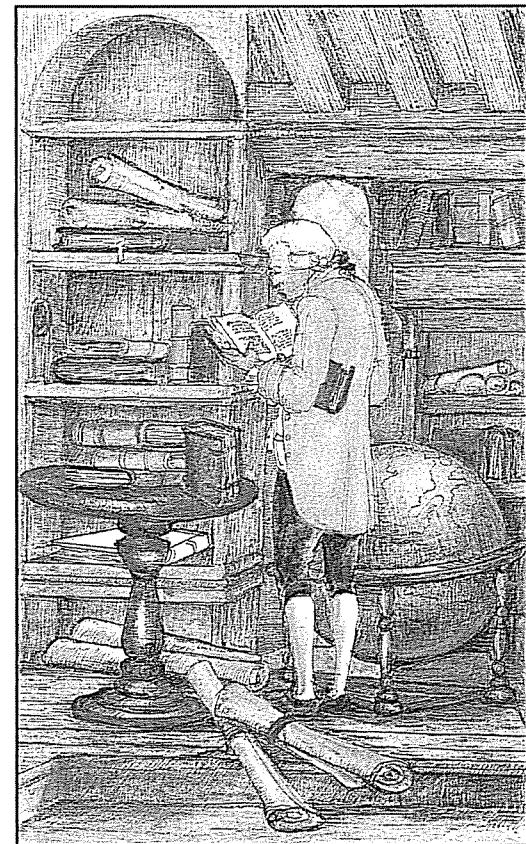


CONCIENCIACTIVA²¹

Ética y valores en un mundo globalizado
Número extraordinario

LA VENEZUELA DE LA ESCRITURA



Doscientos años después

sumario**CONCIENCIACTIVA²¹**

Revista de ética y valores en un mundo globalizado
 Números 28 y 29, junio 2010 - enero 2011
 Revista arbitrada
 Patrocinada por la Fundación ConcienciActiva

© by Fundación ConcienciActiva, 2010
 Centro Lido, Torre A, Piso 8, Oficina 84-A1.
 Av. Francisco de Miranda, El Rosal, Caracas 1060 - Venezuela.
 Teléfonos: (212) 954 0930, 954 0956, 954 0269
 Fax: (212) 954 0731
www.concienciactiva.org / fundacion@concienciactiva.org

Director
Atanasio Alegre
Asistente a la dirección
Michelle Benaim
Jefe de redacción
Vicente Lecuna
Consejo de Redacción
 Pynchas Brener
 Gustavo Arnstein
 Luz Marina Barreto
 Raquel Gamus
 Harry Almela

Las opiniones vertidas en cada una de las colaboraciones son responsabilidad de los autores.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin permiso escrito de la **Fundación ConcienciActiva**.

Diseño: Miguel Bustillo
Diagramación y pre-prensa: Yessica L. Soto G.
Ilustración de portada: Amparo Calvo L.
Corrección: Ana García Julio
 ISSN 1690-4710
 Depósito legal pp 200302CS1479
Impresión: Impresos Minipres, c.a.

Impreso en Venezuela
 Printed in Venezuela

Sobre este número:

Una literatura en el camino de ida y vuelta 5

Antonietta Alario

El anonimato en la crítica literaria o cómo destruir al enemigo sin correr ningún riesgo 11

Aura Marina Boadas

El entorno vital: representaciones de la geografía caribeña en una muestra de narrativa venezolana 31

Carlos Sandoval

¿Para qué sirve la crítica? 59

María del Pilar Puig Mares

Temas y motivos de la narrativa venezolana actual a través de sus premios (2005-2009) 77

Einar Goyo Ponte

Las falsas intrigas en *la otra isla*, de Francisco Suniaga o como escribir una novela "mañana, mañana" 95

Francesca Polito

"A una desposada" de José Antonio Ramos Sucre: el relato de la virgen lisonjera 113

Luz Marina Rivas

El país que nos habita: la tragedia de Vargas como metáfora 131

sumario

María del Rosario Jiménez-P.

El verdadero gesto de narrar: *Mis querencias*,
de Simón Díaz 163

María Eugenia Martínez P.

Enrique Bernardo Núñez: ficciones
de la Historia / historias de la ficción 185

María Josefina Barajas

185
La crónica, ¿otro cuento? 213

Mario Morenza

El viaje espacial en cuatro relatos de *Viudos,*
sirenas y libertinos de Miguel Gomes 237

Rebeca Pineda Burgos

Red social y crítica literaria 267

Shirley Fernández

La música del instante. Una lectura
de *Percusión*, de José Balza 285

SOBRE ESTE NÚMERO

Una literatura en el camino de ida y vuelta

Para 1532 –fecha en la que aparece el *Compendio de la historia general y natural de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés– solamente el 1,6 por ciento de los libros que se publicaban en lengua española, de acuerdo a un estudio de Juan J. Lindt, versaban sobre ciencias naturales.

Por la calidad de su estilo, lo novedoso y singular de su contenido y el empleo de la lengua castellana en la descripción de la naturaleza encontrada en el Nuevo Mundo, el autor del *Compendio* fue declarado primer cronista oficial en el Nuevo Mundo por el Emperador Carlos V.

El país que nos habita: la tragedia de Vargas como metáfora

En diciembre de 1999, Venezuela se vio sorprendida por lluvias torrenciales que causaron el deslave del cerro Ávila. El estado más afectado fue Vargas, por lo cual el evento se conoce popularmente como “la tragedia de Vargas”. Sandrine Revet (2009), en un interesante trabajo para la revista *El desafío de la Historia*¹, explica que esta región ha sido sacudida antes por catástrofes similares, de las cuales la documentación histórica recuerda cuatro sismos de considerable importancia en 1641, 1812, 1900 y 1967. Indica, además, que en La Guaira ocurren “Periódicamente sacudidas por lluvias torrenciales, las abruptas laderas que

LUZ MARINA RIVAS

dibujan su contorno frente al mar se ven removidas por deslizamientos y aludes que de cuando en cuando arrasan con todo a su paso" (72). Entre las lluvias más destructivas se han documentado las de 1798, 1938, 1948 y 1951. Las primeras fueron presenciadas por Alejandro de Humboldt en 1798, entre el 11 y el 13 de febrero, quien lo registró en sus escritos, asombrado por la violencia con que las aguas arrasaban con todo a su paso.

De hecho, en un documento citado por Revet que reposa en el Archivo General de la Nación², relata cómo la lluvia comenzó a la una de la tarde del día once y todavía el día 13 continuaba sin cesar. El río salió de su cauce, las amarras de las embarcaciones se soltaron, la corriente se llevó cinco puentes sólidamente construidos, las calles se inundaron tanto que "una embarcación que calase de 8 a 9 pies de agua podía flotar en el curso de ellas" (sic) (74). Los pobladores huyeron hacia las alturas, hacia los castillos y zonas altas. El autor del documento citado reflexiona: "La confusión de este día fue tanta que no es comparable con la que infunden los más sanguinarios enemigos quando acometen a sangre y fuego una Plaza" (sic) (74).

Este interesante recuento de los desastres naturales en la zona del Litoral Central nos mueve a preguntarnos cómo una región tan golpeada históricamente ha resurgido una y otra vez en forma de comunidades con un gran arraigo al terreno. Explica Revet que aun cuando más de una vez las diferentes autoridades coloniales y republicanas han considerado la necesidad de mudar a los habitantes a otras

regiones, finalmente, por los que regresan, siempre se ha vuelto a decidir la reconstrucción.

Con esta historia como preámbulo, queremos encontrar respuesta a la inquietud que llevó a varios escritores venezolanos escribir novelas y cuentos sobre la tragedia de Vargas. En estos textos, la tragedia representa un hito histórico: una línea que divide un antes y un después del país.

Por otra parte, más allá del hecho histórico, la literatura nos da pistas acerca de cómo ha sido percibido este acontecimiento por nuestra propia cultura. La literatura, como producto de la subjetividad de un autor o autora, nos comunica percepciones, nos comunica la historia sentida por seres humanos de carne, hueso y emoción; es uno de los vehículos nítidos de lo que para la psicología social constituyen las *representaciones sociales* (Lozada, 2000), aquellas imágenes construidas como saberes del sentido común que tienen una función operativa para un colectivo: modelan comportamientos, anticipan determinados hechos, dirigen determinadas reacciones con respecto a la realidad vivida. Corresponden a lo que se ha dado en llamar, según Lozada, "mentalidad, visión de mundo, sistema de creencias, mitos, imágenes, que intentan designar las formas colectivas de pensamiento y de acción" (Lozada, 2000: 120).

Este concepto está muy cerca de lo que para Carmen Bustillo constituye el *imaginario social*, concepto de Castoriadis que la crítica literaria ha encontrado muy productivo para el análisis de la literatura. Bustillo elabora su propio concepto de imaginario de manera más explícita, como una

codificación elaborada por una cultura para aproximarse a la realidad, que incorpora imágenes de identidad conscientes e inconscientes, entendiendo ésta últimas en el sentido del inconsciente cultural de Joseph Henderson³. Citemos *in extenso*:

En resumidas cuentas, el imaginario es la codificación que elaboran las sociedades para aproximarse a la realidad y nombrarla, y en esa medida se constituye 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 autorrepresentaciones y las imágenes identitarias. Porque con ello hay que añadir que esa codificación incorpora elementos del inconsciente cultural, entendido éste de acuerdo a Joseph Henderson (...), como un área de la memoria histórica que yace entre el inconsciente colectivo y el patrón manifiesto de la cultura; puede incluir ambas modalidades –lo consciente y lo inconsciente– pero mantiene cierto tipo de identidad que surge de los arquetipos y que da substrato a los mitos (Bustillo, 2000b: 152).

Asombra en las obras la reiteración de ciertos motivos arquetípicos, sin que los autores se pusieran de acuerdo. Ahora bien, ¿qué tiene que ver el imaginario como hecho colectivo con las obras literarias de autores individuales? En efecto, la imaginación es una cualidad individual, pero como bien lo anota Bustillo,

la imaginación, por más individual que se manifieste, se inserta en un contexto cultural (...) que provee las imágenes que habrán de articularse con el inconsciente trans-individual que sustenta al sujeto. Por lo tanto, supera el espacio personal para responder, en mayor o menor medida, a la pulsión colectiva. Y esa pulsión colectiva, a su vez, se nutrirá y multiplicará con los rasgos propios de cada ser humano habitante de ese contexto cultural. En síntesis, tanto el imaginario como la imaginación participan de lo individual y de lo colectivo, aunque con jerarquizaciones cambiantes según el juego de fuerzas de las ideologías dominantes y según la riqueza de cada psiquis (Bustillo, 2000b: 151).

Se han escrito, hasta donde sabemos, tres novelas sobre el deslave y varios relatos. En este trabajo nos ocuparemos, entonces, de las novelas *Pronombres personales* (2002 y 2005), de Isaac Chocrón, *Noche oscura del alma* (2005), de Carmen Vincenti y *Bajo tierra* (2009), de Gustavo Valle. Además, nos interesan los cuentos “La pulsera” e “Indio desnudo”, de Antonio López Ortega (2008) y “Cuando bajaron las aguas”, de Gabriel Payares (2008). Tenemos en este conjunto autores nacidos en 1930 1943, 1957, 1967 y 1982, con lo cual se reúnen varias generaciones de escritores, cuyas miradas tienen asombrosas coincidencias; los de mayor edad ofrecen imágenes más pesimistas acerca del país a partir de la tragedia.

En *Pronombres personales* (2005), novela polifónica, se dejan oír múltiples voces de un grupo de amigos, de testigos

de las vidas de esos amigos, e incluso la voz de un adolescente, quienes hablan después de la tragedia. Les interesa mucho apoyar a la amiga, María Teresa, que vivía en el Litoral. Ella no estaba en su apartamento cuando ocurrió el deslave; sin embargo, tiene un imperioso deseo de regresar a su hogar y de quedarse allí, porque sólo allí siente que está su lugar. El edificio quedó milagrosamente en pie. La primera extrañeza es el cambio de paisaje. Su testimonio resulta elocuente:

Abrimos las puertas de vidrio de la terraza y desde allí vimos, de lado y lado, una sabana como si fuera un desierto, nada excepto tierra donde antes había un balneario, calles y vida.

(...) lo que me envolvió enseguida que se fueron, como una gigantesca campana de cristal o una amplísima tienda de campaña, fue el silencio. Ningún ruido de carros o ladridos de perros o cantos de pajaritos. Ningún motor sonando allá en el cielo en el mar. Nada. Ninguna voz, y menos el eco de la mía repitiendo en voz alta: "Nada, nada, nada" (Chocrón, 2005:15).

Entonces entendí la fuerza de ese silencio: era como debe ser el silencio de la muerte. El silencio que reina después de haber recibido la última pala de tierra sobre el ataúd (Chocrón: 2005,16).

Aun así, María Teresa decide quedarse. La novela, cuyos capítulos se titulan como pronombres (Yo, Tú, Él, Ella,

Nosotros, Nosotras, Ustedes, Ellos, Ellas, Alguien, Aquéllos, etc.) narra las vidas cotidianas de estos personajes de clase media, quienes sienten que sus vidas se resquebrajan. Uno de ellos será víctima de un asesinato. Otro, tras decidir abandonar el país, morirá en Nueva York en el ataque a las Torres Gemelas. La separación, la incomunicación y hasta la migración transformará a estos personajes. Simultáneamente, la cotidianidad del país va filtrando de temores y angustias las vidas de los personajes: la novela se hace crítica con respecto a la política del país. La esperanza en el futuro se cancela con el nuevo proyecto político, o como diría María Teresa, "maduró, se pudrió y cayó a nuestros pies abriendose en pedazos hediondos" (10). Aparece ya la imagen de la podredumbre, reiterada en varias obras. Se pregunta un personaje, que perdió su sentido de pertenencia:

¿Que nada parece ser lo mismo, y todo parece haberse frenado como ha sucedido con Vargas después de su tragedia? ¿Que me parezco a Vargas? ¿Que ya no pertenezco al mundo que me rodea? ¿Que debería alejarme de todo esto, probar otro lugar y otras cosas? (Chocrón, 2005: 109).

Es interesante constatar que ésta es la única novela con la temática de Vargas que no da voz a las víctimas directas del desastre, a los damnificados o testigos, como las demás. Los personajes, en su mayoría, no viven en Vargas; sólo María Teresa, quien no estaba en el lugar durante las

lluvias. Sin embargo, la tragedia va proporcionándoles imágenes de las tragedias de sus propias vidas. Son significativos los títulos de las dos grandes partes de la novela: "Al borde" y "Desterrados". Las imágenes de destrucción de Vargas dan cuerpo al sentimiento de vidas que se deshacen y de un país que se deshace en la violencia. El desmembramiento de sus vidas privadas es paralelo al del país representado en la novela.

Noche oscura del alma (2005), de Carmen Vincenti, narra la experiencia de Adriana, una joven de treinta años, profesora de Arte y Dibujo en un colegio de niñas, que ha ido al apartamento de su hermano en Tanaguarena a reponerse de la muerte de su padre y de la pérdida del que creía el amor de su vida. Curiosamente, esta novela se compone de capítulos que se titulan con adverbios: *Ahora, Cuando, Mientras, Siempre o Nunca, Durante, Entonces, Mañana, Después*. Resulta una interesante coincidencia que tanto Chocrón como Vincenti elijan categorías gramaticales de tan ambiguos significados. Los pronombres personales adquieren sus referentes, como los adverbios, en un contexto. De otra manera, se trata de palabras vacías de significado. Los referentes de una realidad movediza en ambas novelas desestabilizan los significados de estas palabras. Nadie es quien creía ser y tanto los espacios como los tiempos son inasibles.

En medio de la tristeza de Adriana, aparece un amor: el de Mateo, un artista popular que vive en un cerro de Macuto, que da alegría y consuelo a Adriana en los días lluviosos de diciembre. Llueve mucho. Durante quince días apenas

escampa. Un miércoles, en Tanaguarena llueve sin parar. La protagonista comienza a recordar sus pérdidas, mientras, asomada a la ventana mira cómo llueve y llueve.

En su soledad, se dirige a su padre muerto. Cree que le ha fallado, que por la culpa de ella la familia se resquebrajó antes de la muerte de la madre, que el espíritu ausente y derrumbado del padre luego de su viudez se relaciona directamente con ella. Entonces, se le ocurre dibujar un animal mitológico, en esas primeras horas de incertidumbre. Nótese que lo mítico apela al inconsciente. El relato se va construyendo desde distintas voces: la de la narradora en primera persona, que va contando el testimonio de su vida, la de un narrador en tercera persona, que toma distancia y cuenta la vida y las experiencias de la protagonista como personaje de novela y va narrando su pasado, y la inserción de textos periodísticos que informan sobre la tragedia y sobre los acontecimientos políticos, así como sobre la cotidianidad anterior y posterior. Los reportajes dan cuenta de la destrucción, de los testimonios de muchas víctimas, pero también de las elecciones, de los discursos presidenciales, de los planes de reconstrucción del Estado, de los saqueos, del país fragmentado en su geografía y en dos tendencias políticas irreconciliables.

Cuando la lluvia arrecia y comienza a desdibujarse bajo el fango y las piedras el Club Tanaguarena, cuando la piscina desaparece debajo del lodo y comienzan a inundarse los primeros pisos, los conserjes y diversos habitantes de viviendas cercanas piden refugio en el apartamento que queda

en el quinto piso. La sensación que se inaugura es la de un mundo que se disuelve, que se borra. La incomunicación con los familiares, el pavor producido por las noticias que llegan de boca en boca (muertos, tapiados, desaparecidos), la visión aterradora de una piedra gigantesca chocando contra un edificio vecino con gran estrépito y, la desolación circundante mueven a Adriana a la decisión de unirse a un grupo de personas semi-desnudas, andrajosas, heridas o manchadas con sangre ajena que buscan ir a pie hasta La Guaira. Se inicia entonces un viaje que tiene elementos míticos y épicos. Es un éxodo para salvar la vida.

Adriana narra su viaje en primera persona cuando ya ha ocurrido y se plantea la gran dificultad de hacerlo. ¿Cómo hablar del horror, del miedo, de los cadáveres desmembrados, de los niños muertos, de un pie o de una mano llevados por la corriente, de los torrentes que súbitamente arrasaban con los compañeros de viaje, del sabor del barro en la boca? ¿Cómo hablar de situaciones límite? Dice la protagonista:

No me mires así. No perderé el hilo. Pero cada vez me cuesta más trabajo. Se me vacían las imágenes. O se me atropellan y no llegan al papel. Algunas veces siento que traiciono mi propia experiencia, que al ponerla por escrito busco sin querer mediadores a las mismas palabras que empleo. Me invade la sensación de que se me quiebran las secuencias lógicas y se me transforman en letanías recurrentes y monótonas, obsesivas, arbitrarias, todo se vuelve un caos de ideas imposible de ordenar

porque las palabras se mantienen en el borde de lo que quiero decir (Vincenti, 2005: 58).

Probablemente, por eso, cuando Adriana dibuje de nuevo un animal luego de la catástrofe, mientras escribe su experiencia, dirá: "Dibujo este monstruo que me acecha desde la página. Tiene los ojos lívidos y el cuerpo de agua sucia" (151). Las situaciones límite están más allá del orden lógico; las imágenes, en cambio, que apelan a lo simbólico parecen más idóneas para expresar lo inexpresable. Sin embargo, Adriana logra decir, comunicar lo sentido en medio del viaje más allá de esa imagen; en primer lugar, la pérdida de la sensación del cuerpo, la necesidad primera del esfuerzo físico desmedido para sobrevivir:

Éramos sólo manos, brazos, piernas, más que personas completas... manos, brazos, piernas que luchaban contra el miedo a cada paso, con la boca llena de la aspereza del fango y los dedos lacerados de aferrarse a cuanta cosa prometiera sostener el peso de los cuerpos (Vincenti, 2005: 64).

Se describen las sensaciones físicas como el dolor, el cansancio, el hambre, el olor a descomposición que no los abandona en todo el viaje, así como las múltiples percepciones de desamparo, soledad, miedo, incertidumbre y hasta culpa por sobrevivir cuando otros mueren. Luego, las sensaciones psicológicas; en particular, el miedo. La imagen del

silencio es muy elocuente cuando se describe el terror ante la caída de un edificio, casi sobre del grupo:

La trampa de la muerte se nos echó encima junto con lo aparatoso del ruido, del reordenamiento tumultuoso del agua, piedras y vegetación que convocó el vómito de una nueva avalancha en nuestra memoria visceral, y el grupo se dispersó erráticamente en medio de cortinas de polvo y escombros que apenas dejaban adivinar los gritos inaudibles de nuestra propia garganta, de todas las gargantas al unísono. Que son los peores. Cuando los rostros se distorsionan por un alarido que no puedes oír (Vincenti, 2005: 83).

Luego del difícil regreso a Caracas y de un fugaz encuentro con Mateo, quien la buscaba con desesperación, Adriana pasará por su propio infierno psicológico: depresión extrema, pesadillas que la acosan, pastillas para dormir, examen del pasado, deseo de la muerte. Mientras tanto, la tensión política en el país crece. Gonzalo, el antiguo amor de Adriana, que causó el disgusto y división de la familia, tiene un alto cargo en el Gobierno. La retórica oficial sólo produce temores futuros en la familia: inseguridad institucional, inseguridad personal, temor por los hijos. Los hermanos deciden que deberán emigrar del país cada vez más inseguro y violento.

Adriana ha vuelto a la casa paterna, pero se decide su venta. Ello conduce a enfrentar los recuerdos del pasado de

la infancia y de los padres muertos en sus múltiples objetos, que serán repartidos entre los hermanos o vendidos. Nada será igual. El “antes” ha ido desdibujándose, borrándose en la memoria que Adriana desesperadamente quiere rescatar. La pérdida de los padres, en especial del padre, de la casa paterna, de la playa, lugar de la infancia feliz, irreconocible en un viaje posterior, es seguida de múltiples pérdidas del país, más palpables luego de la tragedia, que simbólicamente ha sido el clímax del despojo total en la vida de Adriana. Ella se refugia en el exilio interior. Las imágenes que se suceden en la última parte de la novela, especialmente cuando la protagonista regresa al Litoral meses después de la catástrofe, son imágenes tanáticas, que llaman a la muerte.

La imagen de desolación del paisaje simboliza la desolación interior de la protagonista, así como la decepción de los hermanos que planean emigrar:

Las montañas que bordean la autopista tasajeadas, el puerto, un revoltijo de cajones encharcados asomándose a un mar sucio pujando por redefinir sus fronteras. Macuto un campo yermo poblado de escombros, La Guzmanía agujereada como por un burlador maléfico, los palomares de la plaza a ras de tierra, edificios y casas doblados en penitencia. La carretera hacia Los Caracas convertida en montaña rusa, bombardeada y vigilada por un cerro áspero y amenazante. Olores rancios, agua triste que sigue bajando por donde puede, carros y autobuses aplastados como pidiendo auxilio desde la arena. Mucha

Guardia Nacional, mucha maquinaria por zonas, mucha tierra y tierra y más tierra que nubla el impacto de los ojos. (Vincenti, 2005: 277).

Trabajos como los de Doris Sommer (1991) y Margarita Saona (2004) muestran que, en la narrativa latinoamericana, la familia como tema frecuentemente simboliza la nación. En esta novela se puede constatar eso. Los padres mueren, primero la madre y luego el padre. La hija parece extrañar más al padre, quien es el objeto de sus monólogos, de sus interrogantes, quien es recordado por saber la historia del país y del litoral, la fundación de Caraballeda, el origen del nombre de Naiguatá. A la pérdida del padre, sucede la destrucción de Vargas, el lugar privilegiado de la infancia. Luego parece irse deshaciendo el país por la violencia política y social junto con el desmembramiento de la casa paterna. La casa que se pierde es un tema reiterado en la narrativa del siglo XXI venezolana. La tragedia destruyó casas y edificios también. De esta manera, la tragedia se hace metáfora de un país en disolución, en desamparo. Adriana sueña que le ofrecen trajes nuevos y le presentan harapos. Los dibujos de animales mitológicos, los sueños y las pesadillas convocan imágenes más allá de la lógica de un estado consciente. Exploran el inconsciente.

Adriana no desea irse del país porque en él está su memoria, su nostalgia y sus afectos, pero el paisaje más querido es el más desolado. Se trata, entonces, de un país sin salida.

La pérdida del padre es la pérdida de una relativa seguridad, de la ley, de las raíces con el pasado. La imagen del agua y del fango borrando los contornos es una clara imagen de disolución. No sólo la geografía se hace desconocida; el país, en general, también.

Llama la atención que la mayoría de las ficciones de Vargas, aunque quizás sus autores no lo hayan notado, tienen relación directa con la pérdida o el abandono del padre. El padre es una imagen arquetípica en el inconsciente colectivo. Para Freud y para Lacan, el padre instaura un orden, instaura la ley. El padre y la patria tienen la misma raíz latina: *pater*. En nuestra cultura patriarcal, el padre es un arquetipo del inconsciente cultural que se relaciona con la identidad, el orden y la ley.

En la novela *Bajo tierra* (2009), de Gustavo Valle, el protagonista también ha perdido a su padre, un ingeniero boliviano que emigró a Venezuela durante los años sesenta y que se caracterizaba por su rostro indígena. Sebastián, el protagonista narrador, nació la noche del terremoto de 1967 en Caracas y guarda consigo en la memoria la imagen que le han contado de su padre escapando con un recién nacido en brazos por las escaleras oscuras de un hospital. Cuando él tenía diez años, su padre desapareció en el curso de una excavación para la construcción del Metro. Eso lo marcó. Quedó en una incompletud no resuelta, en una orfandad que le dolía, porque sentía que nunca había conocido a su padre. El hecho de que desapareciera en un agujero en el que entró y no volvió a salir, sin que quedara al menos un

cuerpo qué enterrar, pone al protagonista a necesitar reencontrarlo.

En una reescritura de *Viaje al centro de la tierra*, de Julio Verne, Sebastián acepta participar en una extraña aventura con Gloria, su amiga y casi amante, quien le suplica ayudar a un mendigo, ex chamán indígena, a buscar a su esposa e hijo perdidos. El indígena, que tiene un rostro muy parecido al de su padre boliviano, emigró a Caracas con su familia luego del ecocidio del Caño Mánamo, que dejó a su comunidad sin alimentos. La policía armaba redadas para devolver a los indígenas al Delta Amacuro y Mawari; el mendigo, supuso que su familia, huyendo de las redadas, se había aventurado a recorrer bajo tierra los túneles a través de los cuales sus antepasados mariches habían huido de los conquistadores para llegar al mar, desde donde emigrarían al Delta. Sebastián acepta suponiendo que, de alguna manera, estaba buscando también a su padre en ese inframundo debajo de Caracas. Inicia así un viaje mítico. En alusión a Verne, Sebastián encontraría las iniciales de su padre. Como todo viaje iniciático, tiene elementos infernales. En aquellas oquedades halla los miasmas de la ciudad: aguas sucias, excrementos, ratas, cucarachas, olores nauseabundos.

Apenas en el inicio de la aventura, Gloria huye y deja a Mawari y a Sebastián solos. Mawari es el guía del inframundo y le contará historias míticas al protagonista, historias de su pueblo, claves que anticipan lo que les sucederá. El viaje a esa Caracas subterránea es también un viaje al pasado en busca de los ancestros de la patria en tanto *pater*, en tanto

fuente de identidad. Múltiples sucesos en los que expone su vida se sucederán en aquel inframundo, entre ellos el hallazgo de la comunidad indígena de Mawari que lee cartas familiares abandonadas por los carteros, pero interpretando los caracteres para contarse unos a otros mitos de su propia cultura. El protagonista queda horrorizado al imaginar cuántas vidas familiares quedaron fracturadas por la incomunicación. Las cartas de unos no llegan a otros que se desesperan insistiendo en preguntas, peticiones de perdón, solicitudes de reunión. Muchas posibilidades de reencuentros se cancelan porque las cartas nunca han llegado a los destinatarios. De nuevo, las familias simbolizan al país, un país incomunicado que no ha podido tender puentes entre su gente. Mawari, el que tenía el rostro de su padre, se irá convirtiendo en una figura amenazante. En el fondo de la tierra, tendrá Sebastián una alucinación: verá al padre, que tampoco le dará respuestas. De nuevo lo verá luego de la tragedia de Vargas en un sueño:

Cai nuevamente dormido o desmayado, y tuve un sueño. Yo estaba en el Ávila y mi padre estaba parado encima de una piedra como si fuera un vigilante. Tenía puesto su flux gris y su chemise amarilla. Él miraba hacia Caracas con unos binóculos. Luego yo me acercaba más y entonces mi viejo se convertía en otro. En un momento tenía la cara de Mawari y después tenía mi propia cara. Le pregunté, ¿quién eres?, ¿por qué tienes mi cara?, ¿por qué no usas la tuya? Giró y me dio la espalda. Entonces

agarré un puñado de piedras y empecé a arrojárselas con fuerza. Pero las piedras no lo alcanzaban; se desvanecían antes de golpearlo (Valle, 2009: 197).

Es interesante la imagen del padre como alguien que contempla desde el Ávila, desde arriba; y siendo el padre, es el que confiere la identidad simbólicamente, lo que se traduce en la práctica social como el que da el apellido al hijo, lo legitima (Tubert: 1997). Este padre da la espalda; deja al hijo huérfano, no se explica, permanece en el misterio. Al igual que Mawari, que representa a los ancestros indígenas de la patria, se vuelve amenazante. Sin embargo, es imposible matarlo; las piedras arrojadas por el hijo no lo dañan, pues al fin y al cabo, el padre tiene el rostro del hijo. Se prolonga en él.

Más adelante, otro personaje, Aitana, en cierta forma hijo espiritual de Mawari, le explica a Sebastián a través de sus mitos cómo su pueblo perdió la ruta de los mariches debajo de la tierra. La ruptura con el pasado y, por lo tanto, con el padre se reitera de múltiples maneras, a través de sueños y de mitos. Así se invoca el inconsciente cultural, en el que podemos ver cómo un pueblo ha perdido sus raíces. El imaginario resultante es el de la orfandad y la violencia. El no reconocimiento del padre junto el Ávila paternal que se convierte en fuente de destrucción, la posterior búsqueda fallida de documentos, la imagen del vacío con que se cierra la novela, son formas de expresar ese imaginario.

Perseguido por los indígenas, Sebastián huye y es ex-

pulsado de la tierra por una corriente de agua que lo saca al Litoral Central en medio de la lluvia interminable sobre Vargas. Una vez afuera, arrastrado con violencia por la corriente fangosa, durante una noche cerrada y en plena tormenta, el panorama es aterrador para Sebastián:

El torrente era aún más violento, las aguas golpeaban humildes casas hasta arrancarlas de cuajo, palmeras y mangos se derrumbaban de raíz. A medida que avanzaba había más casas y encima de ellas la gente gritaba y gesticulaba. Yo traté de hacerles señas pero me fue imposible. El aguacero caía con estruendo. No había más que agua y ruinas arrastradas por las aguas desbordadas. A ratos podía ver personas agarradas de las barandas de un balcón. A mi lado pasaron dos perros semihundidos y rápidamente los perdí de vista. Subida a una nevera que se bamboleaba en el torrente había una niña. Varios cuerpos flotaban sin fuerzas, exhibiendo sólo su espalda a la superficie. Mis muslos estaban siendo brutalmente golpeados bajo el agua (Valle, 2009: 192).

Sebastián es rescatado en el mar, donde fue encontrado desnudo, aferrado a un madero. Siguen las descripciones del precario hospital y de la cantidad de heridos que llegaban, de las ruinas y de los saqueadores que cargaban consigo todos los artefactos posibles. Regresar a Caracas, donde ya no estará Gloria, pensar que la Caracas subterránea es menos peligrosa que la de la superficie, imaginar quedarse en

su apartamento por el resto de su vida llevan al protagonista a otro exilio interior, sin certezas de quién es, separado del pasado por un muro sólido con el que alguien selló bajo tierra el túnel inicial.

En el cuento “Cuando bajaron las aguas” (2008), incluido en el volumen del mismo nombre de Gabriel Payares, la tragedia no nombra lugares. Sabemos que se trata de Venezuela por una mención a la Seguridad Nacional en las historias del abuelo. En este cuento, el narrador protagonista es un muchacho que se queda atrapado con sus padres en el piso superior de una casa rodeada de agua por todas partes, una casa convertida en un refugio precario, donde se puede apenas comer enlatados con olor a fango. De nuevo, la casa destruida aparece:

(...) el río había arremetido contra nuestra puerta, abriéndose camino sin contemplaciones y convirtiendo nuestra sala en una pecera enorme; de la que sólo quedaba ahora una densa capa de lodo amarillo entre los escombros de lo que alguna vez habían sido nuestras pertenencias. Junto a las piedras y ramas que el río nos había traído se encontraban los miembros mutilados de nuestras sillas y mesas, marcos vacíos de cuadros de familia y el silencio absoluto del prolongado apagón (Payares, 2008: 29).

La madre enferma delira en medio de su alta fiebre. El padre busca una normalidad imposible inspeccionando cada mañana el cajetín de electricidad, los teléfonos en

busca de señal y la bombona de gas. Imágenes elementales relacionadas con la podredumbre aparecen también en este relato. El protagonista, víctima de las nubes de zancudos que han resultado de la inundación, tiene ensueños:

Me imaginaba miles de mosquitos germinando en las aguas oscuras, bebiéndose la sangre que nos habían robado; y a veces llegaba a escuchar los ruidos obscenos que hacían para recordarme su presencia, su hambre, y lo inútil de mi vigilia. A veces pasaba, delirante, de los mosquitos a las cucarachas y luego a toda una amplia variedad de animales inventados y terribles. En más de una ocasión creí distinguir en la penumbra un puñado de gusanos intentando colarse por la rendija de mi puerta, estrechándose unos sobre otros para tratar de acercarse a mi cama (Payares, 2008: 30).

Cuando el lodo se va secando, el padre comienza a hacer excursiones cada vez más lejos, no sin antes encargar al hijo que cuide de la madre enferma. Un día, las aguas arrastran a la casa un bote, que queda instalado dentro de la sala enfangada. Otro día, el padre simplemente no regresa, lo que motiva a la madre a cerrar y asegurar desde adentro todas las puertas, no se sabe si para impedir que algo entre o salga. Una noche, el hijo escapa después de sacar dificultosamente el bote en busca del padre. El agua cenagosa se lleva el bote en la noche oscura mientras el muchacho duerme. Estando a la deriva, un enjambre monstruoso acecha desde

debajo de la quilla. Como puede verse, tenemos de nuevo el motivo del padre ausente, que abandona, que deja la familia fragmentada y el universo familiar sin orden, a merced de la incertidumbre y de los peligros del mundo. El paisaje desolado –que el narrador describe como “el desierto submarino que rodeaba la casa” (Valle, 2009: 32)–, las pesadillas, las imágenes de podredumbre vuelven en este relato. No hay siquiera un imaginario de país, porque no hay país. El relato tiene algo apocalíptico que deja a esta familia hundida en el silencio, aislada, en medio de una nada azul y marrón. Apenas se ven unos pocos árboles. No se oyen animales, ni la cercanía de otros seres humanos. Al igual que en el paisaje observado en la novela de Chocrón, nada se escucha.

En el libro de cuentos *Indio desnudo* (2008), de Antonio López Ortega, dos cuentos refieren a la tragedia de Vargas, “La pulsera” y el que da título al volumen “Indio desnudo”. El primero está contado por un narrador que ha sufrido el impacto de una imagen: un brazo con una pulsera de oro que sobresale del lodo que ha cubierto dos casas. La imagen le impacta de tal manera, que necesita contar una historia. Se trata de la historia de dos amigas, vecinas desde niñas en Los Corales. Una le ha obsequiado a la otra la pulsera. La noche fatídica de la catástrofe está cada una en su casa; apenas pueden verse por la ventana. No pueden oírse por el estruendo del agua. No hay luz ni teléfonos. Llueve en la oscuridad y las amigas son la una para la otra imágenes que se van diluyendo, que van subiendo mientras se inunda la casa, que dejan de verse cuando están en sus respectivas

azoteas. Las casas van desapareciendo, difuminándose en el lodo.

Al día siguiente, una de las dos ha sobrevivido y observa que el brazo de la amiga con la pulsera de oro sobresale. Intenta ayudarla a salir, pero el brazo era un brazo sin cuerpo. La dificultad de contar la historia es el tema del cuento. De nuevo se plantea el problema de Carmen Vincenti. ¿Cómo narrar el horror? En el cuento, también se reitera la borradura, las imágenes diluidas por el agua y por el barro. Un mundo desaparece. Agua y tierra son elementos de la disolución.

En “Indio desnudo”, Antonio López Ortega narra la historia de un antropólogo que trabaja en Corpo Vargas, a las órdenes del profesor Pedro Raydán, un psicólogo social convencido de la necesidad de conocer a fondo la idiosincrasia y las motivaciones de cada comunidad. En una institución de geólogos, ingenieros y burócratas, el equipo del psicólogo es visto como una excentricidad. Sin embargo, el narrador admira a este jefe para quien sólo la resolución de los problemas sociales puede reducir el gasto público: “Una familia bien constituida –dice– nos evita inversiones millonarias en hospitales y policías” (López Ortega, 2008: 261). Así, envía a sus jóvenes investigadores a averiguar historias de vida, formas de organización social, creencias, etc. El profesor es, en cierta forma, un padre para sus discípulos y también en este relato, la pérdida del padre vendrá aparejada con la tragedia. Luego de los terribles acontecimientos, la oficina de Raydán será una especie de tumba, de donde apenas se

asomará, porque se hará un obseso de los informes, de los registros de las experiencias de los desplazados, que lo absorberán por completo y lo incomunicarán definitivamente. El peso de la tragedia hunde al maestro:

Ese es su ejercicio imposible, final: contener la tragedia en unas cuantas páginas, volverla una superficie escrita. Que las letras representen muertos, que las vocales sean alaridos, que las consonantes imiten sonidos secos que degüellan. Es una proeza inútil, me digo, es su propia condena a muerte: Raydán abarcando lo que no puede abarcar, Raydán respondiendo a lo que no se puede responder. [...] El sabio consumido por un saber que no se agota. El sabio asumiendo una responsabilidad que en todo caso parece de dioses. Cómo hablar con Raydán, cómo aproximarme, cómo decirle algo en medio de la penumbra que es hoy su despacho. Fortaleza inexpugnable, donde el maestro se va consumiendo lentamente; lenta hoguera de la que sólo quedan brasas (López Ortega, 2008: 269-279).

El nudo de la historia está en el accidente de la camioneta del protagonista entre Osma y Quebrada Seca. La rotura de la punta de eje, que deja al vehículo arrodillado en un recodo del camino plantea al personaje una larga espera por una grúa. Cuando ésta aparece, el diestro chofer de Naiguatá deberá conducir la grúa con su carga por un camino estrecho, al borde de un precipicio, donde se desata una tormenta

de proporciones diluviales. El día se oscurece de un momento a otro y la tierra bajo las ruedas se diluye en el furor de las corrientes de agua. Un tercer pasajero, además del conductor de la grúa y el narrador, es un anciano de Osma, Inocencio, campesino originario de la zona, conocedor de la tierra, con buena mano para las cosechas, que predice los cambios de clima y que cual antiguo patriarca anda con un cayado. Es él quien les muestra un árbol en la altura del cerro. El árbol se conoce popularmente como "indio desnudo", por su color cobrizo y su apariencia casi humana. Mientras Jonás, el de la grúa, y el narrador se afanan en controlar la máquina que es el vehículo con la camioneta que baila como una marioneta en medio del ventarrón y de los torrentes y de buscar piedras para colocar bajo las ruedas, el anciano murmura como si orara. La hermosa imagen que plasma el cuento es la siguiente:

El árbol nos había sobrecogido minutos antes porque su enramado próspero, diversificado, pulido, lo volvía una figura humana, agigantada, que imploraba al cielo. El punto donde había crecido –una pendiente escabrosa- lo individualizaba como pocos y lo volvía un protagonista mayor de la carretera. A la vuelta de la curva, casi encima de nosotros, la criatura implorante, y de fondo un cielo ya plomizo con la sobreimposición de un esqueleto (López Ortega, 2008: 281).

Esta figura de nuevo apela al mito y como imagen sustituye toda lógica de escritura. Frente al horror de ver el poblado de Quebrada Seca borrado por las aguas, “una lengua ancha de agua, un río renacido, lo cubría todo y escupía sus entrañas en el mar” (López Ortega, 2008: 288) y calcular el número de víctimas, sólo queda recordar lo que esa comunidad había sido. Entonces, para el protagonista resulta imposible escribir el informe que sabe que le pedirá su jefe Raydán:

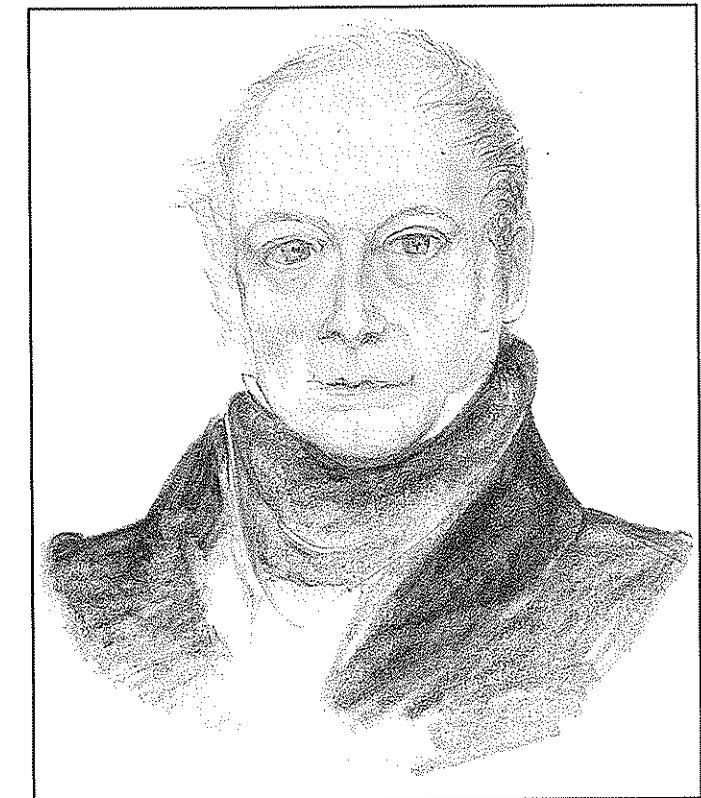
Recomponía las imágenes y me preguntaba cuál podía ser el informe de la inexistencia, del borrón. Qué se puede escribir a partir de la nada. Qué letras o frases son las que se asocian con la muerte. Lo pensé porque Raydán me lo exigiría a la vuelta. Lo pensé porque la única estampa que me amparaba en ese momento era la de imaginarme en un recodo del camino a Inocencio, besando de rodillas al indio desnudo (López Ortega, 2008: 288).

Sólo entonces en este cuento hay alguna salvación. La imagen del árbol, imagen arquetípica que representa la vida y el renacimiento, que tiene también la asociación simbólica del sacrificio y de la regeneración es venerada por un anciano sabio. En este cuento la civilización se encuentra indefensa ante la furia de la naturaleza. Los vehículos con toda su tecnología son juguetes del aguacero feroz, al borde del precipicio; la ciencia del psicólogo no logra recoger todo el horror en los informes; la cordura vacila. Sólo queda la

imagen antigua del sabio reverente, del sacerdote que suplica desde su humildad, de la actitud religiosa que trasciende el miedo. Una imagen, dice el narrador, esa imagen es el único amparo, una imagen que indaga en el origen de los tiempos, en la fuerza del espíritu antes que la del intelecto o de la emoción.

Una vez hecho explorado este panorama, podemos identificar los elementos comunes en los relatos sobre la tragedia: la insistencia en la capacidad de las aguas y del lodo de borrar un paisaje, imágenes de disolución y de pérdida de los contornos, la aparición de animales como mosquitos, cucarrachas, ratas, gusanos, junto con imágenes de putrefacción que se suceden una y otra vez, la imposibilidad de narrar lo ocurrido en secuencias lógicas y apelar, en cambio, a dibujos o imágenes oníricas (de sueños, ensueños y pesadillas), o a imágenes míticas (la pérdida y la búsqueda del padre, la indagación en el pasado originario), que en dos de los relatos es el pasado indígena. En dos de las novelas (*Noche oscura del alma* y *Bajo tierra*) aparecen mujeres embarazadas, lo que pudiera interpretarse como un signo de esperanza y renovación de vida, aunque son apariciones fugaces en medio del desamparo general. La reiteración de la casa como lugar que se pierde, se destruye o se hace amenazante llama la atención. El silencio es también otra imagen relacionada con los textos. Si bien el aguacero aparece con estruendo, el silencio del terror, el silencio de muerte posterior a la catástrofe, el silencio de la imposibilidad de decir, el silencio, del olvido, se repite en varios de los textos.

Todo ello conforma un imaginario de desmembramiento y muerte, que al desarrollarse simultáneamente con el relato del país, reúne otras imágenes: incomunicación entre personas, desmembramiento de familias, violencia y éxodo. En todos los relatos, la tragedia de Vargas marca un antes y un después del país representado. Se nos representa un país herido, un país que deja de ser casa para sus habitantes, en el que no se avizora el futuro. Este imaginario cultural no es exclusivo de estas obras; está presente con otras o las mismas imágenes en buena parte de la narrativa venezolana del siglo XXI. Resulta, entonces, necesario, enfrentar este imaginario que la literatura recoge; probablemente indagar en los recursos que han alimentado nuestra cultura para recuperar el país y recuperarnos. Vale entonces recordar, como lo dice Sandrine Revet, que finalmente, luego de las tragedias de Vargas a lo largo de la Historia, sus habitantes, aferrados a su terruño, siempre han regresado y presionado a las autoridades para que realicen la reconstrucción.



Bibliografía

- Bustillo, C. (2000a). *Una geometría disonante. Imaginarios y ficciones*. Valencia: exCultura.
- Bustillo, C. (2000b). "De lo real, lo imaginario y lo ficcional". *Apuntes filosóficos*. No. 17, 149-163.
- Chocrón, I. (2005). *Pronombres personales*. Caracas: Mondadori.

- Himiob, G. (2005). El inconsciente forma, origen o destino. N° 24. Recuperado el 18 de noviembre de 2009 en caibco.ucv.ve/caibco/vitae/VitaeVeinticuatro/.../Himiob.pdf
- López Ortega, A. (2008). *Indio desnudo*. Caracas: Mondadori.
- Lozada, M. (2000). Representaciones sociales: la construcción simbólica de la realidad. *Apuntes filosóficos*. N° 17. Revista de la Escuela de Filosofía de la Universidad Central de Venezuela. pp. 119-131.
- Payares, G. (2008). *Cuando bajaron las aguas*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Revet, S. (2009). Desastres, historia y sociedad en el Litoral Central. *El desafío de la historia*. 2: 12, 72-77.
- Saona, M. (2004). *Novelas familiares. Figuraciones de la nación en la novela contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Sommer, D. (1991). *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley, Los Angeles: University of California.
- Tubert, S. (1997). *Figuras del padre*. Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la Mujer.
- Valle, G. (2009). *Bajo tierra*. Grupo Norma, La otra orilla.
- Vincenti, C. (2005). *Noche oscura del alma*. Mérida: El otro, el mismo.

Notas

- 1 Sandrine Revet, "Desastres, historia y sociedad en el Litoral Central" en: *El desafío de la historia*, año 2, revista 12, 2009.
- 2 "Extracto de los acaecimientos observados en el puerto de La Guaira desde el día 11 al 14 de febrero de 1798". Archivo General de la Nación, Sección Gobernación y Capitanía General, tomo LXIX,

año 1798, folio 14 y subsiguientes. Citado por Sandrine Revet en el artículo indicado arriba.

- 3 Gonzalo Himiob (2005) explica como sigue la noción de Henderson: este modula la aparición del rito y del mito dentro de una masa poblacional. Este autor [Henderson] propone además la existencia de actitudes culturales dentro de la personalidad del individuo que condicionan su manera de aprehensión y comprensión del mundo así como su aproximación al código personal que lo condiciona. En algunos predomina la actitud psicológica, en otros la estética, en otros la religiosa, habrá individuos con una actitud científica etc. (6).