden los extranjeros, se destaca en *Los animales en Caracas* (Revista Épale CCS, 2020, p. 5), el habla del caraqueño que sustituye los nombres de las personas por el de diversos animales domésticos o salvajes:

Porque leyó en su tierra que Caracas  
era prolija en fieros animales,  
una ametralladora en la maleta  
de Trípoli se trajo un inmigrante.

«Por si las moscas», era su consigna.

«DDT», la inscripción de su estandarte,  
y aunque se enoje más de un compatriota  
por darle la razón al inmigrante  
mi modesta opinión es que la culpa  
la tenemos nosotros y más nadie.

Y si queréis las pruebas,  
juzgad por estas joyas del lenguaje:  
“A fulano de tal lo cogió el toro.  
A mi casa no van sino chivatos.  
Yo tengo un hermanito que es un tigre.  
Regáleme una locha, mi caballo.  
La mujer de mengano es una zorra  
y él un pájaro bravo.  
Antenoche fui al cine con el Mono,  
con el Chivo Capote y con el Gato.  
—¿Quién es aquel que va con las pollitas?  
— No sé, yo no conozco ese pescado”.  
¡Qué ratón tan terrible el que yo tengo!  
¡Qué pava tan feroz tiene Fulano!  
¿Quieres un zamurito?

En los versos de esta última estrofa que presentamos, Nazoa nos proporciona un imaginario que reafirma el imaginario social instituido en una forma de expresión muy propia del habitante de la ciudad para la época, y con él acentúa parte de las vivencias y usos del ser urbano. En esta expresión verbal se denotan actitudes y prácticas particulares que permiten calificar cualidades, habilidades, costumbres, modos de ser... igualmente asociados con los nombres de aquellos animales a quienes se les toma prestada la identidad. Una identidad que es asumida como propia y, aparte de asignar rasgos del animal a la persona, muestra un uso especial del lenguaje que le da al caraqueño carácter de unidad y consonancia con la ciudad, formas expresivas con las cuales el habitante se maneja desde la comodidad que ofrece el código compartido, pero que representan una confusión grande para los extranjeros que la visitan.

Desde la exaltación poética, Nazoa quiere enaltecer al perro (*Exaltación del perro callejero*, Nazoa, 1983, pp. 97-99), un animal doméstico, mascota o animal de compañía que está integrado a las casas y a la vida de la ciudad. En el poema se acentúa como tema central, que le orienta y da dirección, la libertad en dos culturas confrontadas la de pobres y ricos, que aparecen representadas en las miradas cruzadas de dos personajes: el perro callejero y el perro fino. El análisis del poema *Exaltación del perro callejero* nos permite ilustrar aquí la fauna de la ciudad, pero como ya lo anticipa el lector, lo hace desde la distinción de clases sociales.

En la primera estrofa se presenta un pequeño y humilde animal, desatendido de afectos y cuidados humanos, en lastimero estado por la inclemencia que produce no tener techo, con su traje de miseria y afortunado en libertad:

Ruín perro callejero,  
perro municipal, perro sin amo,  
que al sol o al aguacero  
transitas como un gamo  
trocado por la sarna en cachicamo.

Un animal íntegro, apegado y fiel a su suerte de pobre, se reafirma en la segunda estrofa cuando el autor señala:

Admiro tu entereza  
de perro que no cambia su destino  
de orgullosa pobreza

Y se confronta con la providencia del perro que habita en casa, a quien se le atribuyen cualidades ambiguas:

[...] del perro fino,  
casero, impersonal y femenino.

Complementa su descripción al resaltar en la tercera estrofa la vida impasible y monótona del perro casero, quien está privado de libertad y permanece impertérrito ante los sucesos que procuran las andanzas y correrías independientes:

Cuya vida, sin gloria

ni desgracia, transcurre entre la holgura,  
ignorando la euforia  
que encierra la aventura  
de hallar de pronto un hueso en la basura.

El contraste continúa, esta vez en la cuarta estrofa, al comparar el estado de opulencia y bienestar de uno, frente a los privilegios que le ofrece al otro el disfrute de las experiencias sin parangón que se encuentran en la calle y a las cuales puede acceder por decisión propia:

Que si bien se mantiene  
igual que un viejo lord de noble cuna  
siempre gordo, no tiene  
como tú la fortuna  
de dialogar de noche con la luna.

En las dos estrofas siguientes, cinco y seis, las atenciones y cuidados que recibe el perro que tiene dueño se ven despectivamente, de cara a las ventajas que tiene el perro errante y sin rumbo al contar con el privilegio de poseer afectos humanos que surgen por voluntaria elección:

Mientras a él las mujeres  
le ponen cintas, límpiele los mocos,  
tú, vagabundo, eres  
—privilegio de pocos—  
amigo de los niños y los locos.

El disfrute y la distracción son distintos elementos de comparación, restringido y condicionado de uno y el libre capricho del otro:

Y en tanto que él divierte  
—estúpido bufón— a las visitas,  
a ti da gusto verte  
con qué gracia ejercitas  
tus dotes de Don Juan con las perritas...

Se ratifica, una vez más que la identidad del perro callejero, menesteroso y banal, sin distinción ni categoría, se acredita y fortalece por las ventajas que le da su condición, así lo vemos en la séptima estrofa:

Can corriente y moliente,  
nombre nadie te dio, ni eres de casta;  
más tú seguramente  
dirás, iconoclasta:  
—Soy simplemente perro, y eso basta.

Las dos últimas estrofas, ocho y nueve, están dedicadas a legitimar una identidad y un sentido de la vida que están sujetos y son dependientes del valor que se otorga a la libertad. Es la libertad de vida, la ausencia de ataduras y de acciones que resultan ajenas a su especie las que acompañan su tránsito:

La ciudadana escena  
cruzas tras tu dietético recurso,  
libre de la cadena  
del perro de concurso  
que ladra como haciendo algún discurso.

Incluso su apego por la vida no está ceñido a nada diferente al ‘poder ser’:

Y aunque venga un tranvía,  
qué diablos, tú atraviesas la calzada  
con la filosofía  
riente y desenfadada  
del que a todo perder no pierde nada.

Se subraya como recurrente el tema de la libertad de acción, elección y desplazamiento, la autonomía, independencia y determinación que tiene el perro callejero frente al hogareño. Beneficios que, en la palabra del poeta, se valoran como superiores en el caso del personaje que los detenta y, también, que hacen superior a la cultura que representa, aquí su actitud es desde la *filia*. En contraposición, las restricciones, sojuzgamiento, subordinación, obediencia, ambigüedad que vive el perro casero se minusvaloran, lo colocan como inferior

y, de igual modo, a la cultura que él simboliza. Esto es, el acercamiento al «otro» que hace el poeta desde la identidad cultural propia, se realiza desde la *fobia*, la otra cultura, la del perro hogareño, es distinguida como inferior y por ello se le mira despectivamente.

Los personajes de la cultura del «otro» que son representados en el poema señalan la imagen de la alteridad, la misma que el autor busca distinguir a través de la demarcación de lugares con poca definición de límites como la calle y los restringidos y localizados como la casa; rasgos específicos y prácticas preferenciales de los personajes secundarios de carácter difuso: «niños», «locos», «las perritas», en contraste con «amo», «las mujeres». Los estereotipos que es posible identificar en el poema ofrecen también el contraste: «callejero», «pobre», «corriente», «vagabundo» vs. «fino», «casero», «impersonal», «femenino», «gordo», «bufón».

Los dos personajes centrales resultan humanizados a través de la atribución de acciones, emociones, sentimientos, actitudes. Las imágenes utilizadas permiten reconocer la expresión de sentimientos como dignidad en la desventura, un sentimiento del valor propio que afianza la identidad vs. la degradación en la opulencia; también proporcionan una clara distinción del yo del autor y el tú del personaje principal, con el cual aquel empatiza.

Otro elemento característico del paisaje que resalta en la poesía de Nazoa son los animales. Un elemento distintivo de los poemas que hemos visto, están dedicados a exaltar al caraqueño desde los usos que da al lenguaje y, también, desde el afecto que pueden despertar los animales en el ser humano, ¿qué quiere el poeta con esto?, ¿qué busca humanizando a los animales y animalizando a los hombres?, ¿qué persigue al destacar el derecho a la libertad que tienen los animales?, ¿qué riesgos trae humanizar a los animales?, ¿con sus imágenes el poeta pretende qué? Entendemos que la intención es mostrar la diversidad de la fauna y algunos modos para su preservación, hacer vívida en el hombre la muerte por cacería, distinguir a los animales desde el alias asignado a los humanos y señalar, además, formas específicas de los códigos lingüísticos usados por los caraqueños para el trato interpersonal.

Los *elementos urbanos* reúnen siete poemas en los cuales el tema central se encuentra referido a la destrucción, desaparición, demolición de Caracas, como resultado de la modernización y el progreso; así mismo, el



descuido y desatención que impiden el adecuado funcionamiento de los servicios públicos. Entre los personajes destacan, por una parte: los lugares y servicios humanizados –barrio El Cenizo, Tranvía, Plaza Capuchinos–, los caraqueños que les recuerdan con nostalgia, los usuarios de los servicios públicos; por otra parte: el progreso, Caracas transformada –ambos humanizados–, choferes de autobús y transporte público; la relación que establece el poeta con ellos es desde la primera persona en unos y desde la tercera persona en otros. Con el primer grupo de personajes la identidad y la alteridad ocupan un espacio común y desde la *filia* se relacionan de forma positiva; con el segundo grupo, tanto desde la cultura del poeta como desde la cultura a la que pertenecen los personajes, el espacio del «otro» es distinto, no se comparte, se juzga como inferior –por lo destructiva, demoledora, descuidada en un caso, en el otro, por el retraso que supone para el progreso el estado invariable del urbanismo– de allí que la relación que se establece es desde la *fobia* a partir de donde se reniega del «otro».

Presentes en la poesía de Nazoa, los elementos urbanos están vinculados con el valor que ellos tienen, su funcionamiento y lo que significa la transformación urbana para Caracas y sus pobladores. Ejemplos de ellos hay muchos, como el de la *Elegía al barrio El Cenizo* (Nazoa, 1983, pp. 158-160). En esta composición el poeta lamenta la desaparición de un lugar sencillo, el que fue testigo de sus correrías, asombros y aprendizajes infantiles:

¡Callejón de El Cenizo!  
Callejón que a los ojos de mi infancia  
revelaste el hechizo que alojan,  
sin jactancia,  
las cosas que no tienen importancia.

Con sus personajes y tradiciones ahora desplazadas a otros lugares:  
Con tu ciega de tango,  
tus perros, tu detal de pan isleño  
y tus niños sin rango,  
triunfaste en el empeño  
de hacer de mí un cantor de lo pequeño.

Todo al servicio del progreso que pulveriza y troca en efímera la existencia de las tradiciones, los seres y sus quehaceres, a favor de unos cuantos beneficiarios y sus intereses. Nazonos muestra la destrucción de lo que antes fueron importantes arraigos para algunos en la ciudad, lugares que pasan a ser parte de los ‘caídos’ a causa de los responsables de la demolición, en su irremediable empeño de sustituir a una ciudad por otra:

Y he aquí que de pronto  
la mano del progreso te hace trizas  
y caes como un tonto viendo,  
en tanto agonizas,  
que de Cenizo pasas a cenizas.

Y sobre cuanto fueras  
alzará un puente su potente giba  
con sus líneas severas, y con su comitiva  
de zoquetes que escupen desde arriba...

¡Tú debajo de un puente!  
Tú ejerciendo funciones de quebrada  
y en barranco indecente  
tu calle transformada! ...  
¡Cenizo, ya lo ves, no somos nada!

Similares manifestaciones del autor se pueden encontrar en *Invocación al tranvía* (Nazonos, 1987/2020, p. 92) donde expresa su lamento por la desaparición del tranvía y acompaña a su plañido con la evocación de tiempos, bienes de la ciudad y del paisaje, y prácticas que se han marchado. Su clamor doliente viene desde la nostalgia de niñez, cuando allí disfrutó de momentos felices, su afectación tiene la marca del desconuelo y la desesperanza, porque a excepción de la memoria musical que queda, todo lo demás tiene el irremisible destino de lo borrado:

Tranvía de Caracas, buen tranvía  
que te marchaste de la población  
con tu presencia de juguetería

y con tus campanitas de cordón...

Porque yo te recuerdo todavía  
y te guardo sencilla devoción,  
he resuelto escribirte esta elegía  
así, por no dejar, sin son ni ton...

Elegía muy tierna que te traje  
desde los viejos cables del paisaje  
donde —memoria musical— persistes.

Y que escribo en el polvo que te cubre  
porque yo soy un tonto y está octubre  
como para decir cosas muy tristes.

O, en *Adiós a la Plaza de Capuchinos* (Nazo, 1987/2020, p. 178), donde se comunica que tumban la plaza de Capuchinos, luego de sufrir una transformación que la opacó, todo esto gracias al progreso.

¡De modo que te tumban, Plaza de Capuchinos!  
Si el progreso lo pide, ¡qué le vamos a hacer!  
Pero aún quedan algunos caraqueños genuinos  
a quienes tu derrumbe les tiene que doler.

[...]

Pero un día del 30 te embistió  
la piqueta “municipal y espesa” y el criterio de opereta,  
te aderezó con lajas, pérgolas de opereta,  
y un palomar más cursi que un cronista social.

Y de ñapa en el centro te colocó un muñeco  
que un tal Chicharro Gamo modeló con los pies  
y al que, por darle un nombre para llenar el hueco,  
le pusieron el nombre del pobre Don Andrés.

Y con los años fuiste poniéndote más fea  
y más ruin, sin que nadie se apiadara de ti...  
Hoy supe que te iban a tumbar: que así sea.  
¡Hace bastantes años que debió ser así!

La muerte a plazos dictada por la indolencia gubernamental frente a los bienes patrimoniales, es otro de los abusos e injusticias cometidos contra el urbanismo de la ciudad colonial y de cara a lo cual el poeta se manifiesta de modo categórico. Borraduras irremisibles a la historia de Caracas y sus tradiciones, desahucio de símbolos fundamentales de identidad de la ciudad y sus habitantes, reciben la crítica de Nazoa, y su pronunciamiento frente a las ruinas, desde la nostalgia por la Caracas que se va sin retorno.

Uno de los poemas que a nuestro juicio hace síntesis de los sentimientos, emociones y opiniones del autor frente a las transformaciones que experimenta la Caracas que se moderniza es *El día de Caracas* (Nazoa, 1983, p. 50), escrito en 1945 año del 378 aniversario de su fundación. La panorámica que ofrece El Calvario por su ubicación permite fijar los lugares y sus modificaciones, desde allí el poeta exterioriza su pesadumbre y añoranza:

Sentado como un tonto en El Calvario  
—refugio de poetas y de flojos,  
mi corazón recorre tus despojos  
en un sentimental itinerario.

Pero además anticipa, a través de las imágenes literarias, lo que es solo el inicio de la transformación urbana, la pérdida de su historia y sus memorias, transmutada por la falsía de una incipiente identidad que se valora como de segunda:

Pues enferma de snob cosmopolita,  
te dio por transformarte —¡pobrecita! —  
en una Nueva York de a cuatro reales».

El funcionamiento de los servicios públicos es otro de los puntos referidos a los elementos urbanos. *El infierno rodante* (Nazoa, 1971, pp. 49-50) nos señala los sentimientos del autor sobre el transporte público y su deplorable

estado. En él deben trasladarse los pasajeros todos amontonados en un vehículo que se encuentra en fatales condiciones (el humo que expele, los asientos, las ventanas destrozadas, el piso hundido y sucio, la puerta de salida condenada, el olor a gasolina) bajo la conducción de un chofer mal encarado y amargado que nunca se detiene cuando le solicitan la parada:

Un crujiente montón  
de abollado latón  
que vomita, al pasar, sobre el viandante  
un humo turbio, fétido, asfixiante.

Este hecho se recalca en *Autobuses con radio* (Nazo, 1971, pp. 138-139), donde se insiste en toda la serie de dificultades ya señaladas, a las cuales se añade el alto volumen de la radio, un asunto sobre el cual no hay manera de cambiar; junto a ello la posible reacción encolerizada del conductor. Por ello el poeta se dirige personalmente al chofer como a un par con el cual forma parte del mismo equipo, pues ambos utilizan el servicio de transporte por las mismas necesidades:

¡Chofer de autobús, piloto  
del Rolls-Royce en que yo viajo;  
chofer que por el espejo  
me miras mal encarado  
con ganas de que yo chiste  
para ponerme la mano  
tan sólo porque te pido  
que bajes un poco el radio!

No, chofer, no te calientes;  
chofer no te pongas bravo:  
recuerda que los dos somos  
harina de un mismo saco  
y entre nosotros no luce  
vivir como perro y gato.  
Además, ¿Por qué te ofendes?  
¿Por qué te montas, mi hermano;

si yo sólo te he pedido  
que bajes un poco el radio?

Al final del poema, el reclamo con una insistencia específica sintetiza el cúmulo de dificultades que deben enfrentar los pasajeros. La interpelación se realiza directamente al chofer a quien se le adjudica el descuido –deliberado o por omisión– de la unidad de transporte, además de su mal carácter y el anticipo de alguna reacción iracunda que pueda experimentar frente a cualquier llamado de atención:

¿No te parece inhumano  
que a la dantesca tortura  
que es viajar en estos trastos  
con sus estrechos asientos  
y con sus techos tan bajos  
y con sus mil pasajeros  
unos sobre otros montados,  
y su tufo a gasolina  
y sus brincos y sus saltos,  
y, sobre todo ¡contigo  
que te la pasas tan bravo!  
¿No te parece excesivo,  
no te parece inhumano  
que a todos estos martirios  
se agregue de ñapa un radio?

Con estas imágenes literarias el poeta detalla el imaginario establecido, tal vez con miras a generar un cambio en el estado de cosas existentes. También prelude lo que resultaron después tiempos peores para el transporte a finales del siglo XX, y situaciones sin parangón como las experimentadas en las dos primeras décadas del milenio por el que transitamos.

Pero, infortunadamente, no son pocos los motivos para la queja ciudadana por el mal funcionamiento de los servicios, sumamos a ello las fallas en la electricidad, que tienen en la poesía del autor un lugar desde el cual logra pronunciarse (*Los apagones*, Nazoa, 1971, pp. 109-110). Se descubren aquí las

reacciones y acciones de la gente cuando ocurre un apagón, mientras se espera que llegue de nuevo la luz:

Hoy quiero, en un galerón,  
relatarles lo que pasa  
cada vez que en una casa  
se produce un apagón.  
[...] Y aquí comienza un trajín  
de policíaca novela  
por encontrar una vela  
que nadie encuentra por fin. [...]

Tras el restablecimiento del servicio el poeta invita al ejercicio del reclamo, un derecho ciudadano que tenemos como consumidores; esto sin omitir la crítica a la falta de respuesta, que por tradición se ofrece desde los administradores de los servicios públicos a las demandas sociales:

Cesa al fin el apagón  
y al prenderse los bombillos,  
un ¡viva! dan los chiquillos  
(y algún que otro grandulón...)  
Y usted, que, aunque cuarentón  
es ingenuo todavía,  
mientras acuesta a la cría  
le adelanta a su mujer:  
—¡Mañana al amanecer  
demando a la compañía.

En relación con los elementos urbanos, hemos visto que la poesía de Naoza señala una queja categórica que se vuelca sobre los responsables del manejo público de cuya acción u omisión se produce el deterioro, transformación y destrucción del urbanismo y el mal funcionamiento de los servicios públicos. ¿Por qué el poeta atribuye al manejo público el deterioro del urbanismo y el mal funcionamiento de los servicios de la ciudad?, ¿es ‘la cultura del importa a pocos’? ¿Por qué el desinterés y la falta de compromiso que muestra el caraqueño con la ciudad? Entendemos que con su descontento

Nazoa busca transmitir al lector un llamado al civismo ciudadano y al reclamo como derecho, un emplazamiento al caraqueño sobre su desinterés y la falta de compromiso con la ciudad.

### 5.1.1.2. Caracas humana

Esta categoría la definen la ciudad y sus personajes –personajes populares y de reconocimiento colectivo, y la distinción de clases que es un tema recurrente en la poesía de Nazoa–, además de las costumbres y prácticas –lo que se celebra, juzga y desaparece–.

Sobre los *personajes* de la ciudad, trabajamos con nueve poemas en la mayoría de los cuales destaca como tema común el valor que tienen para Caracas sus personajes populares, algunos creados desde la ficción, otros recreados desde el recuerdo de la experiencia real, muchos de estos desaparecidos como parte de las tradiciones en la ciudad que se transforma. En otros de ellos el tema está referido a personajes emergentes, ‘los nuevos ricos’ y sus modos de relación con los diferentes. En el primer caso, el poeta se relaciona desde la primera persona del singular o plural con los personajes principales –Don Anselmo, dulcera de Sociedad, el amolador Walt Whitman, el rey de la miel de abeja, Momo, el frutero, el último pandehornero–; la cultura que mira y la que es mirada ocupan un espacio común físico concreto que es la ciudad de Caracas, o el espacio de las evocaciones infantiles del poeta, las referencias cronológicas es posible situarlas entre la tercera y cuarta década del siglo XX; el tipo de relación que se establece entre ambas culturas es desde la *filia* y hay una valoración positiva entre ellas. En el segundo caso, la relación del poeta es desde la tercera persona del singular o plural con los personajes –Paquita de la Masa, cazadores de muchachitas–; la identidad y la alteridad ocupan espacios físicos reales que son comunes porque se sitúan en la ciudad de las primeras décadas del siglo XX, pero no hay relación entre ellos, la actitud del poeta se ubica en la *fobia*, desde allí se asume al «otro» como una realidad inferior a la propia, se rechaza y se reniega de ella.

La caracterización que hace el autor de los personajes nos muestra el sentido y la identidad con lo popular, además de los sentimientos expresados, con respecto a la tradición que aquellos representan. Son varios y emblemáticos los casos, como *Don Anselmo* (Nazoa, 1987/2020, pp. 86-87). El texto recoge el



imaginario del poeta al crear una hermosa escena del personaje popular: pobre y digno, merecedor del respeto y el cariño de todos, que despliega mansedumbre y bondad con sus rituales, además de la magia que provoca su presencia en el lugar. Propone así Nazoa una existencia nueva para las personas en situación de calle, quienes tiene en los habitantes de la ciudad a sus aliados, aquellos que con su gesto generoso y trato humano dignifican al personaje y se dignifican a ellos mismos:

Nadie sabe su nombre  
ni jamás ha tratado de saberlo,  
pero es tan venerable su figura,  
tan rebosante de bondad su aspecto  
y su manera de mirar tan dulce,  
que todos lo llamamos don Anselmo.

[...]

Sin que él toque, en mi casa  
por intuición sabemos  
que en su sitio habitual ya está instalado  
como todos los días, don Anselmo.  
Sale entonces mi madre, y el mendigo  
le da tres perolitos que al regreso  
vienen llenos de sopa, de ensalada,  
de tortilla, de plátano, de huevos  
y de mil cosas más que, francamente  
quisiera recordar, pero no puedo.

Llegados a este punto de la historia,  
me dirán los lectores: ¡Qué embustero!  
Ni las casas de ahora tienen quicio  
ni existe semejante don Anselmo,  
ni en la casa de usted cocinan tanto,  
ni todo ese menú se come un viejo  
y aunque se lo comiera, no cabría  
en unos perolitos tan pequeños.

Pues bien, me habéis cogido en la pisada:  
he mentado, señores, y no niego  
que cuanto he referido es puro embuste:  
¿Pero verdad que es bello, bello, bello?

Al aclarar al final del poema que lo dicho es parte de la ensoñación de su creador, reafirma su postura de respeto y consideración con los desvalidos de la ciudad, desamparados del afecto y el respeto de sus conciudadanos. Nos plantea el poeta una nueva realidad de la ciudad, distinta, más humana.

Otro de los personajes singulares de la Caracas de su niñez es distinguido en *Elegía a la dulcera de Sociedad* (Nazon, 1983, pp. 178-180), donde el poeta se pregunta por el destino de la mujer trinitaria que vendía dulces criollos en la esquina de Sociedad y lamenta su desaparición. Se trata de un personaje citadino, tan caraqueña como lugares y prácticas tradicionales de la ciudad:

¿Qué se habrá hecho la dulcera  
de la esquina de Sociedad  
con su gorra de cocinera  
y su esponjado delantal  
y su azafate que por fuera  
tenía tanto de vitral  
y que por dentro el gozo era  
de nuestra hambrienta capital,  
con sus tortas tipo burrera  
y sus tajadas de manjar  
y sus esféricos coquitos  
que parecían de cristal?

[...]

Brava, locuaz, dicharachera,  
rica de pintoricidad,  
fue, sin que nunca lo supiera,  
un tipo de esos que le dan  
a la ciudad su verdadera

categoría de ciudad:  
¡rolliza estampa callejera  
de Dulcinea popular,  
como mejor nunca se viera  
ni en la pintura de Lovera  
ni en los sainetes de Guinán!

¿Qué se habrá hecho la dulcera  
de la esquina de Sociedad,  
la que dejó tan hondas huellas  
en nuestro criollo paladar  
con las grandes tortas aquellas  
de majestad episcopal  
tan parecidas a su dueña,  
y que de haber podido hablar  
hablado hubiera, como ella,  
un rudo inglés de Trinidad?

[...]  
¿Qué se habrá hecho la dulcera  
de la esquina de Sociedad?  
Yo no lo sé, más dondequiera  
que se haya ido a refugiar,  
sepa que aún queda un poeta  
—tal vez el último juglar—  
que dejara su actual dieta  
que es casi toda de galleta  
de la más dura de mascar,  
para en alguna tarde quieta  
volver sus dulces a probar.

Naoza con sus imágenes no solo fija un imaginario existente en la ciudad, en una de sus esquinas principales y de un personaje muy significativo, sino que recrea lugar y personaje con detalles, rasgos y colores que embellecen la escena

y destacan el gusto por la dulcería caraqueña, una costumbre de arraigo en los principios de siglo. El clamor por el regreso de las cosas buenas que se han perdido tiene en este poema a un caraqueño rendido por la añoranza de disfrutarlas nuevamente, y su evocación aspira poder compartirla con el habitante de la ciudad.

No podemos dejar de mencionar otros personajes importantes destacados por Nazoa en sus poemas, espera con ello resaltar su presencia, el valor de su existencia, los aportes que ofrecen a la construcción de la memoria de la ciudad y a las formas de ser caraqueños. *Con Josefina, mirando trabajar al amolador de Walt Whitman* (Nazoa, 1983, pp. 242-243): El amolador «El triste anciano de fuerte mentón», con su estampa de personaje popular, sus aperos y su oficio, su tradición en la ciudad. *Antonio Miranda, el rey de la miel de abeja y poeta de la calle* (Nazoa, 1987/2000, pp. 239-240): Personaje popular, versificador callejero y vendedor de miel de abejas «¡Miel de abeja!». El poema resalta su vocación, oficio y proyección. *Momo* (Nazoa, 1987/2020, pp. 243-244): Personaje de mucha tradición «Monarca de la fiesta, viejo Momo», que desaparece junto con la alegría y el jolgorio de las fiestas carnestolendas que siempre acompañó. *El frutero* (Nazoa, 1983, pp. 247-248): Personaje caraqueño, que trae la evocación y la añoranza por el regreso de la ruralidad que definía a la «ciudad vieja».

En *El último pandehornero* (Nazoa, 1983, pp. 172-174), en desgranada secuencia aparecen las costumbres y tradiciones caraqueñas que el tiempo se llevó, las mismas que el pregón del pandehornero en su propio ocaso permite evocar. Como una suerte de máquina del tiempo, el pregón del pandehornero —que repite su oficio para enfatizarlo—, traslada el recuerdo del caraqueño a experiencias infantiles ligadas a una tradición que se acaba en Caracas; su imagen recuerda un tiempo de muy gratas costumbres que ya se fue para los adultos y para la ciudad.

*Va el pandehorno,  
va el pandehorno,  
va el pandehorno abicochao,  
el que comen lo muchacho  
cuando etán enamorado...!*

Calle arriba y calle abajo,  
diciendo el viejo pregón  
por el que canta el recuerdo  
de un tiempo que ya pasó;  
calle abajo y calle arriba,  
furtivo como un rumor,  
con un cristal de nostalgia  
quebrándosele en la voz,  
va el último pandehornero  
por esas calles de Dios.

[...]

La ciudad vuelve a su infancia  
cuando escucha su pregón  
y las antiguas ventanas  
tornan a abrirse en su honor  
y en el ojal del pasado  
revive la vieja flor,  
en tanto que el pandehornero  
va de portón en portón  
como el último recuerdo  
de un tiempo que ya pasó.  
¡Viejo tiempo en que Caracas,  
vestida de tradición,  
al Ávila se asomaba  
como a un florido balcón  
para escuchar las romanzas  
que le cantaba el amor,  
y los domingos se abrían  
como abanicos de sol  
para gentiles paseantes  
con modales de salón  
que con helados de fresa  
se quitaban el calor

o asistían a retretas  
donde en la parte mejor  
los niños en los tranvías  
pasaban diciendo adiós,  
en tanto que el pandehornero  
desgranaba su pregón [...]

Con la imagen de las cosas que el tiempo se llevó, Nazoa despide al último pandehornero, al que le adjudica una suerte de simbología del recuerdo. Su presencia en la ciudad estuvo ligada a un conjunto de costumbres asociadas a la caraqueñidad de comienzos del siglo XX, donde la frescura, la belleza y la sencillez de las cosas destacadas –ventanas, la comunión entre la ciudad y el paisaje, paseos, tranvías, helados, retretas, la venta de casa en casa–, llenaban la vida del habitante ciudadano. Una ciudad imaginada-recordada-hecha presente la ofrece el poeta para que el lector pueda atesorarla en el recuerdo.

Sobre otros personajes, queremos señalar la distinción de clases que refiere el poeta, esto lo hace en distintas producciones, ya lo mostramos en detalle con *Exaltación del perro callejero*. Especificamos aquí otros casos vinculados a costumbres y personajes de la ciudad, en ellos Nazoa crea imágenes que buscan subrayar con agudeza las injusticias sociales y ofrecer una crítica firme a los efectos que producen las diferencias por razones socioeconómicas. En *Lo que abunda* (Nazoa, 1971, pp. 105-106): la adquisición de electrodomésticos como posesiones establece una distinción importante entre adinerados y pobres. Reafirmar frente a estos las bondades de las pertenencias y lo que modifica la vida de aquellos que las poseen, no solo marca diferencias para los pobres, sino que plantea a estos, límites infranqueables para el ascenso y el acceso a un estatus diferente:

La señora Paquita de la Masa,  
ricacha de esta era,  
se compró hace algún tiempo una nevera  
y la instaló en la sala de su casa  
en donde se la ve todo el que pasa,  
ya que desde las seis de la mañana  
abre doña Paquita la ventana,

pone allí, en un cojín, una perrita;  
y hasta la medianoche no la quita.

Aunque tiene teléfono en su casa,  
la señora Paquita de la Masa  
usa el de la cercana bodeguita,  
procurando pedirlo a aquellas horas  
en que haya en la bodega otras señoras  
que no tienen nevera ni perrita.

El poeta al ratificar el placer de la humillación que provoca la conducta de unos sobre otros, quiere llamar la atención sobre las relaciones de poder que se ejercen entre las personas por sus condiciones económicas, usa para ello el recurso de mantener claras, distinguir y hacer evidentes las diferencias que las separan.

En *Los cazadores de muchachitas* (Nazon, 1971, pp. 113-114), se pueden igualmente apreciar las distinciones sociales, además del contraste ciudad-campo el poema también muestra el reclutamiento que hacen algunos ciudadanos del personal de servicio en la zona rural; los malos tratos y humillaciones que reciben jovencitas ingenuas, a quienes no le conceden el estatus de personas algunas familias de nuevos ricos en Caracas. Ellas llegan a servir, a sufrir abusos y degradaciones, a cambio de salir del campo y vivir en la capital:

Cuando una de estas jóvenes que interrumpen un día  
su curso de “Inglés Básico” y mecanografía  
para entrar en el mundo de los que “tienen modo”  
con un joven decente que “compró carro y todo”.

Cuando una de estas jóvenes, por haberse casado  
con doctor, ya figura entre lo más granado,  
lo primero que aprende es a hablar del suplicio  
que es hoy día en Caracas la cuestión del servicio...

[...]

Y así, cada domingo, cada fin de semana

sale de nuevos ricos la alegre caravana  
a recorrer los campos buscando muchachitas  
como quien busca lapas o picures o arditas.

Se pasan un gran día de monte, y al regreso  
junto con el cochino, las cachapas y el queso,  
se traen a una idiota marcada de viruelas  
que se estrenó ese día sus primeras chinelas.

Y ya tiene otra misia quien le haga los mandados  
y a quien matar a palos y a quien darle sobrados  
y a quien pelarle el coco y a quien hacerle odioso  
¡todo lo que en la vida pudiera ser hermoso!

La realidad que nos traza aquí Nazoa ofrece distintos contrastes que develan las diferencias e injusticias sociales que sufren las personas carentes de las condiciones económicas suficientes requeridas para llevar una vida digna. Son estos los ubicados en los márgenes o fuera de la capital, los que no tienen ni siquiera la oportunidad de visitar Caracas por cuenta e interés propio; los que para hacerlo deben pagar un costo muy alto de vulneración de sus derechos. Los que se aprovechan de esta situación y la capitalizan para beneficio propio, parecen no expresar ni un mínimo de respeto por el ser humano diferente; así lo plantea el autor, quien nos invita a reconocer las diferencias –cuáles y por qué ocurren– y a reflexionar sobre las prácticas que las acentúan y tornan en irreconciliables.

Elementos comunes en la obra de Nazoa son el sentido e identidad con lo popular. El poeta nos muestra una ciudad imaginada – memorable, en la que personajes resaltantes de la caraqueñidad se fueron y dejan un vacío de tradición. ¿Por qué quiere el poeta resaltar el valor de estas personas, las memorias que representan de la ciudad y sus costumbres?, ¿es como lo instituido con recreaciones de lo instituyente que provoca la evocación y la idealización?, ¿ensoñación del poeta?, ¿un volcar la mirada y el gesto hacia una ciudad más humana? Crear imágenes que llaman la atención sobre el «otro» en necesidad, y un ‘yo generoso’, otorgante del respeto y la consideración por el



servicio que ofrece o las cualidades que lo distinguen. La realidad de la Caracas colonial, con cuadros del costumbrismo desde el imaginario evocado y su añoranza, quiere el poeta resaltar el valor de estas personas, las memorias que ellas representan de la ciudad.

Con respecto a las *costumbres y prácticas*, cuatro poemas nos permiten abordar un tema compartido que alude a modos de ser y tradiciones caraqueñas que se ubican en las seis primeras décadas del siglo XX. Como variadas son ellas, igual sucede con los personajes que las encarnan: viudez –viuda y el difunto con su última voluntad–, damas en el carro abrazadas al chofer –señoras, señoritas, choferes–, desaparición simbólica y comercial de la moneda de 0,05 céntimos –puya, usuarios de la moneda–, matrimonio de pobre –pareja y curiosos–; el poeta desde la primera persona del singular o del plural se pronuncia para expresar su opinión de acuerdo, desacuerdo, añoranza, o dar visibilidad a una práctica respectivamente. De este modo, su escritura señala lo que se piensa y se percibe del «otro»: afinidad o rechazo y desaprobación; las miradas cruzadas son entonces las del poeta con los personajes señalados como principales; lo que se asume como propio por parte del poeta comparte con él espacio, hay igualmente un tiempo real o imaginado que es común. De allí que las aproximaciones que él realiza con los personajes principales de todos los poemas, a excepción de las señoras, señoritas y choferes, es desde la *filia* actitud que plantea el encuentro con el «otro» que es percibido de forma positiva y tiene un lugar dentro de la cultura del poeta. Con el caso de excepción, la aproximación a los personajes se realiza desde la *fobia* y su realidad es valorada como inferior a la propia.

En el conjunto encontramos una pluralidad que incluye lo que se celebra o se juzga, lo que desaparece y lo que se anticipa como negativo. Referiremos algunos casos que ilustran esta diversidad. *Amor cuando yo muera* (Nazo, 1971, p. 10): contra las costumbres caraqueñas de velar a los muertos y las prácticas que se dan en el caso de las viudas, el poema señala las formas de vivir el duelo, durante el velatorio, las mujeres cuando pierden a sus esposos:

Amor, cuando yo muera no te vistas de viuda,  
ni llores sacudiéndote como quien estornuda,  
ni sufras «pataletas» que al vecindario alarmen  
ni para prevenirlas compres gotas del Carmen.

Se destacan las actitudes, reacciones al comportamiento de los acompañantes. El llanto y el sufrimiento, el pésame, las expresiones de solidaridad de los amigos y allegados, la ropa de luto, las coronas, hablar del muerto, evitar estilos y modas:

[...]

Amor, cuando yo muera no hagas lo que hacen todas;

no copies sus estilos, no repitas sus modas.

Que, aunque en nieblas de olvido quede mi nombre extinto,

¡sepa al menos el mundo que fui un muerto distinto!

Se aspira a un distanciamiento de lo cotidiano, para hacer de la experiencia algo propio, personal, distinto; bajo el entendido que, con la negación de estas prácticas, se valorará de un modo diferente al muerto, podrá asumírsele como distinto, a expensas del olvido público. Tal vez se espera un duelo más íntimo, sincero, no compartido, con la reserva de los sentimientos para vivirlos en soledad.

*Cupido al volante* (Nazoa, 1971, pp. 28-29): es un poema que busca cuestionar el comportamiento femenino de una costumbre que, al pretender resaltar una relación, desdice mucho del proceder de algunas mujeres, que además de distraer al chofer de su tarea, no le deja corresponderle desde el afecto, como debe ser:

Señoras y señoritas

que en los autos de alquiler

—y no sólo en esos carros

sino en los otros también—

le lleváis echado el brazo

por los hombros al chofer,

a riesgo de que a un frenazo

que de pronto el tercio dé

os queden las naricitas

pegadas de una pared.

[...]

Me diréis que esto es envidia  
resentimiento tal vez,  
pues yo, cuando siento ganas  
de abrazar a mi mujer,  
como no tengo automóvil  
tengo que abrazarla a pie...  
El caso es que no hay estampa  
que tan mala espina dé,  
como esa que hacéis vosotras  
creyendo lucir muy bien,  
cuando os da por ir pegadas  
como un chicle, del chofer,  
con aquellos amapuches  
y aquella desfachatez,  
con los que a un mismo cochino  
las tripas le revolvéis.

[...]

Pero, ¿en un carro, señoras,  
y un carro a todo correr?  
Eso es poner como dicen,  
en tres y dos al chofer,  
eso es plantearle un dilema  
como el de ser o no ser,  
y ante el cual, el pobrecito,  
no encontrando qué escoger  
ni le atiende al automóvil,  
ni le atiende a la mujer!

Alerta además el poeta sobre esta práctica del personaje femenino, en su rol de *femme fatale*, y los riesgos que ello supone para los accidentes de tránsito cuando se le exige una doble prueba de masculinidad al chofer. En su personaje, no solo lo resuelve por la vía práctica dando a cada cosa su lugar, sino que

alecciona a la mujer sobre un comportamiento que corresponde más al espacio privado y que sometido a la vista de todos tiene el riesgo de recibir el reproche. Nos ilustra también con esto, sobre el comportamiento social ‘esperado’ de las mujeres de mediados del siglo XX.

En *El ocaso de las puyas* (Nazo, 1971, pp. 55-57): El tema gira en torno al valor de las monedas de cinco céntimos en los años 30 del siglo XX y su devaluación experimentada en el tiempo. Nazo recurre a elementos de su autobiografía, para situar al lector en las características de los usuarios de esta moneda:

Cuando yo estaba muchacho,  
allá por el año treinta,  
y andaba con mi cachucha  
metida hasta las orejas  
y mis pantalones cortos  
y mis alpargatas negras;  
cuando yo era un muchachito  
de diez abriles apenas,  
recuerdo que algunas tardes  
al irme para la escuela  
mamá me daba un centavo  
para que cuando saliera  
me lo gastara en alguna  
de las muchas suculencias  
que un muchacho goloso  
y en una esquina cualquiera,  
comprarse podía entonces  
con tan humilde moneda.

Aquí, de nuevo, se destaca un rasgo de la pre-modernización caraqueña, no solo por las ‘puyas’ utilizadas como moneda específica por los escolares para adquirir sus meriendas, sino la diversidad de golosinas a las cuales se podía acceder por su importe:

Era entonces raro el dulce  
por muy sabroso que fuera,  
que en aquel tiempo en Caracas

más de un centavo valiera [...]

La devaluación de la puya y su desaparición, junto con la pérdida del comercio específico para la moneda, son hermanas de la entrada a la renovación caraqueña y eso lo quiere dejar aquí bien claro el poeta:

Ya ni para dar limosnas  
sirven las tales monedas.

La moneda ya no cubre su función del acceso mínimo que se puede tener a ciertas cosas, ni representa simbólicamente las prácticas que antes permitía. Es una excluida más de los usos y costumbres caraqueñas y con su partida arrastra parte del acervo popular de la ciudad. Nazoa insiste en la pérdida conjunta del valor de varias cosas representativas de la ciudad, de las cuales la ‘puya’ solo constituye una pieza que permite evidenciarlas.

El poema *Matrimonio de pobre* (Nazoa, 1971, p. 115) es una referencia de costumbres que se ubican en medio de la celebración y el juicio. Con él pretendemos exponer la representación que hace Nazoa de las costumbres populares, acciones y estilos que crean tradición y definen una época. El tema central aquí son las prácticas que acompañan la celebración del matrimonio de los pobres, en la Caracas que inicia su proceso de modernización.

Los versos de la primera estrofa comienzan con el recuento de un hecho pasado

Hoy se ha casado Petra mi vecina;  
su casa abierta está de par en par, [...]

y desde la visibilidad que ofrece la invitación de una puerta abierta, un vecino del festejo –el ‘yo empático’ del autor– nos revela imágenes de lo deseable que debería ser la celebración de este acontecimiento, sin distingo entre pobres y ricos, con los aires de modernización de la ciudad presentes en la prodigalidad que la celebración del matrimonio merece, en este caso simbolizados en productos de origen foráneo:

toda flores, champaña y gelatina  
y poético aroma de azahar.

El matrimonio aquí es sacado de ser una práctica referida más al espacio íntimo de las personas, para colocarlo en la vitrina y darle existencia, reconocimiento y un público interesado desde la ironía y la necesidad. El evento se hace visible, como colocado en una página social y genera reacciones probablemente similares en sus lectores:

Como en una taquilla de oficina  
en la que algo le fueran a obsequiar,  
una barra sarcástica y cretina,  
se ha aglomerado afuera a comentar.

En el espacio privado ocurre la celebración familiar y, luego, la salida de los novios vuelve a ser una imagen que toma visibilidad pública, da cuenta de la celebración y anuncia la continuidad de la consumación:

"¡Vivan los novios!", brindan en la sala.  
Luego, en un carro con chofer de gala,  
se introducen los dos como en un nicho.

La última estrofa advierte, a partir del clamor del experto, el destino de la nueva pareja y su contribución social:

Y mientras el vehículo se aleja,  
estalla un grito popular, de vieja,  
—¡Para Macuto, y a parir se ha dicho!

El autor pone el acento aquí en la función exclusivamente reproductiva que se le otorga a la nueva familia, quiere dejar ver que los imaginarios asociados a este rol producen menoscabo de otras funciones igualmente importantes que le son propias a la familia como la convivencia y la socialización de las personas.

Se destaca en cada una de las estrofas las prácticas relacionadas con el matrimonio de los pobres. Al confrontar el texto poético con la ideología de la cultura del referente, es posible iluminar mejor el imaginario social existente alrededor del matrimonio en los pobres. Esto es, el poema al recrear en imágenes una realidad existente, nos revela las carencias y las aspiraciones sobre lo que es el agasajo —la prodigalidad y esplendor de la celebración, Macuto como destino para la consumación, la visibilidad y reconocimientos públicos

del evento, y la contribución que hace a la sociedad el nuevo matrimonio—. Desde la identidad cultural resaltada –los pobres–, la cultura del «otro» –los ricos– se percibe como superior.

Los personajes, además del «vecino», ‘yo empático’ del autor, resultan difusos, imprecisos, genéricos: «Petra», la «barra sarcástica y cretina», los «novios», el «chofer de gala», la «vieja», ayudan a armar el tema que se despliega. La cultura que busca reafirmarse en su identidad –costumbres de los pobres– se confronta con el proceso de recepción de la otra cultura –costumbres de los ricos– y de adaptación a ella.

Las imágenes utilizadas permiten identificar la expresión de sentimientos que develan la necesidad de reconocimiento y valoración social de la alteridad que representa el pobre, oposición frente al conformismo del pobre, renovación de las aspiraciones por ser reconocidos en un espacio de igualdad como sujetos, matrimonio y familia.

¿Por qué estas prácticas y costumbres forman parte de la tradición caraqueña?, ¿en qué sentido definen una época?, ¿qué busca el poeta al darles visibilidad? ¿Qué mueve a Nazoa a pronunciarse sobre estos asuntos?: ¿el recuerdo?, ¿la nostalgia?, ¿la necesidad de preservar la historia?, ¿el compromiso de mostrarlo a otros? Prácticas y costumbres son especificadas por el poeta para aludir a la premodernidad, donde las relaciones entre los caraqueños estaban mediadas por otros valores e intereses; para mostrar usos y costumbres que se excluyen del acervo de la ciudad; para alertar sobre lo objetado; para plantear la necesidad de avances en algunas prácticas cotidianas con respecto a lo que se debe evitar; para conminar al lector a una toma de postura sobre el significado de la naturaleza del ‘ser caraqueño’.

### **5.1.2. Teatro**

Heredero de la tradición sainetera, Nazoa nos recrea en textos dramáticos episodios de los comienzos y desarrollo de siglo XX. Revisamos y comentamos aquí a partir de las reflexiones generadas de su lectura, algunos textos dramáticos del costumbrismo y otros dentro de los cuales el autor clasificó su obra: «nocturnos, elegías, comedias, sainetes, teatro bufo, melodramas o paparruchas y parodias líricas» (Chesney-Lawrence, 2014, p.

188), en ellos se resaltan prácticas, costumbres y tradiciones que forman parte de la historia cotidiana de Caracas y sus habitantes.

Nuestra interpretación y comentarios aquí están sujetos a una doble parcialidad, por una parte, por la intención de la lectura orientada a enfatizar desde el punto de vista psicosocial los imaginarios de Caracas y la caraqueñidad que el autor destaca, crea y/o reproduce en sus textos dramáticos; por otra parte, por los límites que esto supone de asignarle a los textos, con miras a privilegiar aquellos que responden a nuestro objetivo. Al decir esto, pretendemos dejar en claro que nuestra labor no intenta ‘agotar en su totalidad’ la explicación de los textos seleccionados para su comentario, solamente busca identificar la presencia y función psicosocial de los imaginarios sociales en el corpus de textos dramáticos elegidos para tal fin.

#### **5.1.2.1. El nuevo siglo en su decurso**

La vida privada de las familias y la incidencia que sobre ellas puede tener el contexto social en el que están insertas es tratada en *Los martirios de Teodora o una culebra que llora* (Naoza, 1976b, pp. 36-47), un texto dramático escrito en versos y en tres actos, ambientado en Madrid en el año 1910, que aborda el tema de la traición amorosa. Aunque la mayoría de las escenas ocurren fundamentalmente en espacios cerrados del lugar, en el texto se alude a sitios como La Pastora, que además de ser una colina de la comunidad de Madrid, el nombre lo usa el escritor seguramente para acercar el drama a un ambiente de la Caracas colonial.

Se trata de una familia acomodada de principios del siglo XX, y se presentan como personajes principales: Doña Teodora –el personaje a quien la sociedad juzga–esposa de Don Marcial –el esposo que sufre el supuesto agravio a su honor–, Don Severo –hermano de Don Marcial– su esposa Doña Mercedes –encargados de transmitir el juicio y crítica social–, Ernesto –el joven señalado como responsable de la ofensa–, posteriormente se agrega el vizconde –personaje que simboliza la sociedad que juzga– a quien Ernesto desafía.

En el primer acto (*Nubes de tormenta sobre un hogar honorable*), con el uso de diálogos entre interlocutores comienza a plantearse el tema central del texto. Teodora se entera por su cuñada, Doña Mercedes, de las habladurías que ocurren en la calle por sus frecuentes salidas con Ernesto. También conoce



Teodora, que en el mismo momento su marido está siendo informado del asunto por su hermano Severo. Es aquí la intriga social la que Nazoa quiere subrayar, ella ofrece la base y sentido del drama:

[...]

DOÑA MERCEDES

¿Está en casa tu marido?  
Pues mejor que haya salido,  
porque se trata de ustedes

DOÑA TEODORA

¿De nosotros...? Pues, pardiez,  
¿qué hay con nosotros dos?  
¡Vamos, Mercedes, por Dios,  
desembucha de una vez! (p. 36).

[...]

DOÑA MERCEDES

Tú me comprendes, Teodora;  
¡Teodora, tú no eres burra...!

En las tiendas, en el banco,  
en los clubs y en los paseos,  
Ernesto y tú son el blanco  
de chistes bastante feos.

[...]

DOÑA TEODORA

*(Llorando)*

No sé por qué causa ustedes  
conciben sospecha tal,  
porque tú sabes Mercedes  
que yo idolatro a Marcial!

¡Marcial es la luz radiosa  
que en mi existencia gravita!

DOÑA MERCEDES

Pues por la calle, mijita,  
¡la gente piensa otra cosa!  
DOÑA TEODORA  
¿Y qué es lo que se rumora...?  
DOÑA MERCEDES  
Que tú no te das tu puesto  
como debieras, Teodora,  
y que andas a toda hora  
cambimbiando con Ernesto (p. 38).

[...]

DOÑA TEODORA  
Ay, Mercedes yo me muero  
si, Marcial, tan caballero,  
se entera de chisme tal.

DOÑA MERCEDES  
Pues prepara el funeral,  
porque arriba está Severo  
diciéndoselo a Marcial (p. 40).

En el segundo acto (*Por el portón lateral / que por cierto es algo borrendo, / aparecen discutiendo / Don Severo y Don Marcial*) termina de armarse la trama: aunque el matrimonio se reafirma su amor, hay en el ambiente una sombra de duda, creada por la insistencia de dos personajes que se complementan –Don Severo y Doña Mercedes– y traducen el sentir social, para hacer visible el deshonor del que es objeto Don Marcial:

DOÑA TEODORA  
¡Marcial, yo siempre te he amado!

DON MARCIAL  
¡Y yo te adoro, Teodora!

DON SEVERO  
(Pues con lo que se rumora  
y lo que a mí me han contado,  
si esta fuera mi señora  
¡ya yo la hubiera matado! (p. 40).

En el tercer acto (O el triunfo de la calumnia: *Han pasado varios meses / sin que el rumor general / deje de inventar sandeces / que le ocasionan reveses / al honor de Don Marcial*), ocurre el punto más crítico del conflicto y el desenlace. La tranquilidad inicial que expresa Don Marcial frente a las habladurías, se rompe aquí con el socavamiento provocado por la presión social frente a la ofensa y el señalamiento del que son objeto él y Doña Teodora:

[...]

DON SEVERO

¡Esos, Marcial, son anónimos  
que llegan del mundo entero!

DON MARCIAL

¡Ah, la calumnia me mata!  
¡Ah, la calumnia me roe!  
¡La calumnia me corroe  
como si fuera una rata!

DOÑA TEODORA

A todos nos ha infectado  
como un estafilococo:  
¡yo estoy loca, tú estás loco  
y a Ernesto dentro de poco  
van a sacarlo amarrado.

DON MARCIAL

¡La calumnia me acogota!  
¡Mi vida está en bancarrota  
y mi nombre en el pantano,  
dándose tal vez la mano  
con algún ruedapelota.

DON SEVERO

En el cine, en los museos,  
en las carreras de potros,  
¡incluso en los mausoleos  
Se está hablando de nosotros (p. 44).

También en el tercer acto se propone el enfrentamiento de Ernesto con el vizconde para salvaguardar la honradez y probidad de Teodora y el honor de Marcial, situación que intensifica el estado de iracundia en el que se encuentra Don Marcial: una cosa es ser traicionado, otra es ser tildado de cobarde y pusilánime frente a las funciones que le competen a su rol de esposo burlado. Naoza desde el lenguaje ironiza el hecho, para acentuarlo:

DOÑA TEODORA

¿Dónde vas, Marcial? ¿A dónde?

DON MARCIAL

Voy de mi honor al rescate:

¡Voy a matar al vizconde  
antes que Ernesto lo mate!

[...]

ERNESTO

¿Dónde está tu esposo?, ¿en dónde?

DOÑA TEODORA

Fue con su hermano Severo  
a ver si encuentra al vizconde  
para matarlo primero.

ERNESTO

¿Qué me coleó la parada?

DOÑA TEODORA

¡Te chalequeó el desafío!

ERNESTO

¡Pues esa es una jugada  
que a mí no me gusta nada,  
porque ese muerto era mío! (pp. 46-47).

El desenlace se presenta cuando las murmuraciones provocan la reacción violenta animada por la venganza del esposo injuriado a causa de la deducida felonía, igualmente la ruptura del matrimonio y la huida de los “supuestos amantes”. Queda de este modo en evidencia el triunfo de las habladurías, chismes e intriga social en contra del matrimonio y, particularmente, sobre la

mujer como responsable de vulnerar la dignidad masculina; es sobre esto que busca colocar los énfasis el escritor y generar en los receptores una reflexión sobre el poder y la fuerza de lo social, en este caso, para ocasionar un daño específico.

[...]

ERNESTO

Te quise como un hermano,  
pero el mundo es muy villano  
y a creer no está dispuesto  
que no hay cariño tan sano  
como el cariño de Ernesto.

Y pues que me ausento ahora,  
a un triste viaje, Teodora,  
del que no sé si regreso,  
acércame la totora  
que voy a pegarte un beso.

DOÑA TEODORA

*(Va a darle un beso sincero,  
y al tenerla ya abrazada,  
la cogen en la pisada  
Don Marcial y Don Severo).*

DOÑA TEODORA

¡Vive Dios, mi esposo herido!  
¡Qué te ha pasado Marcial?  
Severo, ¿qué ha sucedido?  
¿Qué te ha pasado? ¡Responde!

DON MARCIAL

¡Que me ha metido el vizconde  
las cabras en el corral!

ERNESTO

¡Don Marcial...!

DON MARCIAL

¡Atrás, bandido!  
¡Has de salir de esta casa,  
puesto que te he sorprendido  
con las manos en la masa!

DOÑA TEODORA

¡Marcial...!

DON MARCIAL

¡Retira, traidora!

DOÑA TEODORA

¿Traidora yo...?

DON MARCIAL

¡Severo, dame el puñal  
que tengo en la peinadora,  
para peinar a Teodora,  
la que traicionó a Marcial!

DOÑA TEODORA

Yo no he incurrido en traición,  
pero aceptando el baldón  
que el mundo y tú me han impuesto,  
¡me voy, Marcial, con Ernesto,  
para darles la razón!

TODOS

¡Llora, mujer, tu dolor,  
que, aunque nunca fuiste mala,  
la sociedad te señala  
con su dedo acusador! (p. 47).

Como hemos visto en este texto, los personajes en términos de grupos de pertenencia se pueden clasificar en:

1. El matrimonio del hogar honorable que enfrenta la tormenta. Conformado por Doña Teodora, mujer joven de buena posición social, amante de su esposo, preocupada por su matrimonio y con mucha determinación; Don Marcial, mayor que su esposa varios

años, de respetabilidad y buena posición social, pacífico, con poca determinación y más atento a los comentarios externos. Ambos son personas de su hogar y comprometidos con sus obligaciones.

2. El acusado como responsable del deshonor, Ernesto, tan joven como Doña Teodora y primo de esta, apuesto, impetuoso, con iniciativa, educado, respetuoso, deseoso de ‘comerse el mundo’, un poco aventurero. Protegido laboralmente por Don Marcial.

3. La sociedad que juzga, representada por Don Severo, hombre mayor, con título de honorable, pero sin fortuna, presto a los chismes, para generarlos y dispersarlos, no es mediador de conflictos sino su creador y patrocinante; su esposa Doña Mercedes, contemporánea con su esposo, responsable del ‘lleva y trae’ de su comunidad, además de ser productora y promotora de líos, sin otro oficio distinto a este; y, el vizconde, personaje gris que promueve calumnias y propone la afrenta pública.

En el texto dramático, el escritor asume la tercera persona, no se involucra ni interviene en la acción. La narración se circunscribe a las acotaciones que describen referencias sobre el curso que toma la acción, escenas, características de los espacios, entre otras de igual tenor.

Las miradas que se cruzan son de culturas que se enfrentan: las de la sociedad que juzga y el matrimonio; la sociedad que juzga y el acusado como responsable del deshonor; el matrimonio y el acusado del deshonor. En el primer caso –sociedad y matrimonio– los prejuicios creados en torno a la vida del matrimonio sobre la cual «en la calle la gente piensa otra cosa», distinta a la que sucede, derivan en proferir en diferentes lugares de la ciudad «chistes bastante feos», en los cuales se emiten juicios sobre el comportamiento de la esposa que «no se da su puesto», «si esta fuera mi señora / ¡ya yo la hubiera matado!»; «aunque nunca fuiste mala / la sociedad te señala / con su dedo acusador». Ello recae sobre su esposo, pues junto a las «habladurías» se hace «un general / derroche de buen humor / sobre el honor de Marcial» por estar «haciendo el oso», y provoca que la «calumnia» lo destruya, lleve su vida a la «bancarrota» y su nombre al «pantano». Entre estas dos culturas representadas el tiempo opera de manera distinta, para la sociedad favorece fijar el imaginario creado e institucionalizarlo, para el matrimonio resistir el imaginario creado.

Con respecto al espacio: una pertenece al espacio público –sociedad– territorio etéreo, vasto e inasible, y otra al espacio privado –matrimonio– lugar con límites claros y alcances precisos, de allí las diferencias en las formas de concebirse a sí misma cada cultura y de valorar a la alteridad: la sociedad se asume a sí misma como superior –*manía*– y al matrimonio como una cultura inferior –*fobia*–; desde la valoración externa que se hace al matrimonio le lleva a percibirse a sí mismo y su cultura como inferior –*fobia*–, y a la sociedad como superior –*manía*–. La relación que se plantea entre ambas culturas es entonces entre la *fobia* y la *manía*, donde la realidad del «otro» se le considera y valora distinta a la propia.

En el segundo caso –la sociedad que juzga y el acusado como responsable del deshonor–, el prejuicio surge de pensar que Teodora y Ernesto tienen una «cuestión», «sospecha» y «rumor funesto» que se consideran injustificados. De Ernesto se dice que es un «mozo apuesto», «fino y jovial», «noble a su modo», «tiene todo / lo que le falta a Marcial», y «quiere tumbar a Marcial». Ernesto por su parte considera que «las convenciones sociales / están matando a Teodora», alza su voz de protesta y desafía al vizconde. Aquí, identidad y alteridad respecto al espacio y al tiempo se organizan como en el caso anterior. La sociedad que juzga y Ernesto se consideran a sí mismos como una cultura superior, la *manía* es la actitud que rige; cada una de estas culturas juzga a la otra como inferior y la relación que se plantea entre ambas está orientada por la *fobia*; cada una de ellas, valora la realidad del «otro» como distinta a la suya.

En el tercer caso –el matrimonio y el acusado del deshonor– son inicialmente, representantes de una misma cultura, en la cual se califica a Ernesto por Teodora como: «Ernesto no es nada mío», «a Ernesto estimo / pero es un afecto sano», «aunque Ernesto es un primo / lo quiero como a un hermano», «vino a mi casa / porque lo trajo mi esposo»; desde Marcial se estructura la relación con Ernesto como: «tú te quedas en mi casa», «yo te di trabajo». Una vez que se produce el desenlace del drama, las apreciaciones de Marcial sobre Ernesto y Teodora cambian: «bandido», «criminal», «traidora»; también las de Teodora: «se dice que Ernesto / quiere tumbar a Marcial», «aceptando el baldón / que tú y el mundo me han impuesto, / me voy, Marcial, con Ernesto, / para darles la razón!». Ernesto evalúa a la pareja como: «¿Quién se atreve a escarnecer / de un hombre el honor?», «Te quise como un hermano



/ pero el mundo es muy villano». Aquí las dos culturas comparten un tiempo en el cual el imaginario social opera en y desde cada una, para quebrantarla y debilitarla; también hay un espacio colectivo que los cualifica con elementos afines: relación familiar, laboral, residencia compartida. La identidad se fractura por el imaginario social de la traición que ha sido creado y de una relación inicial definida por la *filia*, donde los miembros de la cultura se perciben de manera positiva entre sí, se definen entonces una identidad y alteridad distintas —el esposo deshonrado y los amantes que se fugan—, pasan por ello a ser miembros de dos culturas en oposición y la actitud de aproximación que emplean entre una cultura y otra es la de *la fobia*, desde aquí el «otro» es percibido como inferior y cada una de las culturas se percibe a sí misma como superior desde la *manía*. Puede incluso asumirse aquí que se trata de una de las últimas actitudes señaladas por Pageaux (2012), a la cual no le asigna una calificación específica y que hace referencia a la alternancia entre relaciones a medida que se incorporan ideologías distintas.

El escritor traza y cuestiona el imaginario social existente, en torno a valores y principios sociales en los inicios del siglo sobre una institución social como el matrimonio ¿Un espacio privado intervenido por lo público?, ¿juicios a la falta de probidad de la mujer?, ¿a los estereotipos de género?, ¿El papel del rumor y del intervencionismo como práctica social? Subraya, además, el control social que se establece sobre el funcionamiento del matrimonio —como el caso de la interferencia de terceros en la vida de la pareja—; censura severamente lo que se juzga como faltas de probidad de la mujer y dudas sobre el honor y la hombría del esposo; el daño social ocasionado a esta institución por tales prácticas —como las habladurías, cuando estas alcanzan el carácter de rumor—; el grado que puede adquirir la asechanza e insidia social como imaginario social instituido. Deja en el receptor, elementos para completar el drama desde el juicio subjetivo de la realidad que él ha registrado en el texto dramático.

#### **5.1.2.2. Caracas, personajes y páginas de la modernización**

La ciudad representada en algunos de sus personajes y sucesos que caracterizan su modernización, la recogemos e ilustramos acá con fragmentos de textos dramáticos de Naoa. Nos detendremos en temas como: pobres,

desigualdad y antagonismo entre pobres/ricos, los nuevos ricos, contraste entre ciudad y campo, y cotidianidades hogareñas.

Con respecto a los personajes de los textos dramáticos seleccionados para los diferentes temas, es posible identificar contrastes entre la interpretación del «otro» y del sí mismo. En el tema de las diferencias sociales por razones económicas encontramos: lo que dicen los pobres acerca de su pobreza —«todo lo que la vida tiene de carga odiosa», «enjaulados», «otra noche de Navidad que pasamos en la miseria», «siempre hay un sitio para la esperanza y para el ensueño»—; la forma como se expresan los pobres de los ricos —desde lejos ven las «casitas serenas y diminutas», «los ricos gozan bebiendo caviar»—; lo que hablan los ricos de su riqueza —«Mi querido Archiduque...! ¿No quiere más hallaca de pavorreal?»—; el modo en que se expresan de los pobres —«acordarme de las clases bajas que sufren», «recogiendo levitas viejas para los niños pobres», «Seguro viene a pedir otra vez [...] Sácalo del palacio», «¡Dile que yo después le mando unas conchas a su casa!»—; de lo que hablan los ‘nuevos ricos’ —«antojadísimo de comerse unas caraotas con langosta», «vino con intenciones de darse un baño en la piscina [...] y se le olvidó el jabón», «yo te hacía en la vieja [...] La Vieja Uropas», «un fulano papel tualé de Navidad que no se consigue»—.

Con respecto a las diferencias entre ciudad y campo aparecen en oposición y se manifiestan a través de: lo que dicen las personas provenientes del campo/provincia —«Una mujer honrada y de su casa con lo único que debe fliccionarse es con aguardiente de arrancán», «A mí estas salas modernas me asfixian», «¿Qué puede ahorrar una telefonista de pueblo?», «solo por salir de esta estúpida parroquia habría pagado cien veces esos ahorros», «Era mi oportunidad de cambiar, de irme, de tener algo hermoso para recordar después»—; lo que dicen los ciudadanos sobre ellos —«Confiro, esos ricos de Caracas sí que rajan caña», «qui qui que son de arcunia», «porque tienen modo no comen sino cosas musíúas», luego de la estafa «te quedas sola, sin dinero y sin empleo»—.

Sobre situaciones cotidianas del hogar y las familias encontramos: la razón de los disensos —«¡que va a tener un genio que hablar con una burra como yo!», «¡yo no aguanto más esta mecha!»—; lo infaltable de las fiestas populares —

«lambucio», «usted tiene muy mala bebida», «Mala bebida es el lavagallo ese que ustedes dan aquí», «pon un disco pa disimular»—.

En las divisiones y disparidades expuestas hemos querido ratificar la jerarquía entre culturas y las relaciones de poder que están establecidas. La misma que el escritor quiere reafirmar y que lo distingue a él y a la cultura con la cual se identifica de las otras culturas. Los miembros de cada cultura representada cuando se abordan los diferentes temas ocupan un espacio común, pero diferente entre una cultura y otra. Las expresiones señaladas con las cuales cada cultura se refiere a sí misma y a la otra, dan cuenta de la perspectiva con la que cada una se ve y ve a la otra y del imaginario asociado a cada una de ellas.

Las actitudes interculturales identificadas son la *manía* en aquellos casos como los ricos venidos a menos y hoy día pobres, los pobres que deploran su existencia, los ‘nuevos ricos’, y los que menosprecian la vida de provincia; en ellos se da una valoración negativa de sí mismos —los ricos venidos a menos y los ‘nuevos ricos’— y de la cultura que representan o representaban antes, además de que valoran positivamente al «otro» rico o ciudadano y a la cultura que estos simbolizan. Encontramos también la *fobia* que se da principalmente de ricos contra pobres, supone menosprecio del «otro» como ser o cultura inferior y una visión positiva del yo y de su cultura. Finalmente, a través de la *filia* presente en la cultura del pobre, del ciudadano, de familias caraqueñas en sus costumbres cotidianas, es posible apreciar que el «otro» es percibido de forma positiva y tiene un lugar dentro de la cultura que mira, la cultura de acogimiento, la cual también es percibida positivamente. Es desde la *filia*, como el autor y su cultura-imaginario se vinculan con el «otro» representado en estos tres últimos grupos. Nos detendremos ahora en la interpretación del sentido de los textos, de acuerdo con los temas que señalamos al inicio de este apartado.

Sobre los *pobres*, el texto dramático *Aviso luminoso* (Nazo, 1978, pp. 11-27), publicado inicialmente en 1960, recoge segmentos de la vida de la Caracas de los márgenes, de su gente enclavada en los cinturones de pobreza, aquellos creados a raíz de la migración interna tras la explotación petrolera:

*(Sector de un barrio en los cerros de Caracas. En una especie de terraplén a la derecha, se levanta un gran aviso luminoso, al lado del cual,*

*casi debajo de él materialmente agobiada por su potente armazón de hierros y sus enormes caracteres hay una armoniosa casita de madera)* (p. 11).

El escritor nos muestra en este texto el espacio de la ilusión en el alma infantil y la esperanza por la vida, alojada en aquellos hombres y mujeres de espíritu libre, soñador y con fe en la humanidad y en un mundo mejor:

EL ELECTRICISTA. Ahí la tienes ya lista, muchacho, iluminando con su luz la colina. Cuando seas grande podrás contarle a tus hijos que conociste al hombre que colocó una nueva estrella sobre el cielo de Caracas (p. 12).

[...]

EL NIÑO. Mira. Es mía. Me la regalaron.

LA MADRE. (*Con sincero arrobamiento*) ¡Ah, qué linda! ¡Debe ser una maravilla vista desde abajo!

EL NIÑO. (*por el muchacho que acaba de pasar*). Y aquél no cree que me la dieron. ¿Verdad que es mía mamá?

LA MADRE. Pues, por supuesto, hijo. Basta que creas que es tuya, para que lo sea. ¿Qué regalo más merecido para un niño, que una estrella? ¿Y qué propietario más digno de una estrella, que un niño? ...

Toda vez que, desde la perspectiva realista, el autor nos señala también la crudeza del mundo habitado por quienes no tienen opción. Desde aquí quiere dejarse evidente la aplastante crueldad de la miseria, el menoscabo que producen en las personas las privaciones a las que son sometidas, el ahogo de la vida repetida sin cambios que anuncien la posibilidad de la ventura, la placidez y la armonía:

[...]

EL HOMBRE. ¡Enjaulados! ¡Enjaulados! ¡Eso es lo que estamos con esa especie de pesadilla que ha caído sobre nuestras cabezas! De día no poder asomarse, no poder salir ni entrar con esa armazón de hierro ahogándonos la casa. De noche, es el fagonazo implacable, tenaz, siempre el mismo, de esa luz vigilando tenazmente nuestro sueño ...

LA MADRE. Ya nos acostumbraremos. Ya nos acostumbraremos ...

[...]

LA MADRE. Y en medio de todo, que bonita luce esa estrella desde la ciudad.

EL HOMBRE. Visto desde lejos, todo es perfecto. Desde la carretera, en el campo, nos seduce la paz de esas casitas serenas y diminutas, que parecen en el paisaje como las páginas iluminadas de un lindo cuento. Pero, entra en cualquiera de ellas, y allí te encontrarás como en la nuestra, con todo lo que la vida humana tiene de carga odiosa.

LA MADRE. No digas eso. Por dura que sea la vida, siempre hay en ella un sitio para la esperanza y para el ensueño. ¿Y sabes por qué se mira tan hermosa esa estrella del aviso? Porque hay un niño en esta casa que dice que esa estrella es suya. Y hasta yo misma he llegado a creerlo. Ha habido muchas noches en que, al levantar la mirada desde la ciudad, me he sorprendido diciéndome a mí misma: Allá está la estrella de mi hijo. Mi hijo nunca había tenido nada, y alguien le ha regalado una estrella.

Sin embargo, algo que resulta notorio y reiterado en este texto de Nazoa son las propias capacidades humanas para la ensoñación, el anhelo y optimismo que son gratuitas y resultan de alta profusión en medio de la penuria y la escasez en la que se vive. Ellas representan el aliento para comenzar cada nuevo día, para fortalecer a los que la realidad les enturbia la ilusión, a los que son presas de la incredulidad sobre ese gran bien que poseen a raudales y del cual pueden disponer sin reparos ni límites. Una riqueza en estado natural para la explotación desmedida.

La *desigualdad y antagonismo entre pobres/ricos* los muestra la parodia hecha a un cuento de navidad, *Nuestro conmovedor cuento de navidad* (Nazoa, 2020, pp. 301-303), y la presentación irónica en él de sentimientos enternecedores, busca acentuar la marcada diferencia entre pobres –en este caso de antiguos ricos venidos a menos– y ricos; además del poder que tiene la

navidad para despertar en estos últimos ‘gestos de magnanimidad’, junto con un aleccionador sermón y la clásica predestinación católica:

AGAPITO. Otra noche de Navidad que pasamos en la miseria... ¿Te acuerdas, Timotea mía, cuán distinta era nuestra Nochebuena en otro tiempo? ¡Qué desnuda y fría se ha ido quedando la que fuera otrora nuestra rumbosa mansión del callejón Carmona! ¿Recuerdas que a esta hora ya tú habías terminado de preparar las hallacas de gallineta? ¿Te acuerdas que teníamos un loro al que yo había acostumbrado a dormir en el copete de nuestra amplia cama matrimonial? ¿Te acuerdas que yo siempre tenía un frasco de ron con ponsigué debajo de la cama? Ahora todo ha cambiado. Lo único que no he llevado a empeñar ha sido la pianola-piano, y eso porque no sale por la puerta después que hicimos aquella reparación. ¿Te acuerdas de aquella reparación? (pp. 412-413)

[...]

SEÑORA CARITATIVA. Como todos los años (*dice*), lo primero que he hecho esta noche de Navidad para ponerme bien con el Niño Dios, ha sido acordarme de las clases bajas que sufren. No riñáis... No os dejéis arrastrar por los odios y resquemores que engendra la miseria. Vivid en paz y armonía teniendo siempre presente que todos los sufrimientos de esta vida son transitorios, y tienen su compensación en la felicidad eterna que espera a los buenos en el Más Allá. (*Y agregando*): Aquí tienen esta cosita para que se calienten el estómago (...*les regala un soplete*).

La realidad artificiosa y las soluciones mágicas que aparecen en los cuentos tradicionales de navidad, resultan aquí objetadas en la versión que incluye un intérprete impropio de necesidades que nunca se han sentido. Se imprime de este modo realismo, a la ficción del cuento navideño en el que habitualmente el final feliz deja en evidencia un clima general de aparente armonía, de enorme y excepcional prosperidad y ventura que no es igual para todos.

De modo similar, la contraposición entre pobres/ricos la plantea el texto *Teodulfo el miserable* (Nazon, 1971, pp. 261-262), en un capítulo de la propuesta —*Modelo para una conmovedora novela radial*—. En él se trata no solo el contraste de pobres y ricos, sino la tragedia que supone la vida para familias de sectores populares, en ascenso, que han perdido sus bienes, aquí títulos y costumbres de la nobleza se contraponen a la plebe. Los hechos transcurren en la ciudad de Caracas y se escenifican en la mansión de la Marquesa en la que sucede una fiesta con el despliegue de prácticas y símbolos foráneos a las tradiciones del país:

NARRADOR. —Desesperado por la trágica situación en que lo dejamos en el episodio anterior, Teodulfo resolvió ir a pegarle una llorona a la acaudalada Marquesa de Chochopio, que a la sazón celebraba una fiesta. Al entrar en la regia mansión, Teodulfo quedó deslumbrado de ver el lujo con que vivía aquella familia. Símbolo de la reinante prosperidad la perrita afeitada de la casa aparecía echada en un paltó-levita del mejor corte inglés y comiéndose un jamón planchado ella sola. La Marquesa se encontraba en aquel momento atendiendo a sus invitados (p. 261).

Quiere aquí el autor señalar la oposición que se produce al contrastar el despliegue de la abundancia importada, frente al desdén e indiferencia por lo nacional; subrayar también el menosprecio del cual son objeto otros considerados como seres inferiores, mendicantes de los despojos de la vida próspera y lujosa:

MARQUESA. —Mi querido Archiduque...! ¡Usted no ha comido nada esta noche! ¿No quiere más hallaca de pavorreal?

ARCHIDUQUE. —No, gracias. Prefiero lairén sancocado.

MARQUESA. —Y a vos, señora Jobita, ¿no le gustaría otro poquito de tamarindo con ruibarbo?

SEÑORA JOBITA. —No, Marquesa, gracias. Prefiero frutos del país.

MARQUESA. —Ah, bueno. En ese caso sírvase con toda confianza. Aquí tiene higuero, cauvaro, ciruela fraile y guásimo.

(*Transición, para preguntarle severamente al criado que llega*): ¿Y tú que quieres Damián, que no estás en tu puesto? ¿No te dejé cuidando en la sala para que no se roben los sombreros?

DAMIAN. —Perdón, señora. Ahí la está buscando un hombre de la plebe, horrorosamente llamado Teodulfo. Es un hombre cuya edad oscila entre los treinta y los cuarenta años, de los cuales debe haberse pasado por lo menos nueve años sin afeitarse.

MARQUESA. —Ya sé. Seguro que viene a pedir otra vez. ¡Ese hombre pide más que un queche!... ¡Sácalo de Palacio! ¡Dile que yo después le mando unas conchas a su casa!

El clímax sucede cuando, Teodulfo, el personaje principal toma conciencia del rechazo constante que enfrenta, de su situación de abandono y exclusión como señalado de la justicia y, de las condiciones de miseria y hambre en las que él y la madre se encuentran:

TEODULFO. —¡Otro día perdido!... En ninguna parte me quieren dar trabajo. Ni en la gran fábrica de destapadores de primus, ni en la gran fábrica de chinelas con plantillas de papel de periódico: ¡Todos me tienen desconfianza!

DOÑA TEODORA. —Y tienen razón. Eres un hombre marcado por la justicia. La sociedad te echó de su seno desde que apareciste en el famoso robo de la agencia funeraria. ¡Oh, tú nunca debiste participar en ese cuantioso desfalco de urnas!

TEODULFO. —¡Soy inocente, pero si fuera culpable, de todos modos ya yo purgué mi culpa!

[...]

TEODULFO. —Bastante castigo tengo con estar pasando hambre esta noche, mientras los ricos gozan bebiendo caviar. (*Tierno y evocador*): ¿Recuerdas que el año pasado todavía teníamos pianola?

DOÑA TEODORA. —Si... Poco a poco hemos ido saliendo de todo: el juego de sillas negras con pañito de pabilo en el espaldar, la lámpara de pitillos, el paño que decía buenos días,



el frasco de ají de leche tapado con una tusa, el retrato del rey de Italia con marco de verada...

TEODULFO (*llorando*). —¡Oh veleidosa fortuna!... De nuestro antiguo esplendor no queda sino la arepa que teníamos clavada detrás de la puerta, y esa me la comí esta mañana (pp. 261-262).

El desenlace se genera cuando Teodulfo decide remediar su situación y sale en búsqueda de una solución imprecisa que deja abierta y en suspenso el autor para dar continuidad al drama, para nada rebuscado, de una realidad que es compartida por muchos habitantes de la Caracas de mediados de siglo XX.

[...]

NARRADOR. —Y dejando a su madre sumida en la más honda tristeza, Teodulfo ha salido en dirección al puente del Guanábano, resuelto a ponerle fin a su espantosa situación. ¿Se tirará Teodulfo por el puente, o le quitará las barandas para empañarlas?... No deje de oír el próximo episodio de «¡Teodulfo el Miserable!», una llantonovela venezolana original de... (p. 262).

En síntesis, la obra tiene claras referencias a una Caracas que se amolda a la modernidad, con prácticas y costumbres nacionales que entran en desuso, tras la adopción de modos y estilos extranjeros; una ciudad en la que sus espacios, lugares y el trato entre sus habitantes marcan abiertamente la distinción entre aquellos que poseen poder, propiedades, medios económicos, frente a aquellos signados por la necesidad y el infortunio.

¿Qué deja ver el dramaturgo y esta lucha interminable? Al hacer alianza con los pobres quiere resaltar sus cualidades humanas, pero también su desventura; mostrar la crudeza de la exclusión y las relaciones de poder de unos sobre otros con sus efectos nefastos.

**Los nuevos ricos.** Cómo asumen los caraqueños el ingreso a la modernidad y las formas en que ‘los nuevos ricos’ –beneficiarios de la suerte al ganar un cuadro del 5 y 6– en su carácter de principiantes se posicionan de un estatus social distinto, lo podemos ver en *Venezuela libre asociada o la generación del 5 y 6* (Nazo, 1971, pp. 266-267). El autor con el uso de figuras literarias

diversas, busca subrayar los contrastes extremos, así las exageraciones, la descripción de rasgos físicos, costumbres y carácter, comparaciones o la delimitación detallada enfatizan la realidad a la que se alude y los personajes que en ella intervienen:

*Nos encontramos en los aristocráticos salones del club campestre Los Cuartillos, la tarde de un domingo [...] Como hoy es uno de los días señalados por el reglamento del club para que sus miembros vestan el traje típico venezolano, la tal Cuchi (dama bastante antigua, más cursi que mondongo en copita y fea como el cará) lleva una sencilla indumentaria criolla, consistente en unas alpargatas blancas de esas que dicen «Souvenir of Venezuela», unos pantalones de los llamados pescadores y una cotica bordada con motivos tropicales. Con todo lo cual, lo que Cuchi parece no es precisamente una persona decente, sino un «pato» disfrazado de apache.*

Las extravagancias del ‘gesto por parecer lo que no se es’, las recoge Nazoa en diálogos humorísticos, nominaciones ocurrentes, modos de expresión grotescos y contrastes extremos que revelan acciones sorprendentes de los personajes, por la ignorancia vergonzosa que comportan:

—¡Ay!, me privo: Ahí está Cuchi Hueleperro... ¡Jaló, Cuchi!

—¡Plasty! No me digas que eres tú. ¿Y ese milagro tú en el clús?

—Guá, con William Guillermo, que está antojadísimo de comerse unas caraotas con langosta. Tú sabes que él se chifla por la comida criolla.

—¿Y dónde está ese sanababiche? No lo veo desde Mayami Flórida.

—Fue hasta la casa un momento en el carro. Figúrate que vino con intenciones de darse un baño en la piscina, y tuvo que devolverse porque se le olvidó el jabón...

Se caricaturizan de este modo ambiciones descentradas para las cuales no se tiene una base que sirva de soporte al salto dado. El autor quiere destacar lo que representa el ascenso social por la vía fácil en la ‘nueva Caracas’, además

de las acciones que comporta estar a la altura de las exigencias del nuevo estatus, desde los recursos con los cuales se dispone.

Otro tanto podemos observar en la obra titulada *Las Muñoz Marín salen de compras* (Nazon, 1971, pp. 250-252). La acción está ambientada en Sears, tienda por departamentos de Caracas, de allí que la época en la que transcurre son los años 50 en los que se crea la cadena de tiendas por departamento en Venezuela e inicia con la sede de Caracas. La escenografía corresponde al departamento 'Hogar' de la tienda mencionada «*En Sears una señora andaba como una hormiga loca sin resolverse por nada, cuando se topó con otra señora que también andaba como una hormiga loca*» (p. 250). Alude aquí el autor a las hormigas locas queriendo, tal vez señalar, el comportamiento desordenado e incierto y la rapidez del movimiento de sus personajes.

El tema central es el encuentro de tres damas conocidas que están de compras en la tienda, y durante el encuentro intercambian sobre las novedades del momento. Actos que sin duda son emblemáticos de la recién llegada modernidad capitalina.

—Guás, niña, óuh, tú por aquí! Yo te hacía en la vieja.

—¿Cuál vieja?

—La Vieja Uropas.

—Pues no. A última hora resolvimos dejar el viaje para el año retropróximo venidero. ¿Y tús, qué haces por aquí?

—Ay niña, loca buscando un fulano papel tualé de Navidad que no se consigue. ¡No sé cómo van a hacer pupú esos niños este año! ... ¿Y esos discos que llevas ahí, qué son?

—Música plástica. Tú sabes que a Freddicito le ha dado por la música plástica desde que vio el Valle Ruso en Nueva York. Aquí le llevo la Sífilis de Chaplín, La Hipotética de Charcosqui, y una sinfonía de Schubert que me dieron más barata porque le falta un disco.

Los personajes son: Señora 1 (compra «papel tualé de Navidad»); Señora 2 (compra «música plástica», es madre de Freddicito, busca velas de vidrio e invita a un almuerzo criollo en su casa); Dependienta (no habla inglés, es nativa); Cuchi Mogollón (tiene a su marido en Estados Unidos, porque lo

mandaron en una «Micción»); Señora 4 (americana que aparece al final). Estos personajes participan en la trama que se desarrolla a través de la conversación entre amigas; en su encuentro hablan sobre las compras que llevan a cabo, sus familias, las últimas adquisiciones, los más recientes viajes que han hecho, eventos, celebraciones en las que han participado:

—¡Ay, mira quién viene allá!

—Ay, qué sorpresa. Cuchi Mogollón. Me privo. (*Llamando*) ¡Come jía, Cuchi!

—Jaloul!... ¿Pero qué hacen ustedes aquí? Yo las hacía en la Exposición de Huérfanos. ¿Ustedes no y que eran del Comité Organizador, pues?

—Yo sí, pero tuve que renunciar porque no me ha quedado tiempo para nada. Primero, despidiendo a William Guillermo que se fue para Mayami Flórida; después, recogiendo levitas viejas para los niños pobres: Total, no he tenido tiempo para nosing at oll.

—Yo también renuncie al Comité. No me he sentido muy bien después de aquella botella de ponche crema que nos tomamos el otro día en el desayuno. Bueno Cuchi, ¿y cómo está tu marido?

—¡Guá, niña, en Estados Unidos. Tú sabes que a él lo mandaron en una Micción. Es que los dos gobiernos van a celebrar conjuntamente este año el fifticentenario del Natalicio de la muerte del Libertador, y él va a pronunciar la oración lúgubre.

—¡Ay, prívense! ¡Miren aquella americana que viene allá!

—¡De veras, niña! ¡Que musiúa tan elegante! ¿Verdad que se parece a Majarete Truman? (p. 251).

El desenlace ocurre cuando las amigas ven acercarse a una mujer americana, muy elegante que las eclipsa, una de ellas se despide y termina la conversación, no sin antes invitar a un festejo en su casa el día siguiente.

Vemos como los personajes centrales emplean un lenguaje de la extravagancia, con señalamientos que buscan competir con los comentarios hechos por sus interlocutoras. Es el comportamiento de los ‘nuevos ricos’, ocupados permanentemente en demostrar lo que no son y en su intento no solo pierden identidad, sino dignidad, aunque no estén conscientes de eso, pues su

interés y propósito es ser aceptados en el nuevo grupo al que ingresan. No en vano Nazoa en la introducción se refiere a los personajes principales como «hormigas locas», por la facilidad que tienen estos insectos de adaptación en diferentes ambientes.

El **contraste entre ciudad/campo** lo encontramos en el texto *Doctor y comiendo hervido* (Nazoa, 1971, pp. 243-245) se trata de una «Comedia dramática de sano contenido venezolanista, inspirada en las que escriben los señores Leopoldo Ayala Michelena, Pepe Pito [Luis Peraza] y otros conspicuos representantes del Nacionalismo Sano» (p. 243) Se refiera Nazoa a dos dramaturgos, de la primera parte del siglo XX, Ayala miembro del grupo de Teatro Obrero de la década de los años 30, ambos, dramaturgos del sainete y representantes de una producción dramática encargada de destacar lo nacional.

La escena se encuentra ambientada en «Lujoso salón en casa de una familia acomodada de Caracas». De este se destacan entre el mobiliario, símbolos diversos que representan las tendencias de una época, las preferencias de las personas para la decoración de sus hogares, la valoración de ciertos íconos y su vinculación con la identidad, también son identificadores de un estatus social determinado: «un gran cuadro del Corazón de Jesús con el marco recargado de bombillitos de colores que en conjunto forman la bandera venezolana [...] un juego de recibo formado por seis sillas negras con pañitos de pabilo en los espaldares [...] dos escupideras de porcelana que se ven junto a la pianola, como la de cobre que aparece entre las patas de la silla».

La época en la que transcurre la acción, al parecer son los años 40 donde se sucede el tránsito de la Caracas rural a la Caracas moderna. Esto es deducible del tema central referido al ser venezolano, la identidad asociada con el arraigo a costumbres del campo y las formas tradicionales de vida diferentes a las que impone la modernidad, aunque en combinación con lo que esta supone:

RUFO. ¡Cónfiro, negra, que rebuenamoza estás! ¡T'as como sancocho e gallina robá!

TEOBALDA. Guá naturalmente, ¿no ve que me bañé? Pero no como se baña la gente ahora, con tanto periquito que ha traído el modelnismo y las ideas disorvente, sino un baño a la criolla: con totuma cosechá en la casa, su buena batea de agua quebrantá, su buen estropajo y en vez de jabón de olol concha e parapara fresca.

Lo mismo que esas tales ficciones de agua 'e Colombia qiusan ahora, yo no masco de eso. Una mujel honrada y de su casa con lo único que debe fliccionarse es con aguardiente de arraclán.

En esta escena se muestra la valoración que establece el escritor entre lo antiguo-lo moderno, y lo popular, desde el uso del lenguaje específico, el estilo y costumbres de vida en el medio rural. Los personajes, en general son gente de campo que ahora vive en Caracas y conserva sus antiguas prácticas. Rufo (abogado); Teobalda (esposa de Rufo); Casimira (criada); Nicasia (criada); Doña Eufrosina (suegra de Rufo, ocupada de las gallinas).

La trama se centra en la celebración que Rufo hace por el acontecimiento de su mujer embarazada y lo bien que su estado le sienta, ella lo atribuye a que se acaba de bañar, pero él refiere los antojos que Teobalda tenía la noche anterior.

RUFO (*olfateándola*). Aaaaahhhs, que bueno güeles, mujé...: Mejor será que no te sigas dando esos baños antes que yo haiga salio. ¿No ves que no voy a podé dil a mi gufete de bogao por quedarme güeliéndote? Aaaaaaahs... Con ese olor que tienes me parece que el maraquito va perdé su puesto pronto.

TEOBALDA. Tú lo dirás jugando... Pero... (*Agachando la cabeza*). Ya como que lo perdió...

RUFO. ¡Cómo! ¡No me digas! Ahora caigo: Esas eran las ganas de comer arenque con arepa piche que tenías anoche. ¡Dame acá un beso manque sea para que ese sel que llevas en las entrañas vaya sabiendo desde chiquito lo que es el veldadero amoll!

Frente al embarazo él quiere celebrar y manda a la criada a comprar un garrafón de guarapita. Se inicia así la oposición de costumbres, esta vez entre pobres y ricos, ante el reclamo que hace la criada porque los ricos toman desde la mañana.

RUFO. [...] Pero esto hay que celebrarlo. (*Llamando*) ¡Casimira!

CASIMIRA (*entrando*). Señor.

RUFO. Vaya a la esquina y traiga un garrafón de guarapita.

CASIMIRA. ¡No ¡jile, dotol! ¿Va a empezá a echase palos tan temprano?

RUFO. Eso no es cuenta suya. ¡Haga lo que le ordeno y le dice a Domingo que me mande el recibo a mi gufete!

CASIMIRA (*saliendo*). Ta bien, dotol. Si me va a pegá no me regañe... ¡Confiro, estos ricos de Caracas sí que rajan caña, y eso qui qui que son de arcurnia! (p. 244).

La contraposición la ofrece también el desayuno que Rufo pide que le preparen, se reconoce así que el hecho de tener un título no niega la conservación de las tradiciones propias:

(*Entra Nicasia*)

NICASIA. Dotol, que manda a decí la cocinera que con qué se quiere desayuná.

RUFO. Dígale que con hervido y carato de acupe porque para eso soy venezolano.

NICASIA (*para irse*). ¡Así es que es, mi pico e plata! Asina es que a mí me gusta trabajá. No con gentes que porque tienen modo no comen sino cosas musiúas.

RUFO. Tiene razón, Nicasia. El peor defecto de los venezolanos es que nos gustan mucho las cosas esóticas [...]

El desenlace ocurre cuando la suegra de Rufo le hace ver la pérdida del pasado con todas sus bondades, incluyendo la identidad del venezolano. Rufo, de este modo, se rencuentra con sus valores:

(*Entra doña Eufrosina*)

RUFO. ¡Por fin llegó la viejita, cará! Y se ve rebuenamoza hoy.

DOÑA EUFROSINA. Es que acabo de tomar un baño de asiento.

RUFO. ¿Y por fin pudo agujerearle las orejas al gato para ponerle los lacitos?

DOÑA EUFROSINA. Que va, mijito. Ese bicho es más mañoso que un yesquero.

TEOBALDA. Bueno, mamá, siéntate un ratico aunque sea.

DOÑA EUFROSINA. ¿Yo sentarme aquí? No, niña. Para el corral a curar mis gallinas es que voy otra vez. A mí estas salas modernas me asfixian. En su construcción vanguardista y audaz son frías y tristes. Se diría que carecen de alma: por ninguna parte encuentra usted un arraclán, ni una escupida de chimó, ni una arepa clavada detrás de la puerta, ni nada que hable a los sentimientos de uno el venezolano. ¡Cuando en las casas de antes! Recuerdo que la primera vez que encontré una rata dentro del vernegal se me salieron las lágrimas.

RUFO. ¡Esta viejita si es venezolana! ¡Por eso es que a mí me gusta esta viejita, cará! (*Saca una bandera venezolana toda desteñida, y los tres personajes se envuelven en ella*). ¡Vamos a tirarnos un mondongo pa celebrá esto! (p. 245).

El texto denuncia, desde una postura crítica, el abandono del campo y la divergencia entre lo rural y lo urbano. Bajo la excusa de la celebración familiar se quiere poner el acento en la migración del campo a la ciudad, y con ello la renuncia a tradiciones y formas de vida que son propias de la zona rural. También el contraste entre pobres y ricos, entre gente culta e inculta, y los riesgos que ofrece la vida en la ciudad tras la entrada al modernismo.

Acentos similares relacionados con la migración a la ciudad y la disparidad provincia / gran ciudad los encontramos en *Otros lloran por mí. Nocturno en un acto* (Nazoa, 2020, pp. 163-179), donde los ‘seres de la noche’ nos cuentan la tragedia de sus vidas, que recoge como fiel testigo la ciudad y en las cuales esta también se sitúa como motivo y fin de la tragedia. Así, los diálogos se producen en «*Un viejo cafetín nocturno de ambiente muy íntimo y aspecto derrotado, en una gran ciudad*» (p. 163). Dos personajes destacan en el plano principal:

[...] *en una de las mesas está sentada la Desconocida. Mujer delgada, próxima a los treinta años de aspecto cansado. Tiene ante sí un servicio consumido hace rato. Viste un impermeable ceñido con cinturón, y una boina. Su aire general sugiere el de una oficinista sin trabajo. Hay una pausa breve, y entra por la derecha la Cantinera. Es una mujer madura, de una belleza algo anticuada; peina pollina, viste un traje flojo algo gastado, aunque muy vistoso, y adorna*



*su pecho con un rutilante collar de varias guías. Tiene algo de actriz retirada y también de prostituta vieja* (pp. 163-164).

El diálogo inicial nos sitúa frente a la soledad y el abandono que caracteriza a muchos de los seres de la nocturnidad en la gran ciudad:

CANTINERA. —Ya ha escampado completamente. Creo que ahora sí podrá usted irse. Le aseguro que si fuera por mí... Ya son bastante más de las doce.

DESCONOCIDA. —¿Van a cerrar? (*Abre su cartera, saca el espejo y se arregla un poco*).

CANTINERA. —No precisamente. Es que después de esta hora en cualquier momento podría llegar la ronda de policía y, perdóneme si la ofendo, a esos les basta que una mujer se encuentre sola a media noche en un lugar público, para que no les parezca una mujer respetable.

DESCONOCIDA. —(*Con vaga sonrisa*). Comprendo. Son curiosas las ideas de algunas gentes acerca de la respetabilidad de las mujeres. (*La Cantinera recoge el servicio, pasa un paño a la mesa y lleva las cosas al interior del bar*).

CANTINERA. —Eso nace de que las personas respetables han tenido siempre donde dormir. Nunca se ha dado el caso de la señora de un general o de un senador, durmiendo en una acera.

[...]

CANTINERA. —(*Con el pan en alto se queda un momento viendo a la muchacha y luego, con severidad que se diluye en tierna confidencia*). Niña, yo no sé quién es usted ni qué le ha pasado; pero escuche esto: es una tontería tirar la toalla antes de comenzar la pelea. ¿Qué es eso de desear no amanecer? Si le pasara a usted algo al salir de aquí, se perdería de ver lo primoroso y limpio que amanece el mundo cuando ha llovido en la noche. Se sabe que las noches son amargas para el que no tiene dónde dormir, si lo sabré yo. ¡Pero siempre hay un amanecer! ¡Siempre hay esa hora en que el alba te sorprende acodada a la baranda de un puente solitario, para mirar

a tus pies que la vida ha despertado, y con ella una nueva esperanza para todos!

DESCONOCIDA. —Yo estoy muy sola, señora.

CANTINERA. —Todos lo hemos estado. También yo he estado sola, y también he querido no amanecer. Una noche, no hace tantos años, sola sin casa y sin dinero en esta ciudad inmensa, pensé que para mí no había ya otra salida que la de los desesperados. La fatiga no me permitió el esfuerzo del único puente que pude encontrar; allí apoyada me quedé dormida como una borracha. Me despertaron unas voces que cantaban algo muy dulce y como muy lejano. Hacía rato que había amanecido. Un grupo de niños jugaba en el fondo del barranco. La vida me devolvía en la belleza de ese despertar, todo el largo sufrimiento de la noche.

El diálogo en el entreacto, además de plantear los orígenes de la tragedia —por el engaño y la traición sufridos— de uno de estos personajes femeninos, ofrece la razón de base: la migración a la ciudad y sus causas. El abandono del pueblo, de su letargo y vida uniforme, como meta para forjarse un futuro promisor en lo que significa la ciudad:

[...]

DESCONOCIDA. —(*Adelantándose hacia él al verlo llegar*). ¡Jimmy! Creí que no vendrías. (*Se abrazan*). (*Ella se separa para comunicarle angustiosamente la noticia*). Jimmy, ha sucedido algo terrible! La libreta de ahorros está agotada. Ya no podremos irnos juntos. Tendrás que ir tú solo. Apenas queda para un pasaje.

EL HOMBRE. —¡Y ese maldito dinero mío que no acaba de llegar! Acabo de estar otra vez en el correo. (*Enternecido, abrazándola*). Pobre nena, me he gastado tu dinero.

DESCONOCIDA. —Fue mío hasta que te conocí. Todo lo que tengo ahora es de los dos.

EL HOMBRE. —Por eso mismo, he debido administrarlo mejor.

DESCONOCIDA. —No era tanto, después de todo. ¿Qué puede ahorrar una telefonista de pueblo? Me parece más bien que ha sido un precio bajísimo para todo lo que he comprado. Solo por

salir de esta estúpida parroquia habría pagado cien veces esos ahorros. ¡Hoy he dejado de ser la telefonista del pueblo, Jimmy!

EL HOMBRE. —(*Con inquietud*). ¡Cómo! ¿Renunciaste?

DESCONOCIDA. —Pues claro que he renunciado... (*Advirtiendo la preocupación de él*). Jimmy, ¿he hecho algo malo?

EL HOMBRE. —(*Con desconcierto*). No... No es eso... Es que... Estando tan lejos de la ciudad... Ni siquiera sabemos si han recibido los giros por los muebles, y todo lo demás...

DESCONOCIDA. —(*Confusa*). ¡Pero Jimmy si tú mismo lo dijiste, que habías recibido la confirmación de tus agentes!

EL HOMBRE. —Es cierto. Pero, ¿sabes lo que me hubiera gustado? Que la carta de renuncia la hubieses enviado una vez que estuviéramos en la ciudad. Y ahora, ya ves, te quedas sola, sin dinero, y sin empleo.

DESCONOCIDA. —Pero será por tan pocos días. Solo por los días que tú demores en avisarme que nuestra casa está lista, y que me esperas. (*Advierte la actitud preocupada del hombre*). Jimmy, ¿qué te pasa?

EL HOMBRE. —Me avergüenzo de que hasta el último centavo que he girado para instalarnos, haya tenido que salir de tus ahorros.

DESCONOCIDA. —Mil veces te dije ya que eso no importaba, Jimmy. Y si tuviera alguna importancia, tampoco sería tuya la culpa. Una vez que cobres los giros que han dejado de enviarte, seremos otra vez ricos. Te cobraré hasta el último centavo. (*Lo abraza, risueña*).

EL HOMBRE. —(*Sinceramente*). Eres demasiado buena para mí. (*Se oye un pito de tren que se acerca y pasa*).

DESCONOCIDA. —¡Jimmy, te deja el tren! (*Se abrazan*).

EL HOMBRE. —¡Te escribiré mil telegramas al día!

DESCONOCIDA. —No tendrás tiempo. Estaremos otra vez juntos antes que haya llegado el primero. Todo se arreglará.

EL HOMBRE. —Tenlo todo preparado para que salgas apenas te avise.

DESCONOCIDA. —¡Te quiero, Jimmy!

Así lo corrobora lo que será la base de la paradoja que utiliza el escritor para enfatizar el doble engaño perpetrado contra las dos mujeres. La deslumbrante ciudad y sus símbolos, representan el sueño acariciado por los parroquianos, todo ello tiene mucho de redención, libertad, emancipación de lo gris que es la provincia dentro de las ilusiones que construyen sus habitantes:

LA CANTINERA. —[...] Como para que nadie lo crea. Lo que no acabo de entender con claridad es cómo una mujer tan seria, tan serena, tan retraída en todo, se haya dejado arrastrar a semejante niñada.

DESCONOCIDA. —¿Qué podía hacer? Cuando una mujer se ha pasado la mitad de la vida doblada sobre un clavijero de teléfonos, cualquier hombre que venga a sonreírle, es el que ella esperaba. Basta que tenga audacia suficiente para ofrecerle el brazo y arrancarle de la cabeza aquel maldito enredijo de cables. Su llegada fue la única novedad que la vida me ofrecía en muchos años. Tenía la fascinación de los forasteros, de los que vienen a decir cosas nuevas. Era mi oportunidad de cambiar, deirme, de tener algo hermoso para recordar después. ¿Qué otra cosa podía hacer?

El contrasentido que permite cerrar el círculo de la divergencia que el autor quiere subrayar entre la provincia y la gran ciudad, se halla precisamente en el engaño que es capaz de perpetrar un personaje cualquiera de esa gran ciudad:

CANTINERA. —[...] *(Se oye fuera un movimiento de llaves, y una puerta que se abre y se cierra con fuerza; luego la voz del Hombre que viene canturreando)*. Ahí llega.

CANTINERA. —*(Yendo a su encuentro)*. ¡Oh cuántas cosas has traído, Jimmy!

DESCONOCIDA. —*(Simultáneamente)*. ¡Jimmy...! *(La Cantinera le quita los paquetes al Hombre. Este da un soplo de descanso. La Desconocida se pone de pie, sorprendida)*.

DESCONOCIDA. —Jimmy...! *(Hay un momento de suspenso entre los tres)*.

EL HOMBRE. —(*Reaccionando lo mejor que puede*). ¡Pero qué grata sorpresa, señorita...! (*Le tiende inútilmente la mano*). (*En su desconcierto se vuelve hacia su mujer*). Leticia, esta es la señorita...

CANTINERA. —(*Grave, comprendiéndolo todo*). No es necesaria la presentación, Jimmy. Parece que entre los tres tú eres el único a quien todavía no conozco.

Modos del ser caraqueño se recogen en estas piezas de teatro escritas por Nazoa, en ellas se destaca un imaginario que mayoritariamente define el carácter y proceder de gente sencilla, nativos o foráneos que llegan a la gran ciudad detrás de un sueño de realización personal, atraídos por los cambios que experimenta la capital y el futuro prometedor que ello ofrece.

Insistir en las diferencias entre ciudad y campo deja ver la realidad de lo que se abandona, el conflicto que genera en el migrante del campo su adaptación a la urbe, y los desequilibrios que se crean tanto en la ciudad como en el campo. Nos deja claro aquí Nazoa que la búsqueda quimérica de lo que ofrece la gran ciudad, da a los recién llegados un aterrizaje sobre lo real, generalmente inesperado, ajeno a las ilusiones y caprichos que motorizaron el abandono del campo o la provincia. Los costos de estas aspiraciones y el asentamiento en la ciudad representan infatigables esfuerzos y perseverantes luchas para la movilización, adaptaciones difíciles a un contexto complejo en el que la competencia parece ofrecer exactitudes darwinianas para el éxito, solo para aquellos más hábiles, preparados y competentes.

Sobre las *cotidianidades hogareñas*, hay un pronunciamiento por parte de Nazoa que busca destacar detalles del día a día en la vida de los caraqueños. Es el caso de *Las personas superiores o al que no le haya sucedido alguna vez, que levante la mano – Una tragedia intelectual en tres actos* (Nazoa, C. 2020, pp. 361-369), texto en el cual se presenta a una familia de clase media profesional, cuya vida diaria se encuentra llena de discrepancias, discusiones y malos entendidos por asuntos menores que forman parte de lo habitual. Todo ello a pesar de que la introducción deja claro que se trata de un hombre y una mujer con evidentes rasgos de privilegiada inteligencia:

*Salón estudio de un escritor. Entre los estantes abrumados de libros, las paredes atestadas de cuadros absurdos, las inevitables flechas goajiras, las toneladas*

*de periódicos viejos y demás utilería de que gustan rodearse los seres superiores, aparece él, trabajando en una máquina de escribir [...] En una de estas pausas entra ella, una criatura también superior, y de la que él asegura a sus amigos que es la mujer más inteligente que ha conocido en su vida (p. 361).*

De forma notoria y perceptible el autor muestra que la convivencia entre los seres humanos no es tarea fácil y que parte de la sal de la vida se encuentra en las discrepancias, la tolerancia y las búsquedas de acuerdo y, que esto, además hace parte del intercambio habitual que sucede dentro de un hogar:

ELLA. ¡Hasta cuándo escribes, caramba! Llevas más de dieciocho horas ahí sentado sin comer, sin hablar, dándole vueltas a los ojos como un loco... ¡Fo, mi madre! ¡Qué hedentina a tabaco!... Déjame botar este cenicero, que ya está hasta el tope. (*Va a hacerlo sin parar la conversación.*) Y luego vas a acostarte a mi lado, y me paso toda la noche respirando ese terrible olor a cobre de cornetín que te deja el tabaco. Mira cómo está ese cuarto de humo. Parece que estamos en pleno Londres. ¡Fo, Dios mío!

ÉL (*Con sorpresivo estallido de cohete*). ¡Pero bueno, chica, cállate! ¡Qué fastidio! ¡Déjame trabajar!... Pareces una pistola de repetición.

ELLA (*Lloriqueando*). Yo te lo digo porque es domingo y tú me ofreciste salir conmigo.

ÉL (*Conmovido*). Sí es verdad, mi amor. (*Se levanta*) Arréglate, pues, y vamos a salir.

ELLA (*Reaccionando*). ¿Salir a esta hora?... Ay chico, mejor es que termines tu trabajo. Yo no quiero salir... Está haciendo mucho frío.

ÉL. ¡Ah, bueno! Entonces voy a salir yo solo. De todos modos tenía pensado dar una vueltecita antes de acostarme.

ELLA. Sí, naturalmente. Eso era lo que tú querías. Aprovechas la oportunidad por lo que te dije para irte solo y dejarme aquí como una perra. Yo no te lo dije sino para probarte. Uuh, uuh, buuuuh.

ÉL. Pero mi amor, no llores. Fuiste tú misma quien dijo que no tenías ganas de salir; pero si quieres salir, vístete y salgamos.

ELLA. No, no. Ahora no. Basta que tú expreses el deseo de irte solo para que yo no vaya. No quiero estorbarte tus planes.

ÉL. Pero si yo no dije lo de irme solo porque no tenga gusto en salir contigo, sino como tú no querías...

ELLA. No, no. Vete solo que yo me voy a acostar.

ÉL. Bueno, pues tampoco saldré yo y se acabó (pp. 361-363).

La capacidad de empatizar con el 'otro', sin lugar a dudas, es un asunto de tiempo, paciencia, comprensión y convivencia. Solventar las diferencias en un momento determinado puede limitar la recurrencia de eventos donde surjan las divergencias, incluso provee de nuevos recursos para enfrentarlas, sin embargo, no impide que sucedan otra vez y por las más disímiles cuestiones:

[...]

ELLA. ¿En qué piensas que vas tan callado?

ÉL. En nada.

ELLA. Y entonces, ¿por qué no hablas conmigo?

ÉL. Porque no tengo ganas de hablar.

ELLA. Claro, ¡qué va a tener un genio que hablar con una burra como yo! Yo no penetraría la profundidad de tus sentencias...

ÉL. Mi amor, déjate de ridiculeces. No hablo porque verdaderamente no se me ocurre nada.

ELLA. Antes de casarnos siempre se te ocurrían cosas; pero ahora las ocurrencias son para otros... Y quién sabe si para otras...

ÉL (*Con furia*). Pero bueno, chica, ¿vas a seguir con esa lata por la calle?... Caramba, ten un poquito de consideración (pp. 363-364).

Todos los intercambios mediados por el desacuerdo y la contrariedad parecen concentrarse en someter a prueba la calma y la convivencia, colocar al borde la complacencia y la comprensión. No es la racionalidad la que se hace presente en este proceder, son las diferencias entre los individuos las que el autor quiere hacer notar:

[...]

ELLA (*Medrosa, llamándolo bajito*). ¡Mi amor!... ¡Mi amor!.. ¡Mi amor!

ÉL (*Entre sueños*). ¿Uhm?... ¿Uhm?... (*Sigue roncando*.)  
 ELLA (*Insistente*). ¡Mi amor!... ¡Mi amor!  
 ÉL (*Despertando, atolondrado*). ¿Uhm?... ¿Qué es?  
 ELLA. ¿Tú estás dormido, mi amor?  
 ÉL (*Molesto*). ¡Pero bendito sea Dios!... ¡No! ¡No estoy durmiendo! ¡Yo lo que estoy es jugando a que estamos durmiendo!  
 ELLA. No te pongas bravo, mi amor. Es que tengo miedo. Yo siento como un hombre curucuteando por allá afuera. Levántate a ver, mi amor... (p. 365).

Alcanzar el punto de saturación, el máximo de la resistencia, el límite de la tolerancia generalmente lleva a un desenlace inesperado, usualmente violento, descolocado de lo regular. Hay con ello una ruptura del continuo, un desplazamiento del orden, un quiebre en la persistencia, un alto para repensar:

[...]  
 ELLA (*Brava*). ¿No ve?... Eso era lo que tú querías. ¡Ya despertaste al muchacho!... ¿No ve que tú no eres el que se va a echar esa capuchina ahora? ¿No ve? (*Sigue llorando*) [...]  
 ELLA (*Por el niño*). Ya va, mi amor; ya yo le voy a llevar su teterito.  
 ÉL. ... ¿Cómo le vas a dar tetero a esta hora a ese muchacho?  
 ELLA (*Desde dentro*). ¡Mi amor, cárgalo un ratico para que se calle mientras le hago el tetero!  
 ÉL (*En el colmo*). ¡Yo no voy a cargar nada! [...]  
 ÉL (*Lanzando un berrido*). ¡Yo no aguanto más esta mecha! ¡Yo me voy pa' Barquisimeto! ... (pp. 368-369).

La ocurrencia común y compartida de hechos como los señalados en el texto, le dan a su suceder no solo frecuencia continuada sino carácter de prácticas comunes y compartidas por muchas parejas, y frente a las cuales estamos familiarizados; por ello no es casual que el autor señale en el título de la obra [...] *al que no le haya sucedido alguna vez, que levante la mano*. Disensos, discrepancias diferencias, oposiciones están presentes en un espacio creado para la convivencia, desde la comprensión y el respeto de las diferencias, desde



la apuesta por la convivencia. Tal vez la reiteración en el encadenamiento de hechos parece ser intención del autor, para alertarnos desde el humor no de lo fastidiosas que pueden resultar algunas mujeres y lo incomprensibles que llegan a ser algunos hombres, sino de lo corriente, usual y hasta trillado que aparece el disenso dentro de las relaciones humanas en general y en las relaciones hogareñas en particular.

Como parte de las cotidianidades hogareñas, un retrato de las incidencias que ocurren en una fiesta familiar en los sectores populares de Caracas en los años 50 lo presenta *El arrocito de las López* (Naoza, C., 2020, pp. 341-348):

*Cuando llegamos a la casa donde tiene lugar el arrocito, se oyen los últimos compases de la antiquísima guaracha «Taboga»<sup>1</sup> (p. 341).*

Los sucesos, caricaturizados desde la ocurrencia, son demostración de la importancia que tiene el festejo y el lugar que ocupa este en las vidas de las personas. Los accidentes, trances y sucesos diversos que suceden en una sola fiesta pudieran alcanzar para que los organizadores y los propios concurrentes desistieran de ellas, no obstante, las ingeniosas salidas para dar solución a los percances dan mayor fuerza a esta tradición caraqueña:

CARLOTICA. ¡Ay, señor Narciso! Usted va a perdonar que estamos escasos de platos, pero puede echar las pepas en la mata de palma con toda confianza, ¿sabe?

EL HOMBRE DE LA CASA. Mamaíta, ¿dónde está el tirabuzón pa' destapá la ponche crema?

SEÑORA. No hombre, ¡qué tirabuzón, niño!... Eso se pone una almohada contra la pared y se le va dando así con el fondo de la botella, pum, pum, pum, hasta que el corcho coge viento y sale (p. 342).

La organizadora del «arroz» –fiesta pequeña en el argot caraqueño (Tejera, 1993, p. 69)– debe tener el control de la situación y ha de ser lo

---

<sup>1</sup> El tema Taboga fue escrito, como bolero en 1930 por el poeta panameño Ricardo Fábrega. Posteriormente fue grabado por el mismo autor en género tamborera (Molano, 2021).

suficientemente hábil para disponer acciones, asignar tareas y hacer operativa e inmediata la solución ante cualquier eventualidad que pueda atentar contra la celebración:

SEÑORA. ... (*Tocan a la puerta.*) ¿Quién es?...

MUCHACHITA. ¡Gente de paz!

SEÑORA. Adelante.

MUCHACHITA. Que manda a decí mi mamá que cómo están por aquí y que le haga el favor de no destapá botella en ese lado porque se oye clarito y allá hay enfermo.

SEÑORA. ¡Ah caracha!... ¿Usted cree que yo me acordaba?... ¡Danilo, Danilo!... (*Viéndolo salir enchumbado.*) ¡Pero Danilo, muchacho! ¿Qué te pasó, Danilo?

DANILO. Guá, que me resbalé en el baño, y pa' no caeme me agarré de la cadena de la regadera y la regadera se abrió.

SEÑORA. ¡Ay mi madre!... ¡De seguro que ya mojaste las colchonetas! Cada vez que hay fiesta en esta casa se mojan esas colchonetas... Y después, en la noche, es la gran tranca pa' acostase: nadie quiere dormí en las colchonetas mojadas (p. 344).

La infaltable pelea, pasa a ser una práctica corriente de los festejos, en virtud de que se incorpora como resultado de diferencias entre los asistentes, ocasionadas por los efectos del alcohol. La pelea puede llegar en algunos casos a competir con la atracción y motivo original de la reunión, también logra acabar con ella; en el mejor de los casos consigue disolverse sin consecuencias importantes:

*(Estampido de una botella que alguien ha batido contra el suelo. De la sala emerge un rollo de gente que viene llevándose por delante todo lo que encuentra, en una ruidosa pelea.)* (p. 346).

DANILO (*Bufante*). ¡Con mi hermana no viene ningún lambucio a bailá rucaneao!... ¡Es preciso que sepa que aquí hay un pantalón ...

SEÑORA. Mire, señor, tenga la bondad de dejar ese vasito ahí. Mire que usted tiene muy mala bebida.

EL GUASÓN. ¿Mala bebida? ¡Noo, misia! ¡Mala bebida es el lavagallo ese que ustedes dan aquí! (p. 347)...

SEÑORA. ¡Ay, qué angustia, Genoveva! Pon un disco pa disimular. (*Empieza, una vez más, a sonar «Taboga», que como de costumbre, vuelve a pegarse en ...ga mía ...ga mía, ahora sin que nadie le haga caso por atender al pleito ...*) (p. 348).

El desenlace, por demás ocurrente de seguir con la fiesta, tiene en la resolución las órdenes de su organizadora, la anfitriona. Se han construido en esta jarana nuevas fortalezas que permitirán enfrentar estos y otros desafiantes percances en el próximo sarao que se preparará.

Las fiestas son una práctica distintiva del caraqueño, pero ¿qué tienen de particular?, ¿por qué a pesar de los percances que en ellas suelen ocurrir no se dejan de hacer?, ¿por qué la gente siempre las organiza?, ¿por qué nunca faltan invitados sea cual sea el acontecimiento que les da origen? Pareciera decirnos Nazoa que el caraqueño es un ser alegre, gregario, gusta de compartir con sus familiares y sus pares, la celebración es parte de las opciones que tiene para el esparcimiento, el reconocimiento y para intercambiar de un modo especial con otros lo que le acontece.

A través de los textos dramáticos que hemos visto, Nazoa nos muestra cuadros del acontecer ciudadano y nos señala personajes, hechos, tradiciones y cambios. La confrontación entre culturas desde identidades disímiles y contrapuestas; a través de personajes recreados del acontecer cotidiano o ficcionalizados para acentuar rasgos, diferencias, caracteres, jerarquías o formas de relación; en situaciones que reflejan los modos de una época, el imaginario imperante y las imágenes creadas que nos ofrece el dramaturgo. El escritor se vale del imaginario existente para mostrarlo, cuestionarlo, proponer opciones diferentes, preservarlo en la memoria de los caraqueños a partir de la memoria colectiva que dibuja, hacer a los habitantes partícipes de la representación e involucrarse en la reflexión sobre los asuntos de la ciudad desde las imágenes identitarias que les presenta.

### 5.1.3. Ensayo

La producción ensayística de Nazoa, al igual que el resto de su obra es fecunda, generosa. En ella podemos apreciar su dedicación comprometida y afecto por Caracas. Su historia sobre Caracas revela su grande cercanía con ella y con su gente más humilde, su encomiable labor interpretativa; el producto creativo que nos ofrece representa a la ciudad desde su ser caraqueño, y a partir de su deber e integridad con lo que a ella le ocurre. Busca compartir con los lectores sus afectos, ternuras y recuerdos por Caracas y provocarnos el entusiasmo de imitarlo y seguirlo en sus querencias. En sus ensayos reconstruye una memoria social de la ciudad, a partir de lo vivido por sus habitantes de la época, a la vez que comparte con sus lectores de todos los tiempos un imaginario creado. Revisaremos en esta sección contenidos relativos a Caracas y la caraqueñidad, de sus libros *Caracas física y espiritual* (1967/1983), *Venezuela suya* (1971/1983), *Las cosas más sencillas* (1972), *Vida privada de las muñecas de trapo* (1975) y *Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo* (1976b).

*Caracas física y espiritual* presenta una estructura mixta que combina géneros diversos en los cuales se recogen elementos de la historia y costumbrismo de Caracas de finales del siglo XIX y de la primera mitad del XX, desde la indagación rigurosa del autor, sus recuerdos, vivencias, interpretaciones y creación. Sobre su libro, Nazoa manifestó:

[...] en él he recogido apresuradamente los últimos cachivaches de mi corazón y de mi memoria. Historia, crónica, poesía, retratos amados, cambian en mi libro de una página a otra, sin otro elemento de ensamblaje entre las partes que el secreto hilo de amor con que pacientemente me puse a unir las (*Las cosas más sencillas*, Nazoa, 1972, p. 205).

A propósito de la tercera edición de este texto, Cunill Grau (2020) dice:

Aquiles Nazoa con esta obra expresó su legado como costumbrista urbano, volcando vivencias personales acrisoladas con su fina sensibilidad social y desbordante humorismo. Junto a [...] otros preclaros ensayistas, luchó por mantener la identidad caraqueña ante las presiones del cosmopolitismo y la indiferencia de los desarraigados. Aquí

logró plenamente la valorización de las raíces de la cultura popular caraqueña, imbricando habitantes, costumbres y paisajes. Es una guía espiritual, para autóctonos y trasplantados, en el encuentro de lo racional y lo mítico caraqueño, que generalmente ha aparecido soterrado en visiones simplistas, que solo insisten en lo negativo, sin ponderar con cariño las amenidades de esta grata metrópoli (2020, p. 3).

*Venezuela suya* es una obra dirigida a promover el turismo y en este sentido destaca del país en general y de su capital aquellos lugares, creencias, prácticas y costumbres frente a las cuales el lector venezolano se ve en la necesidad de revisitar y reencontrarse con lo propio, con lo más auténtico de su identidad:

En la forma que hila su relato, se infiere que intenta presentar a los caraqueños una ciudad real, pero destacando su parte más hermosa, con el fin de que éstos se apropien y se identifiquen con ella, para lo cual hace resaltar la hospitalidad y la belleza de su gente y sus sitios (Castillo, 2010, p. 14).

Para el lector que nos visita desde otros países, se ofrece una semblanza de Caracas, la capital, sus tradiciones, su majestad e influjos sobre el resto de ciudades que conforman el país, sin por ello dejar de reconocer las bellezas y atractivos de muchos y hermosos rincones –del llano, los Andes, el centro y el sur– de Venezuela y la acogida espléndida y afabilidad de sus habitantes.

*Las cosas más sencillas*, recoge veintisiete entregas del programa de televisión homónimo «conducido, realizado y presentado» por Aquiles Nazoa en la Televisora Nacional de Venezuela –TVN5. Se trata de una selección hecha por el propio autor que la Oficina Central de Información –OCI decidió publicar, para «fijar en la permanencia que da el libro», parte del acervo que congregó a la familia venezolana como televidente fijo en torno a temas de la cultura nacional y universal. Con ello se busca ofrecer un homenaje a «–poeta y público en mágica comunión vibradora– en la grata indagación esencial de esas pequeñas grandes cosas que formando su escenario le dan al hombre su medida vital» (Nazoa, 1972, s/p). Treinta y siete años después de esta edición, en el 2009, se publicó *La magia del buen decir*, antología que integra a los programas publicados, conferencias de Nazoa, alusivas a temas comunes –

centrados en hechos cotidianos y elementos característicos de la cultura universal— bajo la coordinación de Ildemaro Torres en una edición del Rectorado de la Universidad Central de Venezuela.

En *Vida privada de las muñecas de trapo*, dedicado a la memoria de su padre, Nazoa junta su recuerdo y la fantasía de sus años infantiles, para ofrecer un libro donde el cuarto de la costura y la creación artesanal que de allí salía representan la base y motivo inspirador, para plasmar lo que él mismo llamó «los últimos retazos que florecieron en la penumbra de aquel cuarto encantado» (1975, p. 13). Aquellos con los cuales diseña una entrega donde hilvana con el hilo de sus afectos un conjunto de retazos de su biografía donde están presentes sus más entrañables querencias y los revela en poemas, crónicas, canciones, cuentos y muchas muñecas de trapo en escenas típicas, con los que resalta de la ciudad y de sus pobladores que «[...] hay en el astroso corazón de cada muñeca de trapo un subrepticio depósito de poesía; una vida privada en la que se entretejen pedazos de muchas vidas» (Ibid). Preservar y difundir costumbres y tradiciones que hacen parte del patrimonio nacional recogen el propósito de la Corporación de Turismo de Venezuela al publicar el libro, donde resalta la juguetería artesanal venezolana, expresada en las muñecas de trapo y su valor representativo de nuestro folclor.

*Raúl Santana<sup>2</sup> con un pueblo en el bolsillo* (Nazoa, 1976b). En este texto Nazoa recoge el imaginario social de Caracas de finales de siglo XIX y primeras décadas del XX, al configurar e historiar la vida del pueblo habitante de la Caracas de ese tiempo. Sus escritos de contenido costumbrista combinan poesía, sainete, crónica política, avisos comerciales de periódico, oraciones, cantos, pregones, reseñas de personajes, juegos y atracciones típicas, reglamento de galleras y de carnaval, pieza de títeres, elogios a la hallaca, y un ensayo sobre costumbres caraqueñas desaparecidas. El ensayo se teje y articula con todos los tipos de texto antes mencionados y con fotografías de la producción artística de Raúl Santana. De entrada, encontramos en su ensayo

---

<sup>2</sup> Santana, Raúl (1893-1966). Pintor, escultor y tallista costumbrista, creador de las figuras que integran el Museo Criollo Raúl Santana [...] Creó más de 2.000 figuras, y entre los motivos de su creación figuran granjerías criollas, utensilios del hogar, escenas de una barbería y de una bodega caraqueña de principios de siglo [XX] (Fundación Empresas Polar, 1997).

una panorámica general de la ciudad. Aquí el escritor muestra las emociones asociadas al recuerdo de una Caracas que ya no está sino en las memorias de quienes las vivieron<sup>3</sup>

Uno a uno, los textos que forman parte de la producción ensayística de Nazoa nos van prodigando contenidos sobre Caracas, la vida de sus habitantes y el modo de ser caraqueño desde los albores del siglo XX: Caracas es así recordada, soñada y mostrada en su realidad y la de sus gentes. Esto lo hace desde una prosa de grandeza sobresaliente, que combina el sentir propio por la Caracas amada y añorada en claro reconocimiento de las cualidades detentadas por el objeto de su escritura. Testimonia así el escritor la valoración que da la ciudad con el valor propio, al mostrarse a sí mismo frente a la Caracas amada; otorga un sentido especial a lo que significa para él la ciudad desde lo más íntimo de su sentir.

Como hemos visto en el análisis literario de la selección poética y de textos dramáticos del autor, el ensayo presenta una clara distinción que permite contraponer identidad y alteridad. Los textos seleccionados fueron producidos a lo largo de una década (1967-1976) –la última década que vivió Nazoa–, en ellos el tema fundamental de desarrollo es Caracas –a excepción de *Las cosas más sencillas*, que se trata de un texto misceláneo de temática plural, aunque también aborda aspectos referidos a ciertas costumbres caraqueñas–. De modo que el personaje central es Caracas, una interlocutora humanizada en su paisaje y urbanismo, alrededor de la metrópoli se presentan personajes vinculados unos con ella desde los afectos y la valoración, otros desde la desidia, incluso la destrucción. Paisaje y urbanismo con figuras distintivas como el Ávila –«su proveedor más prestigioso de aire sereno y de belleza natural», «incomparable

---

<sup>3</sup> En la presentación del libro que realiza Rafael Domínguez Sisco, para la época presidente del Concejo Municipal del Distrito Federal, señala: «Con su extraordinaria capacidad para dignificar y engrandecer a «las cosas más sencillas», hasta convertirlas en materia de poesía, Aquiles Nazoa describe –tal vez describa– el espíritu antiguo de Caracas, inédito para las generaciones actuales. Se trata de escenas populares, personajes de campanillas, tipos de calle, costumbres, ritos, etc., que hace sesenta o más años le dieron vida, tono y acento a la pequeña ciudad de ciento cincuenta mil habitantes, ya desaparecida [...]» (Nazoa, 1976b, p. 7).

fábrica de crepúsculos»—, las casas de principios de siglo —«Olían a hierbabuena», «eran serenísimas», «la caraqueñidad tradicional»— y su ornamento en las ventanas —«el aparato respiratorio de su alma», «una proyección de nuestros ojos»—las parroquias —«una terraza natural», «a los pies mismos del monte Ávila»—, los parques —«donde la ciudad gradúa la poesía de su paisaje»—, las esquinas con sus epónimos alusivos a prácticas o incidentes reconocidos en algunos lugares de la ciudad —«La Cruz», «El Peligro», «Pele el Ojo»— .

Junto a ellos aparecen otros personajes, los caraqueños en sentido general, con prácticas, costumbres y tradiciones de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Resaltan de estos aspectos culturales reseñados por Nazon, las modas femeninas con el uso de —«corsé y trajes de baño que solo dejaban al descubierto la cara, manos y pies—; las opciones de recreación — «paseos en tranvía», «retretas de la Plaza Bolívar», «coches de caballos», «cine»— ; fechas de tradición como la navidad —«patinadores», «villancicos», «tarjetas», «hallacas»—; prácticas cotidianas —«reparto matinal de lecheros de a caballo», «pregón de los polleros», «mercado de San Jacinto con sus puestos y personajes»—. También están los personajes especiales de la ciudad como los artesanos —costureras de las muñecas de trapo «una vida privada en la que se entretejen pedazos de muchas vidas»—; artistas —poetas, humoristas, «restaurador de recuerdos»—Se incluyen igualmente los ciudadanos que están en contra de «lo chato», «lo mediocre», «lo inestable», «lo ramplón»; «los últimos sobrevivientes de la caraqueñidad tradicional» y «los nuevos arquitectos venezolanos».

Todos estos elementos y personajes de la ciudad y de su cultura tienen en la voz del escritor su aliado, defensor, pródigo de afectos y de reconocimiento por el valor que ellos representan. Aquí las miradas que se cruzan son las del escritor y los personajes señalados, quienes comparten un espacio y un tiempo común entre ellos —escritor, proveedores, beneficiarios, críticos sociales—. El acercamiento al «otro» se hace desde la *filia*, una actitud que plantea el encuentro con el «otro» quien es percibido de forma positiva, tiene un lugar dentro de la cultura que mira, la cultura de recibimiento y protección, la que, igualmente, es percibida positivamente.



Con respecto al otro grupo, el que se relaciona con la ciudad desde la desidia, incluso la destrucción, destacan personajes representantes de lo pavoroso —«todo lo que es estéticamente mostrenco», «las cosas fabricadas con una finalidad decorativa y que fracasaron en su aspiración de belleza», «cuanto en el mundo resulta innecesariamente feo», «la inarmonía entre la cosa y el uso indebido que se hace de ella»—; los actores del progreso —«destructores de las casas y ventanas coloniales», «la nueva demografía», «las arruinadas masas de campo ... con sus modos elementales de vida y sus gustos rudimentarios»—; los responsables de la «política inmigratoria».

Las miradas cruzadas son las del escritor, por una parte, y los personajes señalados, por la otra; unos y otros comparten un espacio común, los tiempos son diferentes, el escritor ha vivido para experimentar los cambios causados por los personajes que conforman la cultura de la alteridad, de aparición más reciente. La actitud intercultural predominante es la *fobia* que implica la actitud contrapuesta: por un lado, desprecio y animadversión del «otro», como cultura inferior (o que manifiesta una superioridad peligrosa, adversa y engañosa en sus bases) y, por el otro lado, una perspectiva positiva del yo y de la cultura que representa.

Dicho lo anterior, para el análisis dentro de los límites propuestos de la comprensión de sentido de los textos, hemos elegido una a una las categorías que ofrece en sus escritos el propio Nazoa, de allí las tomamos prestadas; abordamos entonces de Caracas: paisaje, urbanismo, la caraqueñidad o el ser y quehacer del caraqueño, personajes, y «la ciudad martirizada».

### **5.1.3.1. Paisaje**

El paisaje de Caracas tiene en Nazoa un poeta rendido que lo engalana con su lírica. Menciona bellezas incomparables que engalanan la ciudad. Es el Ávila el centro y motivo de sus principales alabanzas: «En el Ávila tiene la ciudad su proveedor más prestigioso de aire sereno y de belleza natural, así como su incomparable fábrica de crepúsculos» (*Venezuela suya*, Nazoa, 1971/1983, p. 251). El Ávila espléndido, generoso de belleza, grandeza y distinción es un tema de insistencia para el escritor. El realce de la topografía, vegetación, el fulgor y los matices que le provoca el roce del sol a la montaña,

que domina el norte de la ciudad en los días más cálidos, e incluso en los más cenicientos, ocupan la prosa exquisita del poeta:

Su vegetación moza y tupida de todo el año, reúne algunas de las variedades arbóreas más vistosas de la zona templada: bucares, apamates, araguaneyes, árboles de sombra todo el año, y que en los meses de abril, mayo y junio se exornan de copiosas flores rojas, amarillas o blancas (Ibid).

Naoza quiere con esto reconocer no solo que el Ávila es un ícono del paisaje de la ciudad del cual disponen todos sus habitantes para su contemplación y deleite, sino que su reconocimiento lo hace presente de manera especial al otorgarle el espacio a otros sentidos que la literatura ha producido, pues este ícono ha ocupado a insignes poetas del siglo anterior quienes con delicado lenguaje exaltaron su belleza y esplendor. Rendidos ante la supremacía de su grandiosidad se quiere preservar la montaña como entorno natural inagotable, dádiva sublime para la vida, regocijo y esparcimiento del habitante capitalino.

Toma prestadas imágenes creadas desde la poesía para recrear la hermosura hecha presente en toda la amplitud y grandiosidad del paisaje. Nos deja así para el deleite, un conjunto de iconografías que muestran no solo la sensibilidad y el sentir del autor, sino la pasión que en él despierta la montaña y el modo en que decide compartirla con los lectores. Muestra también el yo enamorado, su espíritu de entrega, el fervor que es capaz de desarrollar en torno al paisaje que se da como una ofrenda para los caraqueños.

### **5.1.3.2. Urbanismo**

La Caracas finisecular, en tránsito al naciente siglo XX, «Era una ciudad poblada de soñolientos rumores, de lejanías campestres en cuyos confines se diluían las horas en un saudadoso gotear de campanitas» (*Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*, 1976b, p. 15). Una muestra de ello la constituyen las casas, su diseño y arquitectura que hermanados con el paisaje ofrecían un equilibrio para la vida grata y apacible, así nos lo evidencia el escritor en su fina prosa en la que rescata el sentir humano en abrazo estrecho con vivienda y paisaje:

Olían a hierbabuena, y eran serenísimas, aquellas casas en que las gentes de Caracas vivíamos cuando yo era niño. En los días de lluvia poníamos para recibir el agua que caía de las tejas, una hilera de perolas las que el descompasado tamborileo de los goterones arrancaba una música que nos ponía muy tristes y nos amodorraba el corazón. En los sinuosos dibujos que se alineaban como delicados tatuajes a lo largo del seco piso de cemento, el tiempo abría misteriosas grietas, de las que brotaban unas pequeñísimas plantas que junto con las que revestían la piedra del tinajero con su apiñatada profusión de vinagrillos y helechos, de musgos que se sugerían al tacto como la piel del agua, le infundía una recatada emoción de paseo por el campo, a la cotidiana excursión de nuestros ocho años por el país de las hormigas (*Vida privada de las muñecas de trapo*, Nazon, 1975, p. 8).

En la segunda mitad del siglo XX eran las casas de la parroquia La Pastora las que aún representaban, como una suerte de exposición de «la caraqueñidad tradicional» preservada en el tiempo, el reflejo de la construcción colonial. En ellas se podía distinguir a la usanza de aquella época las ventanas enrejadas, mosaicos de singulares diseños en pisos y paredes, zaguanes que inicialmente permitieron la estancia de los caballos los que pasaron a ser posteriormente espacios de ornato para las casas (*Venezuela suya*, Nazon, 1971/1983).

Particular realce de aquellas casas lo constituyen las ventanas que hacían parte de su decorado y funcionalidad en la temprana centuria: «Ventanas caraqueñas ... capricho convencional [...] son el aparato respiratorio de su alma el filtro de sus confidencias, de sus amores, de sus adioses y de sus recónditas lágrimas ...» (*Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*, Nazon, 1976b, p. 30). Ha dicho además el poeta, empleando para ello una metáfora de la biología humana, que las ventanas son «Órganos visuales de la casa, y sin duda los más notables [...] representan una proyección de nuestros ojos» (*Las cosas más sencillas*, Nazon, 1972, p. 11). Desde el sentido simbólico para la ciudad, son insignias que distinguen de modo prominente «el alma de Caracas: vocación de belleza y anhelo de libertad» (p. 33).

Son estas mismas ventanas cuya evolución mostró cambios importantes que experimentaron la ciudad y las prácticas de sus habitantes:

[...] son las ventanas como las gráciles antenas del tiempo, las que recogen en el cordaje de sus hierros la vibración de cada hora significativa en la vida de la ciudad, el tono espiritual de cada generación, el eco, demorado para la historia, de la aventura humana que alentó y se extinguió en la intimidad de aquellas casas. La munificencia o miseria de cada época, los rumbos que siguió su espíritu, las modas que crearon y aun sus pasiones, tal es la historia secreta que nos cuenta Caracas en la cambiante multimorfía de sus ventanas (*Caracas física y espiritual*, Nazon, 1967/1983, pp. 85-86).

Una admirable fundición entre lo urbano y natural que enfatiza Nazon es la ubicación de la parroquia La Pastora «a los pies mismos del monte Ávila», lo que define una configuración de calles inclinadas que ondulan y por la altura, desde las casas y sus ventanas es posible avizorar un espectáculo natural y de urbanismo que no ofrece ningún otro lugar de Caracas:

Desde su confín más elevado, se le brinda La Pastora al viajero, como una terraza natural desde la que se puede seguir con una sola ojeada la sucesión de formas y estilos en que a lo largo de cuatrocientos años se ha desarrollado hasta hoy la urbe de Simón Bolívar (*Venezuela suya*, Nazon, 1971/1983, p. 266).

Lugares de esparcimiento para el caraqueño son los parques de la ciudad urbanizada, su diseño evidencia también la fusión de paisaje y arquitectura y tienen en El Calvario, en el centro de la ciudad, un claro representante de ello. Son los parques aquellos espacios «en que la ciudad gradúa la poesía de su paisaje. Una atmósfera romántica, como para adolescentes enamorados o paseantes solitarios que buscan la paz de los jardines para leer o sentarse a contemplar las serenas lejanías» (*Venezuela suya*, Nazon, 1971/1983, p. 261). El parque de El Calvario es un hermoso lugar soleado y de resplandores especiales, que recoge la grandiosidad de una flora de múltiples especies y cuenta con una

hermosa capilla de expresión del «gótico francés», la que embellece el lugar a partir de su unión con el realce del paisaje.

Las transformaciones que Caracas ha experimentado no han impedido que de la ciudad vieja desaparezca la usanza del nombre de sus esquinas ubicadas en el centro de la ciudad:

Cada esquina evoca, en el nombre que lleva, una circunstancia particular de su historia, de su anecdotario o de su topografía. Muchas están vinculadas a las antiguas prácticas religiosas de las procesiones y los viacrucis de la Semana Santa colonial [La Cruz ... Las Cruces ... La Cruccecita] Y algunas ostentan nombres que solo parecen destinados a perpetuar la fama de guasones que ha acompañado en todos los tiempos a los habitantes de Caracas [...] El Peligro ... Pele el Ojo ... Quita-Calzón (*Venezuela suya*, Nazon, 1971/1983, pp. 270 -271).

Apreciamos que el urbanismo caraqueño es reconocido en la obra de Nazon, generalmente en contraste o para exaltar el paisaje natural de la ciudad. El escritor expresa la añoranza por los tiempos pasados que se llevaron la sencillez característica de la configuración e infraestructura de la capital, y con ello el carácter apacible de sus gentes.

### **5.1.3.3. La caraqueñidad o el ser, sentir y quehacer del caraqueño**

Costumbres, formas de vida y el sentir por la ciudad del siglo XX los encontramos presentados con fina estética, grato humor y donaire en los textos de Nazon. En ellos el autor nos refiere un ingreso al nuevo siglo que se debate en dejar en la trastienda de accesorios del XIX los arraigos de aquellas «cosas viejas que se resistían a morir» (*Caracas física y espiritual*, Nazon, 1967/1983, p. 138), no obstante, la diversidad que ofrecían los albores del nuevo milenio.

En la primera década de 1900, años de transición dictatorial entre Cipriano Castro –1899/1908– y Juan Vicente Gómez –1908/1935–, tímidamente comienza la incorporación de nuevas prácticas y su adopción progresiva por los habitantes de Caracas. Surge, por ejemplo, un modo extraño de apropiarse de la naturaleza, no sin anticipar con esto los abusos contra ella que se han cometido después; consistía en hacer uso de aves, incluso pieles de animales salvajes para el regocijo propio o para el sostenimiento de modas

caprichosas «las palomas se pusieron enteramente al servicio de las postales, y los pájaros eran disecados para ponerlos de adorno bajo una gran campana de cristal en los salones. Fue la época de las inmensas pieles de tigre con la cabeza embalsamada en su gesto más fiero» (p. 139).

En los asuntos de la moda, se apreciaba cierta variedad, con añoranzas del pasado reciente. En el caso de los hombres prevalecía el cabello liso y los bigotes rígidos, las damas usaban corsé y con este lucían «una esbeltez forzada que las hacía enteramente iguales a las pimpantes jarras de sus aguamaniles». A las niñas se les asignaban nombres medievales como «Beatriz, Dora, Leonor» (p. 142). Los trajes de baño de los hombres eran holgados, a rayas y hasta la rodilla; las mujeres usaban una «franela con mangas hasta el codo que les llegaba mucho más abajo de la cintura, y debajo unos calzones a rayas horizontales que a partir de la rodilla se completaban con unas medias negras de algodón» (p. 141).

Los enseres en las casas eran profusos «muebles ... rinconeras ... percheros ... paraguas, que mejor que casas de familia parecían los depósitos del Instituto de Crédito Mobiliario. Por todos los rincones salían escupideras de rameado peltre que se esponjaban como patitos» (*Caracas física y espiritual*, Nazoa, 1967/1983, p. 139). El gesto cordial de los habitantes de estas casas tenía entre una de sus expresiones singulares el envío de cartas de deferencia a los amigos para lo cual empleaban papel y caligrafía especiales. Esta práctica, pero como intercambio de «recados», ocurría dentro de la propia casa entre sus miembros y a través de las «criadas» (p. 140), lo cual revela la poca comunicación existente entre la propia familia.

Los paseos en esta primera década de 1900, destacaban por las posibilidades y el gusto que suponía el contacto con las bellezas naturales:

[... Del] hermoso barrio de El Paraíso [...] Orgullo de la ciudad eran sus aristocráticos jardines, tupidos, amplios, simétricos y deslumbrantes como tapices de Bechir; y como aliciente para los alegres paseantes del domingo, ofrecía además de la límpida corriente del Guaire y de sus raudas acequias, la poesía de una laguna bordeada de pensativos sauces (*Caracas física y espiritual*, Nazoa, 1967/1983, p. 144).

O, la novedad que entregaban a los caraqueños los paseos en tranvía:

[...] los tranvías eléctricos que desde 1905 empezaron a deslizarse como fantásticos cetáceos por sus calles. Con su aire primaveral de kioskos de *kermesse* o de balcones rodantes, parientes estéticos de las hermosas ventanas del año 80, de las retretas y de los salones para familias, eran el complemento que le faltaba a Caracas para completar la elegancia de «pequeño París» en que la había soñado Guzmán Blanco (Ibid).

Además, «ya los primeros salones de cine comenzaban a industrializar la magia de la noche» (p. 143), con ello contribuyeron en el esparcimiento, la recreación del habitante capitalino e incorporaron nuevas variantes en sus prácticas habituales. Son las anteriores, referencias de la ciudad y de sus habitantes en un tiempo que precedió la niñez del autor y preservó la estabilidad de las cosas a pesar del cambio indetenible que se le imponía a la Caracas del 1900. Formaron igualmente parte del imaginario social de acontecimientos finiseculares del XIX, y de aquellos del entrante siglo XX.

En la segunda década de la naciente centuria, se mantiene el apego por lo tradicional y continúa la calmosa –y restringida políticamente– adaptación a lo novedoso y transformador de los llamados ‘años dorados o felices’ que revolucionaron la vida en muchas ciudades del mundo. Son notorios los contrastes de las prácticas a los cuales alude Nazoa:

[...] en pleno 1927, cuando culminaba en su momento más frenético el gran estremecimiento mundial de los «años locos» se continuaban viendo en Caracas caballeros que asistían a las retretas de la Plaza Bolívar con pimpante bombín y ribeteados paltó-levitas, como en los buenos tiempos de doctor Rojas Paúl (*Caracas física y espiritual*, Nazoa, 1967/1983, pp. 159-160).

Aun cuando el automóvil llegó a Caracas a inicios del siglo y en ese tiempo se desarrollaron vías para acortar las distancias entre poblaciones

cercanas como La Guaira, las ataduras a lo tradicional que se mantenían parecieran ser muestras no solo del arraigo a lo conocido y a la usanza provinciana, sino del modo cauteloso del caraqueño de cara a las novedades emergentes. O, acaso, ¿al humor y al ingenio surgidos como recursos socorridos de sobrevivencia después de veinte años de continuada dictadura gubernamental?:

[...] el espíritu de *belle époque* dominante en la atmósfera de la ciudad, sobrevivía en la preferencia de los caraqueños parranderos por los coches de caballos para correr en las noches sus jubilosos truenos, o en el cuadro de las engalanadas familias que los domingos concurrían con sus niños a la retreta matinal de la Plaza Bolívar (*Caracas física y espiritual*, Naoa, 1967/1983, p. 160).

Aunque el medio favorito de transporte público siguió siendo por mucho tiempo el tranvía, ya desde 1924 habían empezado a aparecer en las calles de Caracas las primeras líneas de autobuses. A continuación de la línea para La Pastora, en 1926 se estableció la ruta de Antímano [...] (p. 162).

Las modas también siguieron su ascenso lento y progresivo: «En 1926 ya las mujeres de Caracas habían adoptado definitivamente la moda de la falda corta y el talle bajo, así como las medias de seda color carne, y las ceñidísimas zapatillas con tacón de cinturita que dejaban todo el pie a la vista». En el caso de los hombres, las predilecciones eran por «el saco tachonado a la espalda, los zapatos de balatá y el sombrero de pajilla, todo ello armonizado con camisa rayada de cuello corto y corbata tejida y angosta al estilo ‘mecha de lámpara’ [...]» (p. 161). Nota curiosa la constituye el tipo y la procedencia de los regalos que hacían los novios a sus prometidas: «un paquete de pastas finas de la panadería de Las Gradillas o de Solís, o un cuarto de kilo de helado de los que despachaba ‘La Francia’ en sus afamadas cajitas a domicilio» (p. 162). Ellos son muestra de una tradición de expresión fina y delicada en las usanzas del enamoramiento, así como ejemplo de los exquisitos y placenteros presentes y sus casas de comercio, para quienes el tiempo, la calidad de sus productos y la atención prestada las hizo famosas.



Ya avanzada la tercera década del siglo, desde los recuerdos de niñez de Nazoa, encontramos que la recreación y el entretenimiento tenían en el Mercado de San Jacinto un lugar de paseo semanal para los niños, con maravillas y novedades siempre atrayentes. El mercado se constituyó en ícono de la ciudad por la amalgama de modos de vida y variedad de fascinaciones para el mundo infantil entre las que se podía encontrar los puestos de frutas, carnes, dulces —«gofios», «tortas burreras», «coquitos acaramelados»—; olores seductores a condimentos, hierbas —«romero, albahaca, yerbaluisa, poleo»—; llamativas y coloridas flores como «calas», «claveles», «nardos», «azucenas», además de los cestos de flores cual «jardines domiciliarios». Estaban también los olores propios del trabajo «aperos muy usados», «boñinga» y «orina» de los animales (*Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*, Nazoa, 1976b, pp. 10-11).

Entre los personajes propios y los concurrentes en la plaza del mercado se encontraban «artesanos», «vendedores de flores», «negociantes», «yerbateras», visitantes o clientes; los utensilios de trabajo se componían de «piedras de molienda de condimentos», «prensas de madera» para el queso, «anafes», «topias», «ollas», «cajitas del limpiabotas», carros de mercado hechos de tablas, «escobillones». En aquel mundo divertido para el alma tierna e inocente de los pequeños, eran sonidos mágicos los de los «pregones» (p. 12).

Una costumbre que asimiló la ciudad, la hizo parte de sus tradiciones y mantuvo por mucho tiempo fue la de los patinadores en la época decembrina. Nos comparte Nazoa una imagen, que a pesar de las distinciones que ofrecen las condiciones sociales, convoca la alegría en la que coinciden todos por la Navidad:

Aquí están los patinadores, primer anuncio de la Navidad en Caracas. Algunos llevan flamantes ‘Kingston’ bien ajustados al calzado de marca indescifrable; otros miséras ‘planchas’ reconstruidas que se sujetan a las alpargatas con increíbles enredijos de guaral. Todos sin embargo dicen lo mismo: sus risas, sus canciones, el estruendo de sus ruedas son el indicio más cierto de que faltan muy pocos días para que el Niño Jesús nazca en su Belén de cartón y paja teñida (*Caracas física y espiritual*, Nazoa, 1967/1983, pp. 183-184).

En la segunda mitad del siglo XX, Naoza se refería a la Navidad como:

[...] un regreso ideal del tiempo del hombre a la niñez. Es, en sus orígenes elementales, aquella fecha en que la humanidad, de una parte se despide del año que se marcha y va con los brazos abiertos por la esperanza hacia el que adviene, hacia el que viene acercándose (*Las Cosas más sencillas*, Naoza, 1972 / Torres, 2009, p. 169).

Sobre estas fechas nuestro escritor precisa que, en Caracas, en tiempos de Navidad es posible encontrar en los mercados lugares donde se escriben tarjetas de felicitación por la fecha, como parte de la tradición romana heredada. Portales o retablos y villancicos de la Navidad hispánica también entran en nuestras tradiciones; de los Celtas nos llega el aguinaldo «augurio de felicidad para el año que viene» (Torres, 2009, p. 182). No obstante, es en la hallaca donde concurren aspectos de «constitución ... estructuración y arquitecturamiento de la tradición navideña», representa la hallaca el gran símbolo de la Navidad en Venezuela, por ser un plato mestizo, al igual que «esos aguinaldos que oímos ... como el niño que nace en los pesebres populares de nuestros Andes ... como la tradición de las albricias» (p. 190).

Se agregan a la anterior celebración otras «fechas capitales de la tradición» que vienen acompañadas de una simbología singular: vimos ya que en Pascuas la «hallaca de la Nochebuena casera», por Semana Santa: el «hábito del Nazareno» y la «visita al templo de Santa Teresa, a cuyo recinto entraban los fieles andando de rodillas»; en el Carnaval de ese tiempo, cuando «las familias isleñas ... ornamentaban sus carretas con flores de papel» y vestían trajes vistosos alusivos a la fecha (*Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*, Naoza, 1976b, p. 20).

De costumbres naturalizadas en la ciudad el autor nos refiere el «reparto matinal de lecheros de a caballo», las «vaqueras a la orilla del Guaire», el «pregón de los polleros», las «casas de vecindad». También el mobiliario de los pobres, visible públicamente en las mudanzas que recorrían las calles empedradas, compuesto por humildes «catres de tijera», «aguamanilito de tres patas» y «ponchera de peltre» (Ibid). Una de las usanzas de aquellos tiempos era la apertura y cierre de portones en las casas: para la hora de la siesta estaba determinado su cierre, pero en la mañana «Bien de mañanita, en las barriadas

adyacentes al ferrocarril, se hacía levantar a los niños que habían contraído la tos ferina, para que al paso del tren respirasen el humo de la locomotora» (*Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*, Nazoa, 1976b, p. 15).

De cara a las costumbres, su adopción y abandono ha tenido la mediación de la valoración que de ellas hacen los propios hombres y mujeres de la ciudad. Una valoración que Nazoa nos comparte de forma humorística en sus consideraciones sobre la pava y lo pavoso, insistiendo con ello en la necesidad de evitar, excluir y no volver a repetir estas prácticas:

La fina intuición crítica de los caraqueños cataloga dentro del género pava y le atribuye según su peligrosidad su correspondiente lugar entre las diversas categorías de lo pavoso, a todo lo que es estéticamente mostrenco, a las cosas fabricadas con una finalidad decorativa y que fracasaron en su aspiración de belleza; a cuanto en el mundo resulta innecesariamente feo. Otras veces es a la inarmonía entre la cosa y el uso indebido que se hace de ella [...] y aun hace extensivo el peligroso concepto de pavoso a ciertas formas literarias, a muchas formas de la conducta, a algunos personajes por su manera de vestir o por su modo de ser, y hasta a muchas venerables instituciones que han ido a la quiebra al caer bajo tan ominosa catalogación (*Caracas física y espiritual*, Nazoa, 1967/1983, p. 129).

Menciona así con respecto a las cosas pavosas: «Llamar a las prostitutas ‘mujeres de la vida’», «Las arepas clavadas detrás de la puerta entre un casquillo y una penca de zabila para que no falte el pan», «Ponerse un algodoncito con leche de pecho para el dolor de oído» (pp. 131-133). Sobre la indumentaria, algunos de los casos siguientes: «Liquiliqui con camisa de manga larga», «Paltó de casimir con saco de pijama abajo», «Corbata larga pisada con la pretina del pantalón» (p.134).

Con relación a las prácticas en desuso: «Mandarle un papel a la novia con la sirvienta de la casa y esperar la razón en la esquina», «Vestir a todas las hermanas de un mismo color para que se vean que son hermanitas», «Hacer hallacas y mandarle de regalo a todo el vecindario», «Comprar un centavo de sal, dos de manteca y pedir la ñapa de papelón» (p. 135). Y, años avanzada la primera mitad del siglo, cosas nuevas que se agregan a la lista: «Las pañeras

hechas con tubos de luz fluorescente quemados», «Los paisajes pintados en los zaguanes», «Los muchachitos vestidos de terciopelo», «Los zapatos de muchachito colgados en los autobuses» (pp. 135-136).

Nazoa plantea la tesis según la cual lo visible para el hombre debe proporcionar bienestar, equilibrio, armonía, de este modo podrá lograr disfrute y realización en su vida. Una situación contraria donde prevalezca «lo chato ... lo mediocre ... lo inestable ... y lo ramplón» nos hace sentir «psíquicamente perturbados [...] un mal que los psiquiatras denominan psicosis de lo feo y que el folklore urbano de Caracas llama sencillamente la *pava*» (*Caracas física y espiritual*, Nazoa, 1967/1983, p. 130). Así, es el caraqueño como usuario quien decide la duración, exclusión y renovación de sus prácticas, estilos, rutinas y tradiciones. Pretende Nazoa justificar la necesidad de renovación y cambio de un imaginario instituido que permanece anclado en lo corriente e insignificante, en lo que resulta ajeno a la realidad, propone para ello que los propios caraqueños busquen inclinarse sobre lo estético, armonioso y que resulte placentero, elementos que definirían un nuevo imaginario contrario y alejado de lo «pavoso».

Sobre el habla caraqueña, nuestro autor señala como distintivos gesto, acento y modos de expresión del lenguaje. Quiere con ello referirse al tiempo en que el habla de la capital llegó a ser reconocida por estas cualidades:

A pesar de su trepidante cosmopolitismo, todavía exhibe Caracas en su conversación gesticulada y en sus modos pintorescos de usar la lengua castellana, aquellas calidades de acento y expresividad que la acreditaron en otros tiempos como la ciudad más bonitamente hablada de la América criolla. Así no le sea fácil al viajero comprender de entrada nuestro caprichoso castellano transculturado, siempre le resultará amable al oído nuestro criollísimo cantadito en las inflexiones, cualidad musical que parece venirnos por la parte del ancestro español, directamente desde la Gran Canaria (*Venezuela suya*, Nazoa, 1971/1983, p. 268).

Otro tanto ocurre con el significado que les asigna el caraqueño a ciertos términos, particularmente frente a los extranjeros, para quienes resulta extraño que al resaltar la desmesura y los excesos se emplee una denotación tan singular:

Nada más curioso para el forastero en nuestra ciudad que los oficios absolutamente insólitos, que les asignan los caraqueños en sus frases ponderativas a las palabras ‘palo’ y ‘tronco’: un aguacero muy copioso es ‘un palo de agua’. Palo significa también un trago fuerte. Cuando uno se hecha unos palos o unos palitos, la cosa no pasará de ponerse sabrosón; pero cuando los palitos se convierten en una paliza, el resultado viene a ser entonces ‘un tronco de rasca’. Una borrachera no es solamente una rasca: es también una mona, una pea o una bicha (p. 269).

Hemos señalado en este apartado, algunas de las costumbres consideradas en los ensayos de Nazoa, que han definido en la Venezuela colonial y en la de la primera mitad del siglo XX al gentilicio caraqueño por ser natural de Caracas o sentirse parte de la ciudad; y a la caraqueñidad, esto es, al significado propio que tienen de sí mismos los caraqueños y la forma en que viven, conocen y entienden la ciudad, su tradición y herencia histórica.

#### **5.1.3.4. Personajes**

Entre los oficios y personajes populares de la ciudad descubrimos en ensayos de Nazoa una variedad que incluye «fotógrafo al minuto», floristas encargados de los «oficios ornamentales de la muerte», «hombre de los pájaros» o vendedor de aves enjauladas, «vendedores de elixires y pomadas», «amoladores», «cocineras martiniqueñas», «ventas de refrescos, sangrantes de tisanas» (*Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*, Nazoa, 1976b, p. 15). Asimismo, «El hombre del pianito» de manubrio, cuya «clientela más entusiasta [...] fue siempre la que pululaba en el submundo de los prostíbulos» (pp. 20, 23). Se refiere aquí el autor a los oficios comunes en el mercado de la ciudad y quiere con ello acentuar no solo la colorida y refulgente variedad que se hace presente en una plaza de mercado, sino al pueblo trabajador que ofrece su esfuerzo en beneficio de muchos, en un panorama todavía muy rural que se muestra en las primeras décadas del siglo XX.

Un oficio particular de aquellos tiempos lo constituía la labor de las costureras, particularmente las que desarrollaban el trabajo artesanal de las muñecas de trapo, elemento distintivo de los juegos infantiles y símbolo de nuestra cotidianidad y tradiciones:

Impregnadas del alma hogareña, engendradas en el seno de tan tibios claustros, también están hechas las muñecas de trapo con materia de recuerdos, con vestigios del trabajo humano, en los que están presentes el amor, la muerte, el sufrimiento, el gusto o la riqueza [...] hay en el astroso corazón de cada muñeca de trapo un subrepticio depósito de poesía; una vida privada en la que se entretejen pedazos de muchas vidas (*Vida privada de las muñecas de trapo*, Nazon, 1975, p. 13).

Dentro de la literatura y el arte señala Nazon destacados maestros del costumbrismo caraqueño. Desde el ejercicio de sus quehaceres incluye a dos de sus mentores y guías, compañeros a través de su arte, del afecto por Caracas, la crítica social, la denuncia y el humorismo. Refiere de ellos los dibujos de «Leo» [Leoncio Martínez] que mostraban una ciudad contemplada en lo más sórdido de sus trastiendas humanas»; «La poesía popular de 'Job Pim' [Francisco Pimentel] cuyos acentos más constantes son los de una soterrada piedad resuelta en ironía» (*Vida privada de las muñecas de trapo*, Nazon, 1975, p. 23). También distingue dentro del grupo del costumbrismo caraqueño a Raúl Santana:

[...] un eficacísimo restaurador de recuerdos [...] último y más singular de sus risueños testigos [...] cuya técnica consistió en mostrarnos las cosas a la misma medida en que las contemplamos a la distancia de nuestra nostalgia (*Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*, Nazon, 1976b, p. 23).

Son las personas del pueblo, los interesados por ellos y los oficios que desarrollan en la primera parte del siglo XX los que ocupan el interés del escritor. Nos señala así lo que desde su vivencia y reminiscencia representa para la ciudad el trabajo de sus pobladores como práctica en beneficio del colectivo.

### 5.1.3.5. «La ciudad martirizada»

Las transformaciones experimentadas por Caracas a raíz de la explotación petrolera y su entrada en la modernidad, afectaron irremediamente el paisaje característico y la arquitectura colonial que definían el carácter, modos y costumbres de sus habitantes. Nos advierte Nazoa acerca de una época que muere a raíz de lo que se desfigura en la ciudad, también nos ofrece pautas para salvaguardar algunos elementos de la caraqueñidad tradicional.

#### *Lo que se «desfigura»*

La nueva arquitectura que inauguraba la modernidad reformó la ciudad, Nazoa como testigo de las modificaciones ‘caprichosas’ y de la conmoción que experimentó Caracas deplora su ocurrencia:

[...] la generación de la Caracas petrolera que alcanza su plenitud por los años de 1940, es la de los que tuvieron el melancólico privilegio de asistir a la agonía de su paisaje. Caracas ha sido para nosotros en estos últimos veinte años, un infatigable espectáculo de subversión y trastrocamiento (*Caracas Física y Espiritual*, Nazoa, 1967/1983, p. 191).

La destrucción empujada por el progreso acabó con la arquitectura colonial de la ciudad, la migración interna destruyó las casas viejas de las parroquias Candelaria y La Pastora:

Casas ilustres, lujo arquitectónico de otros días, devienen en miserables hospedajes de inmigrantes, donde la vida es una aventura horrible, o simplemente triste (*Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*, Nazoa, 1976b, p. 26).

Las ventanas, pieza tan destacada de la arquitectura del siglo XIX que reseña con afecto y dedicación Nazoa, alcanzan a dar su último suspiro con la reforma de Caracas:

Con la adulteración de su significado humano degeneró también su forma, y con la alienación de sus funciones en beneficio de intereses distintos a los de la luz y el aire, perdió su poesía [...] Más que la luz alboral de una nueva arquitectura para nuestra Caracas, lo que se percibía por aquellas ventanas desnaturalizadas era el resplandor lívido de una época que muere (*Caracas Física y Espiritual*, Nazoa, 1967/1983, p. 98).

A causa de la movilización desordenada hacia la capital y el incremento poblacional que esta experimentó, fueron sacrificados importantes íconos de la ciudad y con ello se le vació a Caracas de significado y tradición. Es sobre la expansión y la nueva demografía que presenta la ciudad, que la sociedad instituye un imaginario sobre el cual el escritor busca alertar, nos refiere los costos en términos de pérdidas de la propia caraqueñidad: esencia urbanística, historia y poesía:

Y ahora vive Caracas el momento final de sus ventanas. Con los últimos restos de nuestra arquitectura de un solo piso, han caído también ellas, ya inútiles jaulas del espacio y las que quedaron mueren de obturación o por cercenamiento, para abrir los compartimientos de emergencia que reclama en su expansividad la nueva demografía. Apremiados por sollicitaciones más urgentes de existir, acaso no tengamos ahora tiempo de reparar en cuánto de nuestra alma urbana, cuánto de nuestra historia y cuánta entrañable poesía se nos acaba con ellas (*Caracas Física y Espiritual*, Nazoa, 1967/1983, p. 99).

Estas urgencias provocadas por el crecimiento poblacional, más allá de generar una configuración consciente y duradera de la ciudad para atender a las necesidades de su funcionamiento, ocasionó serios problemas derivados de soluciones efectistas e irresponsables. Expresa Nazoa un profundo malestar y



descontento por la pérdida de la armonía en la ciudad, su estatus de capital ejemplar, las prácticas tradicionales y el sosiego de sus habitantes:

Suplantada definitivamente la economía agraria por la basada en la producción de materias primas para los Estados Unidos, las arruinadas masas del campo se volcaron sobre la ciudad, y al constituirse en mayoría dominante sobre la población caraqueña propiamente dicha, le impusieron a la capital sus modos elementales de vida y sus gustos rudimentarios. Puesta bajo la égida de aquella inmensa miseria transmigrada que invadió con ranchos de cartón y latas viejas sus serranías, sus ojos de puente, sus quebradas, sus vías férreas y las adyacencias de sus urbanizaciones y parques, Caracas volvió a ser la ciudad-ranchería de los tiempos anteriores a Guzmán, con sus hombres peludos de camisa por fuera que no se peinan ni se asean, con sus turbas de niños semidesnudos que duermen en los portales, con sus parques donde los nutridos grupos de vagos toman el terreno de los jardines para jugar con rurales bolas de piedra, con sus calles llenas de gente «echando cocos» en los días de la Semana Santa, con sus ventas de hallacas y fritangas en pleno centro de la ciudad sobre un cajón y un anafe de lata, con sus turbas de buhoneros que amontonan en las aceras encima de lonas sucias y cajas desvencijadas sus cerros de baratijas y trapos como en una feria campesina (*Caracas Física y Espiritual*, Nazon, 1967/1983, pp. 200-201).

Nos sorprende el trato de desprecio que enfatiza aquí Nazon hacia el campesino proveniente de diferentes lugares del país, que llega a la capital con sus desgracias y sus costumbres a las que juzga duramente. Nos preguntamos ¿qué quiere señalar aquí el escritor?, ¿qué subyace a sus prejuicios? ¿Acaso la pérdida de las convenciones y tradiciones sociales existentes son tan importantes de rescatar, como lo es salvar del infortunio a los connacionales olvidados en la ruralidad venezolana?

Nazon además señala un duelo expresado en rabia e indignación por tantas pérdidas juntas, por todas las borraduras que experimentó Caracas, por

las groseras, toscas e inconvenientes modificaciones, por los absurdos cambios y las consecuencias dañinas e irreversibles que estos trajeron consigo:

Una política inmigratoria impuesta desde el exterior volcó sobre la ciudad miles de pobres inmigrantes iletrados, procedentes de las capas sociales más atrasadas de Europa, entre los que no faltaron los viciosos y los criminales de guerra. Las mejores casas antiguamente destinadas a vivienda en el centro de la ciudad, devinieron en sórdidos hospedajes en laberintados de tabiques y bullentes de inmigrantes y campesinos recién llegados; y a sus fachadas se les cercenaron apresuradamente las ventanas para transformar las salas en tenduchos, en sucias tabernas, en tallercitos de remendones, en ventas de comida. La constante tensión psíquica derivada del hacinamiento, de la miseria, de la soledad, de la invasión brutal de la urbe por el automovilismo, de la desconfianza recíproca suscitada por el florecimiento del robo y del crimen, agriaron el carácter de los ciudadanos y los hicieron ásperos, levantiscos y espiritualmente duros. Favorecidos por el conformismo campesino que se hizo característico en la vida de la ciudad, proliferaron los edificios oscuros, estrechos y feos, a cuyos deficientes servicios sanitarios no llega el agua; los transportes públicos destartalados, sucios y pésimamente atendidos por trabajadores sin conciencia de servicio, descendieron a su punto ínfimo de eficacia (*Caracas Física y Espiritual*, Nazon, 1967/1983, p. 201).

Llama igualmente la atención, la inusual forma que emplea el escritor al marcar las pérdidas insustituibles y las ganancias despreciables de la que es objeto la capital, como consecuencia de la llegada del migrante extranjero. Libera una severa reprobación a sus orígenes, sus modos de proceder, sus intenciones invasivas o ¿nueva colonización? ¿Reproduce tal vez el autor el imaginario social, negativo sobre los migrantes, existente en la época? No obstante, hay un tono de reclamo sobre la actuación de los políticos quienes, desde la acción, la omisión o la negación han permitido que se presente el estado de cosas que él detalla.

Frente a lo que se desfigura, en el reclamo del escritor hay una suerte de llamado de atención a políticos, urbanistas, ecologistas, arquitectos, nuevos habitantes de Caracas y a los caraqueños de tradición. A través de sus palabras pareciera señalar a los lectores: los que se mantienen indiferentes son cómplices de los perpetradores del desastre.

### **«Los últimos sobrevivientes de la caraqueñidad tradicional»**

El sentir por lo perdido y el empeño por preservar lo que aún queda, tiene en Nazoa un crítico severo, un ciudadano comprometido y un apasionado devoto de la esperanza por el rescate de Caracas:

En el momento casi crepuscular de los 40 años, los últimos sobrevivientes de la caraqueñidad tradicional seguimos firmes en nuestra fe de que, pasada la convulsión demográfica actual, nuestra ciudad se salvará para aquella conjunción de ‘existencia completa’ —o sea, de bienestar y belleza— en que se define el ideal aristotélico de la vida civil (*Caracas Física y Espiritual*, Nazoa, 1967/1983, pp. 191-192).

Fue el autor de estas líneas uno de los pocos caraqueños que no permanecieron indiferentes al inquietante significado de aquella ortopedia de cemento, cuyo proceso se había iniciado ya en 1947 [...] (p. 195).

Justamente la esperanza por recuperar la añorada ciudad del bienestar y la belleza, la coloca el escritor en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Hace también con ello eco de la tendencia general que mueve a otros, que admiran a Caracas, a colocar sus expectativas e inquietudes en los nacientes arquitectos:

[...] la nueva Caracas va surgiendo como una ciudad improvisada, hecha para satisfacer pequeños caprichos y ambiciones, no verdaderas necesidades; desprovista de aquellos estímulos espirituales que necesita el hombre para hacer de la existencia un oficio agradable y creador. [...]

Ciudad nueva rica, calculada para estrenadores de automóviles, y donde lo suntuoso y artificial alcanzó una monstruosa prevalencia sobre lo esencial humano: esa es la Caracas «monumental» que ha desarrollado las más grandes autopistas de América junto a los barrios pobres más miserables del mundo. Rescatarla para el generoso ideal aristotélico de la ciudad, es la tarea que espera a los nuevos arquitectos venezolanos, para cuando (alcanzada aquella autoridad conductora que sólo confiere el tiempo) puedan oponer a toda violencia y a toda fealdad, la serenidad y ordenada belleza de su arte (*Caracas Física y Espiritual*, Nazon, 1967/1983, pp. 206-207).

Una novel arquitectura que reconozca la existencia furtiva de las pocas muestras del postrero diseño y confección de la ciudad y que permita a sus habitantes enlazar con la experiencia de vida perdida, son las reflexiones sobre el futuro a las cuales apunta Nazon:

Dar a Caracas una arquitectura en la que el hombre venezolano se sintiese vinculado a su tradición hispánica, satisfaciendo al mismo tiempo las urgencias de la vida contemporánea, y disfrutando de un grato contacto con el paisaje a través de los árboles, del agua y de las flores, fue un propósito espléndidamente cumplido por la reurbanización de El Silencio, y también por la enorme red de concentraciones escolares que en esa misma época se extendió por todo el país (*Caracas Física y Espiritual*, Nazon, 1967/1983, pp. 199-200).

La salvación de la ciudad es el punto de mira hacia el cual el escritor nos orienta a dirigir reflexiones, preocupaciones y esfuerzos. Su énfasis aquí no es expresar las emociones asociadas al recuerdo de una Caracas que ya no está sino en las memorias de quienes las vivieron; quiere, por el contrario, incentivar determinaciones colectivas que permitan descubrir el alma indestructible de la ciudad y no dar de ella todo por perdido. La ciudad herida, la que sufre pérdidas constantes, también la que requiere estar en la identidad del caraqueño es lo que busca fijar el escritor, frente a la transformación y cambios consecutivos que Caracas experimenta: ¿qué le queda al caraqueño de lo simbólico que conforma su identidad con la ciudad?; si ocurre la pérdida irremediable de las bases

fundantes de orden cultural y de significación de la ciudad ¿qué permanecerá entonces que defina al caraqueño y a la caraqueñidad?; si vaciamos de significado la representación y el sentir por Caracas ¿de qué fuentes aseguramos la continuidad? Estas interrogantes parecieran quedar abiertas en los espacios de crítica y de invitación a la reflexión que nos presenta Nazoa en sus ensayos.

## 5.2. Discusión

Como lo señalamos en el análisis que precede este apartado, Aquiles Nazoa nos ofrece en su producción literaria un conjunto de imágenes referidas a Caracas, su admirada ciudad natal, y a la caraqueñidad o las formas en que transcurre la vida de sus habitantes, las mismas que definen la identidad, prácticas y tradición del ser caraqueño.

En la selección que hemos hecho de sus creaciones en los géneros poesía, teatro y ensayo encontramos algunas recurrencias sobre el tema que nos ocupa de los imaginarios de Caracas y la caraqueñidad, con un tratamiento específico en función de las características que definen a cada género. Así, en poesía los énfasis son diversos, entre ellos resaltan sus abundantes producciones relativas al paisaje, la fauna, el urbanismo, personajes y costumbres caraqueñas. En teatro destacan personajes, sus posiciones, relaciones y prácticas sociales, en una Caracas que transita del periodo colonial a la modernización y el progreso que advienen con el petróleo. En el ensayo ubicamos los acentos en la caraqueñidad tradicional, además del paisaje, urbanismo y personajes en una Caracas que despidió los últimos resplandores de una época que pasó.

Los elementos naturales referidos al paisaje, el clima y la fauna que son destacados por el autor son el Ávila, anciano venerable que ennoblece a la ciudad y a cuyos pies ella se encumbra, y el frío decembrino, representado en Pacheco. Ambos se fusionan con la ciudad e impactan la vida de sus habitantes, generan en ellos satisfacción, goce, afabilidad, fraternidad, esperanza, encuentro humano. Con respecto a los animales de Caracas, se otorga especial distinción al perro y, junto a este, a todos aquellos animales domésticos y de caza que prestan su identidad a los caraqueños –al igual que rasgos y prácticas particulares que permiten calificar cualidades, habilidades, costumbres, modos

de ser— para establecer los alias que simbolizan el trato amistoso y representan un proceder específico del ser urbano y su intercambio social.

Al abordar estos elementos vinculados a la naturaleza para resaltar el paisaje de Caracas, Nazoa en su atributo de caraqueño apasionado por la ciudad, nos muestra realidades de una riqueza invaluable, recurre a la crítica para denunciar situaciones que las amenazan, humaniza el paisaje al investirlo con rasgos de emocionalidad que no le son propios, valoriza la alteridad que este representa, y con ello busca el reconocimiento de su existencia. Desde su sentir y compromiso con Caracas, fija posición frente a la intervención excesiva a la naturaleza como consecuencia de la modernización de la ciudad; advierte sobre las posibilidades de su rescate, la necesidad de su preservación, el deleite y el placer que ofrece su disfrute, la forma en que el paisaje como ofrenda generosa realza a la metrópoli. Son estos los imaginarios que el autor nos entrega en sus poemas y ensayos.

Con respecto al urbanismo identificamos dos ángulos en los contenidos que aborda el autor. Por una parte, la tradición urbanística del siglo XIX que se preserva en las primeras décadas del siglo XX, o la Caracas finisecular, en tránsito al naciente siglo; resaltan como íconos que permiten apreciarlo las casas de construcción colonial ubicadas en La Pastora, las ventanas que completaban y destacaban su arquitectura, además de la funcionalidad particular que tenían para la época, y los parques como El Calvario donde se hacía presente la fusión de paisaje y arquitectura. Por otra parte, la Caracas moderna que se plantea como una sustitución de la Caracas colonial, como resultado del ingreso a la modernización y por los efectos del progreso; son la demolición, la destrucción, las supresiones que se llevaron la sencillez característica de la configuración e infraestructura de la capital, y con ello el carácter apacible de sus gentes.

Los elementos urbanos están vinculados con el valor que ellos tienen y con su funcionamiento, muchas veces son tratados en contraste o para exaltar el paisaje natural de la ciudad; además de lo que supone la transformación urbana para Caracas y sus pobladores. El escritor expresa la añoranza por los tiempos pasados, deplora los abusos e injusticias cometidos contra el urbanismo de la ciudad colonial, la transformación urbana, la pérdida de la historia, los elementos de la identidad y las memorias de la ciudad, el trastocar del carácter, modos y costumbres de sus habitantes, la muerte a plazos de los

bienes patrimoniales dictada por la indiferencia y abandono gubernamental. Irremediables desapariciones producto de las reformas de la ciudad que restaron a Caracas su sentido y su raigambre. A través de imágenes diversas que se expresan en la nostalgia por la ciudad perdida y en el ahínco por salvaguardar lo poco que aún queda, Nazoa manifiesta el anhelo por la recuperación de Caracas y realiza una invitación al civismo ciudadano, a establecer responsabilidades con la ciudad. Se pronuncia de este modo en su producción poética y ensayística.

En síntesis, Caracas en su paisaje y urbanismo aparece en la poesía y ensayos de Aquiles Nazoa desde las imágenes por él creadas y que se proyectan sobre la ciudad. En ellas recoge un imaginario compartido por la cultura (Almandoz, 2011; 2012; 2018; García Guadilla, 2012; Hernández, 1998/2012; Liscano, 1981/1999; Picón Salas, 1957/1999; Torres, 2013; 2015; Uslar Pietri, 1953/1999; Vegas, 1995/2012) y lo recrea, renovándolo en existencia y en lenguaje.

Las imágenes que nos ofrece el poeta, producidas por el corazón y el alma (Bachelard, 1957/2000), por su carácter emergente y de innovación, crean lenguaje, lo engrandecen y proyectan hacia el futuro; con las imágenes poéticas que superan lo real (Sartre, 1964) interesa al lector, lo cautiva e impresiona, le otorga a la imaginación su lugar primero y carácter intersubjetivo. En sus ensayos se compromete de forma autobiográfica (Pozuelo-Yvancos, 2005) desde sus vivencias, añoranzas y nostalgia nos ofrece una realidad versionada a partir de la interpretación que hace de ella, en tanto construye desde sí mismo, a partir de su propia subjetividad y sus vivencias la originalidad de los hechos (Lukács, 1911/1975).

Desde una actitud reflexiva y crítica (Aullón de Haro, 2005), nos proporciona las alertas necesarias para mirar en lo cotidiano las amenazas, para anticipar modos que ayuden a preservar lo útil y favorable, y/o a contrarrestar o frenar lo nocivo y dañoso. En sus imágenes se refleja el sí mismo (Chateau, 1976), a partir del vínculo que establece con hechos y prácticas sociales, con procesos y contenidos de la cultura. Con ellas denota un saber sobre la ciudad y sus habitantes, alimenta un imaginario social nuevo (Sartre, 1964) y contribuye a preservar la memoria social, por cuanto las representaciones creadas son simbólicas de la sociedad y del tiempo en el cual surgen (Castoriadis, 1998).

Desde el lenguaje innovador y enriquecido que estas imágenes proyectan (Bachelard 1960/1999), el escritor nos ilumina un modo de vida y lo logra, a través de la transmisión que se alcanza de un alma que se comunica con otra (Bachelard, 1975/2000).

Con respecto a los personajes, es posible ubicar en la selección que hemos hecho de su obra, algunos grupos principales conformados por: personajes humanizados –lugares naturales y urbanos, servicios, animales, el progreso, Caracas–; personajes tradicionales de la ciudad; personajes populares; personajes del arte y la literatura; aquellos tipificados en función de la estructura social, jerarquías y relaciones sociales: los pobres, nuevos ricos, migrantes del campo/provincia; y los personajes de los cuales depende el futuro de Caracas –todos aquellos que permitan conservar costumbres y tradiciones, los nuevos arquitectos responsables del equilibrio paisaje-urbanismo–.

Los personajes tradicionales son aquellos vinculados a símbolos característicos e identitarios de la ciudad como esquinas, celebraciones de fechas específicas, gastronomía popular, entre otros, que tienen la peculiaridad de haber sido personajes resaltantes de la caraqueñidad, desaparecieron y dejan un vacío de tradición. Al evocarlos, el escritor quiere resaltar el valor de estas personas, las memorias que ellas representan de la ciudad, la realidad de la Caracas colonial, con cuadros del costumbrismo desde el imaginario añorado. También los personajes populares asociados a oficios determinados en el Mercado de San Jacinto o las costureras de muñecas de trapo, personajes con los cuales los caraqueños en general se relacionaban desde valores e intereses distintos a las interacciones que suceden en la Caracas moderna. Son reconocidos personajes de la literatura y el arte, quienes dedicaron su trabajo a destacar el costumbrismo caraqueño desde el dibujo, la poesía, la talla y la escultura. Con todos ellos invita Nazona a reflexionar sobre aspectos como el valor del pueblo trabajador en beneficio colectivo, la pasión por la ciudad, además de reconocer símbolos y significados que definen la naturaleza del ser caraqueño.

Los personajes tipificados en función de la estructura social, jerarquías y relaciones sociales incluyen los pobres, los nuevos ricos y los migrantes del campo o la provincia. Con las diferencias que los distinguen entre sí, el escritor hace evidente en el caso de los pobres la opresora crueldad de la miseria, el



perjuicio que producen en las personas las carencias a las que son sometidas, el ahogo de la vida uniforme y menesterosa sin cambios que anuncien la posibilidad de la esperanza y el sosiego. Sobre los nuevos ricos los señalamientos se dirigen a visibilizar un conjunto de actitudes orientadas a demostrar lo que no se es, con el costo de la pérdida de la dignidad e identidad de origen, elementos considerados accesorios pues la finalidad es ser aceptados en el nuevo grupo al que ingresan. Con respecto a los migrantes deja ver una identidad asociada con el arraigo a costumbres del campo y las formas tradicionales de vida, diferentes a las que impone la modernidad de la urbe que los atrae y a la cual se enfrentan con los bemoles que esta les ofrece.

Con los personajes humanizados –excepción hecha con el progreso, la transformación urbanística de Caracas y algunos servicios públicos– a quienes se le atribuyen acciones, emociones, sentimientos, actitudes que no les pertenecen; igualmente con los tradicionales, los populares, los vinculados al arte y la literatura, los pobres y los personajes de los cuales depende el futuro de Caracas, Nazoa se relaciona desde la primera persona del singular o plural y los asume como interlocutores auténticos; en sus producciones está presente la voz del escritor que busca el reconocimiento, valoración, protección, evocación de estos seres; aquí las miradas que se cruzan son las de estos personajes humanizados, rememorados y distinguidos con quienes el escritor comparte un espacio real común. La cultura que mira es valorada como positiva, lo mismo que la actitud de encuentro –*filia*– frente al «otro» a quien se le asignan atributos positivos.

Con los personajes relacionados con el progreso –destructores de la tradición colonial y generadores de la nueva demografía de la ciudad–, la transformación urbanística de Caracas, la política inmigratoria y el manejo inadecuado de los servicios públicos, las miradas cruzadas son las del escritor y los personajes señalados; todos participan en un espacio común, aunque en tiempos distintos, en tanto el escritor ha vivido para experimentar los cambios causados por los personajes que conforman la cultura de la alteridad, de aparición más reciente. La actitud intercultural predominante es la *fobia* que implica la postura contrapuesta: por una parte, desprecio y animadversión del «otro» que manifiesta una superioridad peligrosa, adversa y engañosa en sus

bases y, por otra parte, una perspectiva positiva del yo y de la cultura que representa.

Para resumir, la división espacial, social, temporal y cultural que se vive en la ciudad tras el proceso de modernización ocasionó separaciones insalvables entre ricos y pobres, tuvo como base la realidad capitalina que resultó determinante en el funcionamiento diario de los habitantes de Caracas. Se forja así el descontento y las desigualdades que se enfrentan en la ciudad (Almandoz, 2011; 2018; Cartay, 2003). El crecimiento desorganizado de la urbe trae desigualdad y exclusión social que se profundiza con los años (Almandoz, 2012; García-Guadilla, 2012; Hernández, 1998/2012; Picón Salas, 1957/1999; Uslar Pietri, 1953/1999). En este contexto de diferencias sociales se recrudece la pobreza y a ella se suman un conjunto de problemáticas relacionadas (Carrión, 2002; 2008). El sujeto popular se masifica, la clase media experimenta el apremio consumista y la influencia cultural americana, la clase alta vive con desparpajo el consumismo y la dependencia del extranjero (Almandoz, 2004).

En el mundo que nos ofrece Aquiles Nazoa, a través de sus producciones literarias, las imágenes representan y testimonian la forma a través de la cual la sociedad caraqueña se mira, se imagina, se sueña, se manifiesta y legitima su realidad cultural e identidad desde el «autoimago tipo» (Pageaux, 1994; Sánchez, 2005). También desde la producción literaria del autor se caracteriza la alteridad. Como hemos visto, la representación del «otro» da cuenta de modos distintos de pensar que son diferentes a los que definen la identidad; el «otro» se interpreta desde la relación que se establece entre el mundo propio y el extraño (Pageaux, 1994; 2012). Las actitudes interculturales las manifiestan el escritor a través de la «filia» donde identidad y alteridad –como partes de una misma cultura– son valoradas de manera positiva, o mediante la «fobia» a través de la cual entre el «yo» y el «otro» hay una valoración negativa (Pageaux, 2012). De esta forma, la imagen en tanto creación de nuevas realidades, tiene en la otredad un terreno para el desarrollo, pero también un modo de reafirmación de la identidad de origen.

En lo relativo a las costumbres y prácticas caraqueñas, el escritor se vale del imaginario existente para mostrarlo, cuestionarlo, proponer opciones diferentes, preservarlo en la memoria de los caraqueños a partir de la memoria colectiva que dibuja, hacer a los habitantes partícipes de la representación e

involucrarlos en la reflexión sobre los asuntos de la caraqueñidad desde las imágenes identitarias que les presenta. La variedad que enseña puede agruparse en prácticas y costumbres que se han perdido, pero no pueden olvidarse: recreación –paseos en tranvía, retretas en la Plaza Bolívar, cine, paseo por el Mercado de San Jacinto, visita a los parques–; moda –vestimenta, enseres, intercambios a través de tarjetas, recados, esquelas–; gastronomía –dulcería, golosinas, pastas finas, helados de La Francia, hallacas–. Lo que tiene riesgo de perderse y es necesario preservar: celebraciones y festejos –matrimonios y otras fiestas familiares–; fechas de tradición –Navidad, Semana Santa, Carnaval–. Las prácticas que no se deben repetir –la pava y lo pavoso–.

Aquello que es necesario preservar para compartirlo con diferentes generaciones representan prácticas y costumbres imaginadas-recordadas-hechas presentes que las ofrece el escritor para que los lectores puedan atesorarlas en el recuerdo y en la perdurabilidad de la escritura. Se incluyen aquí prácticas y costumbres del siglo XIX e inicios del siglo XX, cuya pérdida conjunta afecta la identidad del caraqueño. Su valor simbólico es representativo de las tradiciones de Caracas y con su partida arrastran parte del acervo cultural de la ciudad. Con ellas el escritor alude a la premodernidad, donde las relaciones entre los caraqueños estaban mediadas por otros valores e intereses; quiere así, exhortar al lector a una toma de postura sobre lo que ellas representan para el significado del ‘ser caraqueño’.

Otras prácticas que corren el riesgo de perderse y que es necesario conservar, son destacadas por la importancia que tienen y el lugar que ocupan en la vida de las personas, se refieren a las usanzas familiares y a las fechas de tradiciones celebradas en la ciudad. Salvaguardarlas constituye un deber con lo que representa la ciudad en la existencia de cada uno de sus habitantes, todas ellas forman parte del significado propio que tienen de sí mismos los caraqueños y la forma en que viven, conocen y entienden la ciudad, su tradición y herencia histórica.

Con lo que no se debe repetir, el escritor alude a aquellas cosas que generan malestar, desequilibrio, hostilidad, conducen al aburrimiento y al displacer por ser dependientes de lo vulgar, ordinario y banal. Sugiere a los caraqueños evitarlas y excluirlas como una forma de cambiar un imaginario instituido dependiente de lo trivial, exiguo e insustancial intentando orientarse

sobre lo artístico, proporcionado y que resulte satisfactorio, componentes que definirían un nuevo imaginario opuesto al existente y apartado de lo «pavoso».

La identidad con la ciudad, el sentido de pertenencia a ella, ofrece a quienes detentan el gentilicio caraqueño la esencia de la capital en su representación, símbolos, signos, valores, elementos culturales, modo de sentir y vivir la ciudad, junto con el orgullo de ser caraqueño y las prácticas que así lo afirman. Lo que representan de icónico las costumbres caraqueñas en las primeras décadas del siglo XX (Hernández, 1998/2002; Vannini, 2005), contrasta con la mixtura de prácticas, costumbres, y cotidianidad donde se confrontan valores, virtudes y modos a los cuales agrupa la caraqueñidad (Almandoz, 1995; 2002; 2011; 2012; Martínez, 1995). Sin embargo, frente a la complejidad que define la historia y tradiciones caraqueñas, la ciudad propone desafíos a sus habitantes respecto a la convivencia con lo heterogéneo, repetidamente le demanda fidelidad dentro de sus desvaríos, mantiene sus sentimientos en disputa constante sobre la ciudad anhelada, pretendida y la que se sufre, exige a sus incondicionales y contrarios un posicionamiento en su relación con ella (Niño, 1995). Caracas en su condición de obra inconclusa y en permanente construcción - reconstrucción de la convivencia, exige adaptaciones a lo novedoso, pero también la solución a sus problemas; plantea vivencias de plazos cortos y seguir el rastro de un porvenir imaginado; emplaza a sus ciudadanos al conocimiento y comprensión de su pasado en defensa de su identidad y para enfrentar el futuro (Torres, 2013; 2015).

La riqueza de su creación poética viene acompañada por su presencia indiscutible en los otros géneros que el autor desarrolla –texto dramático y ensayo–, por el número de publicaciones que logró en ese género, por la posición de sus pares y la crítica literaria frente a su producción, quienes la valoran por su ‘magia organizada por el proceso cultural’ (Pineda, 1983); por el doble atributo que despliega el autor como ‘poeta lírico y poeta social’ (Liscano 1950, como se citó en Torres, 2020); por ser un poeta de lo popular, quien dedicó su obra a ‘los desheredados, los marginales, los miserables’ (Silva, 1987/2020); por la transparencia de su poesía en la que resalta ‘costumbres, gustos, decires, prejuicios, amores y dolores de los sectores venezolanos’ más afectados por el subdesarrollo (Ibid).

La intención de Nazoa con su producción dramática era más bien la literaria que la puesta en escena, en los textos estaba siempre presente su actitud detractora y la perenne ‘contradicción entre el bien y el mal, lo bello y lo feo, lo sublime y lo chato’. Su pretensión se centraba en la posibilidad de que sus producciones llegaran a diferentes sectores sociales para mostrar ‘el ser y el acontecer nacionales en prístina pero recia sencillez’ (Rengifo, 1978). Esto lo hacía con el uso de un lenguaje rico en ‘códigos lingüísticos, metáforas literarias, poesía pura así como formas dramáticas’ sustentado por el ingenio popular, la sátira, comicidad, costumbrismo, humorismo y la tradición sainetera del siglo anterior (Chesney-Lawrence, 2014).

En la producción ensayística encontramos plasmado de modo autobiográfico el ‘yo’ del escritor (Pozuelo-Yvancos, 2005), a través de sus testimonios personales de lo vivido en el presente o del pasado evocado de la ciudad. De su reflexión sobre sí mismo (Lukács, 1911/1975) deviene lo que es su posición frente a Caracas y la caraqueñidad, temas sobre los cuales escribe, y la interpretación que hace de ellos. Es allí donde logra la fusión del sí mismo con sus objetos de escritura, el espacio de la creación imaginaria y la base que otorga credibilidad al decir (Pozuelo-Yvancos, 2005), todo ello con el claro propósito de la reflexión crítica y la producción de saberes (Aullón de Haro, 2005).

Su pasión por Caracas, su sentido de pertenencia a ella y sus vivencias las plasmó el escritor en una prosa de intensidad, exaltación y crítica aguda, con descripciones nutridas de diferentes eventos de gran significación para la ciudad y sus habitantes que develan la realidad de Caracas y la caraqueñidad (Castillo, 2010). Al tiempo que enriquece el idioma español, con venezolanismos, compilados de su intercambio con la gente que luego incorporaba en sus escritos, provoca en el lector el interés/necesidad de reflexionar, asumir una posición y desarrollar un proceder crítico (Mujica, 1983).

Finalmente, desde el humorismo Nazoa se pronuncia, principalmente en la poesía y en el teatro, donde de modo eficaz frente a las injusticias y el absurdo destaca ‘el carácter festivo, amable, pero también amargo, del ser venezolano’ (Rengifo, 1978); nos provee así, una escritura que fija y mantiene en el tiempo la reflexión que genera (Pineda, 1983).

Tras su conocida participación en diferentes revistas humorísticas (Echeto, 2014), en los años sesenta Nazoa se destaca dentro del género con una obra desarrollada, su producción resalta por el carácter lírico, el ingenio y vivacidad criolla de sus escritos y el abordaje de temas variados entre ellos el político. Fue distinguido como ‘uno de los más grandes —si no el más grande— de los poetas humorísticos de nuestra lengua’ (Silva, 1987/2020), ‘una de las figuras más brillantes del humorismo venezolano en todos los tiempos’ (Torres, 2020), ‘figura central de nuestro humorismo contemporáneo’ (Delgado Senior, 2006), ‘uno de los escritores latinoamericanos más brillantes del siglo XX’ (Castillo, 2010).

La obra de Nazoa con respecto a los imaginarios sociales instituidos nos advierte a partir de la reflexión, crítica y proyección sobre la necesidad de mirar en lo cotidiano las provocaciones y desafío, para anticipar modos que ayuden a preservar lo útil y favorable, y/o a contrarrestar o frenar lo nocivo y dañoso. El escritor manifiesta nostalgia por el pasado, condena los excesos y arbitrariedades que se cobijan bajo el ala de la modernización de la ciudad: la sacudida urbana en detrimento de la historia, de la identidad del caraqueño y las memorias de Caracas; la modificación del carácter y el proceder de sus habitantes; el atentado contra los bienes patrimoniales dictado por la ignominia gubernamental.

A través de los imaginarios sociales instituyentes y desde el lenguaje innovador y enriquecido que sus imágenes proyectan (Bachelard 1960/1997), el escritor supera lo real (Sartre, 1964) y nos ilumina un modo de vida, a través de la transmisión entre un alma que se comunica con otra (Bachelard, 1957/2000). Contribuye a preservar la memoria social, por cuanto las representaciones creadas son simbólicas de la sociedad y del tiempo en el cual surgen (Castoriadis, 1998). Emplea el imaginario existente (Castoriadis 1975; 1994; Durand, 2000), para mostrarlo, cuestionarlo, proponer opciones diferentes, conservarlo en la memoria de los caraqueños, hacer a los habitantes partícipes de la representación e involucrarlos en la reflexión sobre los asuntos de la caraqueñidad, a través de las imágenes identitarias que presenta.

## CAPÍTULO 6.

### CONCLUSIONES

[...] cada uno de sus habitantes tiene una relación íntima y personal con ese espacio de la ciudad. Tanta gente, tantas memorias y tantos recuerdos. Las ciudades tienen una memoria que dialoga con la nuestra, la provoca y la despierta [...] y el ciudadano se enfrenta todos los días con diferentes pasados que su propio camino encuentra y reinterpreta.

Marc Augè, 2017  
*Memorias de la ciudad*

Comprender los imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad del siglo XX presentes en una selección de la obra de Aquiles Nazoa, con la finalidad de ocuparnos desde la psicología social y la literatura de la Caracas del siglo XX, tal como es imaginada en la literatura, nos condujo por la senda que hemos transitado y de la cual dan cuenta estas páginas. Lo hicimos con el interés de aproximarnos a la representación de lo físico –natural y edificado–, la vida social y cultural, los actores sociales y la simbología que integran la conciencia urbana a partir de la relación exclusiva que establece el autor con la vivencia propia, la que tienen los habitantes con Caracas y la interrelación que sostienen con la ciudad. En este capítulo ofrecemos los comentarios finales en torno al cumplimiento de los objetivos que orientaron el estudio, en esta dirección organizamos los contenidos.

*Caracterizar la temática en los diferentes géneros que conforman la selección de la obra de Aquiles Nazoa.*

-La de Nazoa es una escritura de múltiples recuerdos y múltiples nostalgias. La que se crea como producto de un imaginario de la evocación, un imaginario de los sueños propios y los que su pueblo le ofrece, y un imaginario de la ciudad vivida en su época particular. Escribir sobre Caracas es para el autor una necesidad de que la ciudad sea reconocida, de asegurarse que existe, y a pesar de los cambios de su rostro, es preciso mantener su identidad a través del tiempo. Aspira con ello a dejar plasmado el momento histórico que define una identidad social específica que se ajusta a las preferencias y tendencias de la época.

-En varios de sus ensayos –Caracas física y espiritual, Venezuela suya y Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo– Nazoa destaca paisaje, urbanismo y costumbres de Caracas, desde sus reminiscencias y ficción, nos presenta una ciudad vivida y soñada. Recrea la sencillez de sus formas y de sus gentes, sus producciones rescatan de forma acentuada el criollismo y el costumbrismo del siglo XIX.

-Su poesía y dramaturgia, aunque en algunos casos representan la tendencia romántica, se dedican mayoritariamente a resaltar la crítica social y a mostrar las



injusticias sociales prevalecientes en la primera mitad del siglo XX. Se incluyen en ellas un imaginario colectivo sobre Caracas, los símbolos que representan valores, creencias, prácticas, costumbres de los caraqueños en diferentes momentos de su historia.

-Hay en la escritura de Nazoa –poesía, drama y ensayo– una variación sobre el modo de expresar sus sentires, recuerdos y añoranzas por la ciudad y la vida caraqueña de principios del siglo XX. Desde el furor de las primeras luchas en su escritura joven, hasta la reflexión a partir de la nostalgia por lo que se ha perdido y la necesidad de la conservación de lo muy escaso que queda de aquellos tiempos. Transita así el escritor por un periodo de maduración literaria y personal, donde su propio proceso de adaptación a las demandas de la modernidad –la televisión, por ejemplo– representa de algún modo aceptación de los cambios en provecho de sostener su crítica social contra la arbitrariedad y su compromiso con los más necesitados.

-Desde el ingenio, el humor y la gracia criolla Nazoa se conecta con la reflexión colectiva, con la práctica social del caraqueño, a través de una forma de ver e interpretar con sentido crítico la realidad, y en la búsqueda de transformar lo rígido establecido, lo invariable y opresor. Al estimular la risa nos sensibiliza y estimula a pensar en esa realidad desconocida o desatendida por nosotros, nos alecciona sobre lo engañoso, ruin y despreciable de la vida.

*Conocer imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad que se construyen en su obra.*

-Imágenes, significaciones, visiones de mundo sobre Caracas, la sociedad y el caraqueño las ofrece Nazoa en su obra literaria. Estas significaciones son subjetivas del autor producto de su creación, evocación o vivencias; también son significaciones de la Caracas donde vive y del intercambio que él realiza con sus coterráneos. A través de estos imaginarios puede establecerse clara diferenciación entre el otro, la cultura de la alteridad y el nosotros, la cultura de la identidad.

-Naoa se comporta como un ser autónomo que propone instituir algo distinto, nuevas significaciones y posibilidades a lo que está. Plantea al caraqueño cómo imaginarse y pensarse en tanto miembro de una sociedad autoinstituida, liberarse de aquello que distrae de lo simbólico fundante y proyectarse dentro de los límites que impone la identidad, con la necesaria flexibilidad para adaptarse a los nuevos tiempos y a los cambios que le son inherentes. Esto a partir de la comprensión de que los imaginarios surgen de la interacción con el paisaje, el entorno urbano y del intercambio social, en este sentido se construyen en lo cambiante, dinámico y relacional.

-Invita por ello a revisar-reafirmar la identidad desde lo deseable, imaginable y pensable de Caracas como un ‘nosotros’, lo que contempla modos específicos de relacionarnos con nuestro pasado y con las tradiciones que debemos conservar; la objeción y la crítica ante la naturalización de las transformaciones que suponen el olvido del ayer y, con ello, los símbolos de nuestra identidad.

-Símbolos representativos del gentilicio caraqueño lo constituyen el respeto por el paisaje y su valor como parte integrada al urbanismo de la ciudad y por ello insustituible, el urbanismo de la ciudad colonial, los personajes tradicionales y populares de Caracas que representan prácticas, oficios, costumbres distintivas de la caraqueñidad.

-Logramos acercarnos a la representación que nos ofrece la poesía, el teatro y ensayo de Naoa, sus contenidos nos han provisto de referentes que hablan de Caracas y los caraqueños en mundos alternos creados por el escritor a través de la imaginación, en ellos se hallan presentes temas de una tradición literaria en el país, de la memoria social del tiempo caracterizado, relativos a Caracas y la caraqueñidad. La distinción específica de personajes, prácticas, lugares, conmemoraciones, símbolos, son las marcas características de la obra, su autor y el tiempo definido que se representan. Con ellas reconocemos el imaginario de la ciudad y del habitante urbano en su época y entornos particulares; interpretamos la forma en que se construyen las memorias e imaginarios sociales que los singularizan; comprendemos nuevos ángulos de lo urbano, su

organización, la prescripción del tiempo colectivo en la esfera simbólica, así como su influencia en el acervo de la vida social.

-Desde el conocimiento construido y en el terreno afectivo en el cual se ubica para mirar la ciudad, el escritor construye imaginarios de lo que le preocupa e interpela sobre Caracas y sus habitantes. Con estos imaginarios se pronuncia políticamente para fustigar desde el verbo, aquello que valora como injusto dentro de los imaginarios sociales instituidos; marca desde la potencia estética y la riqueza simbólica del lenguaje nuevos imaginarios que ofrecerán contraste con los existentes a partir de la mirada crítica que en su obra literaria nos comparte. Sus evocaciones, nominaciones, materializaciones y proyecciones nos invitan a repensar el pasado, valorar el presente y pensar en un futuro distinto para la ciudad, sus pobladores y la identidad cultural que los define.

-La cultura como espacio de autorrealización de sujetos identificados por prácticas similares hacen de la caraqueñidad, en la obra de Nazoa, una apuesta de vivencia más justa y equitativa donde el auto-reconocimiento de los habitantes de la ciudad en cuanto tales, sin excluir los límites y bordes que distinguen la necesaria pluralidad, se plantea desde un modo de auto-realización y con marcas de identidad más equilibradas y humanas, para ser compartidas como patrimonio de todos.

-Las sociedades con gobiernos dictatoriales impiden el avance y el desarrollo, instituyen un imaginario del atraso y de lo aislado, las ciudades crecen con un ritmo particular y a espaldas del progreso mundial, impiden la vivencia de las tendencias en una época. Además, se detienen frente al avance universal, imposibilitan una evolución rítmica. La gente pareciera apearse –incluido Nazoa– a las pocas cosas ‘buenas’ de la ciudad que eran permitidas por la dictadura. Especialmente aquellas encargadas de llenar el espíritu y/o reconfortarlo. De allí la nostalgia que se identifica en las imágenes que colman los recuerdos de lo que nos transmite el escritor en su obra, y el poder de esta de motorizar la evocación de aquellas cosas apreciadas de Caracas.

-A finales de la década de los 50, después de la caída de Pérez Jiménez, se abre un dique con el inicio de la democracia, el descontento sentido en momentos de cambio y represión, cuando sus críticas eran acalladas por la dictadura, y que en su tiempo no lograron expresarse con libertad, tienen ahora el espacio y los medios para manifestarse. Hace propicia la ocasión nuestro escritor para levantar su voz contra los símbolos de la modernización de la ciudad, con los cuales se pretende opacar y desconocer las imágenes fundantes y la tradición. Registra en sus escritos la posición crítica que mantiene frente al cambio desenfrenado y el afán destructor, aboga por la conservación de los íconos que definen la identidad con la ciudad y con el ser caraqueño.

*Destacar la función que tienen los personajes de las creaciones de Nazoa en la dinámica social de Caracas y en la representación de la caraqueñidad.*

-Los personajes presentes en la obra de Nazoa son diversos. Con los humanizados por su inclinación a escribir sobre el paisaje –Ávila, Pacheco–, lugares –barrios, puentes, plazas esquinas–, animales –perro callejero–, símbolos asociados a costumbres de Caracas –puyas, ñapas–, mantiene interlocución en tanto dialoga con ellos, les dedica elegías donde resalta su tristeza por las pérdidas, exaltaciones con alabanzas específicas en reconocimiento de su valor simbólico para la ciudad. También lo hace desde el elogio, la súplica, las solicitudes o el adiós irremediable; junto a ello les reclama a los caraqueños su indolencia, falta de autonomía e inacción frente al desprecio, la destrucción y el olvido a los que están expuestos estos personajes humanizados, íconos de la ciudad.

-Los personajes enmarcados dentro de la estructura y organización social – pobres, nuevos ricos– mantienen diferencias insalvables, ocupan posiciones distintas y, desde allí se relacionan de manera diferente entre ellos y con la ciudad. La jerarquía que los distingue pauta las relaciones mediadas por el poder que ejercen unos sobre otros. Se mira, entiende, narra, imagina y significa la ciudad desde el lugar que se ocupa dentro de la estructura social. Para unos puede ser una meta-utopía inalcanzable la relación con la ciudad porque viven separados, segregados y a los márgenes de ella; para otros, es el lugar del despliegue y el ejercicio de una manera de ser y de relacionarse con la ciudad de modo diferente,

el punto de partida para proyectarse, el espacio para vejar al diferente, al que está en una posición social inferior. Para los caraqueños ‘emergentes’, migrantes nacionales o extranjeros, los que adoptan a la ciudad como destino –que pueden estar en el grupo de los pobres o los nuevos ricos– y van tras los beneficios de la modernización y el progreso de ella, su relación comienza con estos elementos como símbolos fundantes, no hay un pasado que haya forjado identidad con la ciudad, ni se reconocen y valoran sus tradiciones, porque apenas se inicia el enlace y vínculo con ella.

-Los personajes de la política, fundamentalmente gobernantes –Guzmán Blanco, Castro, Gómez, Pérez Jiménez–, son otros caraqueños que se relacionan con la ciudad desde el poder, la codicia y las excentricidades, en la idea del ‘progreso’ y transformación de Caracas. Aunque esto suponga derrumbar lo existente –lo físico y simbólico–, con el afán de generar una nueva identidad asociada a los meros intereses particulares. A estos personajes se agregan los inversionistas y constructores. Todos ellos son juzgados de modo expreso por Nazoa, quien refleja en su crítica social su preocupación por las consecuencias de unas acciones que no responden a las necesidades del ciudadano sino a la exclusiva satisfacción personalista y provocan la destrucción de la ciudad.

-Los personajes asociados a las costumbres caraqueñas, símbolos también de la caraqueñidad, representan al caraqueño del ‘pueblo’, gente sencilla y trabajadora –don Anselmo, dulcera, pandehornero, frutero, Momo, vendedores de mercado, artistas, artesanos–. A través de ellos Nazoa busca destacar el valor de algunos símbolos de la identidad con la ciudad, porque son personajes que forman parte de una tradición y, por el hecho de que desaparezcan, no está negado su significado como parte de la filiación con la ciudad. Con los personajes populares quiere señalar la esencia del ciudadano común que representa la productividad, el desarrollo y, de cuya acción individual y conjunta, se establecen imágenes importantes de la caraqueñidad. Con todos ellos el escritor se identifica directamente por su asociación con la Caracas soñada, evocada e imaginada por él.

-Los personajes del futuro los ubica el autor en representantes de la literatura, el arte –artistas y artesanos–, fotógrafos, coleccionistas, restauradores y todos aquellos que permitan conservar, en el decir de Nazoa lo «esencial humano», los imaginarios de la identidad fundante de Caracas. Así como los nuevos arquitectos, que puedan garantizar el equilibrio que demanda el desarrollo emergente, en armonía con el paisaje, para asegurar la salvación de la ciudad.

*Interpretar el rol que cumple la producción de Aquiles Nazoa en la construcción y pervivencia de los imaginarios sociales sobre Caracas y la caraqueñidad.*

-La obra de Aquiles Nazoa representa un extenso reservorio de la memoria social de Caracas y la caraqueñidad. En ella se aloja el imaginario constitutivo de la ciudad, la simbología que ha permitido el desarrollo de la identidad primera y lo ofrece al lector quien puede disponer de los imaginarios que representan una época y un tiempo ido; de una ciudad que es otra, pero que preserva sus orígenes en el registro escrito.

-Muchas de las creaciones de Nazoa se inspiran en lo sencillo, en la gente humilde y trabajadora, en los desvalidos y necesitados. También a ellos –de este y otros tiempos– va dedicada su obra, son sus lectores originarios por ser sus inspiradores. La crítica social que ocupa buena parte de su producción tiene también otros lectores objetivo, aquellos que detentan el poder y toman decisiones en nombre del colectivo, quienes se arrogan el derecho de mantener o cambiar lo instituido y obstaculizar lo instituyente si esto no les conviene. Quiere nuestro escritor dejar para ellos y para todos, puntos de reflexión sobre lo nacional, el interés por resguardar el ‘nosotros’ que debe definirnos, la defensa y protección de la identidad del caraqueño con su ciudad.

-Con su sensibilidad social busca alertar a los lectores acerca de las cosas que se deben mantener de la ciudad y del gentilicio caraqueño, las amenazas que se ciernen contra ellos, los riesgos que se enfrentan de pérdida de la identidad por el olvido de origen y las tradiciones, lo que es necesario rescatar y salvaguardar para las generaciones futuras, la posición crítica que se debe mantener frente a los cambios que experimenta la ciudad y son inherentes al paso del tiempo, las

adaptaciones que es necesario incorporar sin perder de vista «lo esencial humano».

-Mientras existan lectores que aprecien y disfruten la escritura de Nazoa en los distintos géneros que produjo para los venezolanos, y su obra siempre se encuentre accesible a todos para el goce y el disfrute; el aprendizaje, la reflexión, la inspiración, la inventiva, la crítica social; en tanto prevalezcan iniciativas educativas y artísticas que promuevan la identidad del país y el valor de sus cultores, y haya venezolanos interesados en conocer, aprender, reproducir y difundir la obra del autor, ella estará viva, floreciente y cumpliendo la función para la que fue creada: contribuir en la construcción cultural del país y de Caracas en particular, en la construcción de la imagen de sus hombres y mujeres, en la de sus ideas y sus costumbres.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Adorno, T. (1974/2003). *Notas de literatura*. Ariel.
- Agudelo, P. (2011a). (Des) hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales. *Uni-Pluri/Versidad Vol. 11 No. 3*, 1-18. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/unip/article/view/11840/10752>
- Agudelo, P. (2011b). Tramar el sentido, tejer los signos, narrar las acciones Una mirada semiótica a las significaciones imaginarias sociales. *Lenguaje (39)* 1, 231-252. <https://core.ac.uk/download/pdf/11863349.pdf>
- Almandoz, A. (1995). El imaginario de la ciudad venezolana. 1900-1958. En T. Hernández (2010) (comp.), *Ciudad, espacio público y cultura urbana. 25 conferencias de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas* (pp. 207-224). Fundación para la Cultura Urbana.
- Almandoz, A. (2004). La americanización venezolana en ensayos y novelas de los años 1960 y 1970. *Anales de la Universidad Metropolitana, Vol. 4, N° 1* (Nueva Serie), 183-200.
- Almandoz, A. (2011). El imaginario de la ciudad venezolana: de 1958 a la metrópoli parroquiana. Aproximación desde la historia cultural urbana. *Cuadernos de Geografía, Revista Colombiana de Geografía, Vol. 20, n.º 1*, 9-20.
- Almandoz, A. (2012). Caracas, entre la ciudad guzmancista y la metrópoli revolucionaria. En A. Almandoz (Edit.), *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja* (pp. 9-25). OLACCHI.
- Almandoz, A. (2018). *La ciudad en el imaginario venezolano: IV: Del Viernes Negro a la Caracas roja*. Fundación para la Cultura Urbana.
- Augè, M. (2017). Memorias de la ciudad. Encuentro con Marc Augè Jornadas de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía, 2(2)*, 125-130. <https://doi.org/http://doi.org/10.29112/2.2.9>
- Aullón de Haro, P. (2005). El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros En V. Cervera, B. Hernández y M. Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario* (pp. 13-23). Universidad de Murcia.
- Baczko, B. (1991). *Los imaginarios sociales. Memorias y Esperanzas Colectivas*. Nueva Visión SAIC.



- Bachelard, G. (1943/1994). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1957/2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1960/1997). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Baeza, M. (2011). Memoria e imaginarios sociales. *Imagonautas* [1], 1, 76-95.  
[http://imagonautas.gceis.net/sites/imagonautas.gceis.net/files/images/Imagonautas\\_01-01-05\\_manuel\\_antonio\\_baeza.pdf](http://imagonautas.gceis.net/sites/imagonautas.gceis.net/files/images/Imagonautas_01-01-05_manuel_antonio_baeza.pdf)
- Berger, P. (1999). *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Kairós.
- Bergson, H. (1899/2002). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Editorial Losada, S. A.
- Boadas, A. M., Navas, G. y Plaza, J. (2015-2016). La imagología literaria: una propuesta de aplicación. *Núcleo* 32-33, 137-170.  
<https://www.researchgate.net/publication/328290361>
- Bustillo, C. (2000). De lo real, lo imaginario y lo ficcional. *Apuntes Filosóficos*, No. 17-2000, 149-163.
- Cabrujas, J. I. (1988/2012). La ciudad escondida. En T. Hernández (Comp.), *Caracas en 25 afectos* (pp. 20-32). El Nacional.
- Carrión, F. (2002). De la violencia urbana a la convivencia ciudadana. En F. Carrión (Ed.). *Seguridad ciudadana, espejismo o realidad?* (pp. 13-58). OPS/OMS/Flacso.  
<http://www.flacso.org.ec/docs/sfseguridadciudadana.pdf>
- Carrión, F. (2008). Violencia urbana: un asunto de ciudad. *Eure*, 35(103), 111-130.  
[http://www.eure.cl/wpcontent/uploads/2008/12/EURE\\_103\\_06\\_CARRION.pdf](http://www.eure.cl/wpcontent/uploads/2008/12/EURE_103_06_CARRION.pdf)
- Cartay, R. (2003). *Fábrica de ciudadanos. La construcción de la sensibilidad urbana (Caracas 1870-1980)* (pp. 47-75). Fundación Bigott.
- Castillo, A. (2010). Aquiles Nazoa, su vida y visión de Caracas.  
<http://servicio.bc.uc.edu.ve/derecho/revista/idc26/26-10.pdf>
- Castoriadis, C. (1975/2012) *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.
- Castoriadis, C. (1986/2005). El Campo de lo social histórico. *ESTUDIOS. filosofía-historia-letras*.

[http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio04/sec\\_3.html](http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio04/sec_3.html)

- Castoriadis, C. (1994). *Los dominios del hombre: Las encrucijadas del laberinto*. Gedisa.
- Castoriadis, C. (1997). *Ontología de la creación*. Pensamiento Crítico Contemporáneo.
- Castoriadis, C. (1998). *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación. Encrucijadas del laberinto V*. Eudeba.
- Castoriadis, C. (2002). La institución imaginaria de la sociedad. En E. Colombo (Comp.), *El imaginario social* (pp. 27-63). Montevideo: Nordan-Comunidad.
- Cunill Grau, P. (29.03.2020). Caracas no es la misma sin Aquiles Nazoa. En *El Nacional – Papel Literario*, 3. <https://pauadm04.files.wordpress.com/2020/05/papel-literario-2020-marzo-29.pdf>
- Chateau, J. (1976). *Las fuentes de lo imaginario*. Fondo de Cultura Económica.
- Chesney-Lawrence, L. (2014). *Los orígenes del teatro moderno venezolano. Relectura 1900-1950*. On-Demand-Publishing LLC; Amazon Company AMAZON.COM Co.
- De Certeau, M. (1980/2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- De La Bandera C. (2002). Los espacios imaginarios y evocados en el teatro. *Los Rbdomantes*, 61-68. [https://racimo.usal.edu.ar/171/1/Los\\_espacios\\_Bandera.pdf](https://racimo.usal.edu.ar/171/1/Los_espacios_Bandera.pdf)
- Di Sarli, N. y Radice, G. (2011). Objeto material / objeto imaginario/ objeto poético: el imaginario social en función de la práctica teatral. *Question/Cuestión*, 1(28), 1-10. <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1088>
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Taurus.
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. Ediciones Del Bronce.
- Echeto, R. (Curador), (2014). *Setenta años de humor en Venezuela*. Banesco / Cyngular.

- Foucault, M. (1966). El pensamiento del afuera. *Critique* n° 229.  
<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=zgvmxvxdgrvbwfpbnxhcg9ydgfjaw9uzxnmawxvc29mawnhc3xnedo0n2rlzge5ymu3n2nlowu2>
- Foucault, M. (1999). *Literatura y conocimiento*. Universidad de Los Andes/Editorial Venezolana.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Morata.
- Freud, S. (1905/1991). *Obras completas, Vol. VIII, El chiste y su relación con lo inconsciente*. Amorrortu editores.
- Gadamer, H-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Paidós.
- Gadamer, H-G. (1999). *Poema y diálogo*. Gedisa.
- Gadamer, H-G. (2001). *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a «Cristal de Aliento» de Paul Celan*. Herder.
- Gadamer, H-G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Tecnos/Alianza.
- Gadamer, H-G. (2013). *Hermenéutica, estética e historia. Antología*. Sígueme.
- García-Guadilla, M. P. (2012). Caracas: De la Colonia al socialismo del siglo XXI. Espacio, clase social y movimientos ciudadanos. En A. Almandoz (Edit.), *Caracas, de la metrópoli súbita a la meca roja* (pp. 155-196). OLACCHI.
- Gergen, K. (1996). *Realidades y relaciones Aproximaciones a la construcción social*. Paidós.
- Hernández, T. (1998/2012) Caracas: odiada, amada, desmemoriada y sensual. En T. Hernández (Comp.), *Caracas en 25 afectos* (pp. 159-178). El Nacional.
- Liscano, J. (1981/1999). Ciudades invisibles. En R. Arráiz (Comp.), *Cuatro lecturas de Caracas* (pp. 75-85). Fundarte.
- Lukács, G. (1911/1975). Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a L. Popper). En G. Lukács (Obras Completas 1), *El alma y las formas y La teoría de la novela* (pp. 15-39). Grijalbo.
- Martí, A. (2005). Literatura comparada. En J., Llovet; R., Caner; N., Catelli; A. Martí y D. Viñas (Eds.), *Teoría literaria y literatura comparada* (pp. 333-406). Ariel.
- Martínez, I. (2017). La dimensión identitaria y creativa de lo experiencial. *Imagonautas* 10, 87-107.  
<https://imagonautas.webs.uvigo.gal/index.php/imagonautas/issue/download/30/32>

- Martínez, T. (1995). Caraqueños. En Hernández (Comp.), *Caracas en 25 afectos* (pp. 46-55). El Nacional.
- Méndez, E. (2016). *El imaginario de la ciudad*. Universidad de Guadalajara.
- Molano, C. (2021). *Ricardo Fábrega – Taboga*. Encuentro Latino Radio. <http://www.encuentrolatinoradio.com/2020/01/ricardo-fabrega-taboga.html>
- Moll, N. (2002). Imágenes del «otro». La literatura y los estudios interculturales. En A. Gnisci (Coord.), *Introducción a la literatura comparada* (pp. 347-389). Crítica.
- Mora-Salas, L. (2013). «La vida y la muerte de punta a punta». Caracas: tránsitos de modernidad. *Psicología*, Vol. 32, N° 2, 49-67. <http://saber.ucv.ve/bitstream/123456789/14481/1/La%20vida%20y%20la%20muerte%20de%20punta%20a%20punta%2c%20Revista%20Psicolog%C3%ADa%202013.pdf>
- Mora-Salas, L. (2016). «A Caracas no se la habita, se la padece...». Los sujetos de la violencia y sus experiencias en diálogo. *FERMENTUM*, año 26 - No. 76. [www.saber.ula.ve/handle/123456789/43228](http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/43228)
- Mora-Salas, L. (2017). *La memoria social del país: construcciones de la narrativa venezolana contemporánea* [Tesis Doctoral]. Universidad Central de Venezuela. <http://hdl.handle.net/10872/19295>
- Mora-Salas, L. (2018). «Casos y cosas que se cuentan del país». La contribución de tres narradoras venezolanas. En C. Peña (Comp.), *Las ciencias sociales: Múltiples enfoques Tomo I* (pp. 549-600). Instituto de Investigaciones Económicas y Sociales “Dr. Rodolfo Quintero”, FACES – UCV.
- Mora-Salas, L. (2019). El estudio de la memoria social: Un desafío en la Venezuela contemporánea. En C. Peña (Comp.), *Miradas a la Venezuela del siglo XXI. Temáticas, enfoques y evidencias. Tomo II*, (pp. 373-412). Facultad de Ciencias Económicas y Sociales / Universidad Central de Venezuela.
- Mora-Salas, L. (2020a). Memoria Social y literatura escenas y personajes de la Venezuela contemporánea. *Athenea Digital*, 20(1), e2262. <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2262>
- Mora-Salas, L. (2020b). Reflexión colectiva sobre el pasado: Una acción sociopolítica necesaria en tiempos de transición democrática. *Revista*

- Venezolana de Análisis de Coyuntura* Vol. XXVI, No. 2, 67 – 93. [http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev\\_ac/issue/current](http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_ac/issue/current)
- Mora-Salas, L. (2021a). El enigma más sombrío de los niños: revelaciones de la literatura a la psicología social. *Contexto. Revista anual de Estudios Literarios, volumen* 25, N° 27. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/contexto/index>
- Mora-Salas, L. (2021b). Memorias «prohibidas», remembranzas «clandestinas». Tránsitos de la acción política. En L. Mora-Salas (Comp.), *Psicología y sociedad venezolana. Conocimientos y prácticas contemporáneas –Publicación conmemorativa. 32 aniversario del Doctorado en Psicología de la Universidad Central de Venezuela–* (pp. 23-82). Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela. <http://saber.ucv.ve/omp/index.php/edi...>
- Mora-Salas, L., Cronick, K. y Pérez-Mena, D. (2020). La memoria como acción política. *SIC* 822, 67-79. <https://revistasic.gumilla.org/2020/la-memoria-como-accion-politica-i/>
- Mora-Salas, L. y Veramendi, J. (2020). Memorias de Los Flores de Catia: la comunidad como testigo del pasado vivo. *Procesos Históricos. Revista de Historia,* 38, 3-26. <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/procesoshistoricos/issue/view/1488/showToc>
- Morin, E. (1956/2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós
- Mujica, H. (1983). Desde los zaguanes en el Guarataro. En A. Nazoa *Obras Completas, Vol. III, Prosa, Tomo I*. Ediciones del Rectorado. Universidad Central de Venezuela.
- Nazoa, A. (1967/1983). *Caracas física y espiritual. Obras Completas, Vol. III, Prosa, Tomo II*. Ediciones del Rectorado. Universidad Central de Venezuela.
- Nazoa, A. (1971). *Humor y amor*. Librería Piñango.
- Nazoa, A. (1971/1983). Venezuela suya. En A. Nazoa *Obras Completas, Vol. III, Prosa, Tomo II* (pp. 247-321). Ediciones del Rectorado. Universidad Central de Venezuela.
- Nazoa, A. (1972). *Las cosas más sencillas*. Oficina Central de Información / TVN-5.

- Nazoa, A. (1975). *Vida privada de las muñecas de trapo*. Corporación Venezolana de Turismo
- Nazoa, A. (1976a). *Genial e ingenioso. La obra literaria y gráfica del gran artista caraqueño Leoncio Martínez*. Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Nazoa, A. (1976b). *Raúl Santana con un pueblo en el bolsillo*. Concejo Municipal del Distrito Federal.
- Nazoa, A. (1978). *Obras Completas, Vols. 1, Teatro, Tomos I y II*. Ediciones del Rectorado. Universidad Central de Venezuela.
- Nazoa, A. (1983). *Obras completas. Papeles líricos*. Universidad Central de Venezuela – Ediciones del Rectorado.
- Nazoa, A. (1987/2000). *Poemas populares*. Ávila Editores Latinoamericana.
- Nazoa, A. (2020). *Humor y Amor*. Biblioteca Ayacucho.
- Nazoa, C. (2020). *Sencillamente Aquiles*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Niño, W. (1995). Caracas: territorio de una moderna monumentalidad. En T. Hernández (2010) (comp.), *Ciudad, espacio público y cultura urbana. 25 conferencias de la Cátedra Permanente de Imágenes Urbanas* (pp. 273-288). Fundación para la Cultura Urbana.
- Pageaux, D. H. (1994). De la imagería cultural al imaginario. En P. Brunel y Y. Chevrel (dirs.), *Compendio de literatura comparada*, (pp. 101-126). Siglo XXI.
- Pageaux, D. H. (2012). Diálogos ibéricos, imágenes relacionales e interculturalidad luso-españolas. En M. Fernández y M. Leal (Coord.), *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular* (pp. 19-32). Editora Regional de Extremadura. [https://www.academia.edu/33147941/Imagolog%C3%A9ricas\\_construyendo\\_la\\_imagen\\_del\\_otro\\_peninsular](https://www.academia.edu/33147941/Imagolog%C3%A9ricas_construyendo_la_imagen_del_otro_peninsular)
- Paredes, J. (2012) Los Universos Simbólicos de la Cultura Contemporánea. Representaciones colectivas, imaginarios y religiosidades en las sociedades posmodernas de Ángel Enrique Carretero Pasin. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 11, núm. 2, 2012, pp. 193-197. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38024616014>
- Pavel, T. (1995). *Mundos de ficción*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Pérez-Vila, M. (2018) Nazoa, Aquiles. En Fundación Empresas Polar (Edit). *Diccionario de Historia de Venezuela*. [www.fundacionempresaspolar.org](http://www.fundacionempresaspolar.org)

- Picón Salas, M. (1957/1999). Caracas. En R. Arráiz (Comp.), *Cuatro lecturas de Caracas* (pp. 47-74). Fundarte.
- Picón Salas, M. (1987/2007). *Suma de Venezuela*. Fundación Editorial El perro y la rana.
- Pineda, R. (1983). Aquiles Nazoa, drama sonriente nacido de un terror y un prado. En A. Nazoa *Obras completas. Papeles líricos* (pp. 11-34). Universidad Central de Venezuela – Ediciones del Rectorado.
- Pirandello, L. (1908/2002). Esencia, caracteres y materia del humorismo. *Cuadernos de Información y Comunicación – CIC*, 7, 95-130. <https://www.redalyc.org/pdf/935/93500707.pdf>
- Pozuelo-Yvancos, J. (1994). La ficcionalidad: estado de la cuestión. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica. Núm. 3*, 265-283. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_27.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_27.html)
- Pozuelo-Yvancos, J. (2005). El género literario “ensayo”. En V. Cervera, B. Hernández y M. Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario* (pp. 179-191). Universidad de Murcia.
- Primera, A. (1979). Cuando nombro la poesía. En *Cuando nombro la poesía* [LP] Cigarrón/Promus.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial SRL.
- Reguillo, R. (2001). Imaginarios locales, miedos globales: construcción social del miedo en la ciudad. *Estudios. Revista de Investigaciones literarias y culturales*. Año VII, No. 17, 47-64.
- Rengifo, C. (1978). Literatura dramática de Aquiles Nazoa. *Obras Completas, Vol. 1, Teatro, Tomo I*. Ediciones del Rectorado. Universidad Central de Venezuela.
- Revista Épale CCS (15 de mayo de 2020). *Las páginas de Aquiles*. Edición número trescientos setenta y dos, año 08. [www.epaleccs.info](http://www.epaleccs.info)
- Rojas Guardia, A. (1989). *Hacia la noche viva*. FabriArt Ediciones.
- Romo, F. (2007). *Hermenéutica, interpretación, literatura*. Anthropos / UAM-Iztapalapa, Div. Ciencias Sociales y Humanidades.
- Santos-Unamuno, E. (2012). La identidad como estereotipo: los estudios imagológicos frente a las coartadas de la Literatura. En M. Fernández y M.

- Leal (Coord.), *Imagologías Ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular* (pp. 33-54). Editora Regional de Extremadura. [https://www.academia.edu/33147941/Imagolog%C3%ADas\\_Ib%C3%A9ricas\\_construyendo\\_la\\_imagen\\_del\\_otro\\_peninsular](https://www.academia.edu/33147941/Imagolog%C3%ADas_Ib%C3%A9ricas_construyendo_la_imagen_del_otro_peninsular)
- Sánchez, M. (2005). La investigación textual imagológica contemporánea y su aplicación en el análisis de obras literarias. *Revista de Filología Alemana*, 13. 9-28. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=321827597001>
- Sartre, J. P. (1964). *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Losada, S. A.
- Silva, A. (2019). Territorios y lugares imaginados. *Topofilia, Revista de Arquitectura, Urbanismo y Territorios*, año XII, No. 19, 1-19.
- Silva, L. (1987/2020). Aquiles Nazoa, Poeta Popular. En A. Nazoa *Poemas populares* (pp. 7-13). Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Simmel, G. (1918/1994). La trascendencia de la vida. *Reis* 89/00, 297-313. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/250169.pdf>
- Simmel, G. (1971/2001). *El individuo y la libertad*. Península.
- Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Herder
- Taylor, Ch. (2006). *Imaginario sociales modernos*. Paidós.
- Tejera, M. J. (1993). *Diccionario de Venezolanismos, Tomo 1. A-I*. Universidad Central de Venezuela.
- Todorov, T. (1974). *Literatura y significación*. Planeta.
- Torres, A. T. (2013). Caracas en la imaginación literaria. *Akademos*, vol. 15, números 1 y 2, 41-57.
- Torres, A. T. (2015). *Fervor de Caracas*. Fundavag.
- Torres, I. (2009). *La magia del buen decir*. Rectorado de la Universidad Central de Venezuela.
- Torres, I. (2013). Palabras y trazos de nuestros humoristas. Antología. En A. Baptista, J. Balza y R. Piñango (Edits.), *Suma del pensar venezolano. Sociedad y cultura, Tomo I* (pp. 419-439). Fundación Polar. <https://guao.org/sites/default/files/biblioteca/Palabras%20y%20trazos%20de%20nuestros%20humoristas.%20Ildemaro%20Torres.pdf>
- Torres, I. (29.03.2020). El humor y la poesía de Aquiles Nazoa (1920-1976). En *El Nacional – Papel Literario*, 1-3.



<https://paudm04.files.wordpress.com/2020/05/papel-literario-2020-marzo-29.pdf>

- Ugas, G. (2007). *La educada ignorancia. Un modo de ser del pensamiento*. TAPECS.
- Uslar Pietri, A. (1953/1999). Caracas de Venezuela. En R. Arráiz (Comp.), *Cuatro lecturas de Caracas* (pp. 13-25). Fundarte.
- Vannini, M. (2005). *Arrivederci Caracas*. El Nacional.
- Vázquez, M. (2012) Nazoa, Aquiles (1920-1976). En L. Chesney (Coord.), *Diccionario biográfico de dramaturgos venezolanos. Siglo XX* (pp. 129-139). Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico-Universidad Central de Venezuela.
- Vegas, F. (2007). *La ciudad y el deseo*. Fundación Bigott.
- Vegas, F. (1995/2012). El valle y la trama. En T. Hernández (Comp.), *Caracas en 25 afectos* (pp. 134-140). El Nacional.

Este libro fue diseñado, corregido, diagramado y publicado  
por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico  
de la Universidad Central de Venezuela  
en el Fondo Editorial CDCH-UCV  
2024.