



UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
COMISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA DE LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA

**EL FRACASO EN LA NARRATIVA
DE EDUARDO SÁNCHEZ RUGELES**

**Trabajo Especial de Grado para optar al título
de *Magister Scientiarum* en Literatura Venezolana**

Autor

Lic. Evelyn Castro Romero
C.I. 7.950.336

Tutor

Prof. Carlos Sandoval

Caracas, octubre 2018

Caracas, 26 de octubre de 2018

Ciudadana Doctora
MARÍA PILAR PUIG M.
Presidente y demás miembros de la
Dirección de Estudios de Postgrado
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad Central de Venezuela

Presentes.-

Me complace dirigirme a ustedes en la oportunidad de informarles que una vez leído el Trabajo de Grado titulado: EL FRACASO EN LA NARRATIVA DE EDUARDO SÁNCHEZ RUGELES, presentado por la ciudadana EVELYN DEL CARMEN CASTRO ROMERO, C.I. N° 7.950.336, para optar al Grado de *Magister Scientiarum* en Literatura Venezolana, en mi carácter de Tutor considero que el mencionado trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación del jurado que esa comisión designe.

Atentamente,

Prof. Carlos Sandoval
Tutor

A Isabel, Elena y Luis, con todo el amor.

A Palina y Arturo -mis padres-,
a mi hermano Arturo
y a mi abuelo Federico,
in memoriam.

Agradecimientos

A los profesores del Instituto de Investigaciones Literarias, por el apoyo brindado durante esta etapa.

A Cristian Álvarez, por su comprensión y calidez humana.

A mi familia, la única certeza, el lugar de lo posible.

A la vida, inmejorable maestra.

Índice

	Pág.
Agradecimientos	II
Índice	III
Resumen	IV
0. Introducción	1
1. Capítulo I. Bases teóricas	5
1.1. Mijail Bajtin (<i>Estética de la creación verbal</i>)	5
1.2. Mijail Bajtin (<i>Problemas de la poética de Dostoievski</i>)	16
1.3. Mariano Baquero Goyanes (<i>Estructuras de la novela actual</i>)	18
1.4. Georg Lukács (<i>Teoría de la novela</i>)	20
1.5. Consideraciones sobre memoria, fracaso y conciencia del fracaso	27
1.5.1. Memoria	27
1.5.2. Fracaso	32
1.5.3. Conciencia del fracaso	32
2. Capítulo II. Contextualización sociohistórica de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI en Venezuela	34
2.1. Contexto político nacional	34
2.2. Estado del campo cultural en los inicios de la Revolución bolivariana	35
2.3. Situación de la producción literaria local	37
2.4. Acercamiento al campo literario venezolano contemporáneo	41
2.5. Caracterización de la narrativa actual	41
2.5.1. La emigración	42
2.5.2. El contexto sociopolítico	44
2.5.3. Tragedias de fin de siglo: El Caracazo y Vargas	45
2.5.4. La violencia que no nos abandona	46
2.5.5. La noción de cuerpo literario	47
2.5.6. Formación profesional de nuestros escritores	48
2.5.7. Entre los más destacados del período	48
3. Capítulo III. Hacia una caracterización del autor y su obra	52
3.1. Eduardo Sánchez Rugeles: narrador	52
3.2. Sobre las novelas	53
3.3. Recepción de las novelas de Eduardo Sánchez Rugeles	54
4. Capítulo IV. Viaje y memoria en <i>Blue Label / Etiqueta Azul</i>	75

4.1.	Configuración de la novela	77
4.2.	14 de abril de 2020: inicio de recuperación de la memoria	80
4.3.	Luis Tévez o el motivo de los recuerdos	85
4.4.	Malestar social	87
4.5.	Compañeros de la derrota	89
4.6.	El viaje	92
4.7.	La carta de Alfonso Blanc	95
4.8.	El tormento de Luis Tévez	98
4.9.	Reconocimiento y aceptación del fracaso	99
4.10.	Punto final o <i>Bonus track</i>	100
5.	Capítulo V. Desaparición, retorno y derrota en <i>Transilvania unplugged</i>	102
5.1.	Configuración de la novela	103
5.2.	Epílogo: final y punto de partida	106
5.3.	Antes de la salida	107
5.4.	Llegada a Rumania	110
5.5.	Planes fallidos	114
5.6.	Comunicaciones y desencuentros	116
5.7.	Últimos días en Rumania	118
6.	Capítulo VI. Locura, enfermedad y muerte en <i>Liubliana</i>	122
6.1.	Configuración de la novela	123
6.2.	Cuarenta años: inicio y fin	124
6.3.	Santa Mónica: primer lugar de la memoria	126
6.4.	Emigración hacia España	129
6.5.	Carla, la niña más hermosa del mundo	132
6.6.	Liubliana: el pasado es el presente	137
6.7.	La locura es asintomática	140
6.8.	Retorno definitivo a Caracas	142
6.9.	Liubliana: último destino	144
7.	Conclusiones	146
8.	Referencias	151

Resumen

En el presente trabajo de investigación se estudian las novelas *Blue Label / Etiqueta Azul* (2010), *Transilvania unplugged* (2011) y *Liubliana* (2012), de Eduardo Sánchez Rugeles, con el fin de determinar cómo las diversas manifestaciones de la memoria y sus modos de reconstrucción derivan, invariablemente, en la representación del fracaso en los personajes del conjunto narrativo seleccionado. A través del establecimiento de las causas que lo producen y los resultados que generan se señalarán las proyecciones de los tópicos señalados en esas obras. Para ello se utilizaron los fundamentos teóricos de algunos estudios específicos de Mijail Bajtin (1990 y 1988), Georg Lukács (2010), Mariano Baquero Goyanes (1970), Tzvetan Todorov (2000), Beatriz Sarlo (2006), Paul Ricoeur (2004), Pierre Nora (2008) y Maurice Halbwachs (2004) entre otros.

Palabras clave: viaje, memoria, fracaso, narrativa venezolana.

0. Introducción

El estudio que presentamos como Trabajo de Grado es el resultado del análisis de la obra del escritor venezolano Eduardo Sánchez Rugeles (1977), específicamente sobre tres de sus novelas publicadas a comienzos de la segunda década del siglo XXI; a saber: *Blue Label / Etiqueta Azul* (2010), *Transilvania unplugged* (2011) y *Liubliana* (2012).

El estímulo para emprender esta investigación sobre las novelas de Sánchez Rugeles provino del deseo de indagar sobre la desesperanza, la infelicidad y la certeza de lo no posible percibida en los personajes del conjunto narrativo –indistintamente de la obra y de cada historia desarrollada; y del hecho de vincularlos con nuestro contexto social y momento histórico.

A diferencia de estudios previos realizados sobre la narrativa de este autor, enfocados sobre todo en los temas del malestar sociopolítico y del exilio, en este trabajo se analiza la manera en la que diferentes formas expresivas de la memoria de los personajes y sus modos de reconstrucción derivan, invariablemente, en la representación del fracaso. Ese hecho se hace ostensible en los personajes principales de las tres obras escogidas, luego de que esos sujetos pasaran por un proceso de recuperación del pasado a través de la memoria y lo llevaran al presente narrativo. Así mismo, indagamos en las causas y en los resultados de ese fracaso y establecemos las proyecciones de estos elementos (memoria y el fracaso) en el grupo narrativo seleccionado.

Con el fin de alcanzar estos objetivos hacemos uso de algunos postulados conceptuales sobre la teoría y estructura de la novela, la constitución de los personajes, la memoria, el fracaso y la conciencia de fracaso basados en estudios específicos.

En conjunto, las novelas presentan los siguientes rasgos comunes: en primer lugar los personajes son sujetos con problemas personales y familiares que además denotan un sentimiento de inconformidad y de malestar con el entorno social y político venezolano enmarcado en las dos primeras décadas del

siglo XXI. En segundo lugar, como efecto de esa disconformidad y de sus propios conflictos personales o familiares, estos sujetos se trazan planes de vida en diferentes países, por lo tanto el viaje es un tema recurrente. En tercer lugar, en cierto momento los personajes inician un proceso de rememoración que los conduce a reconstruir el pasado y a cuestionar o evaluar sus vidas en el presente. De alguna forma, ese desplazamiento de la memoria, intercalado con la realidad de su momento actual, los conduce a esclarecer historias, ordenar episodios e instaurar hilos narrativos que al final dejan entrever que estos personajes no logran alcanzar el ideal de vida previsto, además son infelices y fracasados. De tal manera que todos representan una suerte de antihéroes contemporáneos desarraigados y solitarios.

Como resultado del estudio determinamos qué hechos o situaciones llevaron a los personajes a la ruina y cuáles fueron las causas que los condujeron al fracaso espiritual, social y material. Así mismo, establecemos cuáles son los factores que instauran una relación directa entre memoria y fracaso en estas piezas narrativas. Por último exponemos algunas conclusiones.

Veremos a continuación, la estructura del presente trabajo:

El capítulo I contiene las bases teóricas sobre las cuales nos apoyamos para desarrollar el objeto de investigación. En ese sentido delimitamos el campo de trabajo sobre diferentes orientaciones acerca de la teoría de la novela, específicamente nos referimos a estudios de los teóricos Mijail Bajtin (1929 y 1979), el primero enfocado en la correlación autor-personaje durante el proceso creativo y, el segundo, en la novela polifónica, tomando como base las piezas literarias de Fiodor Dostoievski; Mariano Baquero Goyanes (1970), quien elabora clasificaciones y conceptos sobre la novela y su estructura; Georg Lukács (1916), que analiza las categorías estéticas y literarias de la novela y el lugar que esta ocupa en la sociedad contemporánea. Además, revisamos las definiciones de memoria, lugar de la memoria, memoria colectiva, marcos sociales de la memoria, memoria ejemplar y memoria literal, fracaso y conciencia del fracaso

en ensayos de Paul Ricoeur (2004), Beatriz Sarlo (2006), Tzvetan Todorov (1995), Pierre Nora (2008), Rafael López-Pedraza (1987) y Maurice Halbwachs (1925).

En el capítulo II identificamos el contexto sociohistórico de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI en Venezuela en el que revisamos el estado de la esfera cultural en los inicios de la Revolución bolivariana, así como el contexto político nacional del momento. Posteriormente contextualizamos la situación de la producción literaria local y realizamos un acercamiento al campo literario venezolano contemporáneo. Por último, revisamos las características de la narrativa actual que se compone de fuentes como la emigración, el contexto sociopolítico, las tragedias de fin de siglo, la violencia, entre otras. Así mismo, presentamos algunos narradores del período y ciertos rasgos que les son comunes. Todo ello con el fin de enmarcar el ámbito de producción de la obra de Eduardo Sánchez Rugeles.

El capítulo III es una contextualización del autor y de su obra, además se presenta un compendio de lo publicado en el período, así como un escrutinio acerca de la recepción de las novelas de Eduardo Sánchez Rugeles con el objeto de conocer el lugar en el que se inserta la producción novelística del narrador venezolano y la receptividad obtenida.

En el capítulo IV analizamos la obra *Blue Label / Etiqueta Azul*. En esa novela el fracaso se revela a través de un texto que escribe la protagonista donde recoge la experiencia de una etapa de su adolescencia resumida en un viaje determinante en su vida.

En el capítulo V realizamos el análisis de *Transilvania unplugged*. En la obra uno de los protagonistas regresa al país después de salvar su vida luego de una terrible experiencia vivida en Rumania asociada con el terrorismo internacional y la trata de personas. Sus planes iniciales se ven truncados así que retorna al punto de inicio con una profunda derrota personal. Mientras tanto, el otro protagonista no solo fracasa en el cumplimiento de los objetivos propuestos sino que termina preso en esas tierras sin que se vuelva a saber de su paradero.

Por su parte, *Liubliana* es analizada en el capítulo VI. En la novela observamos los últimos momentos de su protagonista, quien termina atrapado por la enfermedad y la locura causada por la incapacidad de asumir su vida, así como por un amor frustrado y el recuerdo del pasado del que no pudo desprenderse para poder asimilar el presente. Al final, el personaje muere fracasado y solo en una ciudad llamada Liubliana.

Por último, presentamos las conclusiones de la investigación, una reflexión final sobre las novelas y el lugar posible que ocupan en la narrativa venezolana contemporánea.

Finalmente, esperamos que este Trabajo de Grado constituya un aporte crítico para el conocimiento de la novelística de Eduardo Sánchez Rugeles y favorezca la difusión de los estudios de la literatura venezolana reciente, en concreto con los correspondientes a la narrativa de las primeras décadas del siglo XXI.

Capítulo I

1. Bases teóricas

Con el fin de atender el objeto de estudio de la investigación que proponemos, trabajaremos principalmente con los siguientes teóricos: Mijail Bajtin, Mariano Baquero Goyanes, Georg Lukács, Tzvetan Todorov, Beatriz Sarlo, Paul Ricoeur, Pierre Nora y Maurice Halbwachs.

1.1. Mijail Bajtin (*Estética de la creación verbal*)

Comencemos, entonces, con la revisión del enfoque de Mijail Bajtin (1990) respecto a la caracterización general de los personajes y la correlación autor-personaje en el proceso creativo. Su propuesta se orienta hacia la determinación de que la esencia de la creación artística y de su valoración recae sobre el personaje. Es por ello que durante el proceso creativo el autor debe contemplar esa instancia como una “totalidad”. De acuerdo con el teórico, la totalidad es la capacidad del creador de presentar al elemento construido como una caracterización estética única. Su individualización la determinan los aspectos corporales y espaciales a los que se agrega una dotación de sentido en la que participan todas sus acciones y reacciones, aisladas o en conjunto. Esa totalidad es la que permite que el personaje funcione como un objeto acabado y completo en sí mismo. Sin embargo, para que el ente caracterizado pueda tener una calificación estética es importante que esas conjunciones espaciales, temporales y semánticas se produzcan en un sistema dialógico de sentido, o de relaciones dialógicas. En otras palabras, el sistema dialógico implica la participación en situaciones de comunicación verbal o corporal entre sujetos discursivos diversos en las que se establecen diálogos con un sentido de reciprocidad. Es decir, el reconocimiento y la comprensión del otro. No obstante, es importante señalar que por comprensión no necesariamente debe entenderse que debe haber acuerdo o aceptación, pero sí un acto de valoración. Por lo tanto, el sentido efectivo del diálogo es posible a través de un flujo de intercambios en el mismo

plano en el que cada enunciación está siempre precedida de una respuesta, que a su vez exige otra respuesta de regreso como producto del acto de enunciación¹.

Seguidamente es necesario retomar la premisa inicial de Bajtin sobre el personaje como totalidad y núcleo de la creación artística. En ese sentido, cabe señalar que durante el proceso de creación de su individualidad y valorización, el autor perfila todos los aspectos que lo conforman y que son dados a conocer al lector. Los elementos que constituyen al personaje en su esencia (rasgos físicos, interiores, de personalidad), así como las situaciones en las que se desenvuelve, los conflictos reales o manifestaciones psicológicas que lo definen, el contexto y las relaciones con el entorno y con los demás (el *yo* y el *otro*) contribuyen con su caracterización general. En consecuencia, el personaje se evalúa solo sobre la base de esas tipologías individuales que lo determinan como conjunto y elaboración estética “porque recoge todas las definiciones y valoraciones cognoscitivas y éticas y las constituye en una totalidad única, tanto concreta y especulativa como totalidad de sentido” (14).

Como resultado de las particularidades espaciales, temporales y semánticas que engloban al personaje se produce un efecto que genera una reacción. Sin embargo, es importante puntualizar que tal reacción le es intrínseca a esa entidad, por lo tanto, para hacer una valoración estética del personaje deberá excluirse todo lo que esté fuera de sus propios límites, entiéndase: lo que no forme parte de su totalidad.

Por otro lado, Bajtin señala que al momento de materializar estéticamente al personaje el autor debe tomar en cuenta la voz narrativa, el tiempo, el espacio, el contexto (geográfico, social, político); el lenguaje, las maneras de enfocarlo dentro de los acontecimientos, la cosmovisión. No obstante, aunque se trate de una elaboración que puede estar influida por causas subjetivas de diferente índole, como por ejemplo elementos de carácter biográfico; factores sociales, políticos o ideológicos; o de origen psicológico, se debe considerar siempre que se

¹ Para Bajtin esto significa que ningún acto de enunciación resulta aislado, es decir, siempre se halla interconectado con una experiencia o acto previo que funciona como antecedente de toda verbalización.

trata de relaciones extrapuestas al propio hecho creativo. Es decir, que no lo constituyen, no forman parte de su propia naturaleza como construcción estética. En todo caso, a pesar de que haya coincidencias reales entre el personaje y el creador, la obra literaria no debe ser explicada por parámetros comparativos entre ellas pues como tal no son significativas las vivencias del autor, sino únicamente las del ente creado a los fines de la valoración estética. Así, el personaje, una vez cristalizado, tiene, como lo expresa Bajtin, voz propia:

es imposible suponer una coincidencia a nivel teórico entre el autor y el personaje (...) siempre se desestima el hecho de que la totalidad del personaje y la del autor se encuentran en niveles diferentes (...) Es una práctica muy común la de discutir con un personaje en vez de hacerlo con el autor (...) (17).

Por consiguiente, esa voz implica que el personaje tiene individualidad. En consecuencia, si en determinadas circunstancias el autor quiere transmitir ideas que le son propias, puede dar lugar a que se quebrante el principio de la creación estética si no consigue evitar la exposición de su verdadero propósito y adaptarse a las características individuales del elemento creado. En tal sentido, el autor debe tener presente la frontera existente entre sí y el personaje para no confundir sus individualidades. Es por eso que “en este caso, en vez de la fundamentación y propaganda de una idea tiene lugar la encarnación del sentido al ser” (18).

De cualquier manera el personaje debe ser producto de una “objetividad estética” (20), de una totalidad susceptible de ser valorada por sí misma y por los acontecimientos en los que se desarrolla su participación. De tal forma que si el creador tuviera la pretensión de incluir algún valor de carácter ético o cognoscitivo, sin duda quedaría supeditado al personaje. Ahora bien, hay que señalar que el autor, en su rol de creador, es el único que puede asumir esos valores pues solo él “sabe y ve mas no tan solo en aquella dirección en que mira y ve el héroe, sino también en otra que por principio es inaccesible al personaje” (21). Cabe destacar que esa capacidad de sobrepasar los límites de los objetos estéticos, o sea, de poder situarse desde afuera y por encima de ellos, Bajtin lo

denomina “extraposición” (21)². En ese sentido, lo que esa expresión implica es el poder de abarcar un campo visual superior sobre y hacia un tercero muy por encima del que es posible obtener de sí mismo. Sin embargo, es válido aclarar que esa capacidad extra de visualización o “excedente de visión” no es exclusiva del creador sino que se da en toda ocasión en la que una persona se encuentra frente a otra sin que haya una mediación de obstáculos entre ambas. Como es obvio, eso sucede de igual manera entre los personajes que son directamente confrontados.

Si bien los elementos que hasta ahora se han descrito cumplen un rol importante no son suficientes para cristalizar la verdadera actividad estética, apenas son los antecedentes que harán posible tal experimentación. Para Bajtin, esa concreción ocurre cuando en efecto se produce la “vivencia”, es decir, en el instante en el que el lector es capaz de situarse en el lugar del personaje y vivir como propias sus experiencias, interior y exterior, enmarcadas dentro de sus límites y horizontes. Cuando eso sucede, quien se apropia desde afuera del espacio vital y sensorial del personaje tiene un mayor alcance de conocimiento que el que él tiene por cuenta propia, porque también domina los elementos plásticos, espaciales, expresivos y los tonos emocionales que lo complementan. Sin duda, ello contribuye a la valoración de la obra en conjunto. No obstante, para que concluya el acto estético de forma definitiva es necesario que una vez vivida la experiencia, el lector retome de nuevo su lugar pues solo desde allí podrá asimilarla.

Otros rasgos que forman parte de la conformación del personaje son la temporalidad e interioridad del alma, los cuales no pueden separarse de su representación física y de su significado. La vida interior de cada ente es constituida desde el exterior, desde otra conciencia, con el objeto de ser presentada al *otro*. Entonces, como resultado de esa creación lo que en realidad

² El narrador de las novelas que estudiaremos hace uso de la extraposición. Se coloca desde afuera de los personajes pues sobre estos se sustenta, obviamente, el desarrollo de cada uno de los acontecimientos. En este caso, los personajes se hallan dotados de una información limitada que se va ampliando al mismo tiempo para ellos y para el lector.

cobra importancia es lo que logra ser percibido afuera, es decir, la interioridad que se consigue transmitir.

Tal como expresa Bajtin:

El alma es la imagen del conjunto de todo lo vivido realmente, de todo lo existente en el alma en el plano temporal, mientras que el espíritu es el conjunto de todos los sentidos, significados de la vida, de los actos a partir de uno mismo (sin abstraerse del *yo*) (101).

Vale señalar, además, que la formación de esa alma única e individual es susceptible de organizarse en diversas categorías estéticas. En principio, las vivencias interiores pueden ser transmitidas y percibidas por otros, pero siempre se ubicarán fuera de aquellos porque no corresponden a su individualidad artística. Ese abordaje desde afuera hasta la interioridad del otro es lo que Bajtin llama una “comprensión simpática”³, cuya función es ser

un reflejo de una valoración totalmente nueva, es la utilización de la posición arquitectónica de uno en el ser fuera de la vida interior del otro. La comprensión simpática reconstruye al hombre interior total en las categorías estéticamente compasivas para con el nuevo ser en un nuevo plano del mundo (95).

Además de lo expresado por Bajtin, se puede añadir que la comprensión simpática es diferente en cada individuo, pues su estado emocional o actitud al abordar el espacio interior del personaje es determinante al momento de transmitir lo que percibe de su interioridad. Cuando desde el exterior se logra penetrar en el alma de esa otra entidad y se consigue exponer estéticamente su vivencia interior ocurre la transposición de una frontera temporal, es decir, en el momento en el que queda expuesta el alma de ese otro se vulneran sus propios límites y se ofrece así una visión única. Por esto, lo que se logra evidenciar de la vida interior de ese personaje está sujeto a factores que no dependen tanto de su propia conformación como de la subjetividad del que lo transmite. Esa visión personal temporal es la que permite experimentar la experiencia estética desde afuera, pero a partir de la vivencia del otro. De igual forma, la experimentación estética también contempla la apariencia física del personaje y lo que su aspecto

³ Comprensión simpática es lo que harán los personajes Eugenia Blanc sobre Luis Tévez en *Blue Label / Etiqueta Azul*, y Emilio Porras sobre José Antonio Galleti en *Transilvania unplugged*.

externo es capaz de transmitir en consonancia con su yo interior. Así pues, solo el que observa puede hacer la valoración integral o conclusiva desde el punto de vista temporal y espacial. Al respecto, hay que destacar que ese es otro tópico que desarrolla Bajtin en torno a la propia vivencia, en este caso, en relación con el valor personal. En concreto, expone que la esencia de un individuo está dada por las vivencias propias, pero la valoración de su experiencia individual cobra sentido solo cuando su interrelación con los demás provoca una reacción o conducta emocional en ellos de tal manera que les permite hacer una valoración. Para ser más explícito, el teórico argumenta que la vida propia en sí carece de valor estético y uno mismo no es el héroe o protagonista de su vida solo por el hecho de ser el que la vive. Por lo tanto, la importancia de la vivencia no está determinada por la propia vida de quien la experimenta, pues esa experiencia no es algo que esté dentro de ella o le sea innata, sino que está supeditada a la vinculación desde su interior con otros elementos externos personales y objetuales que también forman parte del mundo para darle un sentido desde su visión particular. De este modo, la vivencia solo puede interpretarse o evaluarse al ser analizada, no como vivencia en sí, sino como el resultado de la interacción que la produjo. Sin embargo, para ello es necesario que se abarque al individuo en su totalidad para evidenciar la significación estética de tal vivencia. Bien lo expresa Bajtin: “La vivencia es una orientación valorativa de mi *totalidad* con respecto a algún objeto” (103). Así mismo, afirma:

La vivencia es la huella del sentido en el ser, es un destello sobre el ser, desde su interior la vivencia no vive por sí misma sino por este sentido que se encuentra y se capta afuera (...) la vivencia representa la relación con el sentido y el objeto (105).

Por otra parte, en torno a este tema también se señala que cuando se quiere ofrecer una valoración estética de una vivencia que se ubica temporalmente en el pasado es necesario separarse o, en otras palabras, extraponerse desde el punto de vista temporal, de manera provisional, y dejar de

lado toda experiencia para “ingresar a un pasado semántico absoluto, con todo su contexto semántico gracias al cual cobra sentido” (106)⁴.

Ahora bien, en relación con el manejo del tiempo es importante puntualizar que hay una diferencia sustancial en la manera de conducir el tiempo personal y el del otro, pues el tiempo propio solo puede ser vivido de forma extraestética. Es decir, uno mismo no puede valorar su tiempo mientras va transcurriendo ni darlo por concluido, solo es posible concebirlo como un futuro; por lo tanto, es algo que no se vive sino que es un conjunto de posibilidades que eventualmente pueden ser materializadas. En consecuencia, no puede haber valorización u otorgamiento de sentido de lo inexistente o no concluido. Así pues, la percepción del tiempo siempre está en el plano de la aspiración y no en el de la realización; además, solo la muerte puede permitir una conclusión estética de una personalidad⁵.

De esta forma, tiempo, espacio y sentido conforman “la totalidad estéticamente significativa de la vida interior de un hombre; ésta es su alma (...) y se concluye únicamente dentro de la categoría del *otro*” (118).

En otro aspecto, señala Bajtin que esa totalidad del ser se encuentra vinculada a un entorno pues el hombre y su alma forman parte de un mundo ya existente que lo contiene, e indefectiblemente se vincula con las fronteras de su propio ser⁶. Sin embargo, de la misma manera en que es imposible la autovaloración estética, tampoco se puede valorar la importancia estética del mundo en cuanto a su correlación con la totalidad del ser desde la percepción personal. En este caso también hay que hacerla a partir del otro y del mundo que lo envuelve. Una vez más, cobra sentido la premisa bajtiniana acerca de la necesidad de la extraposición y se recuerda que lo que la hace posible es el excedente de visión de que goza el autor para conducir su acto creativo hacia una experiencia estética.

⁴ Este aspecto será de considerable importancia para el análisis de las novelas que estudiaremos, pues en las obras el pasado de los personajes es determinante en sus vivencias futuras. En todas ellas, el punto de partida para el desarrollo de la trama está relacionado con un tiempo pasado.

⁵ Tal es el caso del personaje Gabriel Guerrero en *Liublana*.

⁶ Por esa razón, el sentido de totalidad es diferente en cada personaje de las novelas estudiadas.

Para sintetizar estos últimos aspectos tratados sobre la constitución artística del personaje podemos decir que el ser interior, sus vivencias y su alma, tiene correspondencia con líneas temporales, mientras que su ser físico y sus actitudes exteriores se corresponden con coordenadas ubicadas en planos espaciales. A ellos se añaden los ejes relacionados con el significado, es decir, su construcción semántica. En consecuencia, los tres elementos (temporales, espaciales y de significado) no pueden separarse, pues solo como conjunto pueden conformar la totalidad del ente.

El último elemento señalado por Bajtin sobre la conformación semántica del héroe merece especial interés por su significación estética y la diversidad de formas en las que puede encontrarse y expresarse. De acuerdo con el teórico “se trata del lugar interior que ocupa [el sentido] en el único acontecimiento del ser, de su postura valorativa dentro del ser, es una posición que se aísla del acontecimiento y se concluye artísticamente” (123). Al respecto tenemos que el autor establece como categorías: el acto y la confesión; la autobiografía; el héroe lírico y el autor; el carácter como forma de interrelación entre el autor y el héroe; el tipo como forma de relación entre el héroe y el autor y la hagiografía. En las siguientes líneas se esbozan brevemente cada una de estas instancias.

En primer lugar se presenta el “acto” y la “confesión”, los cuales son propios de la vida consciente de los hombres; por principio, el acto no determina o define a la persona. Independientemente de la personalidad, la función del acto consiste en llevar a cabo una acción de cualquier naturaleza, física o espiritual, o denotar un sentido con un fin específico que luego generará algunas consecuencias que serán evaluadas con posterioridad. De allí que la valoración estética corresponda al propio acto y no a quien lo ejecuta. Sin embargo, solo el acto que es realizado con conciencia del fin que se persigue o que esté condicionado por valores morales que definan el bien y el mal determinan a la persona. De tal manera, esa autoconciencia es capaz de generar una valoración propia como producto de una objetivación personal. Así pues, de esa autoconciencia valorativa se puede derivar la confesión. En este sentido, es

importante señalar que la confesión es portadora de un contenido y de unos límites únicamente conocidos por la persona que confiesa. Por lo tanto, creador y sujeto actúan como uno solo, lo que trae como consecuencia que al autor no le sea posible extraponerse o valorar de un modo estético a la otra entidad por tratarse de una autoobjetivación en la que solo es válida la propia visión. Así “la actitud solitaria puramente valorativa hacia uno mismo es el límite al que tiende la confesión” (126). Solo el lector tendrá la capacidad de extraponerse y de hacer una valoración estética de la confesión al ser percibida como si se tratara de un texto literario que se acercara a una biografía.

Por su parte, la “autobiografía” resulta un tipo de escritura basada en la propia vida, definida como “la forma transgrediente más elemental mediante la cual yo puedo objetivar mi vida artísticamente” (133). Sin embargo, a pesar de que hay diferencias entre la autobiografía y la biografía, Bajtin se refiere, en general, a la forma de escritura biográfica cuando en esta hay coincidencias en la representación del personaje con respecto a la vida del autor.

De todas las categorías que se abarcan en este apartado, la autobiografía es la más “real”, pues la intervención del autor con respecto al personaje se reduce al mínimo. La cercanía entre las dos entidades es tan estrecha que incluso, en apariencia, pueden intercambiarse. La razón de esto se sustenta en que, a pesar de ser un texto construido sobre la base de la vida del autor, no debe generarse confusión entre sí mismo y el sujeto de quien se escribe. Autor y personaje son dos entes, pero participan del mismo contexto valorativo sin que haya oposición entre ambos. De esta manera, autor y personaje tan solo comparten valores biográficos-literarios entre la vida real y la expresión artística. De acuerdo con Bajtin “son forma[s] y valores de la *estética de la vida*” (134). En tal sentido, la escritura biográfica difiere de la que es producto de la invención, así que, por principio, no puede cerrarse o concluirse estéticamente ni delimitar unas fronteras definitivas sino solo unas fronteras temporales. No obstante, un lector con sentido crítico puede considerar la escritura biográfica como objeto literario y estético.

A continuación se presenta el “héroe lírico”. En esta categoría, así como en la autobiografía, existe un gran acercamiento entre el autor y el héroe, al punto de no parecer o comportarse como dos entidades diferentes sino solo como una, con la diferencia de que, en este caso, hay una mayor capacidad de extraposición interna del autor y una completa dominación o autoridad suya sobre el héroe quien “*casi no vive sino que se refleja únicamente* en el alma del autor activo que es el otro que se posesiona del héroe” (151). Tal dominio se debe a que el autor no lo delimita en el espacio ni lo define en su totalidad, pues únicamente se concentra en momentos particulares de su vida interior. En otras palabras, no le da un espacio en el mundo externo ni le adjudica un carácter o una historia concluida sino fragmentos de ella. Asimismo, se señala que la forma lírica “no expresa la actitud del alma hacia sí misma” (147), es decir, la vida interna del héroe no puede ser lírica, pues esa forma solo puede ser aportada y luego valorada por el otro desde el exterior. Por otra parte, en la lírica, el héroe logra identificarse consigo mismo porque es el dueño de su propia vivencia. Tanto el sentido como el objeto son inmanentes a ella por completo porque “se trata de un pensamiento *vivenciado* que cree tan sólo en su propia existencia y que no adivina ni ve nada fuera de sí mismo” (148).

La categorización siguiente es la que tiene que ver con “el carácter como forma de interrelación entre el autor y el héroe”. En ella, el carácter se define como “la forma de relación recíproca entre el héroe y el autor que realice la tarea de crear la totalidad del héroe como personalidad determinada” (153). A diferencia de las anteriores formas de expresión del héroe que se han descrito, en este tipo sí ocurre un proceso de elaboración estética del autor para determinar al personaje; en consecuencia, existen distintos planos valorativos del sentido y mayor independencia entre las dos entidades. Así, en el lugar del personaje, se limita su horizonte de visión en conjunto con sus actos y conocimientos. Por otro lado, al hacer uso de su extraposición el autor abarca todos los procesos de creación del personaje para darle una vida y un carácter. No obstante, esa estructuración de la personalidad puede darse en dos direcciones: la clásica y la romántica. La estructura clásica comprende la completa realización y conclusión

de una vida que cumple un *destino* individual puesto que, desde un principio y desde su interior, está establecida por cierta personalidad con rasgos específicos que la predeterminan. Al contrario, la estructura romántica del carácter no se basa en una predeterminación sino que es arbitraria, pues obedece a una motivación específica o a una iniciativa que surge en el héroe como producto de una idea que impulsa su sentir o las acciones a realizar. De acuerdo con Bajtin “[la] individualidad del héroe no se manifiesta como destino sino como idea o, más exactamente, como encarnación de una idea” (158).

La próxima categoría, asociada al “tipo como forma de relación entre el héroe y el autor”, es una forma artística cuya construcción estética está orientada hacia lo pintoresco y estrechamente vinculada con el mundo de los objetos, o sea, con el entorno que circunda al tipo, pues es el que lo determina. Es decir, “el tipo (...) expresa la orientación del hombre hacia los valores concretizados y limitados por la época y el contacto de valores, hacia los bienes, [o sea] hacia el sentido ya transformado en el ser” (160). Es por ello que, en esta instancia, cobra gran interés la extraposición cognoscitiva del autor para estructurar la tipología, puesto que su rol consiste en ubicar “los factores que determinan causalmente los actos del héroe” (161). Esos elementos pudieran ser, entre otros, el desarrollo del pensamiento del héroe o de sus sentimientos. A su vez, esos componentes pueden ser socioeconómicos, psicológicos y hasta fisiológicos e inseparables de la vida cotidiana o de unas costumbres, por ejemplo. Dadas estas características del tipo, relacionadas por completo con la creatividad del autor y su toma de decisiones, se denota la dominancia (del autor) sobre el héroe.

Para finalizar este apartado, el teórico hace referencia a la “hagiografía”, es decir, a la elaboración de textos inherentes a la vida de los miembros asociados al ámbito religioso (Dios, los santos, entre otros). Por su propia naturaleza, la hagiografía emplea un tipo de escritura que sigue una tradición dentro de lo convencional; en ese sentido, se entiende por “convencional” en este contexto “aquello que por principio no se adecua al objeto y, comprendiendo esa inadecuación, la niega”, así “la forma hagiográfica es tradicionalmente

convencional, apoyada por una autoridad incuestionable” (162). Por esta razón, la propia expresión del autor se anula en función del estilo establecido por la tradición. De tal manera que en este tipo de escritura no corresponden las elecciones personales. Además, entre las características de la forma hagiográfica resalta la tendencia a generalizar, no a concretar y ni a especificar los aspectos personales, sociales, espaciales o temporales que involucran el entorno del personaje sobre el que se escribe. Con ello lo que se persigue es no disminuir su carácter autoritario y otorgar la sensación de ser una vida que transcurre en la eternidad. En consecuencia, el autor no hace uso de la extraposición ni concluye estéticamente al sujeto.

Por último, Bajtin concluye esta sección observando que, aun cuando estas son las diferentes formas de totalidad del sentido del héroe, no siempre son por completo coincidentes con las obras. Por el contrario, las califica como abstractas e ideales, “como límites a los que tienden los momentos concretos de las obras” (163). También aclara que es difícil encontrar estas formas en estado puro pues, lo común, solo en algunos casos, es que haya confluencias entre varias con alguna que predomina. Lo que significa que la interrelación autor-héroe en cada pieza literaria puede pasar por los diversos estados de dominación, cercanía u oposición. No obstante, la conclusión de una obra siempre supondrá “el triunfo del autor” (164).

1.2. Mijail Bajtin (*Problemas de la poética de Dostoievski*)

Continuando con Bajtin (1998), revisaremos algunos aspectos acerca de la novela polifónica⁷. De acuerdo con el teórico, Dostoievski es el creador de esa modalidad novelesca. Su característica principal radica en que, a diferencia del estilo monológico, esta hace uso de diferentes voces que se enuncian con aparente independencia del autor. Es decir, la construcción de la pieza se realiza de tal forma que los personajes parecieran detentar ideas propias y actuar de manera autónoma, y no como si fueran producto de una elaboración estética o

⁷ Las novelas analizadas en este estudio se corresponden con esta categoría.

ideológica articulada expresamente por el escritor. Por ello, los personajes de la novela polifónica tienen voz propia, visiones de mundo particulares, personalidades a veces contrapuestas entre sí e incluso pueden oponerse o enfrentarse al autor. Lo que quiere decir es que ellos son libres de expresarse en su pluralidad y no de actuar como el producto del pensamiento de su creador. En ese sentido, los sujetos se presentan como seres con significado propio y no como objetos de un discurso. Por lo tanto, así como el autor tiene una conciencia, los personajes actúan como otras conciencias independientes y no supeditadas a la del escritor sino al mismo nivel de este. En consecuencia, los personajes no son entes cerrados que reciben la influencia directa del pensamiento o visión de un autor, tal como ocurre en las estructuras ficcionales de carácter monológico. Por consiguiente, esta característica le otorga un sentido marcadamente personalista a la novela polifónica, que de este modo obedece a un enfoque dialógico. Ahora bien, este rasgo, visto desde un punto de vista monológico, pudiera dar la impresión de configurar un mundo caótico e incomprensible; no obstante, si se observa desde el enfoque creativo de Dostoievski, la novela polifónica se constituye como una unidad con sentido lógico y orgánico en la que la idea es su objeto de representación. Sin embargo, a Dostoievski no le interesa la idea en sí misma sino como “medio en que se revela la conciencia del hombre en su esencia profunda” (53).

Así pues, según el planteamiento bajtiniano, la estructura de la novela polifónica creada por Dostoievski responde a un criterio de unidad y organicidad, por cuanto:

Mediante esta realización concreta de la conciencia en la *viva voz de un hombre total* la serie lógica se integra a la unidad del acontecimiento representado. El pensamiento que participa en el acontecimiento llega a ser él mismo un acontecimiento y adquiere aquel carácter específico de “idea-sentimiento”, “idea-fuerza” que crea la singularidad irreplicable de la “idea” en el mundo artístico de Dostoievski” (21).

Por otro lado, además de valores artísticos, la construcción de la novela polifónica con base en Dostoievski se vale de recursos extraestéticos. Tales recursos no se corresponden con lo subjetivo o espiritual, sino con un mundo

objetivo de carácter social, determinado por la existencia de diferentes planos en las relaciones entre los diversos participantes, muchas veces contradictorias y contrapuestas. Como resultado de esa particularidad, Dostoievski prioriza en sus obras el uso del espacio en lugar del tiempo en el desenvolvimiento de los personajes. Por lo que los héroes no siguen una línea de crecimiento o desarrollo sino la expresión personal o punto de vista simultáneo de cada uno y las interrelaciones dialógicas entre ellos en un tiempo presente, por ende, inconcluso.

1.3. Mariano Baquero Goyanes (*Estructuras de la novela actual*)

Abordaremos ahora el trabajo teórico de Mariano Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual* (1970). En este estudio se elaboran conceptos y clasificaciones sobre la novela y su estructura. Es así como, en principio, el capítulo III, “Estructura épica y estructura novelesca”, donde se plantea que una de las características de la novela, heredada de la epopeya, es su estructuración episódica. Por esa razón, Baquero afirma que el viaje, además de ser un motivo o un tema de la novela, también es una estructura por cuanto se organiza bajo ese esquema episódico⁸. De igual forma indica que el motivo del viaje está muy relacionado con la búsqueda y esta, a su vez, es un elemento estrechamente vinculado con la novela. Con el fin de ilustrar lo que señala, hace referencia a la obra de Butor, *La modificación*, sobre la cual Barthes ha señalado:

el viaje *significa* algo, el itinerario temporal y el itinerario espiritual (o memorial) intercambian su literalidad, y este intercambio es el que es significación (...) para Butor, el hacer camino es creador, y creador de conciencia: un hombre nuevo nace sin cesar: el tiempo sirve para algo (Barthes en Baquero Goyanes, 31-32).

En concordancia con lo anterior, Baquero Goyanes manifiesta la importancia de la búsqueda como estructura narrativa en la novela al relacionarla con el *Bildungsroman*, o novela de formación, que orienta a los personajes hacia un cambio asociado con el crecimiento personal y el alcance de

⁸ Sánchez Rugeles utiliza el viaje como parte importante de la estructura de sus novelas.

la madurez⁹. En muchos casos, este tipo de novela responde a la forma episódica y autobiográfica. No obstante, a pesar de las coincidencias de estas características, ello no implica que siempre deba haber fusión entre la narrativa de viajes y la novela de formación.

Luego, en el capítulo IV, “Formas básicas de la novela”, Baquero Goyanes precisa la identificación del tipo de estructura general de las novelas en la que se desarrollan los personajes. En seguida, siguiendo a Muir en *Las estructuras de la novela* (1928), hace una distinción entre “novela de caracteres”, “novela crónica” y “novela dramática”. A pesar de las tipologías –advierte– puede haber confluencia de ellas en una misma pieza narrativa.

En síntesis, señalemos las características básicas de las novelas mencionadas: la “novela de caracteres” otorga preeminencia a los personajes y su configuración física y psicológica en desmedro de la trama o el argumento. De la misma manera, este tipo de obra tampoco conduce hacia el desarrollo de una acción en concreto, dado que escapa de sus fines narrativos. Antes bien, la trama se subordina a los caracteres, por cuanto sus cualidades son las que definen las acciones; además, la trama y los caracteres son inseparables.

Por su parte, la “novela crónica” tiende a describir con amplitud la vida de los personajes a través del tiempo y el espacio.

Por último, la “novela dramática” se caracteriza por sugerir tensión y lograr el desenvolvimiento de una trama o el desarrollo de un conflicto del que se desprende una gran fuerza emocional y estética. A su vez, hay un desarrollo de los personajes en consonancia directa con las acciones y la tensión, pues ellos no se anteponen al progreso de la trama. Este tipo de novela se estructura en escenas, tal como las obras teatrales. Así como en el teatro, se busca que sean los personajes los que se muestren ante los lectores, sin que se perciba la presencia del escritor. Es por ello que la mayoría de las veces estas novelas son narradas en primera persona. De acuerdo con Baquero Goyanes, el empleo de esta primera

⁹ En las novelas estudiadas hay una búsqueda, pero los personajes no logran alcanzar la madurez.

persona hace parecer más auténtico el hecho narrado y le ofrece una sensación de experiencia real al lector¹⁰.

1.4. Georg Lukács (*Teoría de la novela*)

A continuación discriminamos algunos de los postulados teóricos de Georg Lukács en su obra *Teoría de la novela* (2010) en la que se analizan las categorías estéticas y literarias de la novela y su lugar en la sociedad actual. En principio, el autor se concentra en establecer las diferencias entre las formas de expresión de la Antigüedad clásica y las de la modernidad. Al respecto, se refiere a la cultura griega como la de una civilización cerrada, es decir, homogénea, integral y por completo inmanente, lo que le da un carácter de totalidad. Esto es, una sociedad en la que el hombre no concibe la posibilidad de que ocurra una separación entre su mundo espiritual y el mundo exterior; nunca se encuentra solo porque forma parte de un todo, y por lo tanto, la pasión y la razón, la vida y la esencia,¹¹ se constituyen como una unidad. Así mismo, en ese tipo de cultura las respuestas se daban antes que las preguntas, pues carecían de filosofía. Esto se explica como que en ella no tenían cabida los cuestionamientos sobre la existencia, no se establecían diferencias entre sí y el entorno, y tampoco con el mundo espiritual. Para los habitantes de la antigua Grecia, la totalidad era la perfección y ante eso no había preguntas. Tal como expresa Lukács:

las respuestas de los griegos vinieron antes que las preguntas (...) Significa que en la relación estructural fundamental que determina toda experiencia vivida y creación formal, no existen diferencias cualitativas insalvables entre los lugares trascendentales y entre ellos y el sujeto a priori asignado a ellos (25).

Ahora bien, en cuanto a la expresión estética en la cultura griega de la época de Homero, se empleaba la forma epopéyica, cuyo objeto estético era la

¹⁰ Las novelas de Sánchez Rugeles que analizaremos se insertan en la categoría de “novelas dramáticas”.

¹¹ Para Lukács, la esencia es todo elemento físico y espiritual que conforma la base de la existencia de los seres de una forma integral. La esencia trasciende la vida y es inmutable independientemente de las transformaciones histórico-filosóficas en las que se hallen insertos los entes. A su vez, la esencia puede ser real, es decir, apegada a la vida, o abstracta, entiéndase, alejada de ella (cfr. Lukács, 2010).

recreación de gestas en las que el héroe representaba a la comunidad y no a su ser individual. Es así como bajo el criterio de totalidad, la epopeya incluye la pregunta intrínseca de cómo puede hacerse esencial la vida. Sin embargo, la respuesta antecede a su pregunta porque nada se concibe fuera de una homogeneidad en la que existe una completa concordancia entre los factores que involucran la vida. Es decir, que los elementos, en conjunto, están inmersos en un círculo cerrado dentro del cual todo tiene un sentido.

No obstante, en una etapa subsiguiente de la misma Grecia la idea de totalidad comenzó a disolverse cuando el individuo, al cobrar conciencia de la diferenciación entre la vida y la esencia, dejó de concebir la vida como algo inmanente para dar paso a un nuevo pensamiento basado en la trascendencia. Esta concepción de trascendencia de la esencia por encima de la vida fue inducida por Platón. Es así, pues, como se dio origen al pensamiento filosófico.

Sin embargo, ese cambio de pensamiento se pudo lograr gracias a un proceso evolutivo, en primer término, de la epopeya hacia la tragedia y de esta, finalmente, hacia la filosofía. En la fase de la tragedia también ocurrió la formulación de una pregunta como parte de su condición: “¿cómo puede hacerse viva la esencia?” (28). Es el caso, pues, que para la filosofía deja de ser importante la esencia de la vida. Así, la existencia pasa a instituirse solo como una realidad que trasciende a la esencia.

A partir de esta evolución surgen las civilizaciones abiertas con rasgos distintivos contrarios a los de la Antigüedad. En tales sociedades –más modernas– hay ausencia de totalidad, es decir, se pierde la homogeneidad; por tanto, la diferenciación entre los elementos que conforman la vida conduce a los seres hacia una forma distinta de transitar por el mundo caracterizada por la soledad del hombre. En otras palabras, en esta nueva forma de vivir no hay unidad entre el ámbito exterior y la espiritualidad, o entre el tú y el yo. En fin, se carece de una relación orgánica entre los elementos que conforman la existencia. Así pues, ello se traduce como el resultado del predominio de la razón y del conocimiento que adquiere el individuo de su propia vida; como consecuencia de

esta condición, la percepción del mundo de estas sociedades abarca un campo mucho mayor que la que tenían los sujetos de la Grecia antigua.

En seguida Lukács señala que el efecto de la amplitud de visión de la nueva sociedad produjo una literatura capaz de reflejar la incoherencia, así como los opuestos del mundo que ahora se mostraba fragmentado. Por tal razón, el arte y la literatura dejan de ser solo la representación del mundo para incorporar en las creaciones elementos producidos por la libre imaginación y la creatividad. Tenemos, entonces, que tales características condujeron al establecimiento de la novela como la principal forma de expresión estética de la civilización moderna. Ese género tiene la posibilidad de acoger todas las formas posibles de la creación literaria, las contraposiciones y las diferentes maneras de ver el mundo. Es por eso que la pérdida de la totalidad, reflejada ahora en la novela, se convierte en un estímulo para encontrarla de nuevo¹².

De acuerdo con Lukács, la tragedia sufrió transformaciones durante el período evolutivo que se dio en la Antigüedad, donde la percepción de la vida pasó de ser inmanente a ser trascendente en la modernidad; el héroe se tornó problemático y polémico, sin embargo, a pesar de ello su verdadera esencia se conservó de manera íntegra. Por fortuna, su sobrevivencia ha llegado hasta el presente. Como lo expresa el autor:

ser un héroe ya no es la forma natural de la existencia en la esfera de la esencia, sino el acto de enaltecerse por sobre lo meramente humano, ya por sobre la masa que lo rodea, como por sobre sus propios instintos (37).

Por el contrario, al perder la totalidad la épica se transformó para dar paso a la novela, que surge como una estructura capaz de contener todas las desigualdades del mundo. En principio, lo que diferencia al drama griego del drama moderno, que luego conduce a la novela, es la relación entre los personajes y la esencia. Así, en el drama griego la distancia es la misma entre todas las figuras y la esencia. En tanto, en el drama moderno la esencia solo puede imponerse tras ganarle a la vida en una “competencia jerárquica” (38). Esa

¹² Los personajes de las novelas de Sánchez Rugeles buscan esa “totalidad”.

competencia pasa a ser una especie de germen indispensable en el que “cada *dramatis personae* se halla, por sí misma, sujeta al destino que la vio nacer; debe alzarse en irremediable soledad y así, conducirse, entre todas las otras solitarias criaturas, hacia la soledad trágica, última” (íd.)

En el tercer capítulo de su estudio, “La epopeya y la novela”, Lukács especifica que la diferencia entre esas formas principales de la llamada “gran literatura épica” no radica en la disposición esencial del autor en torno a la escritura en concreto, sino en el momento histórico y filosófico correspondiente a cada materialización narrativa. De esta forma, la novela se comporta como la epopeya de una época en la que se ha perdido el sentido de la totalidad. Por lo tanto, la ausencia de la inmanencia de la vida constituye un problema que conduce a la búsqueda de esa totalidad.

En otro apartado Lukács explica que el género no está definido únicamente por el verso y la prosa. Sin embargo, el verso es el elemento fundamental para expresar la esencia propia de la épica y de la tragedia. En primer lugar, el verso trágico propicia distanciamiento por su dureza y contundencia y reviste de soledad a sus héroes. En segundo lugar, el verso épico también genera distancia, solo que en este caso esa distancia produce como efecto una sensación de ligereza y bienestar al relajarse las ataduras existentes entre los hombres y los elementos de su entorno. No obstante, ambos tipos de versos constituyen una parte de la prosa en la novela. Por otro lado, la gran literatura épica tiene entre sus características la ligereza, pero cuando “esa ligereza ya no es concedida, el verso es desterrado de la épica, o bien se transforma, inesperada e inintencionadamente, en verso lírico” (54). Sin embargo, según sea el caso puede desaparecer para favorecer a la prosa y “sólo su flexibilidad y su rigidez no rítmica [de la prosa] pueden, con igual potestad, abrazar las ataduras y la libertad, la pesadez dada y la ligereza adquirida de un mundo ahora resplandeciente de sentido” (íd.). Un ejemplo de este caso, señala Lukács, es la prosa de Cervantes en contraposición con la obra lírica de Ariosto.

Más adelante, Lukács establece una especie de comparación entre la epopeya y la novela tomando como punto de referencia la idea de totalidad. Al respecto afirma: “La epopeya le da forma a una totalidad de la existencia ya de por sí completa; la novela, en el proceso de configuración, busca descubrir y construir la totalidad de la vida oculta” (56). No obstante, este proceso de búsqueda no está exento de problemas entre el sujeto y la vida objetiva e incluso tales situaciones problemáticas deben introducirse durante el transcurso de la conformación de la novela sin que puedan ni deban ocultarse mediante recursos compositivos. Todo ello con el fin de dejar en evidencia que esa búsqueda que emprenden los personajes es la intención primordial que tiene el género novelesco. Además, “la ausencia de cualquier objetivo manifiesto, la determinante ausencia de dirección en la vida, debe ser el elemento constitutivo *a priori* básico, el elemento estructural fundamental de los personajes y acontecimientos” (58). A esta afirmación Lukács añade que la gran diferencia entre el héroe épico y el héroe de la novela obedece a la existencia o a la ausencia de totalidad. Para ser más específico, se refiere a que el héroe épico no es más que la representación de la comunidad, no actúa por sí mismo ni impone su voluntad pues en la vida todo le está dado en cuanto esencia y existencia; mientras que el héroe de la novela actúa desde su individualidad. Es por eso que Lukács señala que la forma de la novela es autobiográfica, pues de lo que trata es de la búsqueda que emprende un individuo por un mundo atravesado de obstáculos, incoherencias y desacuerdos en completa soledad. En ese sentido, la novela es un mundo de disonancias entre el héroe y el entorno, la subjetividad y la realidad, la existencia y la esencia. De allí que la novela se caracterice por no responder a una unidad cerrada en su forma sino a una estructura de naturaleza contingente, es decir, la forma es determinada por todo el conjunto de relaciones y procesos que se producen en el transcurso del camino que emprende el héroe en la búsqueda que se propone. De esta manera, aunque las partes que conforman el todo de la novela se relacionen entre sí, estas tienen una relativa independencia; por lo tanto, lo que le proporciona el carácter de contingente a la novela es el vínculo de

cada uno de sus elementos con el todo para concretar su forma. Aun así, aclara Lukács:

Pero las partes, a pesar de esta atadura, nunca pierden su inexorable y abstracta autonomía. Y su relación con la totalidad, aunque se asemeje lo más posible a una organicidad concreta, nunca llega a serlo definitivamente sino que conserva su condición de relación conceptual que es superada una y otra vez (73).

Como se ha observado antes, el héroe es el hilo conductor de las acciones que giran en torno a lo que constituye su problema existencial y la búsqueda de la totalidad perdida; por lo que todos los elementos internos del texto a pesar de ser contrapuestos e incoherentes entre sí hallan su punto de unión en él. Por esa razón, no importa que en la novela se desarrolle la vida entera del héroe o solo una parte; lo que importa es lo que acontece entre el comienzo y el final de ese segmento de vida del individuo. Por su parte, en la epopeya se unen vida, esencia y existencia para conformar un todo homogéneo en el que el comienzo y el final solo constituyen momentos de alta intensidad.

Ahora bien, dada la amplitud de la realidad y las múltiples posibilidades de manifestarla se dificultan las maneras en las que puede ser representada a través de la elaboración estética, por lo que la novela recurre a la forma biográfica para establecer límites y tratar de darle una forma y un sentido a través de la experiencia y del proceso de autoconocimiento del héroe. Es así como solo los acontecimientos y las confrontaciones del héroe en la búsqueda emprendida logran dar a conocer algunos aspectos de la realidad ilimitada “cuando se las puede poner en relación con la experiencia subjetiva del sujeto extraviado en ellas o con la mirada creativa de la subjetividad del artista: cuando se vuelven objetos de estado de ánimo o reflexión” (77). Esa es la razón por la que la novela necesita incorporar y combinar diversos géneros de creación literaria y estética en su estructura. Además, esta característica también constituye un rasgo diferenciador con la épica, por cuanto esta última no necesitaba incluir ningún tipo de elemento extraño a su propia estructura.

Por otro lado, en el estudio se menciona que en el proceso de la creación literaria el autor debe ocultarse sabiamente detrás de la forma y no dejar evidencia de la relación entre la idea y la realidad en la configuración de la obra para que esta no pierda su naturaleza artística. Lo que significa que el autor debe dominar la idea y la realidad para poder expresarlas. Para Lukács: “Se puede llevar adelante la relación entre idea y realidad a través de un acto de formación puramente sensible, de manera que no queden espacios vacíos entre ambas que deban ser llenados con los conocimientos del autor” (82). Estas exigencias de la novela denotan su complejidad y el dominio que demanda del autor, por lo que Lukács la califica como una forma artística madura.

Retomando lo anterior, el texto señala que uno de los rasgos del héroe de la novela es la pasividad –de origen psicológico y sociológico–; pasividad que debe ser interpretada como la manera de relación que se establece entre el héroe, su alma y el mundo. No obstante, si bien los aspectos biológicos y sociológicos tienden a conservar ciertas estructuras asociadas a la natural existencia y modos de vivir, la psicología del héroe –el alma– puede perder correspondencia con el mundo exterior. Es decir, puede establecerse una dualidad entre los ideales subjetivos, inmanentes del sujeto y la realidad. Ante esta forma de comportamiento, Lukács ha dado como respuesta que el héroe ha sido abandonado por Dios por lo que la califica como demoníaca e insegura. O lo que es igual, se trata de la confrontación del hombre consigo mismo y la revelación de su soledad y sus acciones en contra de lo que ocurre en lo externo. De la misma manera, esa soledad atañe al escritor quien también se enfrenta a la verdad de la inexistencia de Dios, cuya falta o carencia es denominada “ironía”. Así, afirma el teórico: “Es por eso que la ironía es la objetividad de la novela” (89). “Para la novela, la ironía consiste en esta libertad del autor en su relación con Dios, la condición trascendental de la objetividad del acto de dar forma” (91). En otras palabras, la ironía se relaciona con el desprendimiento de dogmas así como con la libertad creativa de los autores. Además, Lukács también expresa que aunque el héroe de las novelas se mueve con libertad, las acciones se conducen conforme a su realidad, la cual es insoluble del tiempo histórico-

filosófico en el que vive. De esta manera, la ironía es la razón por la cual la novela es la forma de creación literaria que representa el tiempo actual.

1.5. Consideraciones sobre memoria, fracaso y conciencia del fracaso

Antes de analizar las novelas de Sánchez Rugeles es importante definir los conceptos que emplearemos sobre memoria, fracaso y conciencia del fracaso, los cuales nos permitirán examinar debidamente la temática y estructura de estas obras.

1.5.1. Memoria

Al tomar en consideración que en esas piezas se construye la memoria a través de los recuerdos y la escritura sobre el pasado de los protagonistas, nos apoyaremos en las propuestas conceptuales de Pierre Nora en *Lugares de la memoria* (2008), *La memoria, la historia, el olvido*, de Paul Ricoeur (2004) y en el ensayo “Tiempo pasado” de Beatriz Sarlo (2006: 9-13), donde reflexionan sobre la memoria y su vínculo con el pasado y con lo ausente.

En primer lugar, Pierre Nora argumenta que hay lugares de la memoria, no obstante, esos territorios no son únicamente espacios físicos sino también momentos puntuales de especial relevancia para la comunidad, pues condensan un momento determinado. Estos “lugares de la memoria” presentan tres dimensiones relacionadas a la vez: una dimensión material porque ocupan un lugar físico en un contexto social, una dimensión simbólica porque representan experiencias vividas en el pasado, y una dimensión funcional porque permiten preservar y transmitir nuestras memorias en el tiempo. Por lo tanto, serían lugares de memoria los monumentos, los museos, los archivos, los nombres de las calles, las fechas conmemorativas. También se pueden incorporar otros soportes materiales como sonidos de voces o imágenes de rostros, que de la

misma manera desempeñan la función de conservar y evocar las huellas del pasado¹³.

En palabras de Nora:

La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y en este sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, susceptible a largas latencias y repentinas revitalizaciones (...) Porque es afectiva y mágica, la memoria solo se ajusta a detalles que la reafirman; se nutre de recuerdos borrosos, globales o flotantes, particulares o simbólicos (...) La memoria se enraíza en lo concreto, en el espacio, el gesto, la imagen y el objeto (20-21).

En segundo lugar, el filósofo Paul Ricoeur expone que la puesta en marcha de la memoria es un camino a la inversa, puesto que la memoria va dirigida “hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la ‘cosa recordada’, de lo ‘recordado’ en cuanto tal” (22). No obstante, también señala que la memoria individual es inestable, por ende puede ser considerada poco fiable; aun así tiene la capacidad “para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello” (23). Por lo que enfatiza que “el referente último de la memoria sigue siendo el pasado” (íd.).

Más adelante Ricoeur señala que si bien el recuerdo y la memoria están asociados al pasado, existe una importante distinción entre ambos conceptos. Es así que el filósofo aclara que la memoria es única, es decir, singular, mientras que los recuerdos son plurales y cambiantes: “Un primer rasgo caracteriza el régimen del recuerdo: la multiplicidad y los grados variables de distinción de los recuerdos. La memoria está en singular, como capacidad y como efectuación; los recuerdos están en plural: se tienen recuerdos” (42). En otras palabras, la memoria es una facultad y el recuerdo es el producto de esa facultad.

En tercer lugar, Beatriz Sarlo plantea que el pasado siempre permanece al acecho del presente. Por lo tanto, el único tiempo posible del pasado es el

¹³ En esa línea se trabajará la memoria de los personajes, quienes a partir de algún estímulo recibido reavivan recuerdos de su infancia y juventud en Venezuela y los traen de vuelta al presente.

presente. De allí la importancia que supone el presente para la rememoración del pasado.

Otra característica significativa que señala Sarlo en torno al recuerdo es que este no obedece a la voluntad, el recuerdo tan solo irrumpe inesperadamente en el presente. Además, salvo que haya algún factor de salud mental, no es algo que se pueda desechar. Como dice la ensayista:

Del pasado no se prescinde por el ejercicio de la decisión ni de la inteligencia; tampoco se lo convoca simplemente por un acto de la voluntad. El regreso del pasado no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento, una captura del presente (9).

Por otro lado, Sarlo agrega que el recuerdo se hace comprensible si se organiza siguiendo el procedimiento de un relato, donde existen personajes y relaciones entre las acciones. En otras palabras, los recuerdos se dotan de sentido para establecer un puente entre el pasado y el presente¹⁴.

En seguida revisamos los postulados de Tzvetan Todorov expuestos en *Los abusos de la memoria* (2008), donde plantea la importancia que se le debe dar a la memoria (capacidad de la mente) en cuanto al uso del recuerdo del pasado (producto de la memoria) para aprovecharlo en beneficio del presente o para enfrentar el futuro. El crítico también explica que la memoria y el olvido no se contraponen, pues es imposible conservar por completo todo lo vivido; por el contrario, la memoria se compone de fragmentos seleccionados consciente o inconscientemente, de acuerdo con el contexto o la situación en los que se ponga en funcionamiento. En ese sentido el autor afirma que “algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados” (16). Por tal razón es fundamental la recuperación del pasado y hacer de este algo provechoso, pues en ocasiones solo consigue el menoscabo del individuo. Por ende, en esos casos “también existe el derecho al olvido” (25). No

¹⁴ La estructura fragmentaria de la memoria de los personajes los obliga a poner orden en sus recuerdos para construir el relato que da cuenta de su pasado, y de esta forma poder explicar su presente.

obstante, no hay garantías de lograr el olvido solo por deseo, al menos no por completo, puesto que,

Tal cosa no será posible al estar la identidad actual y personal del sujeto construida, entre otras, por las imágenes que éste posee del pasado. El yo presente es una escena en la cual intervienen como personajes activos un yo arcaico, apenas consciente, formado en la primera infancia, y un yo reflexivo, imagen de la imagen que los demás tienen de nosotros –o más bien de aquella que imaginamos estará presente en sus mentes– (íd.).

Así mismo, Todorov agrega que tanto las convicciones como los sentimientos se encuentran profundamente vinculados con la memoria, por lo tanto, si el pasado devela algo inesperado que obliga al cambio o a la reinterpretación de lo que antes se había percibido de ese algo o de alguien, el resultado posible puede ser de difícil aceptación o de total rechazo.

Así pues, a propósito de estas consideraciones en las que la recuperación del pasado puede repercutir de manera adversa o favorable en el presente, el teórico formula las siguientes interrogantes:

¿existe un modo para distinguir de antemano los buenos y los malos usos del pasado? O, si nos remitimos a la constitución de la memoria a través de la conservación y, al mismo tiempo, la selección de informaciones, ¿cómo definir los criterios que nos permitan hacer una buena selección? (29).

Para dar respuesta, el autor parte de la idea de que se puede “fundar la crítica de los usos de la memoria en una distinción entre diversas *formas* de reminiscencia. El acontecimiento recuperado puede ser leído de manera *literal* o de manera *ejemplar*” (30). Es decir, cuando el pasado se presenta de forma directa e intacto, sin ningún tipo de reelaboración, se considera literal. Sin embargo, este tipo de recuperación de la memoria puede ser dañino si acaso lo recordado fue doloroso, porque todo lo que se asocie a esa reminiscencia estará impregnado del daño como causa o consecuencia de la misma; por ello el dolor pasa a formar parte del proceso vital del individuo que lo recuerda. “Se podrá decir entonces, en una primera aproximación, que la memoria literal, sobre todo si es llevada al extremo, es portadora de riesgos” (30). En otras palabras, “El uso literal, que convierte en insuperable el viejo acontecimiento, desemboca a fin de cuentas en

el sometimiento del presente al pasado”¹⁵ (32). Por su parte, el uso de la memoria de forma ejemplar “es potencialmente liberadora” (31). Este tipo de memoria se caracteriza por permitir “utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro” (32). Esto se traduce en tomar la experiencia vivida como un ejemplo ante situaciones nuevas, no obstante análogas, y enfrentarlas de manera objetiva y libre de opresiones del pasado. Por tal razón, para Todorov, esta memoria ejemplar es la que debería ser empleada en beneficio del individuo, por ende también para el colectivo.

Por su parte, Maurice Halbwachs introdujo el concepto de memoria colectiva en los estudios de sociología en el libro *Los marcos sociales de la memoria* (1925). Para formular su propuesta el autor parte de la idea de que existe una influencia de lo social o colectivo en la generación de los recuerdos individuales. En sus palabras: “Lo más usual es que yo me acuerdo de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos” (8). No obstante, a pesar de la ayuda o el estímulo externo “yo sería, por lo demás, el único que tendría acceso” [al recuerdo] (9)¹⁶. Para ello es importante tomar en cuenta que el individuo siempre forma parte de un contexto o de un grupo social en un tiempo y un espacio determinado que ofrece los mecanismos para propiciar la reconstrucción “siempre y cuando me acerque a ellos y adopte, al menos, temporalmente sus modos de pensar” (íd.). Así pues, esta manera de establecer límites y radios de acción entre individuos que suman y aportan experiencias grupales “en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad” (10) es lo que Halbwachs ha denominado “memoria colectiva” y “marcos sociales de la memoria”.

¹⁵ Es el caso del personaje de *Transilvania unplugged*, Irina Calinescu, madre del personaje protagonista José Antonio Galleti.

¹⁶ Eugenia Blanc, la protagonista de *Blue Label / Etiqueta Azul*, al recibir un paquete el día que cumplió treinta años vive una situación análoga a lo señalado por el teórico.

1.5.2. Fracaso

El segundo concepto importante de precisar es el de fracaso, específicamente el fracaso personal evidenciado en los personajes principales de las obras de nuestro estudio, a partir de la activación de la memoria de cada uno. De esta forma, recurrimos como fuente inicial al *Diccionario de la lengua española* en su 23ª edición (en línea), donde se define “fracaso”, en su primera acepción, como “resultado adverso de una empresa o negocio”. En tal sentido, al vincular ese significado con nuestro trabajo observaremos que en las novelas estudiadas la empresa o negocio realizado es el uso de la memoria por parte de los personajes principales, con el adverso resultado de solo conseguir ser la representación del fracaso de estos seres.

1.5.3. Conciencia del fracaso

Cuando comprobamos que en las tres novelas que serán estudiadas los personajes se asumen como seres fracasados con plena conciencia de ello, es necesario dar cuenta de lo que entendemos por conciencia del fracaso. Para ello seguimos la propuesta que Rafael López-Pedraza expone en su ensayo “Conciencia de fracaso” (1987: 95-137)¹⁷, en el que argumenta:

lo que llamamos conciencia de fracaso es algo que sólo concierne a nuestra individualidad (...) la conciencia de fracaso pertenece (...) a esas áreas oscuras donde se mueve nuestra interioridad. Cuando nos referimos a conciencia de fracaso, nos estamos refiriendo a (...) ese estado del alma donde no hay triunfalismos, sencillamente porque hay un alma o psique que es consciente (...) es evasiva, viene y se va, y con esto nos indica sus características mercuriales; es una consciencia, como ya dijimos, media y oscura, cuyo sitio es el umbral y su luz crepuscular (128-129).

De acuerdo con los postulados de López Pedraza, nos percataremos de que esa conciencia del fracaso en los personajes principales de las novelas de Sánchez Rugeles, proviene de una reflexión personal producida por la

¹⁷ Si bien es un texto perteneciente al área de la psicología, el autor continuamente toma ejemplos de la literatura para ilustrar diferentes aspectos referentes a las diversas personalidades y en especial para dejar por sentado que el poema “Fracaso”, de Rafael Cadenas (1979): “Es el único escrito que yo he encontrado que se ajusta y concuerda con lo que en mí se ha ido elaborando por años y que he llamado conciencia de fracaso” (134).

rememoración de su pasado y la propia certeza de su realidad vital y emocional en el presente. En ningún caso, la toma de conciencia es provocada o inducida expresamente por algún tercero de forma directa o indirecta. Además, ninguno de estos personajes la elude, por el contrario, la asumen en su totalidad y sin dramatismo o lamentaciones.

Capítulo II

2. Contextualización sociohistórica de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI en Venezuela

Las líneas que siguen ofrecen un marco referencial del contexto literario nacional, de aspectos relevantes de la producción literaria de la época y sus rasgos más sobresalientes, así como de las circunstancias sociopolíticas reinantes en los últimos años del siglo XX en Venezuela y los que iniciaron el XXI. Ese lapso de importantes cambios sociopolíticos que sacudieron la forma de vida y de gobierno imperante en las cuatro décadas anteriores y que posteriormente se han visto reflejados en obras que salieron a la luz en los siguientes años, coincide con el tiempo de publicación de las novelas *Blue Label / Etiqueta Azul* (2010), *Transilvania unplugged* (2011) y *Liubliana* (2012). Es de advertir que en estas piezas ficcionales es posible observar el influjo de lo señalado. Entre otros hechos, los albores del nuevo siglo estuvieron signados por conflictos y reajustes de orden social, político, económico e ideológico en la sociedad venezolana. En ese sentido, en las novelas de Sánchez Rugeles, ubicadas cronológicamente en la segunda década del siglo, se representa esa realidad como telón de fondo de las tramas de cada obra. En general, así ocurre en buena parte de la narrativa publicada en el ámbito local. Lo afirmado se sustenta en diversos estudios (Torres, 2006; Sandoval, 2013 y 2017; Silva, 2011; Vargas, 2013; Pacheco, 2016; Rojo, 2016; Romero, 2010 y Gomes, 2017) que ayudan a configurar e intentar ordenar con sentido crítico el estado de la narrativa y del campo literario venezolano de principios del nuevo milenio.

2.1. Contexto político nacional

Desde la última década del siglo XX en el país se comienza a dar lentamente un giro en el ámbito sociopolítico determinado, entre otros factores, por el desgaste político-partidista de nuestro sistema democrático y desmejoras económicas producto de fluctuaciones en los precios de los hidrocarburos (cfr.

Romero, 2010)¹⁸. Finalmente, en 1998, luego de un cambio drástico a escala nacional producto del triunfo presidencial de un ex militar, comienza la denominada “era de Chávez” (Sandoval, 2017: 65), que tuvo su origen “en 1992 con la entrada de Hugo Chávez en nuestro imaginario” (64)¹⁹. De acuerdo con Ana Teresa Torres (2006), estos años iniciales estuvieron caracterizados por un contexto político marcado por la confrontación y la polarización de las ideas de la sociedad venezolana, con el agravante de la incertidumbre, las contradicciones y las transformaciones sociales como producto del proyecto político denominado “Revolución bolivariana” (913), liderado por el presidente Chávez.

2.2. Estado del campo cultural en los inicios de la Revolución bolivariana

Una vez instaurada esa “Revolución bolivariana” en la estructura del Estado, los designados para atender la conducción de los entes enfocados en la cultura –en este caso nos referiremos a las editoriales– se enfocaron en el cumplimiento de las nuevas políticas educativas y de formación emanadas del gobierno Central en el área literaria²⁰. Fue así como se gestó un impulso orientado hacia la creación de nuevas editoriales²¹, la reconfiguración en una sola red en todo el país (las Librerías del Sur) de librerías que ya existían (Red de Librerías Kuai-Mare, librerías de Monte Ávila Editores) y a la publicación masiva

¹⁸ En palabras de Aníbal Romero: “A partir de los intentos de golpe de Estado de 1992 la petrodemocracia quedó huérfana” (243). “[Fuimos] una sociedad frágil, que no fue capaz en estos años de hallar en sí misma las fuerzas para sobreponerse al paulatino agotamiento de la renta petrolera ante el aumento de la población y sus demandas y la caída internacional de los precios. Cuando llegó el momento inexorable de torcer el rumbo a partir de 1989, no existían los mecanismos políticos, ni las redes de solidez social, ni la disposición psicológica, para hacer frente a un proceso de empobrecimiento que a su vez abriese alguna esperanza de recuperación futura en otras circunstancias dentro de la democracia” (283).

¹⁹ Desde el punto de vista plasmado en su trabajo, Miguel Gomes (2017) denomina al período 1989-2017 “El ciclo del chavismo” (162).

²⁰ Esa política de Estado del sector cultural se implementó a través de la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Este organismo, a su vez, impulsó una “revolución cultural” que, específicamente en el sector editorial, fue implementada a través de la creada Plataforma del Libro y la Lectura (Vargas, 2013). En palabras de Pedro Vargas: “lo que el proyecto de ‘revolución cultural’ pretendía era saturar desde el poder todo el espacio de la cultura con un discurso hegemónico que buscaba negar cualquier logro al pasado democrático y erigirse único dueño de la verdadera cultura” (42).

²¹ El mejor ejemplo es su “editorial insignia: El perro y la rana” (Sandoval, 2012: 8).

de textos literarios²² –bajo el lema: “cada día un libro” (Vargas, 2013). No obstante, los conductores de estos programas culturales también se ocuparon de desestimar la labor realizada en ese ámbito en el pasado, incluso la impulsada por instituciones de reconocida trayectoria nacional e internacional como Monte Ávila Editores, por ejemplo. A partir de esta y de otras acciones se generó una brecha ideológica que propició que los escritores comenzaran a ser diferenciados como escritores “de oposición” (aquellos que no apoyaran las ideas políticas de los gobernantes) y escritores “del oficialismo” (Torres, 913; Rojo, 2016: 653). Por lo tanto, escritores comprometidos ideológicamente con el Gobierno en funciones publicaban sus libros y participaban en concursos propiciados por los entes del Estado en mayor número que los de oposición; a su vez, el sector privado acogía sobre todo, pero no exclusivamente, al grupo antioficialista. Es importante señalar, sin embargo, que esa situación no se correspondía a casos deliberados de exclusión sino que muchas veces obedecía a un asunto de autoexclusión generado por la continua descalificación hacia los escritores por mantener ideas políticas adversas al oficialismo (Torres, 2006: 914).

De esta manera, Ana Teresa Torres afirma:

En la coyuntura presente se trata de un conflicto en el que el propio Estado ha liderado la derogación y deslegitimación tanto de los actores culturales opositores como de la construcción que sus organismos contribuyeron a crear a lo largo de cuatro décadas (915).

En efecto, la escritora expone que en las décadas de los setenta y ochenta, por ejemplo, hubo cuantiosos recursos financieros que permitieron sufragar mayor cantidad de libros de producción local, así como costear el ingreso de títulos foráneos, al menos entre países de habla hispana (915-916). Luego en los noventa disminuyeron las publicaciones y se generó un decaimiento general del área editorial, que en su mayoría estaba en manos del Estado, aunque también algunas empresas privadas participaran como patrocinantes o financistas de algunas ediciones.

²² Ahondaremos en ese aspecto más adelante.

2.3. Situación de la producción literaria local

Ahora bien, retomando el tema de las publicaciones de principios de siglo, observamos que en el sector privado surgieron diversas editoriales independientes, algunas con patrocinio estatal. También abrieron sus puertas en el país algunas empresas editoriales trasnacionales como Random House Mondadori, atraídas en muchos casos por vislumbrar, en materia crematística, la oportunidad que ofrecía el reciente cambio político instalado en Venezuela para poder ampliar la oferta literaria, en especial de autores venezolanos (Sandoval, 2013 y Vargas, 2013).

Por lo demás, tanto en el sector privado como en el público se dio un fuerte impulso al fortalecimiento de medios para la promoción de la lectura y se incrementaron de manera significativa las ediciones de conocidos y nuevos autores –principalmente venezolanos– en diferentes géneros²³. Todo ello en paralelo con la creación de premios, eventos literarios de promoción, foros de discusión, ferias de libros a escala nacional, congresos, charlas, talleres en instituciones públicas y privadas, cursos de formación para la promoción de la lectura, entre otros. De igual forma surgieron diversas revistas impresas y electrónicas, así como blogs para promocionar las novedades literarias y acercar más al público lector al entorno literario nacional o propiciar la crítica cultural y la discusión. Así pues, como se ve, hubo mucho movimiento del sector cultural que hasta entonces se encontraba bastante decaído, lo que dio pie a considerar que estábamos viviendo un “auge editorial”.

Sin embargo, como se dijo, ese impulso vino signado por la mencionada polarización y segmentación social y política gestada en todas las áreas de la vida pública venezolana, por ende, también en el terreno de nuestra literatura. Así, acerca de estas divisiones y en torno al súbito interés por los acontecimientos de índole cultural, Torres afirma que la “motivación es política” (2006: 922). Por su lado, Pedro Vargas agrega en un trabajo que concentra su análisis en un grupo de

²³ Más adelante veremos que algunos críticos consideraron este hecho como un *boom* de la literatura venezolana mientras que otros lo denominaron, simplemente, “auge editorial”.

novelas publicadas entre 2005-2008: “me parece que es posible declarar que las causas del ‘auge editorial’, las causas de tan inédito crecimiento de la novela en el mercado, fueron sobre todo de orden político”. Específicamente señala:

Creo que dentro de este período del “auge editorial”, leer, escribir y editar una novela no fueron sólo operaciones estéticas/intelectuales; porque lo político, lo “opinático” y lo comprometido se abrieron paso y rediseñaron el campo (...) [E]n gran medida, el proyecto literario novela fue intervenido por el poder político-económico; y el enunciado novelesco y su proyecto creador cedieron autonomía para convertirse en comercial y políticamente comprometidos (2013: 36 y 46).

A su vez, Paulette Silva (2011) expresa, al referirse al campo literario nacional: “la narrativa se inserta en los debates políticos venezolanos y contribuye a la construcción del imaginario público nacional” (en línea).

Por otra parte, concuerdan Torres (2005), Sandoval (2013) y Silva (2011) en que el convulso ambiente social y político propició la necesidad del acercamiento de los escritores hacia otros ámbitos extraliterarios a través de encuentros de discusión sobre contenidos asociados con “temas políticos, reflexiones acerca de la democracia, la cultura como ciudadanía, la ética del discurso intelectual, el cine, los discursos de género” (Torres, 2005: 912). Así mismo, se observa el incremento de publicaciones ensayísticas o de investigación sobre temas históricos, sociales, psicológicos, económicos, análisis políticos y jurídicos. Ello obedece, tal vez, a un genuino interés despertado por entender la realidad y la esencia que nos compone como sociedad ante cambios tan imprevistos y tan acelerados. En torno al tema, Paulette Silva (2011) expresa:

El género que se ha beneficiado más es, sin duda alguna, el ensayo (...) Es por este motivo que los historiadores Elías Pino Iturrieta y Manuel Caballero, entre los más destacados, consigan hoy ediciones y reediciones de sus libros que hasta hace unos pocos años eran impensables para un académico venezolano (en línea).

Sobre ese tema, escribe Sandoval: “la literatura se tornó referencia decisiva” (2017: 65), por cuanto en la génesis del chavismo se conjuga la historia pasada con recreaciones presentes en obras de ficción locales como por ejemplo: “*Venezuela heroica* (1881), de Eduardo Blanco; de la novela *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos; de la reformulación poético-folclórica *Florentino y el diablo*

(1957), de Alberto Arvelo Torrealba” (íd.). De esta forma, en esos primeros años del siglo XXI muchas de las editoriales apostaron esencialmente por publicar obras de narrativa en las cuales:

podrían atajarse ciertas huellas pulsionales que ayudarían a comprender, según la tesis de la tesis del mundo fictivo representado, las pasiones ideológicas desatadas en el país desde 1998, como había ocurrido antes con Gallegos, Meneses o González León. Esto explicaría el impacto social de dos o tres títulos novelísticos (íd.).

Así mismo, Carlos Pacheco (2016) también concuerda en que la narrativa fue uno de los géneros que encontró un mayor espacio en las casas editoras, tanto si estas eran oficiales como autónomas, e independientemente de si correspondían a las editoriales tradicionales o a las de reciente fundación. Al respecto Paulette Silva (2011) apunta que: “una de las ‘novedades’ que exhibe la narrativa venezolana reciente con relación a la inmediatamente anterior –y destaco esta precisión temporal– es el protagonismo que ha tenido la novela” (en línea), sobre todo las que tienen relación con temas políticos, como también lo señalan Vargas (2013) y Rojo (2016). Sin embargo, a este respecto declara Gomes (2017) que ese llamado de atención sobre “la politización no puede reducirse a la ingenua referencialidad activista o militante de las estéticas ‘comprometidas’ de otras épocas y arraiga de manera mucho más honda en las formas y los medios” (21).

Pacheco (2016) añade, además, que muchas editoriales introdujeron o retomaron colecciones especialmente dedicadas a la literatura venezolana en sus diferentes géneros y algunas publicaron antologías de narrativa breve que hoy constituyen una referencia. Entre esos sellos editoriales se pueden mencionar Monte Ávila Editores (sector público), Santillana (sector privado) y Editorial Equinoccio de la Universidad Simón Bolívar (sector público académico).

Otro aspecto relevante para la época viene dado por la creciente disminución de la importación de libros a causa de un estricto control cambiario (Torres, 2006) en contraste con un significativo aumento de la producción editorial nacional, como ya dijimos, tanto en el sector privado como en el público

(en parte motivado por los altos ingresos petroleros y el apoyo gubernamental)²⁴. Sin embargo, Pacheco señala con respecto a la enorme cantidad de títulos publicados por editoriales del Estado a la que se ha hecho referencia que: “Con demasiada frecuencia, en ellas el desenfreno de las grandes cifras, la medianía editorial y la preferencia por los autores granate termina por atropellar la calidad” (2016: 421). No obstante, señala que eso no ocurre en la totalidad de lo editado, pues “hay muy dignas excepciones a estos vicios, en especial en la Biblioteca Ayacucho y Monte Ávila Editores Latinoamericana”. Así mismo, acota: “Las editoriales autónomas (...) reaccionaron positivamente frente al triste espectáculo de las estanterías devastadas por la dificultad de importar libros con divisas controladas y terminaron así, por este oblicuo camino, descubriendo los méritos de autores locales antes ignorados” (421).

Como consecuencia de esa movilización, visibilidad e incremento de títulos en el mercado, algunos actores del medio literario local creyeron estar ante la presencia de un *boom*²⁵ de la literatura venezolana, sobre todo de la narrativa y así se comenzó a difundir. Aun así, esta creencia pronto se disipó por carecer de un verdadero sustento propiamente literario. En efecto, Sandoval manifiesta que durante los primeros años del presente siglo se difundió la idea de que estaba ocurriendo un “*boom* narrativo venezolano” (Íd.). Sin embargo argumenta: “Antes que *boom* estético, lo que hubo fue un abultamiento de la oferta en el mercado del libro” (Sandoval, 2013: 9).

Otro aspecto que destaca Sandoval del período comprendido entre 2001 y 2016 es que a pesar de que resaltan los valores estéticos y escriturales, persiste una innegable influencia del polarizado contexto sociopolítico nacional presente en gran cantidad de materializaciones narrativas “en distintos planos (argumentales, semánticos, como simple referencia) de la arquitectura literaria” (2017: 64). No obstante, aunque pocos, existen textos que se alejan de la materia sociopolítica.

²⁴ “Es cierto que hubo un aumento en los ingresos de la clase media venezolana producto del alza de los precios del petróleo” (Vargas, 2013: 39).

²⁵ Otros investigadores lo han llamado “auge editorial” (Silva, 2011; Vargas, 2013; Gomes, 2017).

2.4. Acercamiento al campo literario venezolano contemporáneo

A propósito de lo expuesto, a continuación abordaremos algunas ideas trazadas en el citado ensayo de Miguel Gomes (2017) en torno al campo cultural venezolano delimitado entre los años 1989-2017, que el autor ha denominado “el ciclo del chavismo” (161), el cual asocia como resultado de la “*noche postsaudita o postdesarrollista*: [que se tradujo en] desaliento por la pérdida de oportunidades históricas de desarrollo o nostalgia cuyas iniciativas de regreso fracasan” (162). En tal sentido, Gomes alude a rasgos evidentes como “La impresión de caos, de desmoronamiento, de confusión que una y otra vez se esboza en el panorama literario nacional” (26) que, no obstante, “no ha de atribuirse sin más a una voluntad testimonial o de denuncia” (í.d.), sino que obedece a que (citando a Rancière): “La literatura es ‘social’; expresa la sociedad incluso si solo se encauza hacia sí misma, o sea, hacia la manera como las palabras contienen un mundo” (í.d.). En el caso de Venezuela, ese mundo contenido expresa una “percepción de lo real (...) [que] consiste en un acentuado desengaño de la modernidad que los discursos oficiales de los setenta habían enfatizado en medio del optimismo progresista que caracterizaba a un país tildado de saudita” (27) y que sus gobernantes contribuyeron a difundir con la idea de tener una “capacidad financiera casi ilimitada de la explotación de hidrocarburos” (í.d.). Es por eso que al no cubrir las expectativas desarrollistas y sobrevenir un derrumbamiento económico el problema es “percibido como una ‘traición’ simbólica por las masas, acostumbradas a la idea de que pueblo y riqueza natural se consustanciaban gracias a la acción unificadora del Estado” (28).

2.5. Caracterización de la narrativa actual

A la narrativa venezolana producto de ese desengaño Miguel Gomes (2017) la ha denominado “Fábulas del deterioro” (159) “por la noción de un insondable desencanto que atraviesa las creencias, actitudes e iniciativas de numerosos agentes” (29). Esas fábulas del deterioro, en términos amplios, se caracterizan por concentrarse mayormente en espacios urbanos en los que,

además, la presencia de la violencia se hace recurrente en medio del desmoronamiento social y la crisis sociopolítica divisionista; abunda la abyección, sobresale el malestar social.

Ahora bien, estas características se manifiestan en la narrativa, de manera oblicua o directa, bajo diversas temáticas. En lo sucesivo, detallaremos los temas mayormente abordados.

2.5.1. La emigración

En el ensayo citado, Ana Teresa Torres (2006) hace alusión al tema de la emigración, manifiesto en la novela de Juan Carlos Méndez Guédez *Una tarde con campanas* (2004, 2012 y 2014) y con ello se anticipa a lo que posteriormente se constituirá en una de las características principales de la narrativa de las primeras décadas del nuevo siglo²⁶. En palabras de Torres: esta obra “abre un registro insólito en la novelística venezolana contemporánea” (íd.).

La afirmación anterior es ratificada por Carlos Pacheco (2016: 387-417), quien en su artículo “Migrancias multipolares en la reciente narrativa venezolana”, centra su interés en el análisis de determinados ejes temáticos que giran en torno a la migración observados en algunos textos de narrativa venezolana que vieron luz en los albores de este siglo XXI y así lo expresa a través de la siguiente premisa:

Uno de los intereses temáticos que se detectan en este aún discreto pero indudable auge de la narrativa venezolana es el que enfoca su atención en diversos aspectos, situaciones y personajes de las migraciones que han tenido lugar hacia y desde este país a la vez andino, caribeño y amazónico (388).

A partir de tal señalamiento, el crítico esboza los sucesos históricos que determinaron el flujo migratorio que se desencadenó en los países europeos hacia mediados del siglo XX y en el que Venezuela constituyó un importante país de arribo para muchos emigrados. Luego, a mediados de los años setenta las

²⁶ En las tres novelas estudiadas está presente este tema.

dictaduras ocurridas en algunos países suramericanos atrajeron otro contingente de emigrantes. No obstante, a partir de los años ochenta comenzó un decrecimiento de esa ola y se inició lentamente el proceso inverso, es decir, la partida de ciudadanos venezolanos hacia distintas regiones, en especial Norteamérica y el continente europeo. En principio influyeron factores asociados con la economía del país; posteriormente, hacia finales de la década de los noventa, razones políticas e ideológicas acrecentaron la salida de muchos ciudadanos. De tal manera que la llegada del siglo XXI nos encuentra en un proceso de rápidos cambios y reajustes sociales y políticos que, lejos de detenerse, aceleran cada vez más el éxodo de Venezuela (lo cual incluye, por supuesto a muchos de nuestros escritores en cualquier género, tal es el caso de Eduardo Sánchez Rugeles) (Gomes, 2017: 33-34). Así pues, ese contexto histórico y esa circunstancia particular de la emigración no ha escapado del ensayo y la ficción literaria, sobre todo desde principios del presente milenio. En ese sentido, Pacheco realiza un recuento de trabajos publicados sobre obras literarias venezolanas que tratan el tema de los emigrantes desde décadas anteriores al fin de siglo hasta el primer quinquenio del presente siglo. Entre los libros mencionados se encuentran *Las migraciones en Venezuela en el siglo XX* (2005), texto colectivo reunido por Oscar Rodríguez Ortiz, en el que se incluye el poema de Vicente Gerbasi “Mi padre el inmigrante” (1945), así como la obra teatral de Isaac Chocrón *Rómpase en caso de incendio* (1975), y también las novelas *Adiós hogar* (1971), de Salvador Prasel, y *Cláper* (1987), de Alicia Freilich. Es de notar que estos autores son emigrantes o hijos de emigrantes.

Otros trabajos referidos por Carlos Pacheco (2016) son: primero, una publicación realizada por Gregory Zambrano en 2006 en la que este investigador examina la experiencia de ser emigrante en las dos direcciones: de entrada y de salida del país a través de las novelas *Zarandona* (1999), de Josu Landa, y la mencionada por Torres, *Una tarde con campanas* (2004), de Juan Carlos Méndez Guédez. En segundo lugar, un estudio llevado a cabo por Luz Marina Rivas (2004 y 2007) basado en las novelas: *Amargo y dulzón* (2002), de Michaelle

Ascencio, y *Te pienso en el puerto* (2006), de Elisa Arráiz Lucca donde Rivas aborda el tema de la llegada de inmigrantes al país.

Ese mismo punto de vista de la experiencia del que emigra aparece en la creación cuentística de Krina Ber –inmigrante polaca que vivió en Israel, Suiza y Portugal antes de radicarse en Venezuela en 1975– en los volúmenes *Cuentos con agujeros* (2005) y *Para no perder el hilo* (2009).

Finalmente, Pacheco (2016) se detiene a analizar, específicamente, parte de la vida y obra del investigador, narrador, ensayista y crítico literario venezolano, Miguel Gomes,

porque en su narrativa la condición migrante está presente en toda la vastedad de sus manifestaciones (...) El transplante de individuos, familias, grupos de su lugar de origen a otras latitudes impacta la vida de los migrantes (...) pero que el narrador de ficción registra y expone de manera mucho más vívida, más impactante, a menudo porque ha sido sujeto él mismo de esa experiencia migrante (399).

Por su parte, Violeta Rojo ha considerado llamar “heridas de la narrativa venezolana” (2016: 363) a diversos temas (la política, la emigración, la violencia, las tragedias naturales, los golpes de Estado, los levantamientos populares) trabajados por los escritores venezolanos, como en este caso la narrativa. En tal sentido, Rojo menciona como autores representativos de la narrativa venezolana contemporánea a Eduardo Sánchez Rugeles y Juan Carlos Méndez Guédez, principalmente; así como a Miguel Gomes, Juan Carlos Chirinos, Israel Centeno y Salvador Fleján.

2.5.2. El contexto sociopolítico

Otra temática frecuente en la narrativa de los últimos años tuvo también una acertada anticipación en la reflexiones que hiciera Ana Teresa Torres en el artículo citado, pues en él la escritora considera altamente probable que el tema político nacional se haría presente en la materia literaria que se produjera en los siguientes años, tanto por escritores oficialistas como por opositores, pues

“ningún acontecimiento importante ha pasado sin literatura” (2006: 922)²⁷. A su vez, en el caso de la novela, Sandoval (2017) puntualiza como una característica que ha sido recurrente en nuestra novelística el “uso de materiales literarios para menesteres de carácter sociologizante (...) pero sin menoscabo del sentido plástico de las piezas” (63). Ese señalamiento es importante como antesala para explicar que el contexto sociopolítico del país de los últimos tres años anteriores al período estudiado (1997-2000), corresponde al de una Venezuela que sufre una ruptura con el modelo político que condujo a la nación durante cuarenta años. En ese sentido, argumenta Violeta Rojo (2016) que

Las diferencias ideológicas en nuestra polarizada sociedad (...) han hecho que (...) haya referencias políticas constantes, veladas o directas, sobre el tema. Esto se ve en el subtexto evidente en *Bajo las hojas* [2010], de Israel Centeno, y *Las peripecias inéditas de Teófilus Jones* [2009], de Fedosy Santaella, en las que se extrapola una sociedad regida por militares, con inmensas trabas burocráticas y persecución de los que piensan diferente” (654).

Además, expresa que en el caso de la novela de Francisco Suniaga, *Esta gente* (2012), el tema directo es “nuestra realidad” (655).

2.5.3. Tragedias de fin de siglo: El Caracazo y Vargas

Además de las temáticas mencionadas, es necesario señalar otros tópicos que igualmente se hacen presentes en algunas piezas narrativas. En primer lugar, el estallido social conocido como El Caracazo, ocurrido en 1989 [cfr. Revista SIC (513); Romero, 2010: 193-196] en el que la población salió en masa a protestar a las calles por una indignación generalizada contra el aumento inconsulto del precio de la gasolina y costo del transporte público que trajo como consecuencia saqueos y destrozos en Guarenas, Caracas y, lo que ocasionó la intervención de los cuerpos de seguridad del Estado con el resultado de cientos de muertos y heridos, locales comerciales destruidos, allanamientos de hogares. A propósito de este tema, de acuerdo con Violeta Rojo (2016), destacan los libros *Cuando amas debes partir* (2006), de Eloi Yagüe Jarque; *Valle Zamuro* (2011), de Camilo Pino; *Febrero* (1990), de Argenis Rodríguez; *La última vez* (2007), de Héctor Bujanda;

²⁷ En efecto, en las novelas de Sánchez Rugeles este tema se halla inserto en las tramas.

Salsa y control (1996), de José Roberto Duque; y *Yo soy la rumba* (1992), de Ángel Gustavo Infante.

En segundo lugar, nos referiremos a “La tragedia de Vargas” (cfr. Vásquez, 2009), nombre dado a un terrible fenómeno natural (una intensa vaguada que durante tres días continuos arrasó buena parte del estado Vargas), que causó incalculables daños y pérdidas materiales y humanas, ocurridas en diciembre de 1999. A ese evento que Violeta Rojo (2016) ha denominado como

‘otra de nuestras heridas’ (...) puede verse en su horror en cuentos de Rodrigo Blanco Calderón y Sonia Chocrón, y en los libros *Indio desnudo* de Antonio López Ortega, *Bajo tierra* de Gustavo Valle, *Pies de barro* de Jesús Nieves Montero y *Noche oscura del alma* de Carmen Vincenti (656).

Esa tragedia, sin duda, produjo un gran impacto en los aspectos sociales, económicos y emocionales de la población que lo vivió directa o indirectamente. Por esa razón, nuestra literatura se ha hecho eco de ella (cfr. Gomes, 2017: 241-248)²⁸.

2.5.4. La violencia que no nos abandona

La violencia es un tema que no ha dejado estar presente en la literatura venezolana desde el pasado siglo, sobre todo de manera destacada en la narrativa de la década de los sesenta. Ahora bien, en los años transcurridos del presente siglo, no cabe duda de que la violencia, como problema social, ocupa un espacio importante en la vida de los ciudadanos (cfr. Gomes: 2017: 12). Por consiguiente, nuestra literatura contemporánea, específicamente la narrativa no ha escapado de su influencia y manifestación en las tramas de publicaciones recientes (cfr. Freitas, 2018: en línea; Sandoval: 2017)²⁹. Por lo tanto, cito una vez más a Violeta Rojo para quien este tema es otra de las “heridas” de la narrativa de los últimos años. De manera especial señala los textos *“En rojo*, de Gisela

²⁸ La tragedia de Vargas ocupa un espacio importante en *Liubliana*. Algunos de sus personajes principales la viven de primera mano y sufren secuelas emocionales debido a la experiencia.

²⁹ En Gomes, 2017, el tema de la violencia en la narrativa venezolana contemporánea está incorporada en la sección denominada “El ciclo del chavismo” (161-188).

Kozak, y *Caracas muere*, de Héctor Torres³⁰. En ellos, el retrato de nuestra vida urbana caótica, dura, agresiva, corrupta y sucia se desarrolla con maestría” (2016: 655). A lo que añade: “nos referimos a la violencia delincuencial o la de los violentos habitantes de una ciudad dura que puede encontrarse en los cuentos de Oscar Marcano, Rodrigo Blanco Calderón, Lucas García, Fedosy Santaella, Sonia Chocrón y Alberto Barrera Tyszka, entre otros” (í.d.).

Por su parte, Sandoval (2017) menciona entre los escritores que incorporan la violencia en sus narraciones a Eduardo Febres, Omar Mesones y precisa:

autores que desarrollan historias en torno de la violencia social o política: Rodrigo Blanco Calderón (*Los invencibles* 2007); Héctor Concarí (*Fuller y otros sobrevivientes* 2005, *Yo fui chofer de Dilliger* 2008); Sonia Chocrón (*La virgen del baño turco y otros cuentos falaces* 2008); Gisela Kozak Rovero (*En rojo* 2011); Carolina Lozada (*La culpa es del porno* 2013) (67-68).

2.5.5. La noción de cuerpo literario

Sobre la base de la reflexión de Ana Teresa Torres en el estudio citado, abordaremos el tema de la conciencia de “cuerpo literario”. Para la autora pareciera no haber una clara conciencia en torno a la consideración de ese cuerpo literario que pudieran tener los escritores venezolanos de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. A este propósito Torres manifiesta que, salvo los críticos:

Creo percibir una implícita reticencia de los escritores venezolanos a sentirse parte de un cuerpo común, a conocerlo, a dialogarlo, a interpelarlo y a reconocerse en alguna de sus articulaciones (...) En un primer lugar anotaré que si alguna ausencia tiene la literatura venezolana es el diálogo inter pares, ya que ese ejercicio pasa inevitablemente por el reconocimiento del otro (2006: 918).

De acuerdo con Torres (2006) la importancia de la inquietud anterior tiene que ver con lo siguiente: para que haya un reconocimiento de una literatura nacional fuera de las propias fronteras, esta debe comenzar primero por su propia identificación, lo cual no suele ocurrir entre nuestros escritores. Lo que sin duda afecta el interés internacional por la literatura local: “Para que una

³⁰ Rojo lo incluye a pesar de no ser un texto de ficción.

literatura se visibilice, tiene que sostenerse en un cuerpo que ofrezca al posible editor la promesa de que si promociona a un venezolano no será a fondo perdido” (918). Más adelante, Torres (2006) agrega: “Es posible que la existencia de la literatura venezolana, no por emblema nacionalista, sino como materia literaria de exportación, comience a ser una preocupación para las nuevas generaciones de escritores, particularmente de los novelistas del siglo XXI” (919).

2.5.6. Formación profesional de nuestros escritores

Ahora bien, un rasgo al que no se le ha prestado suficiente consideración con anterioridad en nuestro contexto literario nacional de las décadas recientes y que ha sido observado por Carlos Sandoval, tiene que ver con la profesionalización de los creadores literarios (Sandoval, 2013). En efecto, el crítico resalta como una característica notable el hecho de que estos escritores desarrollan el oficio de la escritura estética con criterio de responsabilidad y conciencia de su ejercicio; valga decir, se han formado en el campo de la escritura, han adquirido dominio de las herramientas narrativas y, además, en su mayoría, han alcanzado una formación profesional. Es por ello que, aparte de las razones que motivaron el creciente volumen de libros editados, vale reconocer que no todo fue producto de una circunstancia, sino del sostenido compromiso asumido individualmente con la creación literaria.

De acuerdo con Sandoval: “Esto significa que superamos la estrechez romántica de creer que un narrador no debe instruirse en los hornos de la cocina teórica o de la crítica so pretexto de perder el sabor espontáneo, puro, de su innata culinaria” (2013: 10).

2.5.7. Entre los más destacados del período

Veamos a continuación cuáles son algunos de los libros que destacan en el período. En ese sentido, de acuerdo con Sandoval (2017) cabe hacer mención de: “*Falke* (2004), de Federico Vegas; *La enfermedad* (2006), de Alberto Barrera Tyszka;

y *El pasajero de Truman* (2008), de Francisco Suniaga” (66)³¹. La obra de Vegas y la de Suniaga, ambas con referentes históricos, fueron muy bien acogidas en medio de un complicado contexto sociopolítico. Además, a ese grupo narrativo se suma, por su amplia recepción, la novela *Blue Label / Etiqueta Azul*, de Eduardo Sánchez Rugeles³².

Por su parte, Pacheco (2016) presenta una lista de narradores de cuento y novela que consiguieron publicar en los primeros años del siglo XXI. Es de notar que entre los mencionados hay autores reconocidos y otros noveles, lo que no necesariamente significa que todos pertenezcan a generaciones recientes, pues algunos de ellos son profesionales provenientes de áreas distintas a la literatura o eran conocidos por escribir otro tipo de obras diferentes a la narrativa aunque en el campo literario de la investigación o la crítica.

Seguidamente, del conjunto de novelas Pacheco (2016) destaca las siguientes: *Mariana y los comanches* (2004), de Ednodio Quintero; *Pedir demasiado*, de Victoria de Stefano; *Falke* (2005), de Federico Vegas; *Noche oscura del alma* (2005), de Carmen Vincenti; *La enfermedad* (2006), de Alberto Barrera Tyszka, obra ganadora del Premio Herralde; *La balada del bajista* (2006), de Judit Gerendas; *Amargo y dulzón* (2002) y *Mundo, demonio y carne* (2005), de Michaelle Ascencio; *Latidos de Caracas* (2006), de Gisela Kozak; *Corrector de estilo* (2005), de Milton Quero Arévalo y *La última vez* (2007), de Héctor Bujanda (ambas ganadoras del Premio Bial de Novela Adriano González León); *Cuando amas debes partir* (2006), de Eloi Yagüe Jarque, ganadora del Premio de Narrativa Salvador Garmendia 2006.

A modo de reflexión final, Pacheco hace un balance positivo del estado de la narrativa venezolana del momento y sus hacedores aun en contra de algunas

³¹ Paulette Silva coincide con Sandoval, pero añade al conjunto la obra *La otra isla* (2005), de Francisco Suniaga (igual que Pedro Vargas, quien a su vez no incluye *La enfermedad*, de Alberto Barrera Tyszka (2006), ganadora del Premio Herralde de ese año).

³² Sandoval añade que: “En esta novela el autor fija un momento distintivo de nuestra existencia sociocultural” (67) El crítico se refiere a la emigración, en especial de los jóvenes, “de allí su arraigo entre los jóvenes de clase media. Este motivo parece haber accionado un dispositivo pulsional que hizo de la pieza un fetiche y, por supuesto, un éxito de ventas” (í.d.).

críticas y afirma: “Contra los vientos y mareas de las crisis y desajustes recientes, ‘el cuerpo escrito de la patria’ sin duda se ha dinamizado y enriquecido y los venezolanos nos estamos leyendo como nunca antes” (2016: 432). En ese sentido, considera que la narrativa venezolana se abre a nuevas oportunidades dentro y fuera del país, lo cual se demuestra con “Las nuevas colecciones y primicias bibliográficas de editoriales de toda índole, los concursos y talleres, los blogs y revistas impresas o electrónicas y una remozada atención de la crítica académica” (íd.). Por último, Pacheco (2016) afirma que la continuidad del logro obtenido solo es posible para quienes se concentren en su trabajo de creación, para quienes logren enfocar y mantener su atención en el esfuerzo de escribir (más que publicar de inmediato); de escribir bien (más que ganar a toda costa un concurso); de seguir escribiendo sin prisa pero sin pausa en busca de consistencia y de horizontes cada vez más exigentes” (432).

Así pues, en líneas generales, se ha mostrado el contexto de inestabilidad y confusión en lo social e ideológico con el que se inaugura el siglo XXI en Venezuela, en el que el cambio político, radical en sus acciones, produjo una fuerte polarización social e ideológica en la colectividad. A grandes rasgos, ese es el marco en el que se vieron inmersos los narradores venezolanos dentro y fuera del país en estos años iniciales. En muchos casos, las obras producidas en el período han sido permeadas por esta situación descrita que Miguel Gomes (2017) ha llamado: “El desengaño de lo moderno” (32). Para el autor, tal desengaño:

genera otro de los rasgos más característicos de las conductas literarias de los últimos tiempos en Venezuela, que aquí estaría tentado a describir como la búsqueda de una ética que vaya más allá del gregarismo contencioso y, a la vez, no deje de implicar una actitud política (íd.).

Cierro este recorrido por el contexto sociohistórico de comienzos del siglo XXI con una cita de Miguel Gomes, la cual resume su visión de esta etapa de nuestro campo cultural, en especial del ámbito de la literatura, de la siguiente forma:

Sencillamente apunto que una experiencia central de una cantidad no desdeñable de escritores que han interactuado en dicho campo ha sido el despertar, casi siempre doloroso en una realidad antes negada o invisible. Podría hablarse de la bancarrota de un relato matriz nacional: el del progreso garantizado por el “Estado mágico”. O quizá convendría más la visión de una ruina en la que se gesta una crítica tanto a ese Estado como a los procesos políticos que aseguran romper con él y, sin embargo, lo repiten (2017: 38).

Finalmente, a partir de los trabajos reseñados se ofrece una mirada global del particular y complejo entorno sociopolítico, económico, ideológico, cultural y literario en el que se enmarca la producción literaria de los primeros años del siglo XXI. En especial es necesario destacar la importancia que tiene este recorrido por ser el espacio en el que se sitúan las obras de Eduardo Sánchez Rugeles. De la misma manera, esta visión panorámica resulta útil para contextualizar el presente, pero sin duda, lo será aún más para entender el momento histórico en los años por venir.

Capítulo III

3. Hacia una caracterización del autor y su obra

En este capítulo presentamos los elementos que permiten contextualizar al escritor en conjunto con el tiempo y el espacio que envuelve la producción de la obra literaria objeto de estudio, así como la receptividad obtenida por la crítica, la prensa y el público lector.

3.1. Eduardo Sánchez Rugeles: narrador

Eduardo Sánchez Rugeles forma parte de un conjunto de escritores venezolanos que comenzaron a publicar sus obras en el país durante los primeros años del siglo XXI. En ese período hubo un repunte significativo en el sector editorial³³, tanto público como privado, en cuanto a producción y publicación de obras literarias, históricas y de divulgación en general; creación de premios, eventos promocionales, surgimiento de editoriales independientes y ampliación de la oferta pública. Por causa de la fuerte reactivación del mercado interno del área de los libros se ofreció la oportunidad, sobre todo a jóvenes creadores, de darse a conocer a escala nacional. De igual modo, se editaron y reeditaron obras de reconocidos autores o de algunos que habían publicado en décadas recientes. En el caso de nuestro autor, este irrumpe en el ámbito literario local al ganar el Premio Iberoamericano de Novela Arturo Uslar Pietri con la novela *Blue Label / Etiqueta Azul* (2010), así como al obtener una mención en el mismo concurso por otra pieza participante, *Transilvania unplugged* (2011). Posteriormente publica *Liublana* (2012), novela que también se hace merecedora de reconocimientos: el Certamen Internacional de Literatura Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de La Cruz, mención novela, 2011 y el Premio de la Crítica de Venezuela 2012. Así pues, el perfil mostrado deja ver una estimable producción literaria de Sánchez Rugeles en un breve período.

³³ Cfr. Sandoval (2012).

Por otro lado, hasta donde hemos investigado existen trabajos de índole académico acerca de las obras de Sánchez Rugeles³⁴ que han abordado, sobre todo, ciertos rasgos temáticos presentes en algunas de sus publicaciones, como son los vinculados con el descontento en el ámbito sociopolítico del país de comienzos del siglo XXI y el desarraigo producido por la emigración. Sin embargo, en este trabajo estudiamos parte de la producción literaria de Sánchez Rugeles en atención a otro aspecto observado en las obras elegidas, como es el de la memoria y el vínculo de esta con la representación del fracaso en los personajes.

3.2. Sobre las novelas

A propósito de las características afines en las tres piezas que evaluaremos, estas son las principales: 1) el pasado de los personajes constituye el sustrato más importante de su vida emocional; 2) Venezuela está presente como parte básica del argumento de las obras a pesar de una especie de amor-odio que los personajes exteriorizan por el país; 3) la inconformidad e imposibilidad de superar sus conflictos los revela como seres fracasados. Por otro lado, los personajes son jóvenes caraqueños de clase media provenientes de familias disfuncionales y problemáticas. Los sujetos viven amores complicados que se dejan ver en sus movimientos y acciones, como por ejemplo en *Liubliana*. Así mismo, en las tres novelas se manifiestan importantes pulsiones sexuales (en algunos casos estas determinan actitudes o comportamientos significativos para quienes las protagonizan). Además, las obras ocurren en los primeros años del siglo XXI; tiempos particularmente conflictivos en lo sociohistórico y político³⁵.

³⁴ Este tópico se encuentra ampliamente detallado en la sección 3.1.3.

³⁵ Me refiero al denominado “Proceso revolucionario bolivariano”, mejor conocido como “chavismo”, que generó en el país una fractura social que se atribuye sobre todo a factores ideológicos y socioeconómicos. Así mismo, otra de las características de índole social que merece ser destacada de esta etapa es la del comienzo de una sostenida diáspora migratoria, en especial de la población más joven (que continúa ascendiendo). Entre los principales motivos que han estimulado la emigración se cuentan las pocas oportunidades de desarrollo social, profesional y económico, las carencias de las condiciones básicas para garantizar una adecuada calidad de vida que se refleja en la escasez de alimentos, medicinas, inadecuada atención hospitalaria, reducción de la capacidad adquisitiva, inseguridad y diferencias ideológicas (cfr. la subsección 5.1.2.).

En otro sentido, observamos que en los textos objeto de estudio el viaje funciona como una estrategia que involucra la estructura. Es decir, el viaje es una especie de dispositivo para la activación de la memoria y el desarrollo de las acciones. En otras palabras, ese mecanismo se pone en marcha para construir las tramas a través de la memoria; ello ocurre por cuanto algunos personajes narran sus historias desde el extranjero o tiempo después luego de su retorno al país.

3.3. Recepción de las novelas de Eduardo Sánchez Rugeles

Las tres novelas de Sánchez Rugeles tuvieron buena recepción de la crítica, la prensa y el público lector³⁶ desde que en 2010 se editara la primera de ellas, *Blue Label / Etiqueta Azul*. Ya desde febrero de 2010 empezaba a circular el nombre de Eduardo Sánchez Rugeles en los medios nacionales a raíz de haber sido el ganador del Premio Iberoamericano de Literatura Arturo Uslar Pietri (en su única edición)³⁷ por esa obra.

Como veremos, en poco tiempo comenzaron a publicarse reseñas en prensa o en blogs y artículos en páginas literarias y culturales. Sin embargo, luego de la aparición de las demás novelas concernientes a nuestro estudio, surgieron trabajos más formales desde el punto de vista académico como es el caso de artículos en revistas especializadas y trabajos de grado de maestría en diversas universidades nacionales y extranjeras. No obstante, hay que señalar

³⁶ En la página *Goodreads* se encuentran diversos comentarios de variados lectores acerca de cada una de las novelas, a través de los enlaces específicos: 1) *Sobre Blue Label / Etiqueta azul*: <https://www.goodreads.com/book/show/10804534-blue-label-etiqueta-azul>;

2) *Acerca de Transilvania unplugged*: <https://www.goodreads.com/book/show/24639333-transilvania-unplugged>;

3) *Sobre Liubliana*: <https://www.goodreads.com/book/show/13641389-liubliana>.

También en la página *Cultura para llevar* los lectores escogieron en 2010 *Blue Label / Etiqueta azul* entre los libros del año: <https://barretonoriega.wordpress.com/2010/12/23/librodelano/>

³⁷ Cfr. la reseña realizada con motivo del anuncio del fallo del premio en el siguiente enlace: <https://libreriasonica.wordpress.com/2010/02/27/%E2%80%9Cblue-label-etiqueta-azul%E2%80%9D-de-eduardo-sanchez-rugeles-gana-el-premio-aup/>

El jurado estuvo conformado por Jordi Carrión, Miguel Gomes, Francisca Noguerol, Carlos Pacheco y María del Pilar Puig. Parte del veredicto señala: “Consideramos que esta novela se destaca por su captación y representación del habla y la mentalidad juvenil caraqueña de clase media, por la construcción de la protagonista femenina, por su estructura de relato de viaje con pruebas iniciáticas y por su acertado acercamiento diagonal a la situación venezolana actual desde el desencanto y la confusión”.

que aun cuando las tres obras son consideradas o analizadas de forma individual o en conjunto, la que aparece en el mayor número de estudios, reseñas o ensayos es *Liubliana*³⁸. Sin duda, esta pieza ha sido la que ha tenido mayor y mejor recepción tanto a escala local como foránea. Eso incluye el hecho de ser hasta ahora la única editada en otros países (México y Eslovenia) y en otra lengua (esloveno).

Por su parte, una adaptación cinematográfica de *Blue Label / Etiqueta Azul* se encuentra actualmente en proceso³⁹. El guion fue escrito por Eduardo Sánchez Rugeles y Alejandro Bellame Palacios.

A continuación se ofrece una síntesis de lo publicado sobre cada una de las novelas⁴⁰ en diferentes medios y formatos⁴¹. Comenzamos con los textos sobre *Blue Label / Etiqueta Azul*.

Lidia Salas, quien en su artículo en línea “La antítesis de una metáfora: Una lectura de la novela ganadora del Premio Iberoamericano de Literatura Arturo Uslar Pietri” (2010) expone los puntos que considera esenciales para abordar la obra. Estos son: el título como metáfora del estatus social de los dirigentes y allegados al gobierno de Venezuela en el período en el que se desenvuelven los hechos, en contraste con el comportamiento y actitud que muestran, propio de personas de poca cultura y nivel social. Por otro lado, para Salas el gran logro de la novela es la construcción de la protagonista adolescente, Eugenia Blanc, quien figura como una joven descentrada que busca una identidad y “fotografía de manera lateral el fracaso del pasado que le antecede (...) [Así mismo] Eugenia asume la memoria de su infierno personal” sin más certeza en su vida que la necesidad de la huida. De acuerdo con Salas, Eugenia

³⁸ También en 2015 se realizó un cortometraje inspirado en la novela para un Trabajo de Grado en la mención Audiovisual (cfr. Fernández Castro, 2015).

³⁹ Cfr. la página web de Eduardo Sánchez Rugeles: <http://sanchezrugeles.com/laobra.php#peli> y el enlace http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/tengo-aprobacion-eduardo-sanchez-rugeles-unica-que-importa_206759

⁴⁰ Incluimos una entrevista radiofónica que le hicieron a Eduardo Sánchez Rugeles en el programa dominical *Librería sónica, literatura para untar*, transmitido por la emisora am 750 RCR: <https://libreriasonica.blogspot.com/2013/12/eduardo-sanchez-rugeles-visita-ls.html>.

⁴¹ Vale la pena acotar que la gran mayoría de los textos reseñados abordan el tema de la emigración, seguido por temáticas asociadas con lo político.

Blanc también es la representación de “la miseria de un país que no encuentra el camino de una realización digna y exitosa”. Así mismo, señala la importancia que tiene la memoria en la obra como testimonio de un grupo de jóvenes inconformes con su pasado y su presente familiar, social y cultural, que van tras la búsqueda de experiencias que le den sentido a sus patéticas vidas. En fin, como testimonio de “una dimensión universal al retratar los conflictos de una época”.

Para terminar, Salas considera que tanto el manejo de la estructura narrativa de la obra, así como de la construcción de los personajes y el uso del lenguaje adaptado al habla de la jóvenes contemporáneos denotan talento y oficio en la escritura de su autor.

Continuamos con una crónica de Federico Vegas titulada “Los placeres de la envidia” (2010, en línea), en la que el autor describe su sentir acerca de algunos narradores y su manera de abordar ciertos aspectos literarios o estrategias expresivas que le causan placer y admiración. Sin embargo, dedica especial atención a la novela *Blue Label / Etiqueta Azul*. Lo que principalmente destaca Vegas es la capacidad del novelista de acercarse a la escritura utilizando elementos muy cercanos a su propia vivencia como lugares, personas asociadas a su entorno y el tiempo de la narración contemporáneo al del autor. De igual forma, el uso del lenguaje adaptado al habla de la juventud, sin desparpajo y con naturalidad e incluso al representar a la protagonista sin forzar los rasgos del habla femenina. En palabras de Vegas: “esto es lo que más admiro y envidio de la novela de Sánchez Rugeles, *Blue Label*: el arte de exponenciar y dominar los riesgos de la proximidad”.

Por su parte, Alfonso Molina en el artículo en línea “El infierno es la memoria” (2010), título que toma de una expresión de la protagonista de *Blue Label / Etiqueta Azul*, Eugenia Blanc, comenta que la novela narra la historia de una mujer desarraigada quien, desde un bar, rodeada de fotos y recuerdos, hace un recuento de su juventud caracterizada por un pasado personal y familiar de perdedores. Acerca de la novela, Molina señala que está construida a la manera

de una *road story*, encabezada por un título que hace referencia a un elevado estatus social en Venezuela, que va desenvolviendo la trama a lo largo de un viaje en el que se involucra el amor, la amistad y la irreverencia de un grupo de jóvenes descolocados, en un contexto de incomodidad social y cultural. En otro sentido, indica que el lenguaje coloquial en esta novela se convierte “en un instrumento de caracterización de situaciones, personajes y desenlaces. Las vulgaridades forman parte de la cotidianidad. El desencanto se convierte en rutina”.

Por otro lado, Molina resalta que los personajes reflejan a una generación venezolana de clase media que se desenvuelve en medio de la corrupción y el abuso de poder para luego alejarse y encontrarse con la soledad y el olvido.

En cuanto a los artículos académicos, el primero publicado acerca de *Blue Label / Etiqueta Azul* pertenece a Katie Brown, del King's College de Londres, publicado en la revista *Anales de literatura hispanoamericana* (2013: 15-26) bajo el título “*Blue Label / Etiqueta azul* de Eduardo Sánchez Rugeles: una historia que cruza fronteras”. En el texto la autora señala que la historia de esta novela, analizada desde la perspectiva de la globalización y de la literatura de viaje, es un “cruce de fronteras” geográficas (el viaje dentro del país), lingüísticas (el uso del habla juvenil con incorporaciones de palabras y expresiones extranjeras), mediáticas (la música como eje de la historia y el entrelazamiento con la cultura pop) e ideológicas (desmitificación de la dicotomía civilización y barbarie). Este cruce de fronteras se despliega para ir en contra de las llamadas “ficciones fundacionales” (Sommers, 2004) de la tradición literaria latinoamericana y nacional en el sentido de que la obra se contrapone al nacionalismo y a la construcción de relatos identitarios. En sí, este hecho contradice la “ética y estética socialistas” del gobierno nacional en el ámbito cultural y social, pues desde ese terreno lo que se han propuesto es el desarrollo y difusión del nacionalismo. Sin embargo, contrario a ese deseo, los personajes de la novela sienten un particular desprecio por la identificación con lo nacional y lo que es propio de nuestra cultura venezolana tradicional. En especial la protagonista,

Eugenia Blanc, manifiesta su rechazo. Para ella la única meta vital es salir de Venezuela en busca de una identidad y un bienestar que no consigue en su país.

De esta manera, de acuerdo con Brown, en *Blue Label / Etiqueta Azul* se desdibujan las fronteras en diversos ámbitos, como el geográfico, lo que es cónsono en tiempos de globalización, pero también en el ideológico por cuanto “rechaza el nacionalismo oficial, desmiente el mito del socialismo bolivariano” (20) y va contracorriente. Incluso, en algunos pasajes muestra que hasta los propios seguidores del oficialismo contradicen la ideología que promueven con su conducta. Un ejemplo de ello es el gusto desmedido de ciertos personajes (el tío Germán) por productos foráneos, como el whisky Blue Label. En resumen, “Así como el contenido de la novela rechaza la ética socialista, su estilo niega la estética socialista” (22) y se abre a un espacio permeado por la globalización, lejos del nacionalismo.

A partir de 2011 cuando se publica la segunda novela de Sánchez Rugeles, titulada *Transilvania unplugged*, esta se incorpora en los trabajos y reseñas. Esa obra recibió mención honorífica en el citado Premio Iberoamericano de Literatura Arturo Uslar Pietri, celebrado el año anterior⁴². Acerca de este texto escribió Alfonso Molina en su blog la reseña “El exilio venezolano en Rumania” (2011). En esta novela, ambientada casi en su totalidad en ese país, se narran los avatares enfrentados por dos jóvenes venezolanos que salen de Caracas hacia ese lejano país europeo arrastrando varias frustraciones. Uno de ellos va en busca de su historia familiar y otro a realizar cursos que le permitan emprender nuevos retos profesionales. Una vez en el lugar ambos se ven inmersos en situaciones confusas vinculadas con personajes asociados con la historia política de la Rumania del fin de la era del dictador Nicolae Ceaușescu.

⁴² El crítico Carlos Pacheco fue el encargado de realizar la llamada telefónica a Madrid para anunciar al autor haber ganado el premio. A propósito de esto, Pacheco comentaba, a modo de anécdota entre amigos, que al darle la noticia la respuesta inmediata de Sánchez Rugeles fue preguntar cuál era la obra premiada –pues había enviado dos originales al concurso–. Así pues, para agradable sorpresa del narrador se le dijo que la ganadora había sido *Blue Label / Etiqueta Azul*, pero que *Transilvania unplugged* se había adjudicado una mención honorífica.

En líneas generales, la obra revela un descontento global en la vida de los personajes, sean rumanos o venezolanos. Las realidades políticas de estos países comparten muchas afinidades que se reflejan en las alusiones históricas narradas en la novela. En palabras de Molina *Transilvania unplugged* es “un trabajo narrativo complejo y exigente que elabora un discurso universal a partir de la noción de lo venezolano. Como sus personajes, locales y planetarios (...) Son unos exiliados voluntarios que se remontan a Rumania en un acto de abandono”. Por otro lado, la novela “se asoma a la posibilidad de comprender los límites y temores de una generación que heredó la incertidumbre de una nación en barrena. Son las víctimas. Los exiliados del país y de sí mismos”. Aun así, no es un fenómeno solo nacional. La novela tan solo es un reflejo de un mundo más amplio.

Muy poco tiempo después de publicadas las dos primeras novelas de Sánchez Rugeles, en el mismo año 2011, Belkis Barrios presenta un trabajo de grado basado en ambas obras para obtener el título de maestría en Artes en The University of British Columbia, en Canadá. En el trabajo, intitulado *Literatura venezolana de la primera década del siglo XXI: la narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles*, su autora estudia las formas de representación de la decadencia sociopolítica venezolana de los primeros años del siglo XXI y realiza un acercamiento a la narrativa venezolana de ese tiempo, así como de sus diferentes manifestaciones a través del análisis de *Blue Label / Etiqueta Azul* y *Transilvania unplugged*.

De acuerdo con Barrios, Sánchez Rugeles, desde una estética postautónoma y postmoderna⁴³, hace uso de elementos de la cultura de masas

⁴³ Barrios trabaja a partir de los postulados de Josefina Ludmer (2011) sobre el concepto de postautonomía como “‘el fin del ciclo de la autonomía literaria’, en gran medida porque en ellas la búsqueda estética se ve desplazada por los criterios de rentabilidad comercial” (34). “Así, desde la visión de Ludmer, el poder emancipador, revelador y subversivo de las formas literarias del nuevo siglo se ha desvanecido en la era de los medios masivos y electrónicos, de las cadenas de diarios y televisión y de las editoriales transnacionales: las escrituras postautónomas serían escrituras “sin metáfora”, “ficciones” que reproducen el imaginario ya instalado en la imaginación pública por virtud del bombardeo mediático que unifica todos los tiempos y todos los espacios, y formarían parte de la ‘fábrica de presente que es la imaginación pública’” (35). Por otro lado, Barrios asume el concepto de postautonomía siguiendo a Lyotard (1979), quien la plantea como una ruptura con los postulados del arte y la literatura de la modernidad por causa

para personificar el presente ciudadano del venezolano e insertarse en el mercado. Sin embargo, por encima de estas consideraciones lo más relevante del estudio se revela a través de la vinculación de las obras de Sánchez Rugeles con la de algunos escritores como Manuel Díaz Rodríguez, José Rafael Pocatterra y Salvador Garmendia que también trataron el tema de lo sociopolítico y la decadencia del país. Así pues, Barrios afirma que se observa la continuación del desarrollo de estos temas, –pues no han dejado de constituir tópicos llamativos entre nuestros escritores, quienes han tomado referencias de la realidad y las han incorporado en sus materializaciones ficcionales.

En palabras de Barrios:

Al igual que la literatura de los sesenta, la de Sánchez Rugeles se construye a partir del pesimismo en torno a una percibida ausencia de coherencia en los proyectos sociopolíticos de la vida nacional, a la miseria material, a la debilidad de los lazos comunitarios colectivos y a la tradición caudillista autoritaria (157).

Esta comparación funciona para poner en contexto la Venezuela del primer decenio del siglo XXI por ser el momento histórico que circunda las novelas de Sánchez Rugeles. Posteriormente se analizan los rasgos estructurales de cada una de las novelas *Blue Label / Etiqueta Azul* y *Transilvania unplugged*, así como los elementos comunes entre ellas. Por ejemplo: la mimetización con expresiones y elementos de la cultura pop, la escritura apegada al uso juvenil de la ciudad, las incorporaciones de tecnicismos y formas propias de las nuevas tecnologías en la escritura en detrimento de “las cualidades poéticas y metafóricas del lenguaje” (158), los entrecruzamientos de géneros literarios “con lo que se evoca la noción de pastiche” (160). Por otro lado, de acuerdo con Barrios: “Ambas novelas se construyen en torno al éxodo de jóvenes a causa de las políticas gubernamentales autoritarias, la corrupción político-administrativa, las dificultades económicas, los conflictos de polarización ideológica y la

del “sistema de producción capitalista de las sociedades avanzadas, con sus dinámicas de reproductibilidad mecánica a gran escala y su privilegio de los criterios de rentabilidad por encima de los criterios de búsqueda estética, [que] ha minado la capacidad de la obra de arte de representar la realidad referencial de modos ‘sublimes’, con lenguajes que en sí mismos albergan valor artístico” (26).

imposibilidad de autorrealizarse” (162). Además, en lo que concierne a la construcción de los personajes: “tanto *Blue Label*... como *Transilvania*... destinan a sus protagonistas al papel de ‘héroes caídos’ o como antihéroes de la (post)modernidad global, para quienes la salida del país no promete ni soluciones económicas ni sosiego interior” (163).

Por último, luego de estudiar los vínculos intrínsecos entre obras literarias venezolanas del pasado siglo XX con las de Sánchez Rugeles, así como de exponer los rasgos que permiten dar una caracterización global de las novelas del caraqueño –en representación de la actual literatura nacional–, la autora presenta algunas conclusiones acerca del estado de la literatura venezolana de comienzos del presente siglo.

Finalmente, en 2012 se publica la tercera novela de Sánchez Rugeles, *Liubliana*. Para entonces nuestro autor es bastante conocido en el ámbito literario nacional y tan pronto se dio a conocer la obra comenzaron a publicarse una buena cantidad de reseñas, artículos, trabajos académicos, ponencias, *papers*, etcétera, en particular acerca de esta novela, así como sobre el conjunto narrativo formado por las tres piezas publicadas.

En tal sentido, Miguel Gomes en el artículo de prensa “*Liubliana* o la memoria como destino”⁴⁴ publicado en el *Papel Literario* del diario *El Nacional* (abril, 2012), muestra una breve panorámica de los puntos en común que tienen las novelas de Sánchez Rugeles, en las que destacan la fragmentación psicológica de los personajes, el exilio y el desarraigo del espíritu. Sin embargo, se detiene en *Liubliana* (2012) por considerar que esta establece un puente comunicante con las tradiciones de la narrativa venezolana. Primero señala el legado narrativo que se desprende de algunos autores como Francisco Massiani y la influencia de su escritura en otros escritores como Antonio López Ortega, Roberto Martínez

⁴⁴ Otra versión de este artículo fue publicada en el libro de ensayo del mismo autor *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI* (2017), bajo el subtítulo “Fábulas del deterioro”. Por lo tanto, en este trabajo haremos mención solo de los puntos esenciales, pues lo comentaremos con mayor detalle en el apartado correspondiente dedicado al libro señalado.

Bachrich, Rodrigo Blanco y Juan Carlos Méndez Guédez. En segundo lugar, Gomes hace referencia a la estructura heredada de Adriano González León con *País portátil*, en la que se entrecruzan los planos, los tiempos y las historias individuales y colectivas. En tercer lugar, denota la afinidad de las novelas de Sánchez Rugeles con el grupo de obras publicadas en el ciclo del chavismo en cuanto a una “propensión al retrato de lo decadente, brutal, paroxístico” (s/p) con rasgos de politización en la escritura.

Casi en simultáneo Juan Carlos Méndez Guédez publica en la página digital Prodavinci el artículo “En un lugar llamado Santa Mónica” (2012). A pesar de que el título no remite directamente a *Liubliana*, quienes la han leído reconocen de inmediato la referencia a la urbanización caraqueña donde se desenvuelve la mayor parte de la trama. Es el lugar donde se inicia lo recordado y adonde habrá de volver el personaje principal totalmente devastado. Así, en forma global, Méndez Guédez alude en el texto a que ciertos territorios representados en las novelas no vuelven a ser mirados o recordados por el lector de la misma forma que antes de la lectura, pues el narrador al desarrollar su historia los impregna con cierta energía personal a través de las palabras y de una visión propia dándoles una nueva configuración imaginaria al espacio físico. En el caso de *Liubliana*, ya vimos, se trata de la mencionada urbanización Santa Mónica. En esos espacios ocurre la vida, la infancia, el amor, la amistad y se está a salvo. Por el contrario, fuera de ese entorno existen lugares donde los sueños son cumplidos a medias (*Liubliana*), o en los que ocurre el horror, la desolación, la muerte, la venganza, y se pierde la inocencia de la infancia como en Vargas, donde los personajes viven la llamada “tragedia” (vaguada o deslave ocurrido en Vargas). Así, en palabras de Méndez Guédez:

Esa tragedia; las tragedias; trazan marcas temporales de la venezolanidad y Sánchez Rugeles construye buena parte del nudo dramático de su historia a partir de la elipsis y de la posterior recuperación de lo acontecido a un grupo de personajes en esos días del deslave.

Por otra parte, para Méndez Guédez se puede resumir *Liubliana* como una novela en la que más allá de una historia de amor hay en esencia: “un viaje a la

oscuridad de las pasiones, de los abismos, de los secretos innombrables. Un penetrar en el lado más siniestro de la vida familiar; de las historias que guarda el silencio y la impunidad de la noche”. Además, resalta en especial dos rasgos: en primer lugar, la capacidad de la obra de reflejar en sus personajes a la generación que representa. En segundo lugar, el virtuosismo demostrado por el autor en el uso de la fragmentación y el entreveramiento como herramientas para construir las historias.

En la próxima reseña, “Liubliana de dos cabezas” (2012), de Oscar Medina, se afirma que *Blue Label / Etiqueta Azul*, *Transilvania unplugged* y *Liubliana* tienen puntos de encuentro. En ese sentido, Medina expone que esos hilos comunes que se entretajan en las novelas están conformados por:

un tipo desencantado o a punto de desencantarse, una mujer arrebatadora que se ha ido o se irá pronto, Venezuela y otro país, un grupo de amigos, el viaje y los viajes y un misterio que también puede ser una gran conspiración transnacional.

Ahora bien, al referirse específicamente a *Liubliana*, Medina la cataloga como una novela “redonda”, en la que se muestra a su protagonista en el tránsito hacia la locura, luego de una vida de decepciones familiares, sociales y amorosas junto a los “latigazos que llegan desde el pasado”.

En el blog de Alfonso Molina leemos a su vez, en “*Liubliana. La niña más hermosa del mundo*” (2012), que Sánchez Rugeles vuelve a posar la mirada sobre un personaje desarraigado que parece no tener destino”; es decir, Gabriel Guerrero, el protagonista de la obra. Así mismo agrega que los personajes de esta y de las novelas anteriores “comparten una herida interna”. También señala: “Siuviésemos que buscar los vocablos que definen sus narraciones tendríamos que decantarnos por desarraigo y exilio personal, amor y desamor, fuga y desencuentro”.

Por otro lado, desde el punto de vista estructural, Molina indica que la obra gira en torno a Gabriel y desde allí dispone de diversas líneas narrativas y temporales que se yuxtaponen para armar las diferentes historias que conforman

la novela: la trata de personas, una tragedia natural, problemas afectivos, una historia de amor, la locura. Por último, expresa que *Liubliana* es la “Novela de una generación perdida en su exilio interior”.

Por su parte, Rafael Osío Cabrices en el artículo en línea que titula “*Liubliana*, el nuevo clásico de la frustración histórica” (2012), hace referencia a los libros *La otra isla* y *El pasajero de Truman*, de Francisco Suniaga, y a *Falke*, de Federico Vegas, para establecer la familiaridad que encuentra entre los protagonistas de esas obras y los de *Liubliana*, pues tal como en aquellos otros textos: “los personajes principales de *Liubliana* se encontraron con la imposibilidad de que Venezuela se pareciera a lo que ellos querían. Todos fueron derrotados”. Para Osío Cabrices eso implica que el resultado tuvo connotaciones trágicas “no sólo por las muertes que hay en esas historias y en *Liubliana*, sino por las pérdidas de pasado y de futuro, de ciudad y de historia, de esperanza, de sentido y de arraigo”.

En otro sentido, Osío Cabrices expresa que se siente identificado con los personajes porque transmiten una verdad insoslayable de la dura realidad que se vive en el país; de la misma manera, consigue en *Liubliana* respuestas sobre el pasado, pues esta le señala que los males que nos aquejan en realidad no son nuevos, sino que tienen otro rostro. Es por eso que expresa: “Gabriel Guerrero, el protagonista de *Liubliana*, tuvo que pagar con su razón y con su corazón el precio de aceptar la verdad sobre el mundo al que pertenece, al que seguía perteneciendo aunque huyera de él”. Finalmente, Osío Cabrices apunta que la historia de Guerrero refleja la de muchos de los lectores de la novela.

Cecilia Egan señala en su artículo en línea “*Liubliana*, el fin del exilio” (2011), que esta novela representa a todo aquel que tiene sentimientos encontrados con Caracas y todo lo que esta puede ofrecer de bueno o malo, en especial para los nacidos en la década de los setenta. En ese sentido, considera que Gabriel Guerrero encarna ese sentimiento con su desarraigo, sus pasiones y sinsabores. El malestar lo lleva al exilio, a erradicarse en Madrid, pero este hecho

sólo empeora su condición de hombre sin rumbo, (...) el exilio no sólo se limita a huirle a Caracas. El presente también se exilia en la memoria, que refresca y entumece a la vez. Y cuando el pasado no es suficiente, cuando la imagen de una Caracas cándida se desvanece a medida que el niño se vuelve adulto, Liubliana se convierte en el lugar donde confluyen las esperanzas de un futuro que parece no llegar jamás.

Otro aspecto que señala Egan es que Santa Mónica no solo funciona como el eje sobre el cual se plasma el paso del tiempo, sino que “se construye y deconstruye a la par de los personajes que están inexorablemente ligados a sus calles y edificios”. Por otra parte manifiesta que, de igual forma que en *Transilvania unplugged*, en esta novela su autor juega con la tensión narrativa de la novela negra, lo cual se evidencia en los hechos narrados sobre las ONGs y las situaciones trágicas que de ello se desprenden. No menos importante es la historia de amor que se desarrolla en tres lugares: España, Venezuela y Eslovenia, entre otros aspectos como “matices de novela decimonónica, crónica de ciudad, erotismo y crítica sociológica descarnada”.

Finaliza el artículo con esta reflexión: “El tema [de la novela] es local, íntimo, pero hay algo en la escritura de Sánchez Rugeles que repercute en todos los ámbitos”. En ese sentido, para Egan: “*Liubliana* es una crónica del desencanto” que deja ver cómo el desarraigo y el incumplimiento de los sueños y de las exigencias de la sociedad son males globales. En fin, temas universales que se imponen.

En el siguiente artículo publicado en línea: “*Liubliana*, una aproximación literaria” (2017), de María Dolores Ara, se define esta novela como el desarrollo de una historia trágica, de descomposición –de un individuo, una urbanización, un país– que se estructura sobre la base de fragmentos que se entretejen mediante un eje temporal desordenado. La obra se construye a partir de diversos segmentos que se imbrican alrededor de su protagonista, Gabriel Guerrero, para quien nada termina bien, igual que para los demás personajes. A propósito de estas consideraciones generales sobre la pieza narrativa, Ara realiza una serie de reflexiones en torno a la importancia de conocerse y de no olvidar el pasado para sustentar un futuro que no conlleve a la derrota. Desde el punto de vista

estructural enumera los diferentes recursos escriturales de los que se vale el autor. Estos son:

La fragmentación de las historias (...), la velocidad de vértigo del discurso anecdótico, el tema urbano trepidante, la banda sonora del pop rock de autor que va señalando las vicisitudes angustiadas de los personajes, el híbrido de géneros que van mudando: de la ficción a la crónica, de ahí al reportaje, al diario íntimo, coquetea con el suspenso, se hunde, por momentos, en la urgente erótica dura y nada sobre las letras de las canciones de una rockola apocalíptica que sirve al melodrama de fondo.

Así pues, esos elementos se conjugan para presentar una historia que toca el tema del exilio, pero un exilio infeliz, no el que colma las expectativas del que se va. Por otro lado, la trama tiene en Santa Mónica un núcleo que engloba a los personajes como un grupo humano que “continúa apegado a su raíz tribal (...) Primitivo, básico, elemental e inmaduro, este ‘clan’ vive orgulloso de su simpleza, de su ausencia de ambiciones, de su falta de planes”. Por lo tanto, el salto hacia las afueras de ese centro sin herramientas de subsistencia significa entrar en “un laberinto que lastima hasta la locura”.

Siguiendo los postulados de Zygmunt Bauman en relación con lo que denomina “sociedad líquida”, Ara asume que al leer *Liubliana*, los lectores participan de ese mundo de pocas certezas, de las inseguridades a las que se enfrenta la sociedad contemporánea, a la vida volátil e identidades difusas de la que también son parte los personajes. De acuerdo con el artículo de Ara: “los personajes se esmeran en el arte de no ser lo que parecen (...) Alo, la Nena, Gabriel, Carla, la ONG, los Divinos, Javier y pare usted de contar, son seres en guerra consigo mismos”.

Por último, Ara escribe sobre Liubliana, la ciudad del escape y de la muerte de Gabriel. Así pues, la capital de Eslovenia es el lugar donde este logra cumplir su sueño de amor aunque ello no significa que pueda escapar de la destrucción porque ya la lleva consigo. Al final su vida termina en Liubliana, pero en sus últimos momentos su memoria regresa al lugar de origen, a Santa Mónica y a su gente.

Continuamos con el trabajo inédito de María del Carmen Porras titulado “La caída del intelectual: *Liubliana* (2012) de Eduardo Sánchez Rugeles” (2012)⁴⁵, donde expone la figura del protagonista de la obra, Gabriel Guerrero, como la de un intelectual sumido en una crisis personal y social inmanejable que lo lleva al descalabro de su salud física y mental. Para Porras no es casual que esta temática de la crisis del intelectual sea abordada por Sánchez Rugeles por cuanto esta es recurrente en la narrativa latinoamericana contemporánea en la que “abundan imágenes de ruina y fracaso de periodistas, profesores, abogados, escritores que se ven atrapados en situaciones complejas y que se presentan como seres llenos de dudas” (3).

En el caso específico de *Liubliana*, el autor desarrolla la temática a partir de la “memoria herida” (2) de su protagonista a través de “un discurso en el que el país y sus habitantes son diseccionados y duramente cuestionados” (í.d.). Gabriel Guerrero es la personificación de un intelectual que se encuentra debilitado, fragmentado e incapaz de enfrentar la realidad personal ni la de su entorno. En ese sentido, en medio del caos, según Porras, “el personaje encuentra una suerte de consuelo ante el fracaso de su realidad” (4), pues esta no es otra que “encontrar sólo ruinas de un mundo que ha idealizado” (í.d.).

Así, la novela transcurre mediante el “recuento que va y viene desde la vida de Guerrero de niño y adolescente en Venezuela a sus años en Madrid. Gabriel forma parte de quienes han marchado del país buscando un mejor destino para sus vidas” (5). Sin embargo “La imposibilidad de poder manejar conflictos, de articular adecuadamente sus ideales y su acción, lo llevan al fracaso total, al hundimiento en una condición mental que lo anula totalmente como persona” (í.d.).

A partir de ese presente de ruina, Guerrero trata de darle sentido a sus pensamientos a través de la memoria mediante dos direcciones: una sería la de la reconstrucción del paisaje urbano (Santa Mónica) y la otra, la de una historia de

⁴⁵ Ponencia presentada en el II Congreso Crítico de Narrativa Venezolana (2012).

amor (con Carla). Alrededor de estos ejes de recuerdos idealizados transcurre la trama “desde un presente fracasado” (7). De esta forma “Idealización y decadencia son las etapas por las que pasa la memoria en *Liubliana*” (íd.), pues lejos de salvar a Guerrero “los recuerdos se estrellan contra la realidad (...) la memoria en la obra es una trampa, es un paréntesis que se abre ante la inminencia del fin” (íd.).

La tesis de maestría que se titula *Alienígenas y escapistas: Formas del exilio en la literatura de Eduardo Sánchez Rugeles* (2013), de Aimée Juhazs, examina, con el apoyo teórico de los estudios culturales y la psicología, las distintas expresiones que a través de la escritura constituyen una representación del exilio y la sintomatología del que se exilia en tres novelas del autor: *Blue Label / Etiqueta Azul*, *Transilvania unplugged* y *Liubliana*. Esas diversas formas o expresiones son: el insilio o exilio interior, el exilio como forma de no reconocimiento del país en el que se habita y las diferentes posturas del exiliado en países extranjeros (su relación con el nuevo lugar, la mirada de la vida que dejó atrás y la imposibilidad de volver espiritualmente aunque regrese físicamente). En ese sentido, la autora plantea que los personajes de las obras de Sánchez Rugeles son, en principio, seres “insiliados” (40) que demuestran antes de irse estar inconformes y desajustados consigo mismos y con Venezuela por circunstancias personales, familiares, sociales y políticas. Luego, al radicarse en los países de destino tampoco se sienten arraigados; por el contrario, se acentúa el insilio y empiezan a cargar el peso en la memoria de su lugar de origen al percatarse de que el exilio no les proporciona el espacio identitario del que ya carecían en Venezuela. Por lo tanto, el malestar que sienten no se debe a las consecuencias de la salida del país sino a la situación personal no resuelta que dio origen a la emigración. Es en este punto en el que la memoria se hace presente en ese no lugar de desarraigo (no son de aquí ni se sienten de allá) y los conecta con lo dejado atrás. En palabras de la autora: “el viaje está estrechamente ligado a la memoria que restituye el pasado de los protagonistas” (88). Es por esto que en esas novelas “se evidencia una preocupación recurrente (...) por las fracturas de la memoria y el desarraigo como origen. Así, su literatura propone una reconstrucción fracturada y parcial

de la memoria colectiva que toma fragmentos del pasado y los reformula” (89). Por lo tanto, de acuerdo con Juhazs: “desde este desamparo emocional y cultural, los personajes buscarán una identidad aunque esté cortada y fisurada, una identidad fundada en la carencia como forma de arraigo” (68). Sin embargo, eso no significa que logren un resultado reconfortante para el espíritu; por el contrario, solo obtienen la evidencia de su derrota. Es decir, cobran conciencia de su fracaso, así como de la imposibilidad de superarlo.

Por otra parte, Juhazs argumenta, siguiendo a Bordieu, que Sánchez Rugeles, venezolano emigrante que vivió en su juventud los primeros años del chavismo, deja sentir sus “convicciones ideológicas” (90) en las novelas. Convicciones estas que ha expresado públicamente en charlas y encuentros culturales contrarias a los lineamientos del proyecto bolivariano liderado por Hugo Chávez. De allí que en sus novelas se apueste por el exilio y se evidencien las tensiones políticas de nuestro contexto. Lo que lo acerca más a lo local y a la identificación del lector son, sin duda, las expresiones de lo cotidiano en la escritura, la jerga caraqueña y el imaginario nacional para expresar un mal colectivo.

A continuación se presentan dos ensayos de Laura Chirinos sobre tres de las obras de Sánchez Rugeles donde analiza el tema de la migración con algunas variantes conceptuales. El primero de ellos se titula “*Liubliana: migración y desarraigo*” (2013: 88-99). En este estudio, Chirinos se propone discernir el impacto que la vida social ejerce sobre la creación literaria, la importancia del escritor como creador y las diferentes formas de recepción que puede tener una obra en la sociedad. En este caso la investigadora trabaja con la novela *Liubliana*, en la que se hace presente el tema del éxodo de venezolanos en los últimos años, para sustentar su argumento.

De acuerdo con la autora, un grupo de jóvenes escritores, como es el caso de Sánchez Rugeles, trabaja además de ese tema de la migración, “el de una juventud venezolana desarraigada, fracasada, vacía, deambulante” (95). Para ello toma como ejemplo el personaje protagonista de la novela, Gabriel Guerrero, al

que cataloga como “la conciencia del fracaso” (94). Partiendo de esa premisa, Chirinos señala que en *Liubliana* se expone el exilio como única posibilidad por cuanto su discurso “procura suscitar sentimientos como el agobio, la angustia de estar atrapado en un país asfixiante, estancado, socialmente arruinado, donde no hay futuro ni pasado salvable” (96). De tal modo que en la novela se retrata “una generación que huye de sí misma” (í.d.). Así pues, como conclusión, la investigadora reitera que, de acuerdo con lo analizado bajo el sustento teórico de Bourdieu,⁴⁶ *Liubliana* no escapa, en efecto, a la influencia que el entorno social pueda haber causado en el autor; sin embargo, eso no significa, necesariamente, que la subjetividad o influjo social que pueda transmitir la obra logre causar una idéntica impresión o alcanzar esa identificación entre todos los lectores.

El segundo ensayo de Laura Chirinos: “Aproximación hermenéutica a las migraciones literarias de *Transilvania unplugged* y *Liubliana*” (enero-junio 2014: 155-172), visto desde la hermenéutica simbólica, en especial a partir de los postulados de Espinoza⁴⁷ y de la propia experiencia de la autora, examina las novelas de Sánchez Rugeles para abordar algunos aspectos vinculados con la temática de la emigración observados en la literatura venezolana reciente. Para tal fin, las novelas han sido estudiadas como “mitos contemporáneos” (158). En ese sentido Chirinos destaca la figura de “Dionisio, quien en los relatos de la mitología ha sido presentado como un extranjero” (159). Dionisio representa “una existencia de huidas, de éxodos que persiguen la búsqueda de sí” (í.d.) y la relaciona con las acciones de dos personajes de *Transilvania unplugged* (José Antonio Galleti y Emilio Porras) y la de otros de *Liubliana* (Gabriel Guerrero,

⁴⁶ “Esto es: analizando tanto el espacio de los consumidores como la lógica del espacio de la producción literaria, para que la novela no se convierta en una especie de misterio sagrado. Porque el campo artístico es un ‘espacio de juego’, de autonomía parcial o relativa (...) en donde los contenidos y las formas no pueden desvincularse de ‘la historia de los grupos dominantes y sus luchas por la dominación’ (1984/1990: 179)” (98).

⁴⁷ Chirinos explica el significado de la Hermenéutica simbólica siguiendo la definición que hace Espinoza a partir de “los pensadores del Círculo de Eranos” [como] “una actitud más que una vertiente epistemológica o metodológica. Una actitud de mediación entre la racionalidad occidental y otras racionalidades y saberes no racionales. (...) [U]na actitud que coimplica a los contrarios en su relacionalidad y sincronicidad simbólicas (Espinoza, 2011, p. 49)” (157), es decir, tratar de aclarar lo confuso a partir de la lectura de los signos que manifiestan una complejidad. Así, de acuerdo con Espinoza la autora hará una “exploración de ‘las imágenes literarias como realidad psíquica’ (Espinoza, 2011, p. 162)” (í.d.).

Elena, Fedor y Carla Valeria). Sin embargo, para la investigadora, los primeros salen hacia una aventura (y no por necesidad material), mientras que los demás son “personajes que, en la búsqueda de sí mismos, no tienen muy claras las razones de sus destierros” (160).

Siguiendo a Espinoza, Chirinos expone lo siguiente: “Del interesante y fecundo Complejo de Edipo nos interesa destacar eso que Espinoza (2011) llama su dificultad de digerir la decepción, de la que resultan dos actitudes: ‘el cinismo con rebeldía y el sentimentalismo acompañado de raptos de brutalidad’” (135). Luego aclara que el cinismo y el sentimentalismo se presentan como rasgos en los personajes José Antonio Galleti y Emilio Porras ante la dificultad de asimilar la decepción. Ambas actitudes la expresan al desdeñar la identidad nacional y rendirse “ante la cultura foránea [y engrandecerla, es decir,] cinismo hacia lo nacional y sentimentalismo por el nuevo alojamiento [al que] parecieran cederle el dominio de sí mismos, de su mundo emocional (...) por sentirse inferiores” (160-161). A su vez, la investigadora expresa que los personajes de las dos novelas resultan “una especie de héroes prometeicos” (162), por cuanto ante la derrota ven en el exilio una salida que a su vez ayuda a que los que se quedan abran los ojos y vean la realidad de la oscuridad en la que se encuentran. No obstante, a estos personajes los atenazan las rememoraciones de su pasado que son como una sombra que hiere y les recuerda su identidad y su origen. Sin embargo, “Probablemente esta regeneración identitaria sea, junto a las frágiles razones del éxodo, lo que estimule la necesidad de volver” (163) en algunos personajes, aunque esto represente para ellos una derrota.

Otro artículo académico que lleva por nombre “Desplazamiento y disenso político en la narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles” (2014), de Patricia Valladares-Ruiz, se propone, como lo señala el título, indagar en torno a los elementos del discurso que articulan la vinculación entre la emigración y la disidencia política en *Blue Label / Etiqueta Azul* y *Los desterrados*⁴⁸. La

⁴⁸ Además de las novelas de este estudio, Sánchez Rugeles ha publicado el libro de crónicas ficticias *Los desterrados* (2011) y las novelas *Jezabel* (2013) y *Julián* (2014). Al momento de

investigadora enfoca su atención en la narrativa “sobre sujetos emigrantes que coincide con el éxodo masivo de venezolanos de la última década” (116), quienes en su mayoría salen del país porque, entre otras cosas, disienten del sistema político imperante en Venezuela denominado “Revolución bolivariana”. Para sustentar su argumento ha escogido estas obras, pues en ellas se “indaga incisivamente en el desarraigo y en el desafío a la construcción hegemónica de una venezolanidad cada vez más quebradiza y porosa” (í.d.). No obstante, Valladares-Ruiz también incluye en el tema de su argumentación las obras *Transilvania unplugged* y *Liubliana* al afirmar que este conjunto “se vertebra sólidamente sobre los ejes temáticos del desplazamiento, el desarraigo, el anhelo de emigrar, el regreso postergado y la disección de un pasado lacerante” (í.d.). Además, considera que hay un “estrecho vínculo entre el desplazamiento y la coyuntura política –en textos como *Blue Label* y *Los desterrados* de Sánchez Rugeles–” (130). Sin embargo, para consolidar su propuesta, no solo analiza estas obras sino que además las contrapone o compara con diversidad de piezas narrativas de la literatura venezolana y del cine nacional de diferentes épocas en las que también se han tocado temáticas afines.

Específicamente en lo que concierne a *Blue Label / Etiqueta Azul*, la investigadora expresa:

En el análisis de la representación de las intersecciones entre emigración y disidencia política, la primera novela de Sánchez Rugeles –si bien no trata extensamente el tema migratorio– sí traza un retrato cáustico de una generación y de las condiciones (existenciales, sociales, económicas y políticas) que incentivan la partida. Estos personajes van ofreciéndonos luces sobre un rechazo que abarca la política nacional y se extiende al sistema educativo, la familia y las relaciones amorosas (118).

Por otra parte, Valladares-Ruiz deja claro que la emigración genera narrativas diaspóricas que retoman el tema del país y los recuerdos que los mantienen anclados, sin embargo, no son discursos de la nostalgia o del deseo del retorno. Por el contrario, reflejan mucho dolor por el daño espiritual causado por las vivencias pasadas.

concluir esta investigación publicó, así mismo, el texto 26. *Vida de Luis Alberto* (Caracas: sin editorial), una suerte de biografía del joven Luis Alberto Machado Valdez escrita por encargo.

Finalizamos este recorrido por los diversos textos que abordan la obra narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles con un ensayo del investigador Miguel Gomes denominado “Fábulas del deterioro” incluido en el libro *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI* (2017). A su vez, lo reseñado en torno a las obras de Sánchez Rugeles se ubica en una sección titulada “Melancolía y duelo”.

Así pues, tenemos que, de acuerdo con Gomes, *Liubliana* (*whodunit* combinada con relato sentimental) cierra una trilogía junto con *Blue Label / Etiqueta Azul* (*road novel*) y *Transilvania unplugged*, (novela negra)⁴⁹ signadas por el desarraigo de sus personajes antes y después de su expatriación.

En este trabajo, Gomes se detiene en *Liubliana* “por el sutil diálogo que entabla con otras tradiciones, y una de ellas es la de la narrativa venezolana” (263). En tal sentido enumera tres “vetas” o huellas esenciales que se perciben y las expone en relación con los aspectos de la novela que los vincula. En primer lugar se refiere a los “relatos de formación en el contexto específico de la sociedad latinoamericana, cuyo espacio para el desarrollo de la vida interior suele ser precario debido a la lucha de concepciones premodernas y modernas del *yo*” (264)⁵⁰. La siguiente veta remite “al paradigma que Adriano González León instauró en Venezuela con *País portátil*” (íd.), en el sentido de que “comparten el diseño que les permite construir contrapuntos de historia íntima y colectiva, sagas individuales y familiares, así como un climático desenlace en que pasado y presente se imbrican trágicamente” (íd.). Como tercera huella de nuestra tradición literaria observada en la novela hace alusión a la “afinidad con el ciclo del chavismo, captando el clima de disolución tanto material como anímica del país, con propensión al retrato de lo decadente, brutal, paroxístico.

⁴⁹ Estos términos son empleados por Gomes para señalar diferentes tipos de novelas: *whodunit* es una novela policíaca, *road novel* define a una novela o relato de carretera y novela negra se identifica con novelas del mundo del crimen.

⁵⁰ Miguel Gomes apunta al tipo de literatura desarrollada por Francisco Massiani en los sesenta y, posteriormente, en los ochenta por Antonio López Ortega y en el nuevo milenio por Juan Carlos Méndez Guédez, Roberto Martínez Bachrich, Rodrigo Blanco Calderón y otros.

Lo anterior se produce manteniendo siempre una cuota de realismo e inequívocos tonos políticos” (íd.).

Por otra parte, Miguel Gomes incorpora a *Liubliana* en el grupo de obras que tocan el tema del deslave de Vargas. En el caso de esta obra, esa tragedia es determinante en una de las diversas vertientes de la historia. Pero por encima de las consecuencias nefastas de esa calamidad sobresale el derrumbe del protagonista por no saber manejar su inconsciente, la relación de identidad no resuelta con su madre que lo acompañará hasta el final. A propósito añade Gomes: “El gran desafío de Gabriel es la imposibilidad de desprenderse de los lazos maternos para forjarse un destino; su caída empieza con la ausencia de un principio paterno auténtico, carencia que resuena en las del país” (265). Seguidamente su fracaso matrimonial, el desencanto amoroso con Carla y el regreso al devastado hogar materno para presenciar el fin de todo lo que una vez le dio sentido a su vida lo conducen a “la derrota, la locura (...) la asfixia espiritual de la cual no logra recuperarse” (íd.). No deja de ser elocuente el final de la novela en el que “la memoria que nos ancla en el origen se consustancia con la muerte” (266). Así pues, Miguel Gomes cita la última línea del relato: “Las manos heladas de una mujer me taparon el rostro” (íd.).

Para finalizar, el autor se pregunta si no habrá una especie de relación entre ciertos aspectos de *Liubliana* y del país o la del malestar de sus individuos. En palabras de Gomes: “al lector toca, en última instancia, sacar sus propias conclusiones colocando sus esfuerzos interpretativos en lo que la novela le ofrece acerca del signo ‘país’ o lo que le ofrece acerca del signo ‘individuo’” (íd.).

Capítulo IV

4. Viaje y memoria en *Blue Label / Etiqueta Azul*

Blue Label / Etiqueta Azul (2010) es la primera novela publicada por nuestro autor. En 2010 Sánchez Rugeles gana el Premio Iberoamericano Arturo Uslar Pietri en su primera y única edición. Libros de *El Nacional* (Caracas) fue la casa editorial que en esa oportunidad la editó⁵¹. Podemos afirmar que esta es una obra anclada en las experiencias de un viaje y sustentada por la memoria.

La novela está protagonizada por la venezolana Eugenia Blanc, quien a los treinta años y ubicada temporalmente en el año 2020, narra en retrospectiva su etapa de infancia y parte de su juventud desde una ciudad europea no especificada, que en ese momento es su lugar de residencia. Después del recibimiento inesperado de una caja con fotografías suyas de un lapso de su adolescencia, Eugenia hace memoria al detallar aquellos fotogramas y decide escribir un relato sobre aspectos íntimos de su vida y de su historia familiar. Las fotos –que en ese momento veía por primera vez– habían sido tomadas por un par de hermanos que estuvieron estrechamente vinculados con ella durante aquel período.

El inicio de la obra presenta a una adolescente que tiene el plan de demostrar el parentesco con su abuelo francés para obtener la nacionalidad francesa y salir de Venezuela, pues así “es posible que pueda salvarme” (15); pero para ello debe buscar al anciano en un pueblo del interior (Altamira de Cáceres, en el estado Barinas) y pedirle los documentos necesarios con el fin de cumplir ese objetivo. Finalmente, la joven realiza el viaje en compañía de dos compañeros del colegio.

La importancia del periplo reside en que ese primer desplazamiento por el país (el viaje iniciático del héroe) se convertirá en el núcleo de la novela. Por lo

⁵¹ Una cuarta edición fue publicada en 2013 por Bruguera / Ediciones B, en Caracas. En Nueva York la editó Sudaquia Editores (2013), tanto en físico como en eBook. En la misma ciudad Turtle Point Press publicó la obra en 2018 traducida al inglés por Paul Filev en ambos formatos de edición.

tanto, durante ese recorrido se desencadena la trama que luego Eugenia narrará en su adultez.

El viaje da lugar a experimentar sinsabores y desencuentros, y a descubrir no solo la visión de mundo de la protagonista, sino la de los personajes con quienes viaja y la de otros con los que se encuentran durante el recorrido por diversos estados del país antes desconocidos por Eugenia. No obstante, en su caso no se observa interés, aprecio, ni sentido de identificación con los lugares que transita o las personas que conoce; más bien sucede lo contrario, pues ella solo manifiesta rechazo social.

A propósito de los acompañantes de la travesía y del resto de sus amigos, vale decir que el círculo en el que se desenvuelve la adolescente está conformado en esencia por miembros del ámbito estudiantil (Luis Tévez, Vadier Hernández, Floyd, Cristina Bárcenas, Natalia, Jorge, entre otros). A partir de las relaciones que establece en ese medio surgen los vínculos de amistad y afecto que serán determinantes en la vida de Eugenia. De hecho, la trama de la novela está entrelazada por la breve e intensa relación amorosa entre ella y su compañero de estudios, Luis Tévez⁵².

En general, casi todos los personajes se caracterizan por ser sujetos descentrados que confrontan problemas de diferente naturaleza, así como enfermedades físicas y psicológicas, frustraciones, culpas, malestares sociales y dificultades en sus relaciones interpersonales.

Ahora bien, los motivos que empujan a Eugenia a querer salir del país son diversos: la joven tiene una enorme insatisfacción consigo misma, proviene de una familia disfuncional y problemática con la que se encuentra a disgusto; además convive en un incómodo entorno social con el que no se siente identificada ni tiene empatía, pero que tampoco le importa ni quiere involucrarse.

⁵² Historia que termina trágicamente por causa del suicidio de este personaje, quien no tuvo la capacidad para enfrentar ni superar sus problemas existenciales ocasionados por una enfermedad mental, a pesar del tratamiento médico suministrado.

Así pues, a pesar de que posteriormente Eugenia logra el objetivo de salir del país y dejar atrás la vida que le impedía encontrarse a sí misma y ser feliz, no lo consigue. Por lo tanto, desde su vida adulta y ya lejos de todo lo que una vez fue y padeció, la narración autobiográfica muestra a una mujer solitaria, desarraigada, sin sentido de identidad o apego por ningún lugar, que no pudo superar su drama interno ni crecer como ser humano, una mujer que se considera a sí misma una persona fracasada.

4.1. Configuración de la novela

En principio el título de la obra, *Blue Label / Etiqueta Azul* –tomado del nombre de un célebre whisky escocés, constituye un significativo referente simbólico de estatus y poder adquisitivo en la sociedad venezolana contemporánea⁵³. Este hecho cobra especial importancia en el contexto de la novela, pues en la Venezuela representada en la obra las mayores cuotas de poder y dinero son detentadas por militares que ocupan altos cargos en el gobierno liderado por el ex militar Hugo Chávez. En ese sentido, el nombre del whisky como título de la novela resulta llamativo para el lector quien de inmediato lo vincula con la costosa bebida, por ende funciona como metáfora de prestigio y poder económico. En consecuencia, resulta una crítica al sistema político del país representado en la obra de ficción por cuanto es contradictorio que en un gobierno que se hace llamar “socialista”, sean precisamente los militares que ocupan importantes cargos públicos, no solo consumidores de esta bebida altamente cotizada en el mercado internacional, sino que en poco tiempo se hayan hecho propietarios de bienes y riquezas difícil de obtener antes de que llegaran al poder.

⁵³ En décadas pasadas se hizo de conocimiento público que Venezuela era uno de los países con mayor consumo de whisky (cfr. <http://www.diariorepublica.com/nacionales/venezuela-es-el-quinto-pais-con-mas-cosumo-de-whisky-del-mundo-todo-comenzo-por-maracaibo-y-el-country-club-en-caracas> y <http://es.whiskies.net/articulo/los-mayores-bebedores-de-whisky-del-mundo-quienes-son>). Esta bebida es de alto costo a escala mundial, lo que sin duda denota que quienes la adquieren disponen de indudable bienestar económico (cfr. <https://revistamyt.com/el-lujo-que-acompana-los-empresarios/>).

Germán, un tío militar de Luis, es el personaje que trabaja para el gobierno. Este sujeto es una apropiada representación de lo señalado: “Mi tío Germán es un militar (...) Hace cinco o seis años estaba pelando bolas, era un limpio (...) Creo que hace poco lo nombraron Viceministro” (49-50).

En seguida, en el capítulo titulado “Blue Label” se lee: “El patio estaba repleto de Hummer, Audis y camionetas Explorer (...) La casa del tío Germán proyectaba el arquetipo del nuevo rico. Era horrible, sin gusto”. Luego, ante la llegada de un visitante que pidió un trago de Buchanan’s: “el tío Germán, que aún no se había retirado de la sala, dio una vuelta brusca. “¿Qué?” (...) “¡Buchanan’s!” (...) “Aquí en esta casa no tomamos esa mierda, aquí se bebe Etiqueta Azul” (57-58). Más adelante, durante un intercambio de preguntas y respuestas, el tío le dice: “mire Luis, espero que le quede claro que en esta casa estamos con la Revolución” (59). A lo que el sobrino responde: “Quédate tranquilo, tío, tengo muy claro que este país está en manos de la chusma” (íd.). Con esta frase se asoma el desprecio que la situación política del país provoca en Luis (al punto de planificar y llevar a cabo junto con unos amigos diversas acciones en contra de figuras asociadas al gobierno). Ese rechazo y molestia también serán expresados en diferentes momentos por parte del resto de los personajes jóvenes.

Ahora bien, con respecto a la estructura de la novela, esta se configura a partir del relato escrito⁵⁴ por Eugenia, quien además de narrar en retrospectiva y en primera persona memorias autobiográficas así como diversos acontecimientos familiares y sociales, incorpora el diálogo, el género epistolar, la narración de testimonios y confesiones, y en menor medida el diario íntimo.

Por otro lado, el viaje que realizan los protagonistas es el núcleo de la diégesis; por esta razón la obra se desarrolla a la manera de una *road novel* o *road movie*, según Gomes (2017: 263), en la que algunos capítulos están titulados de acuerdo con las diferentes referencias geográficas que conforman la travesía

⁵⁴ De acuerdo con Le Goff (1991: 133) sobre lo afirmado por Atlan (1972), la escritura es una manera “formidable” de extender la memoria más allá del cuerpo físico y ponerla al alcance de otras memorias, en este caso, a través de la escritura.

("San Carlos", "La carretera", "Barinas", "Altamira de Cáceres", "Mal de páramo").

Conviene señalar, así mismo, que a la estructura de viaje se suma una especie de hilo conductor inseparable de la trama conformado por múltiples y repetidas referencias musicales que acompañan el recorrido. La música, cumpliendo una función de metatexto, constituye una especie de historia paralela a través de las letras de las canciones. Para ejemplificar, vale la pena hacer mención al álbum *Blonde on Blonde*, de Bob Dylan, especialmente la canción "Visions of Johanna", pues esta se convierte en una suerte de himno en la obra. La letra de esta canción se yuxtapone con la escritura fragmentada y discontinua de la novela, mientras se narran los acontecimientos de los protagonistas, que además, se caracterizan por sus relaciones dialógicas (cfr. Bajtin, *supra*).

Aparte de lo señalado, destaca el empleo del lenguaje el cual refleja el registro lingüístico mayormente usado por los jóvenes de clase media de Caracas al momento de la publicación de la novela. Este se caracteriza por la poca formalidad, el uso de vocablos o frases a modo de comodín, groserías, frases escatológicas, verbigracia: "coño", "¡qué de pinga!", "coño 'e la madre", "qué vaina", "mariguera", "marico", "mojoneao", "carajo", "güevón", "güevo", "mierda", así como por la incorporación continua de enunciados o palabras provenientes del inglés intercaladas en las conversaciones, por ejemplo: "cool", "freak", "speech", "heavy", "break", "performance", "happening", "hardcore", "soundtrack", "underground", "mother"; además de las múltiples referencias a la cultura pop y al mundo globalizado al hacer mención de productos comerciales, personajes, películas, telenovelas, programas televisivos, revistas, concursos, lugares emblemáticos (locales y foráneos), entre otros.

Así, en esta obra de carácter polifónico (en el sentido bajtiniano del término) confluyen distintas voces que representan ciertos tipos de grupos sociales y lenguajes generacionales o ideológicos que aluden al proyecto político del momento histórico plasmado en la obra ("la era de Chávez") vigente al momento de la escritura (cfr. Sandoval, *supra*).

4.2. 14 de abril de 2020: inicio de recuperación de la memoria

Ahora veremos cuál es el punto de partida de la diégesis de la novela, es decir, cómo surge el hecho que desencadena los trazos de memoria de Eugenia que luego le permitirá dar estructura al relato y pasar al desarrollo de la historia novelesca.

En el penúltimo capítulo: “Epílogo o la teoría de las coincidencias” encontramos la clave:

Al mediodía del 14 de abril del año en que cumplí treinta años un mensajero de DHL tocó el timbre de mi casa. Firmé el acuse de recibo y me entregaron un paquete. Era una caja mediana, pesada, cuyo remitente –desconocido para mí– era un tal Pedro Pablo Lorena. El asunto, en negritas, aparecía subrayado en el centro de la caja: *Sobre Luis Tévez* (163)⁵⁵.

Lo sabemos, el pasado no desaparece de nuestras vidas ni deja de ejercer su influjo; así mismo, permanece en estado de latencia y a la espera de que recurramos a él para hacerlo consciente. Siguiendo a Maurice Halbwachs ([1925] 2004), en ocasiones cuando en un grupo se han compartido experiencias sociales comunes (como sucede con los personajes de la novela) ocurre que por influencia de terceros y de determinado contexto se estimula o propicia el regreso de los recuerdos individuales. De esta forma, sin importar lo que ha sido la vida de Eugenia en su etapa de adultez, la recepción de la encomienda activa sus conexiones con algunos pasajes de lo vivido en compañía de otros.

Por consiguiente, en esta historia el paquete pasa a representar lo que Pierre Nora (2008) ha denominado “lugares de la memoria”, tanto desde el punto de vista de lo tangible (el contenido) como de lo simbólico (lo que representa).

Con respecto a la construcción, la novela no sigue una secuencia lineal sino que se estructura entretejiendo fragmentos espaciales y temporales mediante el uso de continuas prolepsis y analepsis. Por ello, luego de transcurridas más de ciento cincuenta páginas de la primera edición de la obra, narrada por una joven de diecisiete años, descubrimos que se trata de hechos que

⁵⁵ Las palabras en cursivas de las citas tomadas corresponden al autor.

ocurrieron trece años atrás (en 2007) –considerando que para el momento de recibido el paquete la protagonista se encuentra en el año 2020–. Esto quiere decir que nos encontramos ante una narración autobiográfica en retrospectiva (cfr. Lukács y Bajtin, *supra*) que para el lector resulta inesperada. No obstante, la pista que da la protagonista al expresar que en el presente narrativo tiene treinta años conlleva dilucidar que ese hecho tiene que ver con la promesa que le hiciera a su enamorado, Luis Tévez, la noche de su despedida: la única noche en la que hicieron el amor:

tú y yo nos encontraremos el 14 de abril del año 2020, iremos a un bar, nos tomaremos una botella de Etiqueta Azul y hablaremos sobre esto. Esa es mi promesa.

–¿Por qué el 2020?

–Porque, entonces, cumpliré treinta años, ya seré vieja (146).

De modo pues que, luego de recibir el estímulo emocional proporcionado por la recepción del paquete, Eugenia se conecta con su pasado.

Ahora bien, una vez que la memoria se activa, bien sea por un estímulo que la provoca o de forma involuntaria (Sarlo; Todorov, *supra*), esta irrumpe en el presente para demostrar que el pasado no desaparece, tan solo permanece en estado de latencia a la espera de manifestarse en algún momento mediante recuerdos aleatorios y desordenados. Así, como dice la protagonista –en concordancia con la premisa de Todorov–: “La memoria se construye a pedazos” (61), lo que se evidencia en las secuencias fragmentadas de la novela.

Por consiguiente, una vez que los recuerdos se agolpan en la mente de Eugenia se hace necesario poner orden para dotarlos de sentido, para lo cual ella debe recurrir a la elaboración de un relato. En este punto es importante recordar, como señala Ricoeur (2004), que la memoria individual es inestable y poco fiable. Por esa razón, en el proceso de la producción del relato en ocasiones es necesario llenar algunos espacios que permanecen ocultos o son difíciles de recordar mediante el añadido de elementos recreados con el fin de procurar una articulada secuencia narrativa.

En el caso de Eugenia Blanc, a partir del recuerdo suscitado al leer el nombre de Luis Tévez en el sobre comenzará la puesta en orden y posterior elaboración de su relato: “Aquella tarde rara –la de aquel 14 de abril–, hice memoria de Luis” (164). “Caminé por la ciudad haciendo múltiples circuitos de memoria (...) y decidí confrontar al tiempo sentada en la barra del Guinness del barrio” (166). “Ordené, entonces (...) una botella de Blue Label (...) Coloqué los sobres sobre la mesa y con una tristeza indefinible hice un nuevo repaso por mi adolescencia” (167).

De esta manera, una vez organizados los pensamientos, Eugenia da inicio a la narración de sus recuerdos que, ahora sí, coinciden con las páginas iniciales de la novela, a pesar de que en lo sucesivo la obra combina indistintamente el tiempo multidimensional de las acciones. Estas se superponen, se intercalan y, con frecuencia, suscitan saltos temporales.

Comenzamos la lectura, entonces, con la Eugenia adolescente que se establece la meta de demostrar que: “por tercera generación soy descendiente de familia francesa [y así] es posible que pueda salvarme. Necesito encontrar a una persona que no conozco. Solo sé que esa persona se llama Lauren y que, además, es mi abuelo” (15). Por lo tanto, siguiendo a Ricoeur (v. *supra*), desde su realidad actual Eugenia recurre a lo sucedido tiempo atrás para darle lugar en el presente, es decir, el único tiempo en el que puede expresarse el pasado (cfr. Sarlo, *supra*). Es por ello que, como veremos más adelante, no es casual que desde las primeras líneas se esboce la idea de salvación como vaga posibilidad para Eugenia, tanto como lo es la certeza de encontrar a ese abuelo que para el momento es más imaginario que real.

Al relacionar el pensamiento de salvación apenas al inicio del relato con unas primeras referencias a la madre de Eugenia, observamos que algo no está bien entre ellas ni en su entorno familiar inmediato. En efecto, se trata de una familia rota, disfuncional, sin comunicación, descentrada e infeliz en la que los padres, divorciados, que han llevado una vida de frustraciones y han fracasado, se odian. Por otra parte, el hermano mayor, que era homosexual y de carácter

débil, opta por el suicidio. En consecuencia, la joven se encuentra a la deriva y sin sustento emocional. En lo sucesivo, estos elementos irán trazando el rumbo para determinar el origen del fracaso de la narradora y de los personajes a su alrededor.

En la medida en que se despliega la rememoración de la protagonista se va develando no solo la conformación de la estructura familiar a la que pertenece, sino que, según el ordenamiento de sus pensamientos y el uso de la extraposición (cfr. Bajtin, *supra*), Eugenia va presentando al resto de los personajes mediante descripciones, diálogos y frases literales en las que reflejan las características de su lenguaje (léxico, semántica, sintaxis). Por lo tanto, esa polifonía de voces remite al testimonio de una referencialidad que, cronológicamente, alude a su pasado. En este sentido la novela valida el carácter dialógico referido por Bajtin y la articulación del mundo de objetos e ideas representados en ella a partir de la pluralidad de discursos individuales que confluyen en un lugar y tiempo particulares.

Por otro lado, veremos cómo Eugenia hace uso de su “excedente de visión” y a partir de lo que siente transmite su visión o “comprensión simpática” (cfr. Bajtin, *supra*) del resto de los personajes al traspasar la barrera temporal que se interpone entre ella y los observados.

Así pues, la primera impresión que Eugenia ofrece sobre su progenitor proviene de una advertencia de la madre: “Si vas a verte con Alfonso trata de que sea en un lugar iluminado, público, no le des tus teléfonos, no le digas dónde vivimos. Sabes que tu papá está enfermo” (15).

A su vez, Eugenia considera que su madre “siempre fue una mujer *polite*, demasiado *polite*” (15) que “defiende y valora una familia que no existe. Habla demasiado. Cree que me conoce” (16).

Luego, al asomo de la palabra tragedia, expone un punto de vista sobre su comportamiento: “Mi mamá (...) piensa que he sido indiferente a nuestra tragedia. No soporto su hundimiento público ni su política exhibicionista de la

lástima" (16). En seguida expresa la sensación que le produce evocar a su padre: "El recuerdo de Alfonso arrastra olores combustibles. El hedor me mareo. Maldigo, permanentemente, la vulgaridad de la memoria" (17). "Alfonso Blanc me da náuseas. Alrededor de él todo huele a gasolina" (18).

Por último, el otro miembro de la familia mencionado es Daniel, hermano de la protagonista. Por ahora solo sabemos que murió y entendemos, en parte, los trastornos familiares derivados de ese hecho.

Así comienza a revelarse la tragedia: "Todos estuvieron de acuerdo en que, tras la muerte de Daniel, la loca de Eugenia necesitaba terapia" (19). Como es obvio, esta última frase conjugada con las declaraciones previas sobre cómo ve a sus padres denota un desajuste emocional en la adolescente. Más adelante, al resumir el origen de su familia, se observa que desde el inicio estaban destinados a la infelicidad:

Eugenia es una infeliz (...) Se conocieron a mediados de los ochenta. Ella hacía teatro en Las Palmas (...) el hecho es que, en ese peo del teatro y la televisión, Eugenia conoció a mi viejo (...) Se casaron y fueron infelices para siempre (105).

La conclusión de la joven sobre los miembros de su familia queda expresada en la siguiente frase: "Eugenia *mother* era una puta y Alfonso Blanc era un güevón (...) Daniel siempre fue débil" (27). Debilidad esta que, suponemos, ante la frágil estructura familiar y emocional lo indujo al suicidio.

Ahora bien, en una conversación sobre la familia de Eugenia, Luis le pregunta: "Daniel era gay, ¿verdad? (...) ¿Cómo fue?" (39-40). A lo que la chica responde:

¿Te acuerdas de un tipo de apellido Albín? (...) Él era el único amigo de Daniel (...) tuvo que irse del país porque su papá firmó no sé qué decreto (...) Eso a Daniel lo puso muy triste. Luego Beto, mi padrastro, se fue de la casa y mi mamá se volvió loca (...) No lo aguantó (...) Se tomó unas pepas (40).

De inmediato, a la pregunta sobre sus padres Eugenia contesta: "Mi mamá está loca, mi papá está más loco (...) no vale una mierda (...) Alfonso nunca ha

estado ahí” (64). Inesperadamente la joven interpela a Luis: “¿Alguna vez tu padre quiso matarte? (...) Hablo en serio. ¿Tú papá nunca quiso matarte?” (íd.).

Como vemos, alrededor de Eugenia se entreteje un espectro de decepción, drama, falta de afecto y tristeza. La joven carece del amparo emocional de su familia así como del apoyo del entorno social, lo que a primeras luces no le ofrece una salida o “salvación”, tal como ella lo expresa. Tan solo se observa la confluencia de una serie de elementos negativos que constituye el germen de la formación de una adolescente. Por eso ella siente la necesidad de escapar de esa situación y busca la manera de salir hacia otro país que la aleje del medio incierto e inestable en el que vive. De acuerdo con Lukács (v. *supra*), observamos cómo Eugenia es la representación del héroe que se ve enfrentado a la soledad al descubrir su disonancia con el entorno y toparse con los obstáculos e incoherencias de la vida. Además, así como el héroe, esta chica busca de manera inconsciente la forma de poner orden y sentido ante la ausencia de “totalidad”.

4.3. Luis Tévez o el motivo de los recuerdos

Por su parte, la historia de Luis Tévez –quien es el coprotagonista de la novela– es contada por la narradora a partir de los comentarios que recuerda haber escuchado de sus amigos y compañeros de colegio.

Entre esos amigos resalta Vadier Hernández, sujeto importante en la novela que funciona como punto de enlace entre Luis Tévez y las otras figuras que forman parte de su entorno social. En menor medida, Eugenia Blanc también transcribe algunas de sus conversaciones, entre las que destacan las del propio joven que ofrece más detalles sobre su forma de ser y pensar. A grandes rasgos el sujeto es un muchacho irreverente, inconforme, aquejado de serios problemas psicológicos y con graves conflictos internos que le dificultan comprenderse a sí mismo y relacionarse con los otros, y aunque es capaz de amar no se permite ser feliz. Además, tal como Eugenia, es parte de un grupo familiar complejo y desestructurado que poco a poco se irá conociendo en la medida en que ella recapitula lo comentado por él.

De Luis sabemos que estudió en el mismo colegio que Eugenia y que debía haberse graduado un año antes que ella, pero suspendió la escolaridad por un viaje que hizo a Bruselas, así que al retorno se vio obligado a cursar de nuevo el último año de bachillerato con el grupo de la joven. La chica lo describe como un sujeto al que le cuesta relacionarse con las personas, pero a pesar de eso su presencia no pasa desapercibida entre sus compañeros. En algunos muchachos causa admiración, respeto y cierta envidia, en parte por ser mayor que los demás, mientras que otros lo rechazan. Así, en palabras de Eugenia: “Luis Tévez, según las malas lenguas era versado en sexualidad alternativa y drogas duras. En realidad, era tímido. No hablaba con nadie” (20). En cuanto a su comportamiento refiere: “Luis Tévez hablaba por la nariz, apenas modulaba, acompañaba sus palabras con movimientos bruscos; sus manos (...) temblaban con una especie de Parkinson precoz” (28). Esta introducción del personaje realizada desde la “comprensión simpática”, deja entrever la singularidad con la que es percibido por el resto del grupo por causa de su actuación y forma de ser diferente a la de ellos.

Acerca de la familia de Luis Tévez se conoce lo que cuenta Eugenia, los amigos y él mismo:

Sí, mi familia es rara. Armando está en Costa Rica porque, supuestamente, lo pillaron financiando un atentado (...) mi mamá ha sido el primero, el segundo y el tercer matrimonio de mi viejo. (...) [N]o se soportan pero no saben vivir separados (...), ahora aceptan la promiscuidad y se acuestan con sus panas, fuman monte y escuchan Led Zeppelin (...) Armando es un buen tipo, está un poco loco pero muchas de las cosas que sé se las debo a él (64).

No obstante, más adelante Eugenia revelará lo que Luis piensa de sí mismo. El personaje asume su malestar y su derrota directamente, es decir, está consciente de ello por propia observación y no porque un tercero lo señale. En otras palabras, no se trata de un descubrimiento sino de una plena convicción. Por eso en algún momento le dice a Eugenia: “Te vas a dar cuenta de que yo no valgo una mierda, eso es todo (...) Voy a echarlo todo a perder, princesa. Siempre la cago (...) Te darás cuenta de que soy un pendejo. Ya verás” (113). A lo que Eugenia responde: “Yo tampoco valgo una mierda (...) Mi vida es todo un

despropósito, Luis, qué coño. ¿Por qué habría de importarme que no valgas una mierda? Además, ¿quién vale algo?" (íd.).

Luego, más adelante: "Algún día te vas a dar cuenta de que soy un inútil, me vas a mandar pa'l coño y me vas a agarrar arrechera. Si dejamos que las cosas se compliquen, al final todo será peor" (132). Como podemos observar, de acuerdo con el concepto de López-Pedraza (2000: 95-137), el personaje desde su individualidad maneja la "conciencia de fracaso" sin necesidad de influencias externas que la propicien.

4.4. Malestar social

Otro de los elementos mencionados que intervienen en la decisión de Eugenia de salir del país es el malestar con el caos del entorno social y político que la rodea. Sin embargo, más allá de lo individual, se trata de un problema colectivo. En general, en la estructura de la novela se utiliza a modo de estrategias caracterizadoras el formato de la autobiografía y el testimonio para transmitir la sensación de que hubo un fallo de la sociedad (que recae con mayor fuerza en la juventud), lo cual se deja sentir en la atmósfera de desesperanza que circunda a los personajes. Los jóvenes no se integran a la sociedad y ven el pasado histórico con extrañamiento, sin conexión identitaria. Aun así, expresan el rechazo ante las tensiones sociales y políticas de formas muy particulares, como luego veremos.

Eugenia menosprecia su origen familiar, así como su entorno inmediato. Para ella Caracas se reduce a su casa y al colegio por temor a la peligrosidad urbana, la inseguridad y la violencia ["no conozco el centro ni me interesa conocerlo" (19)]. El resto del mundo y la cultura general tampoco llamaban su atención:

Mis amigos de siempre sólo hablaban pendejadas (...) Nunca supe cómo era el mundo. En ese tiempo pensaba que Capitalismo y Comunismo eran, más o menos, lo mismo. Mi mundo era mi casa. La realidad era algo que no me interesaba (71).

Además, la joven denota baja autoestima, apatía [“yo no pienso, no sé pensar” (84)]. No tiene inquietudes culturales [“Yo no sabía nada de Historia; el nombre de Bolívar, por demás, me provocaba urticaria” (62)]; pero sí desdeña la situación política del país, la polarización sobre la base de las tensiones radicales entre sectores partidarios y opositores de la “Revolución bolivariana”, los militares, el caos social surgido como consecuencia del gobierno de Hugo Chávez. De hecho, ese es uno de los motivos que la inducen a querer salir del país, tal como le dice a su padre: “Me quiero ir de esta mierda, no soporto las ridiculeces de estos militaruchos” (17). Más adelante lo reafirma al presenciar la siguiente escena:

Al llegar a la escalera comenzó el espectáculo: la rebelión de las amas de casa. Al parecer, una persona del gobierno –por lo que pude escuchar, una diputada de la Asamblea– se encontraba de paseo. Un equipo SWAT de vecinas la había reconocido y, armado de rodillos, rallos, ollas, vasos de licuadora y palos de escoba, decidió darle un escarmiento (...) Los guardaespaldas de la asambleísta, armados hasta los dientes, lanzaron improperios y empujaron con violencia a algunas doñitas (...) Nunca escuché tantas maldiciones. Aquello era desprecio real, el paroxismo de las arrecheras (...) Al alejarme pensé (...) *Es la verdad, tengo que irme de esta mierda* (42-43).

Luis Tévez también se hace eco del malestar social y político, tal como vimos antes, al referir el significado del título de la novela. En el capítulo “Blue Label”, el joven deja manifiestas las contradicciones de los oficialistas que apoyan un sistema político-ideológico que “pretende” exterminar los “vicios capitalistas del consumo” de la llamada “burguesía” y que, sin embargo, ellos reproducen exageradamente y de la peor manera, avalados por el poder.

Según lo que recuerda Eugenia de la casa del tío Germán es que:

En el salón principal había una cabeza de chivo (...) El suelo era de parqué mal pulido. Sobre la madera (...) podían verse (...) siluetas de zapatos Nike (...) Al lado de la cabeza de chivo había un retrato del presidente. Lo más marginal era el *home theater* (...) *Ver los programuchos de VTV en Alta Definición tiene que ser el colmo de la indecencia*, me dije. Un militar gordo, echado sobre una mecedora de mimbre, estaba dormido frente al televisor (56).

Otro episodio narrado por Eugenia sobre ese tópico fue vivido en un pueblo del interior por los personajes Mel y Vadier, amigos de Luis, quienes

tuvieron un enfrentamiento con un grupo de seguidores del oficialismo al salir de una licorería:

El lugar estaba repleto de locos, pedigüños y borrachos. Muchos de ellos tenían camisas rojas y (...) escuchaban una cadena (...) [Mel] Encontró a Vadier parado frente al grupo de chavistas mirándolos con profundo desprecio. «Uno de los mamarrachos pilló la vaina y empezó a ofrecer coñazos». Mel le pidió a Vadier que se quedara tranquilo, que se fueran. Palpó, incluso, el hombro de uno de los *camisaroja* diciéndole que no le hicieran caso, que su amigo estaba *rascao*. «¡CHAVISTAS MALDITOS, los odio!», gritó Vadier (74).

En líneas generales, estos casos específicos vividos por los personajes son representaciones del ambiente de incomodidad que se vive en la sociedad ficcionalizada en la novela, que sirve como marco de referencia para contextualizar el rechazo social de cierta juventud venezolana de clase media del período en el que se narra la etapa de la adolescencia de la protagonista.

4.5. Compañeros de la derrota

“Soy de la teoría de que todos somos unos pendejos (...) Nosotros somos pendejos y lo sabemos (...) Tus compañeros, en cambio, nuestros compañeros, son unos pendejos y no lo saben. Es horrible ser un pendejo y no saberlo. ¿No te parece?” (34). De esta forma define Luis a su grupo de amigos, a quienes he denominado *compañeros de la derrota*. A grandes rasgos, queda expresado el sentir de parte de una generación que se sabe perdida, extraviada dentro de su propio mundo.

Algunos de esos personajes son Nairobi, Mel, José Miguel, *Pelolindo*, Claire, Samuel, Natalia, Jorge. No obstante, Cristina Bárcenas, alias Titina (la mejor amiga de Luis), Vadier Hernández y Floyd (medio hermano de Luis), son los más importantes en la novela. Todos son jóvenes caraqueños de clase media, irreverentes, iconoclastas e inconformes con la sociedad. Estos sujetos, como se ha dicho antes, retratan parte de un grupo de la sociedad perteneciente a una generación que ha perdido los referentes culturales, los vínculos con el pasado histórico y se muestran desilusionados del presente desde el ámbito de lo social, económico y político, tanto en el entorno inmediato como en uno de mayor

alcance. A través de su discurso, comportamiento y acciones se percibe la atmósfera de desesperanza, el desarraigo, la poca identificación con las convenciones sociales y algo de la idiosincrasia cultural del venezolano. Así mismo, en el transcurso de la novela estos sujetos van ofreciendo indicios sobre ese rechazo que abarca la política nacional e incluye al sistema educativo, la familia y las relaciones amorosas. En ese sentido, el autor emplea como recursos la narración de tipo autobiográfica y testimonial como una estrategia para estructurar la propuesta.

“La tipa más de pinga que he conocido en mi vida ha sido Titina Barca” (68). Así se expresa Eugenia de su amiga, Cristina Bárcenas, quien fue compañera de estudios de Daniel (el hermano de Eugenia) y de Luis, su amigo desde la infancia. La chica había perdido a sus padres, pero había heredado la suficiente cantidad de dinero como para vivir sin preocupaciones materiales. Las jóvenes se conocieron a través de Luis y se hicieron buenas amigas. Titina no tenía interés en nada, igual que Eugenia, lo que la hizo sentirse identificada con ella.

Yo no hago un coño –me respondió cuando le pregunté qué estudiaba–. No hago un carajo, completó con una sonrisa. Nunca me había sentido tan identificada con alguien. Carecía de proyectos y no le importaba. Titina fue un reflejo simpático, una copia en alta resolución de mis aspiraciones (69).

Cristina tuvo cáncer; de ahí su actitud de desinterés en realizar cualquier actividad: “Meses antes me habían diagnosticado cáncer (...) y tuvieron que operarme esa mierda (...) Mi teta izquierda es falsa (...) Yo solo te digo una vaina: yo no me voy a dar mala vida por las güevonadas” (73).

Lamentablemente la joven no pudo superar la enfermedad: “Cáncer. Maldito sea el cáncer. Regresó con fuerza y le chupó la vida” (159).

Sin duda, Eugenia le tuvo un gran afecto a Titina, quien, sin saberlo, la enseñó a tener fortaleza. Estas fueron sus palabras de despedida: “Eugenia, te pido que vivas, no joda. Quiero que me prometas esa mierda” (161).

Vadier Hernández es un personaje totalmente irreverente y desprejuiciado, impredecible, de actuar descontrolado, locuaz, pero estimado por

los miembros de su grupo de amigos quienes lo convirtieron en una especie de mito. Este chico, que fue expulsado del colegio por mala conducta, también fue compañero de curso de Luis y del hermano de Eugenia. La actuación de esta figura es clave, pues no solo el viaje que Vadier hizo junto a Luis y Eugenia hacia Altamira de Cáceres fue el inicio de una prolongada amistad entre él y la adolescente hasta la etapa adulta, sino que durante ese recorrido este alocado muchacho le reveló a Eugenia detalles de la vida personal, familiar y de la enfermedad mental de Luis.

Eugenia, al evocarlo, recuerda la primera vez que lo vio: “‘Es Vadier’, dijeron. ‘Llegó Vadier’, me dijo Luis en susurros. Supe, entonces, que el mito era cierto: Vadier Hernández existía” (32). Luego, en otro momento dice: “El azar es perverso: nunca imaginé que ese anormal se convertiría en uno de mis mejores amigos” (33). De hecho, fue el único con el que mantuvo contacto al pasar de los años luego de su salida de Venezuela y así lo afirma cuando recibe la encomienda y activa sus recuerdos: “También hice memoria de mi único amigo, Vadier. Teníamos, aproximadamente, tres años sin vernos pero ambos sabíamos que la distancia era una cuestión insignificante” (164).

En cierta forma, Eugenia resume su afecto por este personaje con estas palabras: “Vadier (...) en sus instantes de lucidez, era un carajo muy divertido” (81). “Mi amistad con Vadier siempre fue un fluir de la mala conciencia: un decir cualquier cosa, un diccionario de incoherencias, de humor selectivo y crueldades graciosas” (127).

De Vadier no se puede decir que fue un sujeto fracasado en el sentido en que lo fueron los demás, sencillamente este personaje fue alguien sin propósito alguno ni interés en nada que no fuera vivir cada instante a su antojo y libre de cualquier preocupación.

Floyd es hermano de Luis solo por parte de padre. Se caracteriza físicamente por ser albino y en lo emocional por tener una personalidad tan extraña que lo hace ser marginado socialmente por el grupo de jóvenes que forman parte de su entorno. “Ese bicho es un fantasma, nadie sabe de dónde

salió” (69). “¡Qué amorfo era Floyd! (...) Floyd era un *outsider*, no pertenecía al grupo” (80). Como vemos, es un sujeto insulso que vive en su propio mundo y, como los demás, es otro testimonio personal de desarraigo y de fracaso personal. De él dice Eugenia en una conversación con Vadier:

“Ahora, Vadier, ese carajo Floyd es un anormal –dije– es un tipo muy raro”. “Sí, es verdad, el pana tiene un toque; lo tenían en una escuela de educación especial, el bicho está loquito pero es de pinga, con Luis es leal” (94).

No obstante, gracias a la pasión de Floyd por la fotografía (compartida con su hermano Luis) y al compromiso fraterno, Eugenia pudo recibir las fotografías tomadas por ambos en su adolescencia y que trece años después serían el motivo para relatar su historia. Floyd, por instrucciones dejadas por Luis, le hizo llegar el paquete de fotos y una carta con la explicación de su contenido.

Hola Eugenia (...) Probablemente no me recuerdes como Pedro. En aquella época, todos me llamaban Floyd (...) Te escribo a petición de Luis. Se supone que debía hacerte llegar este paquete en esta fecha específica (...) Cumpro, entonces, un favor viejo que tenía pendiente (...) algo que le debía a Luis (166).

El resumen que Floyd da de su vida solo denota el ser anodino que siempre fue: “Actualmente soy fotógrafo. Vivo en Miami (...) Me casé, me divorcié, tengo un hijo de dos años, que por fortuna se parece a su mamá, y nada más; ese es el resumen de mi vida que, seguramente, no te interesa” (íd.).

4.6. El viaje

Siguiendo a Lukács y a Baquero Goyanes, respectivamente, como muchas novelas esta obra responde al uso del estilo autobiográfico en el que se conjugan la crónica y la confesión para crear una obra dramática. Así mismo, por su estructura se acerca a la construcción de una *Bildungsroman* por cuanto el viaje no solo tiene que ver con el desplazamiento físico a través de una geografía, sino con un itinerario de origen espiritual. Es decir, todo viaje lleva implícito un descubrimiento que en muchos casos implica un crecimiento o maduración personal, o como afirma Alfonso al escribirle a su hija: “el viaje abre las puertas

del corazón” (120); tal como ocurrió con los protagonistas: Eugenia y Luis se abren el uno al otro y así se transforman.

Como hemos dicho, la protagonista toma la decisión de irse de Venezuela por su desencanto con la familia y con la sociedad que la rodea. De esta forma, Eugenia narra ese momento determinante:

Un insomnio reciente susurró el nombre de mi abuelo Lauren (...) Otro trasnocho me llevó al cuarto de Daniel y, en medio de sus cosas –de su cama sin hacer, de sus libros de Harry Potter– decidí que quería largarme de Venezuela (28).

Lauren, su abuelo paterno, es francés y Eugenia considera que para salir del país lo mejor es obtener la nacionalidad francesa; pero para conseguir la documentación que se lo permitiría se ve en la necesidad de viajar para encontrar al anciano en un pueblo de los Andes venezolanos llamado Altamira de Cáceres.

Una vez que ha considerado la idea de emigrar Eugenia la comenta con Luis. Así de pronto, cuando menos lo esperaba, el joven la invita a viajar juntos para buscar a su abuelo al estado Barinas. En algún momento Luis le dice: “El martes de Semana Santa saldré para Mérida (...) Acompáñame y buscaremos a tu abuelo. No sé dónde queda Altamira de Cáceres pero si es en el Páramo podríamos intentarlo, puede ser *cool*, ¿qué dices?, ¿vienes?” (40).

Luego Eugenia, en medio de sus evocaciones comenta: “Nunca imaginé que Luis Tévez sería la persona que me ayudaría a buscar a mi abuelo Lauren (...) Mi encuentro con Luis Tévez lo cambió todo (...) por manías del azar ocurrió algo diferente” (21).

Es así como se inician las acciones que conducirán al núcleo de la novela, es decir, el breve viaje de Eugenia en compañía de Luis Tévez y Vadier Hernández, pues estos serán los hechos que en el futuro la protagonista rescatará de su memoria.

De las palabras de Eugenia puede interpretarse que el viaje visto desde la adultez, no era más que un desatino: “Hay que tener diecisiete años, ningún

propósito en la vida, una familia disfuncional y un hastío desnaturalizado para aceptar viajar a los Andes en las condiciones en que yo lo hice” (41).

Como se observa, la frase citada resume la autorrepresentación de la muchacha de diecisiete años vista por la mujer de treinta a quien el retorno del pasado la lleva a descubrir y conocer la persona que fue. Además, la descripción que Eugenia hace de sí misma como adolescente denota los aspectos emocionales que dieron origen a lo que ella es en el presente. Así, pues, el ejercicio de la memoria funciona como una suerte de espejo que refleja la imagen de una joven extraviada que del otro lado es una mujer que no encontró la “salvación”, sino que afianzó el fracaso que traía consigo desde la adolescencia.

El viaje, de alguna forma, es la búsqueda inconsciente de un rumbo que Eugenia no tiene en su adolescencia, pero que tampoco parece saber que lo necesita para madurar y echar a andar su vida. En sus palabras: “El viaje por carretera –la tentación de la muerte– no me daba miedo. Atravesar esos caminos de tierra solo me transmitía cierta conciencia de la inutilidad, del para qué, de la desgracia inevitable” (44). Además, como antes se dijo, la joven lejos de manifestar alguna empatía o sentimiento de identificación con los lugares, siente rechazo, desapego. Nada la ata a ningún sitio o persona; Venezuela ni su historia significan nada para ella. Lo vemos cuando apenas inician el viaje a través de paisajes dominados por la adversidad y el abandono:

No me gustan las carreteras de Venezuela. Todas ellas –incluso las que dicen ser autopistas– parecen arrastrar pleitos legendarios con la miseria y la muerte. Cada curva es dueña de una historia triste: familias decapitadas, hombres calcinados, autobuses sin frenos o teenagers borrachos cuya camioneta –último modelo– se desintegró tras el coñazo... En Venezuela el infortunio no es tal. Allí el azar tiene malicia, la suerte está amañada (43-44).

Luego expresa sobre alguno de los sitios visitados:

Las calles arenosas estaban repletas de basura. Las alcantarillas eran fuentes en las que el lugar de las diosas desnudas era ocupado por grupos de mendigos que escupían agua sucia (...) Las avenidas sufrían el trauma de viejos aguaceros. Afiches de Chávez forraban paredes, santamarías y muros rotos. *Maldita revolución*, citaba un grafiti naranja a la entrada de un hospital abandonado (...) He visto lugares feos en el mundo pero, pocas veces, he visto algo más *disgusting* que aquella Barinas (88).

Sin embargo, según las vivencias de Eugenia, lo que en principio fue la búsqueda de alguien, se convirtió en lo más importante de su vida desde el punto de vista emocional al descubrir la verdadera pasión: asumirse enamorada y conocer el interior de la persona que marcaría su ser a partir de aquella travesía, a pesar de que en ese momento no tuviera plena conciencia de ello.

La felicidad siempre ha sido un mito, algo que le sucede a los demás. La felicidad, exclusivamente, me sucedió en la carretera regional del centro, en Barinas, en Mérida e, incluso, a pesar del trago amargo, en el fantasmagórico pueblo de Altamira. Esa semana se salió del libreto (107).

No obstante, en esta obra el viaje no condujo a los personajes a alcanzar posteriormente una madurez o un crecimiento personal. Aun así, para Eugenia resultó un gran descubrimiento y una revelación importante de su pasado familiar, así como fue significativo el hecho de que en lo inmediato Luis y ella experimentaron la experiencia del viaje y conocieron con más profundidad la fragilidad emocional y las debilidades de cada uno. Sobre todo las de Luis, para quien lejos de un autodescubrimiento, el viaje representa el preámbulo de su fin; por ende, no se produce un desarrollo interior. En otras palabras, de acuerdo con Lukács (v. *supra*), este personaje debe seguir su destino en completa soledad para encontrar su esencia y totalidad (58), es decir, su lugar en el mundo (según los principios del género novelesco formulados por el teórico). Sin embargo, Luis Tévez es un abandonado por Dios (Lukács), pues pierde la relación armónica entre su ser interior y la realidad que lo circunda.

Por el contrario, para Eugenia constituye un viaje en el que se producen una serie de reflexiones, descubrimientos y confidencias, tanto de Luis como de su padre, Alfonso Blanc, por medio de una carta reveladora, llena de culpas y de pedidos de perdón.

4.7. La carta de Alfonso Blanc

Antes hemos visto que Eugenia hace continuas referencias a su padre, pero siempre desde el rechazo y un profundo desprecio. La joven realiza una

valoración del “otro” a partir del “yo”, es decir, desde la “comprensión simpática”. En ese sentido, la palabra “gasolina” acompaña sus recuerdos. Sin embargo, aparte de saber que Alfonso es un ser frustrado y ha demostrado ser un inútil para llevar adelante una familia, poco sabemos acerca del motivo del gran desdén de Eugenia hacia él.

Más adelante, al llegar a Altamira de Cáceres y toparse con la supuesta dirección de Lauren, se produce un interesante e inesperado suceso que aclara el origen del rechazo de la adolescente hacia su padre. Para develarlo, en la composición de la novela se inserta el testimonio como recurso mediante el uso de la forma epistolar, pues la protagonista en lugar de encontrar al anciano recibe una carta de Alfonso escrita especialmente para ella al saber que en algún momento iría en busca del abuelo. Así pues, la misiva le aclara lo que no sabía sobre Lauren y la relación con su hijo, pero sobre todo lo verdaderamente importante es la confesión de Alfonso en la que se hace eco de su fracaso (además de reconocer el daño emocional causado a su hija, por lo que le pide perdón y una oportunidad, a la vez de ofrecerle ayuda para salir del país).

A propósito del contenido de la carta, esto es lo que dice Eugenia antes de dar a conocerlo: “Desde las primeras líneas tuve la convicción de que aquellas palabras me volverían mierda” (116). En efecto, en aquellas páginas Alfonso develó sus miserias familiares, personales y el autoengaño en el que siempre había vivido sin lograr convencer a nadie, salvo a sí mismo:

Con esta carta, Eugenia, (...) quiero darte una explicación, quiero tratar de justificar lo injustificable o tratar de ganar, si no tu perdón, al menos tu comprensión sobre ciertos asuntos (...) Sé que piensas que soy un fracaso. La verdad, no te he dado argumentos para que pienses otra cosa (116-117).

Posteriormente, al recordar aquel momento, Eugenia escribe: “La memoria, por sí sola, traía extraños fragmentos: leí la carta de Alfonso dos o tres veces” (125). Para Eugenia significó encontrarse con el lamentable pasado que explicaba el porqué de tantos errores cometidos por su padre al no darse cuenta de su mediocre realidad, del egoísmo y la superficialidad para encarar la vida.

Por fortuna encontró ayuda y el valor para confrontar a su hija “Cuando definitivamente había asimilado que mi existencia era inútil” (íd.). En otras palabras, Alfonso adquirió “conciencia del fracaso” (López-Pedraza, v. *supra*).

El hombre se reclama a sí mismo y entiende que Eugenia nunca pueda perdonarlo por lo sucedido en la oportunidad en la cual, para acabar con su frustrada vida, intentó prenderse fuego al lado de su hija, con el riesgo de que ella también muriera.

Sé que nunca podrás perdonarme por lo que ocurrió aquella tarde. Todos los días recuerdo lo que pasó. Mi conciencia se ha convertido en mi mayor desgracia (...) Sólo puedo decir que aquel hombre no era yo. Estaba solo, desesperado y angustiado (118).

En cuanto a la fantasmal figura de Lauren, Alfonso se encarga de presentarlo como un ser real: “Tu abuelo era un hombre muy egoísta. Solo pensaba en sí mismo. Mi mamá y yo éramos un lastre en el que él descargaba sus frustraciones, su complejo de europeo de segunda” (117).

Al final de la carta deja por sentado lo infeliz que ha sido al fracasar en todos sus proyectos de vida:

Y sí, Eugenia, mi vida no ha sido gran cosa. Aposté por algo y perdí. Tuve una oportunidad y la dejé pasar. Tuve dos hijos maravillosos y nunca los conocí. Uno se me murió y la otra me odia (...) Nosotros fracasamos. Yo fracasé. En este país lo natural es perder. Por esa razón, hija, entiendo que quieras irte a probar suerte en otra parte. Vete Eugenia (...) Este país se jodió, está acabado (120).

Por último, al despedirse escribe: “Espero que algún día puedas mirarme a la cara sin sentir miedo, desprecio ni lástima” (121).

Luego de salir del pueblo con la carta, Eugenia reflexiona a modo de confesión: “La carta de Alfonso, como la correa del papá borracho que nunca tuve, me dejaba huellas en la espalda. Cada palabra de mi viejo era un ladrillo, un arma blanca” (128). No obstante, para ambos resultó una verdadera liberación emocional el viaje iniciático en busca del abuelo.

Solo con el paso de los años Alfonso pudo ser perdonado por su hija. Aún así, siempre mantuvo consigo el peso del fracaso a pesar del corto período de

gracia del cual gozó mientras estuvo vinculado con el gobierno. En el año 2020, desde el que se ubica temporalmente la narración de Eugenia, Venezuela es gobernada por un grupo político distinto al referido en la novela. Desde ese presente la protagonista comenta:

Alfonso, enriquecido con el chavismo, cayó en desgracia con el nuevo gobierno, creo, incluso, que lo metieron preso. Nos vimos en París hace años, antes de la caída de los militares. Finalmente, pude perdonar a mi papá; aprendí a soportar su olor a gasolina. La mediocridad, a fin de cuentas, no excluye el afecto (166).

4.8. El tormento de Luis Tévez

Acerca de la compleja personalidad de Luis se encuentran diversas manifestaciones durante el viaje: en ocasiones se mostraba molesto, otras veces estaba depresivo, mordaz o ensimismado. Su conducta era impredecible, al punto de que en un descuido, durante una parada en la vía, se lanza a la carretera justo cuando venía un camión. Por fortuna salió ileso; sin embargo, su actitud denotaba la inestabilidad mental que padecía. A raíz de ese desagradable suceso, Eugenia le pregunta a Vadier sobre el viaje a Bélgica. Es así como se enteró de que tuvo que hacerlo para recibir terapia por intentos de suicidio y consumo inapropiado de medicinas especiales para neuropatías. A manera de reflexión en torno al misterioso viaje Eugenia, en el momento en el que escribe, piensa: “La memoria es un juego violento en el que en ocasiones, el silencio hace ruido” (131). A continuación, Vadier comenta lo siguiente en torno a Luis:

El viejo Armando internó a Luis en una especie de locódromo. Luis estuvo, aproximadamente, siete meses hospitalizado. Había tenido dos intentos de suicidio y, además, era adicto a una vaina que llaman Tegretol, algo así. Se tomaba esa mierda como si fuera kolita (132).

Lamentablemente la terapia no funcionó mucho tiempo y en la descripción que hace Eugenia del Luis que ella conoció en el colegio es posible advertir los indicios de su problema: “La inutilidad de Luis no dejaba de sorprenderme. Su fascinación y su torpeza tenían una relación directamente proporcional. No sabía hacer nada. La gente lo asustaba. Todo aquello que

implicara interactuar con otras personas –o incluso, máquinas– lo hacía colapsar” (50). Como observamos, en este caso la extravisión de la protagonista se limita solo al reflejo externo, es decir, no hace referencia a aspectos internos del pensamiento o de la psicología de Luis. Sin embargo, en otro momento expresa lo que Luis transmite desde su interior a través de la transposición: “Sentí pesar por su inseguridad, por su confianza vacilante (...) Cada quien protagonizaba su propia tragedia” (128). Más adelante agrega: “Los cambios temperamentales de Luis encerraron mi reflexión, su autoestima pírrica, su convicción de nulidad (...) Tuve miedo que [*sic*] retomara sus monólogos derrotistas; no deseaba verlo triste y, mucho menos, violento” (142).

Entre las cavilaciones que hace Eugenia durante el viaje rescatamos este pasaje:

Toda mi vida ha sido una búsqueda de cosas que no han llegado, una recreación tremendista de lo que vendrá, de lo que queda por vivir. Sé que no soportaré el momento en el que lo que quiero se transforme en lo que quise; cuando lo que aspiro se confunda con lo que aspiré, cuando existir no sea más que un eterno reproche, una denuncia contra los sueños caducados. Tengo la convicción de que al final, cuando llegue el momento de hacer balance, estaré inconforme. Creo que lo más difícil de vivir es mantener el complicado empeño por ser feliz. La felicidad siempre ha sido un mito, algo que le sucede a los demás (107).

Esa reflexión revela un descubrimiento tan espiritual como perturbador, pues el viaje significó un recorrido que la llevó a un autorreconocimiento que indefectiblemente transformó la imagen que ella tenía tanto del mundo conocido como de su propia identidad.

4.9. Reconocimiento y aceptación del fracaso

Ya en su adultez, Eugenia se atreve por fin a pensar en la relación con su madre, una mujer que también encarna el fracaso. En algún momento la hija, en medio de sus cavilaciones, expresa: “Me dijo que, con cincuenta y tantos, había caído en cuenta del vacío de su vida, dijo que me extrañaba y que tenía la intención de recuperar el tiempo” (164). Más adelante Eugenia comenta que en una discusión: “Me hizo responsable de su infelicidad y de la mayoría de sus

carencias” (165), por lo que luego concluye: “No éramos madre e hija, éramos dos mujeres diferentes compartiendo historias infelices. Eugenia podía ser una persona agradable; su gran fracaso fue la maternidad” (íd.). Esta frase refuerza la cita anterior y confirma el sentir de aquella Eugenia adolescente carente de afecto y de guía familiar, desde siempre hija del fracaso.

Por fin, luego de un fallido intento por acercarse a su hija y de entender que era tarde para recuperarla, la madre se fue a vivir al extranjero. Eugenia acota con frialdad: “en alguna curda, nos pedimos disculpas honestas por el fracaso familiar” (165).

De acuerdo con Lukács (v. *supra*) no es necesario conocer toda la existencia del personaje, tan solo basta desentrañar lo que ocurre en el espacio temporal en el que se narran sus acciones. En *Blue Label / Etiqueta Azul* esta responsabilidad recae en su protagonista, quien escribe una parte muy corta de su historia. Sin importar lo que no sabemos, lo que deja de contar, queda claro que solo lo narrado es lo que la define y lo que perfiló su futuro, tan solitario y tan incierto como lo fue en su adolescencia.

No contaré el resto de mi vida; es exageradamente aburrida y, además, no interesa (...) todo ha sido parte de lo mismo; un error intransitivo del que no he logrado sacar ningún provecho (...) Me acostumbré a vivir sin pensar en Venezuela, a ser francesa sin serlo, a ser una extranjera perpetua, una especie de alienígena que no tenía lugar en ninguna parte (...) He tratado de vivir al margen, de encontrar un formato sencillo que me permita pasar por el mundo sin hacerme daño (163-164).

En efecto, estas palabras de Eugenia Blanc son la constancia de ser la representación del fracaso, del desarraigo personal, de la derrota y el sinsentido de la vida.

4.10. Punto final o *Bonus track*

La historia de Eugenia Blanc termina con las teclas Control/G. Es el fin de un nuevo comienzo, o tal vez el comienzo de un fin. No importa el orden, solo importa lo que hay entre la página inicial y la de cierre. Esta dice así:

Cuando, a sugerencia de Vadier, intenté poner en orden todas estas ideas, impresiones, memorias, malas memorias, mentiras blancas y conscientes olvidos tuve que hacer un gran esfuerzo. El empeño por recordar mi adolescencia me hizo pasar un fin de semana en cama con cuarenta de fiebre. Exploré a fondo los acertijos gramaticales de mi bachillerato, edité las más humillantes ignorancias y, con ayuda de Internet, rastree los contenidos del viejo cancionero que mi sensibilidad había desterrado. "*Peter Pan*" lo cantaba *El canto del loco*, ¡qué bolas!, *qué raro es el tiempo*, me dije. Terminé de ordenar todas estas estupideces y arriba, en la parte superior de la primera página, escribí: A Luis Tévez y Cristina Bárcenas; luego, apreté Control-G y, siguiendo el ejemplo de Dios al terminar su mundo, descansé (173).

Luego del recorrido realizado por *Blue Label / Etiqueta Azul* a través de los personajes, hemos podido observar en ellos una clara representación de seres fracasados en medio de un entorno social que se les hizo adverso desde la adolescencia sin superación posible. Algunos no sobrevivieron la etapa de la juventud, como Cristina Bárcenas y Luis Tévez, en tanto que otros llegaron a la adultez sin que ello supusiera una verdadera madurez emocional, tal como Vadier, Floyd y Eugenia. En el caso de Alfonso hubo un reconocimiento de sus errores y en cierta forma una madurez; sin embargo, nunca logró desprenderse del sino de la derrota. Eugenia madre, por su parte, no pareció asumir la responsabilidad de sus acciones y pretendió compartir culpas con la hija. Llegó tarde a la vida de Eugenia y entre ellas solo quedó el perdón, no así el afecto.

Finalmente, el resultado último del ejercicio de memoria realizado por la protagonista como consecuencia de la activación de los recuerdos contenidos en algún lugar de su pasado fue el de reconocerse en su fracaso, asumirlo sin reparos y seguir la vida.

Capítulo V

5. Desaparición, retorno y derrota en *Transilvania unplugged*

Transilvania unplugged (2011) resultó finalista en el mismo certamen del Premio Iberoamericano Arturo Uslar Pietri de 2010 en la que resultó ganadora *Blue Label / Etiqueta Azul*⁵⁶.

En la novela se narran los avatares de dos jóvenes, José Antonio Galleti y Emilio Porras –amigos desde la infancia–, que se encuentran totalmente desilusionados del país (Venezuela), de sus fracasos comerciales y académicos, así como de problemas más íntimos por relaciones de pareja infructuosas (Emilio) y asuntos familiares inconclusos (José Antonio). Por tal razón, ambos se proponen reconstruir sus vidas en el extranjero. En ese sentido, José Antonio elige irse a Rumania por ser su lugar de nacimiento, a la par que a Emilio, por coincidencia, se le abre una inesperada oportunidad laboral en el mismo territorio. Para su infortunio, los dos jóvenes se ven inmersos en una serie de situaciones inopinadas y absurdas que no solo terminan con sus planes iniciales, sino que los dejan en peor estado emocional que antes del viaje, en otras palabras, totalmente derrotados.

José Antonio, quien vivió desde muy pequeño en Venezuela, salió, en principio, en busca de un tío rumano, pues necesitaba conocer sus raíces y desentrañar el pasado oscuro de la familia que su madre siempre le ocultó conscientemente. Además, quería valerse de esa circunstancia para dedicarse a la literatura y escribir la historia de su linaje.

Emilio, por su parte, resultó ser el aspirante seleccionado de una convocatoria auspiciada por la Unesco para dictar un curso de cocina en la ciudad rumana de Sibiu. A pesar de no ser la actividad que más despertaba su interés el joven decidió aceptar la propuesta, pues constituía una oportunidad para escapar de una atormentada relación de pareja.

⁵⁶ La novela fue publicada en Caracas por Alfaguara y luego una segunda edición (2015) por Ediciones B. También ha sido editada en formato eBook en Amazon (2014).

En el caso de José Antonio las ideas iniciales sufrieron un revés pues, de forma inesperada, en medio de la búsqueda de sus antepasados y de su identidad, se ve inmerso en situaciones absurdas con otros sujetos y en problemas policiales que lo llevan a la ruina física y moral hasta desaparecer en una cárcel, víctima de una confusión de identidades entre él y Emilio, que es a quien buscaba la policía. Entretanto, Emilio es involucrado en oscuros asuntos asociados con la política rumana, al punto de tener que huir del país hacia España para salvarse de ser encarcelado. A los pocos años termina por regresar derrotado a Venezuela.

5.1. Configuración de la novela

Transilvania unplugged es un título que, de entrada, remite al lector al legendario lugar de estancia del conocido conde Drácula, el protagonista de la famosa novela de Bram Stoker. Lo que significa que, por asociación (o, para usar el término de Halbwachs [v. *supra*]) “memoria colectiva” o “marcos sociales de la memoria”), nos traslada a la Rumania donde vivió el aterrador vampiro, es decir, a un ambiente gótico, peligroso y sombrío.

Por su parte, *unplugged* (desenchufado en español) se vincula con la cultura pop y nos conduce de inmediato a recordar al afamado programa televisivo musical *MTV Unplugged* que transmitía la cadena MTV en los años noventa (cfr. <http://www.mtvla.com>). En otras palabras, incita a pensar en cultura de masas, contemporaneidad, juventud, música, informalidad, etcétera. Se podría decir entonces que el nombre *Transilvania unplugged* remite, en principio, a la Transilvania tradicional que por asociación conservamos en la memoria, pero el adjetivo *unplugged* que lo acompaña le da una connotación contemporánea que permite pensar que se trata de una Transilvania joven, libre, desenchufada y diferente.

La novela, que se presenta a la manera de un *thriller*, se caracteriza por la complejidad de su estructura y la confluencia de diversas historias que se entrelazan hasta alcanzar finales inesperados. Como veremos, la obra es una

novela polifónica (Bajtin, *supra*) relatada en retrospectiva por un narrador omnisciente que intercala en la trama distintas voces. Este narrador se vale del uso de la memoria como recurso para exponer el pasado de los personajes y así poder llevar a cabo una valoración estética (Bajtin, *supra*). Por lo tanto, la memoria sirve para exponer el proceso por el cual Emilio y José Antonio han sido conducidos hasta el presente con el objeto de demostrar que son sujetos extraviados y abandonados por Dios quienes en la busca de su “totalidad” (Lukács, *supra*) han terminado vencidos.

En términos bajtinianos, el narrador se vale del uso de la extraposición para presentar los diferentes puntos de vista de los personajes y sus relaciones dialógicas. Adicionalmente, en la estructura se inserta una variedad de técnicas como el diálogo, la narración testimonial, la confesión, la crónica, el reportaje periodístico, la construcción policial y la epistolar, así como contenidos expresados en formas que simulan la escritura electrónica.

Por otra parte, es importante la estructura de viaje o construcción a la manera de una *road novel* tal como ha señalado Gomes (v. *supra*) sobre *Blue Label / Etiqueta Azul*, pues, además de la marcha inicial de los protagonistas hacia Rumania estos realizan diversos recorridos –por separado–⁵⁷ dentro de ese país, que constituyen los puntos centrales de los acontecimientos (sobre todo los que le ocurren a José Antonio). Ahora bien, en cuanto al lenguaje, se incluyen palabras y frases en inglés que se incorporan al vocabulario de los personajes, como un rasgo típico del habla del joven venezolano contemporáneo de clase media, así como también del rumano (en este caso para contextualizar la cultura rumana y personajes de la región). Así tenemos, por ejemplo, del inglés: “*Messenger*”, “*laptop*”, “*gentlemen*”, “*lounges*”, “*dark*”, “*teenagers*”. En cuanto al idioma rumano, estos son algunos de los vocablos o expresiones usados: “*conducatoare*”, “*sarmale*”, “*mititei*”, “*paprika*”, “*palinka*” (nombres de alimentos y bebidas), “*Venezuelanul spune adevarul*” (El venezolano dice la verdad), “*Un veac de singurătate*” (“Cien años de soledad”), “*Sibiu, Capitală Culturală Europeană*” (Sibiu, capital de la cultura

⁵⁷ Recordemos que, entre las formulaciones teóricas de Lukács, este plantea como característica de la novela la soledad del héroe como única vía hacia la búsqueda de la totalidad perdida.

europea). También se observa la presencia de elementos de la cultura pop al mencionar títulos de producciones cinematográficas y televisivas, nombres de personajes del espectáculo, de músicos, entre otros.

El espacio de tiempo en el que se desarrolla la historia contempla un período de dieciséis años, desde 1994 hasta 2011; sin embargo, la obra no es narrada cronológicamente sino mediante la superposición de planos temporales (analepsis y prolepsis) –tal como ocurre en la primera pieza analizada.

Desde el punto de vista formal la obra está estructurada de la siguiente manera: se divide en dos partes y un epílogo. La primera parte narra las historias particulares de cada personaje protagonista, sus vivencias y frustraciones desde antes de la partida, así como las experiencias en Rumania previo al descalabro que determina el cambio de rumbo de los planes trazados por estos sujetos. La novela se inicia con una página introductoria titulada “Barcelona, 10 de noviembre de 2010. Café Bar Padam” que narra una escena con estilo cinematográfico. Le siguen cuatro capítulos identificados con números romanos encabezados por un epígrafe, y al final de cada capítulo se incluye una carta que funciona como el testimonio de un sujeto clave en la vida de Luzny Hervasy⁵⁸. Las cartas llevan un título que hace referencia al personaje aludido en cada epístola (Parte I: Capítulo I, carta “El maestro del Palace. Bucarest, 22 de agosto de 1994”; Capítulo II, carta “El gaviero de Tulcea. Bosque de Letea, 1994”; Capítulo III, carta “El barbero de Brazov. Brazov, invierno de 1994”; Capítulo IV, carta “El traductor de Cluj. Cluj Napoca, 1995”). La segunda parte está constituida por un único capítulo que narra los conflictos finales a los que se ven enfrentados los personajes principales de forma individual y en paralelo. Por último, se incluye un epílogo que, narrado en el tiempo presente de la obra, desentraña y devela detalles –en retrospectiva– de los últimos acontecimientos ocurridos a los protagonistas, así como el destino final de ambos.

⁵⁸ Pianista y falsificador húngaro que padece de elefantiasis. Trabajó para el dictador Nicolae Ceaușescu y se le acusa de doble traición.

5.2. Epílogo: final y punto de partida

La secuencia narrativa de la novela se inicia en el epílogo, en el tiempo presente fijado en el año 2011. Allí se relatan los últimos momentos que vivió Emilio Porras en España (lugar en el que se refugió después de huir de los enrevesados sucesos de Rumania para evitar ser encarcelado injustamente), así como las horas iniciales luego de su retorno a Venezuela. A manera de resumen, se cierra el recorrido del periplo iniciado cuatro años atrás, en 2007, cuando Emilio Porras en compañía de José Antonio Galleti, partió rumbo a Rumania.

Emilio:

Se fue sin despedirse (...) El avión, tras tres horas de viaje, enfrentó fuertes turbulencias. Emilio pensó en José Antonio comiendo cables en prisiones de Moldavia.

(...)

Maiquetía fue atroz. La Guardia Nacional hizo preguntas necias.

(...)

Subió a Caracas de madrugada (...) Se recostó en un banco que encontró en una plaza solitaria de San Bernardino. La voz de María Gabriela acompañó su desvelo: "Te dije que nunca regresarás a esa mierda" (272).

A partir de este tiempo presente, el narrador recrea la historia de las adversas situaciones a las que se enfrentaron los protagonistas en el extranjero, así como sus vivencias y frustraciones en Venezuela antes de haber tomado la decisión de emigrar. Desde el punto de vista teórico, de acuerdo con los planteamientos de Beatriz Sarlo (v. *supra*), vale la pena destacar la importancia que tiene el tiempo presente como única posibilidad de dar a conocer el pasado y valorarlo para entender el momento en curso.

Sin embargo, hay que señalar que la primera página de la novela, encabezada con el membrete "Barcelona, 10 de noviembre de 2010. Café Bar Padam", narra el encuentro en el que el francés Pavel Astoin, corresponsal de Radio Francia Internacional, está mostrando algunas fotografías a Emilio (poco antes de su retorno a Venezuela) en las que este logra identificar a José Antonio, quien se encuentra desaparecido desde hace cuatro años después de ser encarcelado por la policía rumana. Astoin investiga la presencia de centros

secretos de detención y tortura instalados por la CIA en Rumania y Moldavia y se ofreció a ayudar a encontrar al joven. Vale decir que esta página inicial se presenta con un estilo que remite a una secuencia cinematográfica:

«Estas fotografías fueron tomadas en un campo de refugiados de Moldavia», dice Pavel Astoin, corresponsal de Radio Francia Internacional.

Emilio observa las imágenes.

Blanco y negro: instalaciones miserables, calaveras vivas tapadas con sacos. Al fondo, sin foco, adolescentes armados: rifles anacrónicos.

Pavel Astoin espera. Fuma con paciencia.

La fotografía reúne a un grupo malviviente. Una hoguera centra el encuadre. Rasgos eslavos –en su mayoría– avivan la candela.

Emilio señala a uno de los personajes. «Es él –dice–. Es José Antonio» (11).

5.3. Antes de la partida

Si bien sabemos el desenlace de la historia, seguimos la secuencia de la trama luego de examinar el perfil de los protagonistas y las motivaciones que los indujeron a tomar la decisión de irse de Venezuela. En ese sentido, el narrador presenta a José Antonio Galleti como un joven con la necesidad de indagar sobre sus antepasados, pues, salvo conocer su origen rumano, carecía de mayor información por cuanto su madre, Irina Calinescu, se negaba a hablarle de la historia familiar en Rumania⁵⁹. Solo sabía por parte de su padrastro, Nino Galleti, algunas generalidades sobre por qué vinieron a Venezuela. Es así como el joven se entera de que durante la primera presidencia de Rafael Caldera (1969-1974) “Se firmaron acuerdos económicos y culturales. El gobierno de Caldera permitió, de manera espuria, sentar lazos amables con países del bloque soviético” (24). Por esa razón su tío materno, Lucien Calinescu, fue designado canciller en Venezuela en 1977. Algunos años después, luego del nacimiento de José Antonio, Calinescu se hizo acompañar en la misión diplomática por su hermana en el rol de agregada cultural; durante los continuos viajes de Calinescu fuera de Venezuela, su cuñado Gheorge Lacatusu ocupaba el cargo de embajador. En este punto es necesario aclarar que el verdadero nombre del personaje protagonista es

⁵⁹ De acuerdo con las argumentaciones de Todorov (2008), este personaje hace uso de la memoria de forma “literal”, por ende, los recuerdos le causan perturbación, así que pretende olvidar a través del silencio, aunque difícilmente lo consiga.

Iosep Antonescu Calinescu Lacatusu, pero su madre decidió cambiarlo al casarse con Nino Galleti⁶⁰ como una forma de borrar el pasado. “Tu madre, como sabes, evita hablar de todo esto” (25), le dice Nino a su hijastro.

Emilio Porras y José Antonio Galleti son amigos desde la infancia (compañeros de colegio). Ambos, menores de treinta años, pertenecen a la clase media caraqueña. Los dos provienen de familias conflictivas, en especial la de José Antonio que se caracteriza por ocultar secretos de su pasado en Rumania. Para el joven, el pasado familiar es un incómodo e inexplicable misterio. De Emilio solo se sabe que su madre falleció y vive únicamente con su abuela (enferma de cáncer), además, tiene una relación amorosa inestable y dañina con la joven María Gabriela.

Al terminar la educación media, los jóvenes ingresaron a la universidad. Emilio empezó a cursar Letras aunque luego se cambió a Comunicación Social, donde estudiaba José Antonio. Allí conoció a María Gabriela. No obstante, en palabras del narrador: “Retomar el día a día con Jose, el Rumano, prefiguró el fracaso. Conocer a María Gabriela y enamorarse de ella lo decretó” (101). Como en efecto sucedió.

Ninguno terminó la carrera, así que por su estrecha amistad decidieron emprender juntos un negocio en Miami que lamentablemente no funcionó, tal como lo rememora Emilio:

Nuestra historia común, escolar y comercial, memoriaba únicamente fracasos, pensó Emilio. Sin rumbo, iba y venía improvisando proyectos cualesquiera. Nunca lo dijo; sin embargo, su fracaso en la escuela de Periodismo dañó su confianza. Luego exacerbando la derrota, vino el episodio de Miami (...) El encierro burocrático que imposibilitó la apertura del restaurante en Caracas, finalmente, nos inscribió, sin derecho a réplica, en los anales del desengaño (...) Mi amigo, entonces, estaba roto (...) Fueron horas extrañas, sin arraigo, sin rumbo aparente (25-26).

Así pues, ambos confrontaron una gran frustración que echó por tierra sus aspiraciones de incursionar en el área del comercio gastronómico y por esta

⁶⁰ Gheorge Lacatusu se suicidó luego de enterarse del asesinato del dictador de Rumania, Nicolae Ceaușescu, ante el temor de ser condenado por su participación en negocios ilegales en Venezuela.

razón quedan a la deriva, lo que los obliga a regresar a Venezuela, donde no hay nada que los motive a quedarse porque se sienten a disgusto con el entorno social y político del país⁶¹. En palabras del narrador sobre José Antonio: “Caracas le parecía un referente del despropósito (...) Venezuela era, a juicio de su amigo, el país que no tenía contendores en su ejercicio de la derrota, era la mierda” (70). Se sentía perdido, descentrado y en medio de su desencanto “Repasó sus fracasos: universidad, fracaso; Miami, fracaso; restaurante, fracaso. Solo pudo tolerar dos años de la escuela de Periodismo” (74). En definitiva, José Antonio “necesitaba reencontrarse” (26), así que decide ir a Rumania con el fin de conocer sus raíces y antepasados, y dedicarse a la escritura, pues según Emilio: “Decía contar únicamente con sus aspiraciones literarias. Jose, es verdad, escribía cuentos” (26). Luego, inesperadamente, Emilio también decide secundarlo en la aventura rumana, pero en el área de la gastronomía.

Tomé la decisión tras mi conversación con Nino [dice José Antonio]. Emilio se entusiasmó días más tarde. Una fuerte discusión con María Gabriela, el fracaso del restaurante y la perspectiva derrotista impresa por el entorno caraqueño lo motivaron a escapar (34-35).

Sobre lo citado se puede apreciar que ambos personajes han perdido el rumbo y se enfrentan a la fragmentación y a la soledad del héroe (Lukács, *supra*), por ende, en su subjetividad se ven apremiados de ir tras la búsqueda de la totalidad.

En efecto, más que por una decisión objetivamente sustentada y razones convincentes, estos jóvenes se ven en la necesidad de huir de su propia realidad, de sus fracasos, y por eso buscan disociarse de ese pasado. En ese momento representan, como antihéroes, personajes caídos que ante la desesperanza y el desasosiego interior siguen buscando su lugar en el mundo.

José Antonio, es la verdad, no parecía ser muy bueno en la escritura; sin embargo, “pudo notar, entonces, que por esa fecha se abrían en España concursos literarios centrados en crónicas de viajes (...) y para calma de Jose,

⁶¹ Nos referimos a la era del chavismo, también llamado Socialismo del siglo XXI, tal como hemos expuesto en el capítulo correspondiente relativo al contexto sociohistórico (v. *supra*).

había suficiente tiempo de entrega” (46). “Emilio, por otro lado, atravesaba una depresión inédita” (íd.). En realidad, él no tenía un genuino interés en desarrollarse en el campo gastronómico, más bien buscaba escapar de su relación amorosa nociva y tormentosa. “Fueron días difíciles, días de fiesta, de dudas y rupturas. Pude, entonces, haber asesinado a María Gabriela” (26).

5.4. Llegada a Rumania

Finalmente, en el verano de 2007, los amigos llegaron a Rumania tratando de convencerse de sus poco creíbles motivaciones en torno a su búsqueda individual. No obstante, es válido el intento de encontrarse a sí mismo. De acuerdo con los argumentos teóricos de Baquero Goyanes (v. *supra*) en el campo de la narrativa todo viaje constituye una busca personal. En tal sentido citemos a nuestros personajes: “*Vine a Rumania a conocer a mi tío, Lucien Calinescu. Vengo a escribir sus tribulaciones y peripecias –de manera bufa, sin creérselo, José Antonio repetía para sí–. Vine a Rumania, en parte, a reinventarme, a olvidar derrotas, a encontrar palabras*” (14). En tanto, su compañero: “*Vine a Rumania a dictar un curso de cocina, rumiaba Emilio Porras*” (15). Sin embargo, en la voz del narrador: “Sus objetivos en Rumania correspondían al esquema del artificio y el simulacro” (16). De tal modo que no había grandes expectativas por los objetivos trazados. Incluso, de entrada, el narrador anticipa el funesto final de la aventura, pues, como sabemos, relata en retrospectiva:

Nunca imaginaron que Transilvania sería su perdición. Antes del fin, Rumania solo era un lugar perdido en un mapa (...) José Antonio Galleti, de nacionalidad plural, desaparecería en un campo de refugiados de Moldavia. También Emilio Porras, de singular procedencia, improvisando propósitos existenciales, compraría su derrota al dictar un curso de cocina internacional (13).

De esta manera, queda aclarado el punto de llegada, tan solo resta conocer los conductos por los que alcanzaron ese lamentable destino final. Por lo tanto, es allí donde entra en juego el ejercicio de la memoria.

Ahora bien, una vez que los muchachos han entrado a la capital, Bucarest, la impresión de Emilio no es la esperada: “Su primera impresión le ofertó una

ciudad sin prestigio (...) Aquella ciudad no formaba parte de su memoria⁶². En Caracas se daban, arrojados, el olvido y el recuerdo (...) *Se parece a Caracas*, murmura Emilio. La comparación, espontánea, lo derrota" (15-16), porque sobre todo, lo que más deseaba era olvidar lo dejado atrás y, por el contrario, no solo era inevitable la comparación con Caracas ["Inevitable, como *soundtrack*, aparece Caracas" (14)], sino que sumado a ello, inadvertidamente, lo asaltaban los recuerdos de María Gabriela ["Su experiencia de ella lo golpeaba; sobre todo la experiencia del cuerpo (...) Recordaba la tarde -la última tarde- cuando se apareció en la puerta de su casa y, extrañamente, pudieron amarse" (132)].

Por otra parte, desde el punto de vista de lo que Pierre Nora (v. *supra*) ha denominado en sus trabajos teóricos "lugares de la memoria", es posible advertir que para Emilio Caracas y María Gabriela representan esos lugares, es decir, aquellos elementos materiales o inmateriales que de forma única para un individuo activan los recuerdos, independientemente de la voluntad.

Para confirmar el propósito de Emilio en torno a su salida del país, la voz del narrador señala: "su viaje era un escape: Caracas, María Gabriela, enfermedad -el olor de la enfermedad-. Caracas redundaba, alteraba su plan de fuga. En una ciudad llamada Sibiu⁶³ (...) aspiraba a hacerse invisible" (19). Por demás, "José Antonio, como espejo derrotista, era la mejor alternativa que tenía para no pensar en sí mismo" (19).

Como podemos observar, estos personajes llevan la derrota a cuestas, son portadores del sello del fracaso. No obstante, en José Antonio parece haberse despertado una especie de ilusión, aunque basada más que todo en una fantasía que él mismo se ha inventado más allá de la realidad.

José le comentó en el avión que quería redactar una crónica personal sobre la historia de Rumania y participar en un concurso (...) Decía, además, orgulloso que el ser rumano de nacimiento podía condicionarlo estéticamente a comprender las realidades del Este. *Vaya*

⁶² Para usar el argumento de Halbwachs (v. *supra*), la ciudad no forma parte de sus "marcos sociales de la memoria" a pesar de ciertas similitudes advertidas.

⁶³ Ciudad designada como capital cultural de Rumania en los umbrales de la incorporación de ese país en la Unión Europea.

charlatán, pensaba Emilio, mientras escuchaba, una tras otra, sus aspiraciones creativas en clave de perorata (...) «Será, Emilio –había dicho en el avión–, un viaje de aventura creativa». ¡*Aventura creativa, por Dios!*, recordaba Emilio (19-20).

De acuerdo con los argumentos que señala López-Pedraza en torno a lo que en sus estudios denomina “conciencia del fracaso”, José Antonio es un personaje fracasado que asume su condición con cierta ambigüedad; pues las continuas decepciones (académicas, comerciales, familiares) fueron unas de las razones por las que quiso salir de Venezuela. Sin embargo, el nuevo proyecto literario-familiar parece habérselo hecho olvidar, por lo que de manera un tanto ingenua recupera de nuevo la ilusión. Así pues, de esa actitud se deduce la poca madurez del personaje.

No obstante, Emilio sí reconoce su estado emocional, tal como lo señala el narrador: “Contemplar su fracaso, su despropósito, su soberbia, le hacía tomar fuerzas y fingir que su lugar en el mundo tenía, más o menos, sentido” (19). A esto se suma el hecho de que este personaje, al observar y ponerse en relación con el “otro” desde su extraposición y hacer uso de su comprensión simpática, le es viable hacer una valoración de sí mismo (de acuerdo con los postulados de Bajtin). De la misma manera, por conocer la personalidad entusiasta y poco realista ante el infortunio de su amigo, Emilio “Imaginaba a José Antonio durmiendo en la calle, sin crónica, sin premio literario, sin respuestas sobre su pasado promiscuo” (18).

Ante la pérdida de la “conciencia del fracaso” y las falsas expectativas, José Antonio permanece desvinculado de la razón y movido por el idealismo, “inventaba enigmas sobre su pasado, hacía épica de sí mismo” (20), así que se entusiasma y concibe proyectos literarios en alguna medida fantasiosos, con pocas certezas de éxito; además de hacerlo con la certidumbre de estar dotado del talento necesario. Aunque se puede inferir lo contrario de acuerdo con lo expuesto por las voces de Emilio y el narrador, quienes expresan que su escritura se conforma por “*Cuentos en su mayoría predecibles, cuentos políticamente correctos, cuentos con héroes y anécdotas moralizantes*. –Emilio procuraba, con mucho tacto,

presentar algunas críticas y recomendar la supresión de adjetivos escolares–“ (26). En opinión de su amigo: “Las historias de Jose, por lo general, llevaban componentes románticos. Veía héroes en cobardes y aventuras épicas en anécdotas simples” (31). Por lo tanto, para José Antonio “Escribir en Caracas fue imposible. Internet y la prensa le echaban en cara su falta de colegiatura para no contratarlo (...) Sus novelas, idealistas y, en su mayoría, de tesis, habían sido ignoradas en todos los concursos” (46).

Entretanto, en Emilio –repetimos– no dejan de ser recurrentes los recuerdos de María Gabriela, aunque quiera evitarlo. A pesar de estar consciente del daño que le causa evocarla, escapa de su control que se haga presente en sus sueños o en los momentos menos esperados [“Aquella noche soñó, sin disgusto, que María Gabriela le hacía el amor a un extraño” (24)]. En este sentido, algunos estudios de Todorov (v. *supra*) señalan que aun cuando un recuerdo quiera ser borrado no es suficiente la voluntad para desecharlo, así que nada puede impedir su presencia en un estado de normalidad mental. Por lo tanto, en este caso no basta para el personaje haber escapado de la amante si esta no deja de aparecer en su memoria y tomarlo por sorpresa.

Antes se ha dicho, de acuerdo con las especificaciones teóricas de Todorov (v. *supra*), que la memoria se compone de fragmentos. Veamos, entonces, algunas de esas fracciones de memoria muy bien representadas por las remembranzas de Emilio: “Soñó, entre despertares frecuentes y turbulencias, que María Gabriela tomó ese tren y ese vagón en la estación de Valcea (...) María Gabriela, a pesar de la distancia, también aparece en Sibiu” (18-19). En otra oportunidad: “Sexo violencia, sexo amor, sexo guarro, sexo impudor, sexo bruto: sería, sin duda, el recuerdo más claro y recurrente de su última tarde con ella (...) Hacer memoria de su cuerpo provocaba síndromes y trastornos (...) Físicamente, más allá del gozo, se hicieron daño” (32).

5.5. Planes fallidos

Ante la negativa de la madre de José Antonio de hablar sobre su pasado, esta se limita a entregarle unas cartas a su hijo (que ella nunca leyó)⁶⁴ escritas por su hermano, Lucien Calinescu⁶⁵ (con quien bloqueó todo tipo de comunicación). En las epístolas, el hermano denuncia a una serie de sujetos supuestamente vinculados con una traición hacia el fallecido dictador rumano Nicolae Ceaușescu. De acuerdo con Calinescu, el personaje que lideraba a ese grupo se llamaba Luzny Hervasy⁶⁶.

Una vez que José Antonio llega a Bucarest, su tío le pide encontrar a aquel sujeto, a quien responsabiliza por su desprestigio político, para desenmascararlo; no obstante, para ello debe primero buscar a los señalados en las cartas⁶⁷ con el fin de que estos puedan darle pistas sobre el paradero de Hervasy. Para conseguir a esos personajes, José Antonio debe recorrer diferentes regiones de Rumania. Al joven le parece interesante emprender la búsqueda, entre otras cosas porque eso le brindará material para sus proyectos literarios [“tenía elementos suficientes para contar una historia pintoresca” (40)]. Por esa razón se embarca en la aventura⁶⁸. Sin embargo, la dureza de la realidad confrontada y lo difícil de materializar los objetivos trazados lo hizo despertar de la falsa ilusión que se había creado. Así es como de nuevo se hallaba frustrado, sin rumbo y desarraigado.

⁶⁴ Antes hemos dicho que en este personaje los recuerdos se recuperan de forma “literal” y no “ejemplar”, como propone Todorov (v. *supra*), de ahí la negativa a enfrentarse con el contenido de las cartas, las cuales sin duda, representan para Irina (la madre de José Antonio) “lugares de la memoria”, en este caso para su perjuicio espiritual.

⁶⁵ Ex canciller de Rumania en Venezuela desde finales de los años setenta hasta la caída del régimen totalitario de Nicolae Ceaușescu. Ya viejo y retirado vive en Bucarest, donde ha pasado los últimos tiempos atormentado por su descrédito político que atribuye a Luzny Hervasy.

⁶⁶ Es el acusado de doble traición tanto hacia los personajes mencionados en las cartas de Lucien Calinescu como hacia el dictador, pues se le señala de haber colaborado con su caída. Desde entonces vive y trabaja en Sibiu como pianista en un bar frecuentemente visitado por turistas. En esa ciudad es conocido con la identidad de Carol Dutu.

⁶⁷ Los encabezados de cada carta (como ha sido señalado con antelación) están relacionados con el nombre de determinado personaje que debe ser ubicado y que allí se menciona, así como del sitio donde ese sujeto se encuentra.

⁶⁸ De acuerdo con Lukács (v. *supra*), el héroe se debe enfrentar a la aventura en soledad, tal como ahora lo hace José Antonio.

De tal modo, José Antonio “Caminó por Bucarest sin horizontes inmediatos. La impresión aciaga y plomiza de la ciudad no varió. Trató de escribir. Fracasó” (77). No dio resultado la búsqueda emprendida de aquellos personajes fantasmales de las misivas; no obtuvo certeza de la existencia de aquellos seres. Por el contrario, lejos de lograr su cometido inicial se vio enfrentado a diversas situaciones nefastas, sufrió vejaciones, maltratos físicos y manipulación psicológica. Por ello, al hallarse perdido reflexionó con desengaño y sentimiento de derrota: “No he escrito nada (...) No tengo historia que contar. Estoy atado a una situación irresoluble, indispuesta” (125-126). Por lo que, ante el sinsentido, comenzó a pensar de nuevo en su país: “Regresar a Caracas se presentaba como una necesidad física. Volver representaba, justificadamente, escapar de un insoportable cadalso” (160). Se sentía desarraigado y aferrado a los recuerdos: “Pensó en Caracas e, imaginando sus calles desahuciadas, se sintió feliz. Sintió nostalgia por aquellos fracasos. *Aquella miseria, al menos, la entiendo*, apuntó en su memoria” (220). “Quiso volver, quiso ahogarse en la podredumbre del Metro, padecer la asfixia del tráfico y el saludo lastimero del Ávila” (121), es decir, Caracas como un recuerdo “literal”, pero también un “lugar de la memoria” imposible de olvidar.

Así mismo, en cuanto a sus aspiraciones literarias José Antonio “Dudaba, además, en su contradicción consecuente, de su talento como escritor. Perdía el hilo de su crónica y la inminencia del premio. Sus fracasos, recopilados desde Caracas, pedían la palabra y de manera violenta denunciaban su compromiso con la estupidez” (69). Más adelante, plenamente consciente de su nuevo fracaso exclamó: “*Extraño mi propia miseria*” (247).

De la misma manera, Emilio también comenzó a sentir la necesidad de volver al sentirse fuera de lugar, sin horizonte. A menudo se preguntaba “*¿Qué hago yo acá?*” (103); “Quiero largarme de este lugar, pensó” (112); “Sentía cansancio, ganas de volver a Caracas, ganas de olvidar para siempre aquella tierra brusca e indolente” (113).

Al analizar estas últimas líneas en relación con las impresiones reflejadas por los personajes antes de llegar a Rumania, se observa en ambos un sentimiento ambivalente sobre Caracas. Lo que en principio se mostraba como resentimiento hacia el país, en general, y el disgusto manifestado por el parecido encontrado entre ambos espacios, parece haber cambiado al confrontar la nueva realidad. [Rumania se parece a Caracas, se dijo con disgusto" (167)]. Esto permite entrever que quizás la molestia expresada inicialmente tenga que ver con su propia subjetividad y no con un lugar específico, en este caso, Caracas.

5.6. Comunicaciones y desencuentros

A continuación revisaremos la función que cumple la estructura epistolar en la diégesis. Esta primeramente es usada como un elemento importante en la construcción de la obra, pues permite conocer detalles que aclaran situaciones, a la vez que desentrañan y conectan a los personajes con hechos del pasado y la memoria. Así pues, esta estructura narrativa constituye el enlace –aunque de manera indirecta– entre José Antonio, su madre y su tío, lo que lo lleva a descubrir parte del pasado del que su madre no quiere hablar⁶⁹.

«No hay nada que saber de Rumania», decía [Irina, la madre]. Para calmar la impaciencia del muchacho le entregó una caja lacrada en la que reposaba una serie de sobres sin abrir, fechados desde 1991. «Son las cartas que me escribió Lucien mi hermano. Si quieres saber algo puedes encontrarlo allí. No puedo ni quiero volver a Rumania. Por favor, no vuelvas a hablarme de ese país» (45).

De igual forma, la comunicación electrónica (*messenger* y correos electrónicos), que también forman parte de la estructura epistolar, pasó a ser la única vía comunicativa entre los amigos después de su llegada a Rumania [“Quedaron en encontrarse en el *messenger*” (18)] –pues nunca más volvieron a hablar o a verse–, así como con los personajes que se hallaban en Venezuela (los familiares de José Antonio y la ex pareja de Emilio).

⁶⁹ De nuevo referimos lo expresado por Atlan (1972) en Le Goff (1991: 133) acerca de la importancia de la escritura como dispositivo de extensión de la memoria con el fin de llegar a otras memorias.

Era divertido chatear con José Antonio, quien, desde Bucarest, le contaba los mismos episodios añadiendo edulcorantes y otros elementos de ficciones serie B (...) historiaba una Rumania espectacular: intrigas, traiciones, héroes. A juicio de Emilio, José Antonio inventaba una novela, más que histórica, rosa.

Supo por correo electrónico, que Jose visitaría en Bucarest al famoso personaje vil, casi lisiado, que había traicionado a la más alta institucionalidad rumana (48).

De tal modo que, gracias a esos mensajes, Emilio pudo saber en otro momento que José Antonio estaba confrontando problemas.

Leyó con atención el correo electrónico enviado por José Antonio (...) «Me pusieron una pistola en la cabeza. Casi me matan (...) Quieren que vaya a un pueblo llamado Tulcea a entrevistarme con un tal Ciprian Ovi, aparentemente, amigo de Luzny». Emilio cerró la *laptop* con un golpe seco (112).

Por otro lado, como veremos luego, esas misivas se convirtieron en insumos importantes para la reconstrucción de la memoria a su regreso a Venezuela.

“¿Dónde estará José Antonio?, se preguntaba Emilio” (102); “Ya llamaría, ya daría noticias de algún encuentro insignificante y magnificaría el asunto” (99), pues desafortunadamente, ciertas fallas de conectividad, o mejor dicho, el intercambio de mensajes no logrado interrumpió la comunicación por completo.

Emilio (*Conectado*). José Antonio Galleti «iosepagalleti@hotmail.com» (*Ausente*) Rectángulo naranja. Sonido analógico. **Emilio dice:** ¿Estás? Melodía bufa (...) **José Antonio dice:** ¡Emilio! (...) Sigo en Brazov. **Emilio dice:** ¿Estás bien? ¿Lograste escapar? (...) La última vez (...) me comentaste que estabas un poco jodido. Pistolas, gigantes, gavieros, ¿no? **José Antonio dice:** Sí, hubo una especie de malentendido (193).
(...)

José Antonio dice: ¡Emilio! *El siguiente mensaje «¡Emilio!» no pudo entregarse. Usuario desconectado. Emilio aparece como no conectado. Recibirá los mensajes que le envíes la próxima vez que inicie sesión.* **José Antonio dice:** Espero que puedas ayudarme. Iré a Cluj Napoca (...) *El mensaje no pudo entregarse* (199).

5.7. Últimos días en Rumania

Poco antes de la desaparición de José Antonio, al volver a Bucarest luego de la búsqueda infructuosa de Luzny y de los sujetos extraños de las cartas, el joven sostiene una última conversación con su tío en la que este le confiesa lo que tanto le ocultaba su madre:

Tu padre no es tu padre. Esa fue una de las razones por las que salimos de Rumania. El embarazo natural de Irina habría sido inaceptable en aquellos tiempos de leyes sobre los vientres. Yo inventé a Gheorge, Iosep, lo creé de la nada (...) “¿Quieres casarte con mi hermana?” (248).

(...)

Irina era infeliz. Su infelicidad, en parte, es mi responsabilidad (249).

Después del encuentro final con su tío, José Antonio, devastado “salió del departamento con un nudo de cal en la garganta” (íd.) y pensó: “*En veintitantos años no me pasó nada –se dijo–, en una semana me pasa todo*” (214). “*Es hora Jose (...) regresa a Caracas. Ha sido la semana más extraña de tu vida (...) al menos aquella miseria la entiendo, apuntó en su memoria*” (220). A partir de ese pensamiento José Antonio “Decidió (...) renunciar a una cruzada que parecía conducirlo a la ruina” (247) y volver.

Aun así, una vez tomada la decisión del regreso y en un último intento por encontrarse con Emilio, José Antonio se trasladó a Sibiu, donde aquel se encontraba dictando el curso de cocina. “Emilio, quizá podría orientarlo un poco en su viaje sin propósito” (247). Sin embargo, para su desgracia, la policía rumana confundió las identidades de ambos jóvenes y lo detuvieron en lugar de su amigo. Es probable que José Antonio nunca haya sabido la razón de lo sucedido; y en cuanto a Emilio, solo meses después, gracias a un periodista involucrado con la investigación sobre la política rumana, se enteró de que:⁷⁰

⁷⁰ Emilio fue acusado injustamente de asesinar al personaje rumano Alex Nicea, quien era un representante cultural de la Unesco, por ser la última persona con la que lo vieron en la calle. El gobierno necesita ocultar que se trata de un crimen político (venganza por haber delatado, en un tribunal de Madrid, a los miembros de una banda de rumanos que allá organizaba asaltos a chalets y depósitos industriales) e impedir que el hecho afecte negativamente la imagen de Sibiu como modelo cultural europeo.

La noche del 26 de agosto de 2006 un venezolano fue detenido por los cuerpos de seguridad rumano en el Hotel Emperador de Sibiu. Emilio Porras era, según señalan las fuentes internas el principal sospechoso en el homicidio de Alex Nicea (256).

(...)

Tu amigo, entonces, desapareció (258).

El encarcelamiento de José Antonio lo eliminó de todo registro. Para Rumania, dejó de existir como ciudadano. Su nombre fue borrado.

Tu amigo no existe (...) José Antonio Galleti, durante muchos años estuvo internado en una cárcel de Suceava. Hace dos o tres meses habríamos podido hacer algo. El recinto fue destruido (62).

(...)

Es probable, incluso, que estemos siguiendo los pasos de un muerto (266).

Ante tan contundente afirmación y sin espera de más respuestas, Emilio se hizo la pregunta: “¿Qué le digo a Nino? (...) *Tu hijo se perdió en Rumania, tu hijo quiso jugar a la novela negra, al detective malo*” (íd.).

Sin nada más que hacer, Emilio “Asimiló el olvido. Asimiló el remordimiento de no saber de Jose y no preocuparse por su aciago sino” (267).

Mientras a José Antonio le ocurría en Sibiu lo que se ha relatado sobre su encarcelamiento, Emilio se encontraba huyendo hacia España. En otras palabras: a causa del problema con la policía rumana y la muerte de Alex Nicea, a Emilio lo estaban siguiendo para arrestarlo. Al ser advertido de la búsqueda tuvo que escapar (para lograrlo recibió la colaboración de la española Chavela Belén)⁷¹.

Al poco tiempo de estar instalado en la ciudad de Barcelona, a pesar de los vaivenes y recuerdos dolorosos del pasado, Emilio y María Gabriela retomaron su relación amorosa, por lo que ella salió de Venezuela para ir a vivir junto a él. No obstante, la convivencia en esta nueva oportunidad tampoco fue satisfactoria; en general, la vida para Emilio se convirtió en un hastío, ya no le hallaba sentido a seguir viviendo en ese país. La presencia de María Gabriela no reconfortó su vacío espiritual.

⁷¹ Traficante de personas (participaba de forma encubierta en el proyecto cultural de Sibiu) que fue su amante por esos días, de quien Emilio dirá tiempo después: “*De no ser por ella (...) ahora estaría muerto o desaparecido en una cárcel de Rumania*” (67).

Ha sido difícil crear tiempo para nosotros –se dice Emilio–. Han pasado más o menos dos años desde su llegada (...) He dejado de amarla; el sexo ha pasado a ser un austero recuerdo (...) ¿Cómo he de decirle que tengo ganas de volver a Caracas? (261).

Por lo tanto, la incomodidad de no encontrarse a gusto, incluso desde su estadía en Rumania donde “No hallaba su lugar en medio de los Cárpatos, no entendía su oficio ni su búsqueda” (102), aunado al agravado estado de salud de su abuela en Venezuela, lo llevó a tomar la decisión definitiva de regresar a Venezuela solo, sin María Gabriela, derrotado y completamente fracasado. En sus palabras: “Estaba harto de Europa. Cansado de sus leyes absurdas, de su ecología, de su temperamento sobrio y anquilosado. Ella no querrá volver, ella permanecerá en Barcelona y, una vez más, iniciaremos la tétrica historia de amantes a distancia” (270).

Antes de tomar la plena decisión de regresar a Caracas Emilio logró, por azar, entrevistarse con un corresponsal francés de Radio Francia Internacional llamado Pavel Astoin que había trabajado en Rumania y conocía de los casos de desaparecidos en cárceles moldavas. Pero para poder prestarle ayuda e intentar dar con el paradero de José Antonio, Emilio debía hacer el esfuerzo por unir los fragmentos de memoria de las experiencias vividas en Rumania y reconstruir un relato coherente (Todorov, *supra*). Como dijimos antes, los registros de las comunicaciones electrónicas sostenidas entre Emilio y José Antonio durante la estadía de ambos en Rumania cobraron relevancia. Emilio “Por suerte, se dijo, conservaba los correos en donde se anunciaban nombres y circunstancias que implicaban secuestros, agavillamientos, intimidación y voces de gavieros, barberos y payasos” (259). Luego de ordenar su memoria Astoin le mostró una enorme cantidad de fotografías hasta que Emilio dijo: “Es él, es José Antonio” (269). De nuevo el intento fracasó, la respuesta fue la misma que recibió tiempo atrás, recién llegado a España: su amigo estaba irremediablemente perdido. Entonces, sin más, decidió retornar.

Por último, en una auténtica reflexión, luego de poner en orden sus pensamientos y hacer un recuento de su memoria sobre el lamentable fin de sus

historias, Emilio escribió: “Nunca imaginamos que Transilvania sería nuestra perdición” (259).

Así pues, en torno a José Antonio Galleti se puede concluir que la última etapa conocida de este personaje no hace sino dar fuerza a la idea de que, a pesar de haberlo intentado, su forma de hacer frente a la vida, con ingenuidad e inmadurez, no lo dejó librarse de la derrota que siempre llevó auestas.

Alrededor de José Antonio solo quedó el recuerdo de su fracaso. Respecto de Emilio, se observa que es un personaje que vive en una huida permanente de los lugares y de las personas con quienes tiene un lazo afectivo (María Gabriela, José Antonio). Tal vez sea como una manera de no asumir, en realidad, el compromiso de afrontarse a sí mismo y a su incapacidad de crecer espiritualmente, a no madurar. Por ende, donde quiera que vaya estará signado por la derrota. El fracaso es su condición.

Para cerrar, precisaremos que la narración en retrospectiva de las diversas historias y experiencias de vida de los variados personajes presentes en la novela nos mostró que, sin excepción, todos llevan auestas el sino de la derrota. Específicamente sobre los protagonistas de la obra pudimos observar sus frustraciones iniciales, así como los caminos que contribuyeron a su afianzamiento hasta la determinación del fracaso como su única posibilidad.

Finalmente, estos personajes, como arquetipos de antihéroes, no hallaron sentido de pertenencia ni en su lugar de origen ni en otras latitudes. En definitiva, no encontraron su totalidad. Por lo tanto, podemos concluir que ante la imposibilidad de superar los obstáculos emocionales no lograron la realización, el crecimiento y la maduración esperada, por ende, devienen personajes fracasados.

Capítulo VI

6. Locura, enfermedad y muerte en *Liubliana*

Liubliana (2012), la tercera obra a ser analizada, se convirtió en la ganadora del Premio Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de La Cruz, mención novela, 2011, en México. En Venezuela obtuvo el Premio de la Crítica a la Novela del año 2012⁷².

En esta novela se narra la infeliz historia de amor entre la joven Carla Valeria Ramírez (Carl) y el protagonista, Gabriel Guerrero (Gabo). Este personaje –proveniente de una familia disfuncional, carente de afecto materno–, luego de llegar a la adultez sin grandes motivaciones personales, pocas expectativas en el entorno inmediato y con ciertos malestares sociales, decide emigrar en compañía de su esposa. Durante su estadía fuera del país atraviesa por diversas situaciones negativas que lo conducen a una total derrota existencial: una crisis matrimonial que termina en divorcio, el descubrimiento de engaños y manejos impropios de una ONG transnacional dedicada a la protección infantil y el fallido intento de establecer una relación amorosa (absurda) con una mujer muy joven que formó parte de sus vivencias de juventud cuando ella aún era una niña. Como consecuencia de la debilidad emocional para enfrentar las dificultades, Gabriel Guerrero enloquece, posteriormente sufre una larga dolencia y al final muere lejos de todos sus conocidos.

La trama se desenvuelve de la siguiente manera: cerca del final de su vida, Gabriel Guerrero recurre a la memoria para reflexionar sobre lo que fue su existencia y terminar en paz antes de morir. Para ello construye un hilo narrativo a través de sus recuerdos fragmentados intentando establecer orden y coherencia a su relato. En ese sentido, Caracas, Madrid y Liubliana serán los puntos de referencia que definirán los momentos más importantes de la diégesis. Sin

⁷² La obra ha sido publicada por Ediciones B/Bruguera, en Caracas, desde la primera hasta la cuarta edición. Posteriormente, el Fondo Editorial del Estado de México la publicó en su Colección Letras, Narrativa, México, 2012. Luego, en 2013 fue editada en Eslovenia por la Editorial Študentska založba/Beletrina Academic Press. Desde 2014 se encuentra editada en formato eBook en Amazon.

embargo, espiritualmente, los recuerdos de lo vivido en esa última ciudad (Liubliana) –una experiencia de amor imposible en su continuidad–, será lo que determine el derrumbamiento que lo acompañará hasta su muerte. De este modo, el recorrido por su memoria lo confrontará con la relación con su madre, su identidad, la locura, la enfermedad, el desarraigo, el fracaso amoroso y la derrota espiritual.

6.1. Configuración de la novela

Para quien no lo ha escuchado antes, Liubliana resulta un nombre extraño, sonoro y tal vez genere alguna dificultad en su pronunciación. Probablemente el desconocimiento obligue a indagar acerca de su origen o incluso aquel que sepa que se trata de la capital de Eslovenia, es posible que se pregunte por qué titular así una novela escrita por un venezolano. En ese sentido, de nuevo Sánchez Rugeles utiliza un título llamativo para su obra.

En específico sobre su configuración tenemos que *Liubliana* se inicia con un preludio al que le siguen cuatro partes en las que cada una incorpora a manera de epígrafe un fragmento de la letra de la «canción maldita», de los españoles Joaquín Sabina y Benjamín Prado. A su vez, cada parte se subdivide en capítulos diferenciados por números romanos y titulados con un extracto de alguna frase que forma parte del contenido de cada capítulo. A manera de ejemplo: “Primera parte. I. ‘No pierdas tu tiempo echando de menos a ese infeliz, Nena Guerrero’”; “II. ‘Que se diviertan los tontos, Fedor’”; “III. ‘Los perdedores, para nuestra fortuna, son la mayoría, Eduardo Carnera’”.

Por otro lado, la trama de esta obra de carácter polifónico, en la que interactúan diversas voces, es conducida en primera persona por el protagonista que narra en retrospectiva su historia personal, intercalando diversas sucesiones temporales (analepsis y prolepsis) y espaciales. A su vez, en la novela se integran de forma fragmentada el diálogo, la crónica, la narración testimonial, las confesiones. Además, destacan en el discurso continuas referencias a la cultura pop y del mundo globalizado como obras y actores teatrales de medios

televisivos y cinematográficos, nombres de escritores y de libros de amplia difusión entre las masas (del tipo de autoayuda), equipos deportivos, jugadores, cantantes, letras de diversas canciones, entre otros. Todo ello mediante el uso de un lenguaje que se asemeja al empleado por ciertos grupos de jóvenes de la clase media urbana en el espacio temporal en el que se ambienta la novela, es decir, la primera década del siglo en curso. Entre las principales características resaltan el uso de palabras o expresiones del inglés (“*skinheads*”, “*affaire*”, “*fuck*”, “*pen drive*”, “*papers*”, “*webcam*”, “*link*”) y otras de uso común en España (“*sudacas*”, “*chaval*”, “*¡Joder, tío!*”, “*yonki*”) y, por supuesto, vocablos o frases de uso local (“*Javi se ladilló*”, “*jalabolas*”, “*Invité a unos culos*”, “*mojonero*”, “*güevonadas*”, “*¡Qué carajo!*”, “*coño’e la madre*”, “*pajúa*”, “*Qué heavy*”). Adicionalmente, de la misma manera que en *Blue Label / Etiqueta Azul*, en esta novela la música actúa como un hilo conductor que funciona como un metatexto a través del desarrollo de la trama. En especial, pero no exclusivamente, encontramos canciones del español Joaquín Sabina y del argentino Andrés Calamaro.

Por último, la obra se acompaña de un cd que contiene un *soundtrack* concebido especialmente para esta pieza narrativa por Álvaro Paiva.

6.2. Cuarenta años: inicio y final

A los cuarenta años se inicia el fin para Gabriel Guerrero. A esa edad, el protagonista comienza a hacer un recorrido mental por su vida, que está próxima a su fin, para recuperar su pasado y terminar en paz. Para ello, el narrador utiliza la analepsis y la prolepsis como recurso que le permite dar coherencia a la construcción de su relato. En este caso, el personaje hace un ejercicio consciente de recuperación de la memoria.

En ese momento se observa la figura de un hombre acabado por los efectos de la locura, la enfermedad, la soledad y la derrota. Gabriel ha sido abandonado por Dios (Lukács, *supra*). Desde las primeras líneas se nos ofrece esta representación del personaje:

«¡El loco, el loco!», dijo una voz infantil. Los niños de la cuadra salieron corriendo. «¡Corre! ¡Corre que ahí viene el loco!», gritaron riéndose, escudándose detrás de sus madres asustadas. La escena se repetía todos los días, en horas de la mañana, cuando bajaba a comprar el periódico. Tardé en comprender. La locura es asintomática. Nunca me di cuenta. Tenía la convicción de que era una persona normal... Yo solo quería matar a Dios (7).

Vemos entonces cómo Gabriel, una vez que ha recuperado la cordura, admite y asume el estado mental que tuvo en ese oscuro momento de su vida pues, según señala él mismo: “El tiempo, a su manera, sanó mi malogrado juicio” (10).

Más adelante, al enfermarse del corazón y estar consciente de su próximo final, pensó: “Si me voy a morir, quiero morir en Liubliana, me dije. El corazón falló. Nunca imaginé que con cuarenta años recién cumplidos debía resignarme a la derrota” (9). De tal modo que no hay sorpresas para el lector, pues de entrada el mismo personaje se arroga su condición de fracaso, la ruina de su existencia y la espera del inminente final. Ahora bien, corresponde analizar qué lo llevó hasta ese punto. Para ello examinaremos el recorrido que realiza por su vida a través de la reconstrucción de los fragmentos de su memoria, a veces difusos, en especial los de la infancia.

No conservo recuerdos de los años ochenta (...) el pasado es una mancha (...) Simplemente tengo la impresión de que, entre 1980 y 1992, no me pasó nada. La memoria es una cartografía urbana que de manera imprecisa dibuja las calles de Santa Mónica. Los recuerdos, inestables en su mayoría, evocan lugares que olvidé y que ahora, por algún capricho del corazón enfermo, se empeñan en mostrarse (...) El pasado es esta rara sumatoria de fragmentos (7-8).

La nubosidad de algunos recuerdos de Gabriel puede deberse a la enfermedad, pero también a una necesidad, tal vez inconsciente, de no traer de vuelta el pasado de forma “literal” para no hacerse daño. En sus palabras: “El pasado me daba mucho miedo” (310)]⁷³. Lo cual resulta lógico, pues, como más adelante veremos, este sujeto nunca superó su debilidad espiritual.

⁷³ No obstante, recordemos los argumentos teóricos de Ricoeur (v. *supra*) acerca de que la memoria individual es vacilante, por ende, de poco fiar. Por otra parte, esa última expresión: “El

De esta forma, solo después de que Gabriel sufriera el infarto “Las voces del pasado tomaron la palabra” (10) y asumió su vida, es decir, el personaje se ubicó desde la extraposición, pues pasó a verse como *otro* a través del *yo* (Bajtín, *supra*).

Ahora bien, antes de iniciar la travesía por su memoria el personaje toma conciencia de sí mismo. Como él dice: “Nunca tuve ambiciones desmesuradas. Nunca tuve sueños imposibles. Mi mayor aspiración en la vida siempre fue convertirme en un hombre común” (8). Observamos entonces por lo que anticipa que su vida no está hecha de grandes historias ni triunfos sino de caminos sinuosos que lo condujeron a un lamentable y previsible destino. En tal sentido, el punto de quiebre que precipitó al personaje hacia la derrota total se resume con estas palabras:

Tenía treinta y dos años cuando me volví loco (...) El tiempo, a su manera, sanó mi malogrado juicio. Tras la terapia pude volver a ser un hombre. Me acostumbré a vivir con la conciencia del fracaso, con el miedo al pasado, con el horror a los perros (íd.).

Para entonces transcurría el año 2010. En ese momento es claro que la conciencia del fracaso es asumida por Gabriel Guerrero sin más, es decir, de su parte no hay intención por revertir esa situación personal o un lamento por haber terminado de esa manera. Su forma de aceptar la derrota es la de una persona que lo entiende como un plan de vida, pues él mismo afirma: “Cuando vino el infarto había cumplido mi objetivo: me había convertido en un hombre ordinario e invisible” (10).

6.3. Santa Mónica: primer lugar de la memoria

La infancia y la adolescencia de Gabriel Guerrero transcurrida en la urbanización Santa Mónica de Caracas, así como los personajes que lo acompañaron en esa etapa y fueron partícipes de muchas de las experiencias, en especial la figura de su madre, son el germen de lo que determinará su futuro.

pasado es esta rara sumatoria de fragmentos”, remite a los postulados de Todorov (v. *supra*) sobre cómo la memoria se estructura mediante la concatenación de fragmentos.

Estos sujetos le brindarán los “marcos sociales de la memoria” y la memoria colectiva a los que se aferrará (Halbwachs, v. *supra*). También Santa Mónica será su primer y último “lugar de la memoria”⁷⁴. Por supuesto, solo a partir de la adolescencia que es desde donde se materializan sus recuerdos y los afectos que le hicieron compañía. Verbigracia:

Los recuerdos con argumento son un asunto de la adolescencia. La memoria consciente tiene la forma del Inírida (...) los carajitos que jugábamos futbolito con potes de Riko Malt y chicha, la base desde la que administrábamos el vasto imperio de Santa Mónica (9).

Al término de su vida, lo vemos, Santa Mónica será el espacio del principio y el fin de las rememoraciones del personaje. A la par que su existencia va sufriendo transformaciones y se va derrumbando, de igual forma la urbanización enfrenta el mismo proceso de destrucción. El joven Gabriel que salió del edificio Inírida, de Santa Mónica, para empezar una vida en Europa no es el mismo que a los años regresa a recoger los pedazos de lo que una vez fue esa zona, así como las personas que habitaron la residencia, sobre todo la Nena Guerrero, su madre, quien muere aferrada a ese lugar. Para Gabriel, la asociación madre-edificio es indisoluble, ambos tuvieron esplendor y decadencia, siempre juntos.

«Este es mi lugar, Gabriel. Puede que te parezca ridículo pero yo pertenezco a esta ciudad, a Santa Mónica. Solo podría vivir en estas calles, con mi gente» (...) Este país puede cambiar de nombre, pueden cambiarle la bandera, el escudo, la religión, la lengua, pero sé que Santa Mónica siempre será la misma (260).

En la memoria los lugares pueden hacerse borrosos, pero no desaparecen, tampoco las personas envejecen ni los objetos se transforman o pierden su brillo. De ahí el impacto que produce la confrontación “literal” (en los términos empleados por Todorov) del pasado con la realidad del presente si esta ha sido desfavorable; así Gabriel expresa su impresión al regresar a la ciudad y a las calles de su urbanización: “Santa Mónica había desaparecido. En su lugar, se erigió una urbanización extraña y balcánica” (82). “Santa Mónica y Caracas, en

⁷⁴ En términos de los postulados de Pierre Nora.

una especie de aceleración irresponsable, se convirtió en improvisado vertedero, en un nuevo relleno sanitario. Nunca vi la transformación de mi barrio” (84).

Veamos con más detalle quién fue la Nena Guerrero.

Mercedes Guerrero fue una persona difícil, una mujer poco común, diferente de sus contemporáneas en las actitudes y forma de ser. La Nena nunca aprendió a ser madre porque no quiso y, salvo el apellido, no supo dar afecto, guía o protección a sus hijos, Isabel y Gabriel. Estos niños, los hermanos Guerrero, no conocieron a su padre ni a otros familiares, y aunque vivieron con su madre, ella era casi una extraña. Por esa razón, los recuerdos maternos de Gabriel revelan una relación distante, carente de afecto, superficial, no comprometida.

Es difícil hablar de la Nena madre. Al nombrarla, al tratar de reconstruirla, me echo en cara la ausencia de sentimentalismo. Resultaría ridículo decir cuánto o qué poco quise a la mujer que fue mi madre. La Nena nos enseñó una modalidad muy particular de familia (14).

Para Gabriel “Nunca fue fácil ser el hijo de la Nena Guerrero. Mercedes no fue una madre convencional. No le gustaba que la llamáramos *mamá* (...) A sus cuarenta y tantos, Mercedes Guerrero aparentaba treinta” (13). “La Nena privada (...) no sabía ser madre” (18); y ante la ausencia del padre “mi hermana y yo no teníamos derecho a pronunciarnos (...) Al referir este tema Mercedes era clara: Isa y yo no teníamos papá. Fin de la cita (...) la máxima era irrefutable: mi papá nunca existió” (20).

Observamos así que Gabriel y su hermana no solo vivieron sin una verdadera figura materna, sino con la ausencia paterna real y solo en los últimos momentos de su vida la madre alcanzó a decirle: “No pierdas tu tiempo echando de menos a ese infeliz”⁷⁵ (íd.).

Por su parte, Isabel desapareció de sus vidas apenas superada la adolescencia, pues nunca fue tomada en cuenta por su madre, quien (por el

⁷⁵ Con esa frase se titula el capítulo I de la primera parte.

contrario de lo que se supone normal) en el fondo la consideraba una rival por su belleza y juventud. Además, a la Nena no le importaba hacerlo manifiesto.

Frente al descalabro familiar, la compañía más cercana del protagonista estuvo conformada por sus amigos de la residencia y ciertos vecinos de la zona, como antes lo expresó. Algunos de estos sujetos importantes en su vida fueron: Atilio (“el Gordo”), Fedor y Martín, así como Carla Valeria (“la niña más hermosa del mundo”) y Alejandro (“Alo”) –quienes eran hermanos-. Infortunadamente en la etapa adulta estos dos últimos formaron parte del proceso que condujo a Gabriel hacia el deterioro físico, moral, espiritual, así como a la derrota definitiva.

Ahora veamos de qué manera recuerda Gabriel a sus amigos y vecinos: “Todas las personas que amé conviven en mis recuerdos del edificio” (9). “Todos mis amigos vivían en el edificio (...) Nosotros solo fuimos un grupo de chamos que por manías del azar tuvo la oportunidad de compartir el mismo edificio (...) En ese tiempo, parecía tener sentido la expresión *para siempre*” (21).

No obstante, una desgracia sufrida en diciembre de 1999⁷⁶ produjo un vuelco en la camaradería y la entrañable amistad entre ellos. Los jóvenes se encontraban en la zona del litoral del estado Vargas cuando se desencadenó una fuerte vaguada que duró varios días. Como consecuencia de las intensas lluvias y los derrumbes que se generaron en las montañas las vías terrestres quedaron obstruidas. Ante esa situación los muchachos se vieron obligados a regresar a Caracas caminando entre el barro, los escombros, las piedras y la vegetación esparcida en el camino. Desafortunadamente en un punto del retorno se toparon con una terrible escena que fue decisiva para el quiebre de su convivencia futura. Comenta el narrador: “Tras el deslave, cambió el curso del Inírida. El mundo se detuvo, comenzó a girar en sentido contrario (...) Aunque en la forma eran ellos, se habían convertido en otras personas. A veces, incluso, parecían odiarse. Nunca hablaron de la tragedia” (68-69).

⁷⁶ Tragedia que ocurrió en la realidad: la “Tragedia de Vargas”.

Por suerte, Gabriel no estuvo con ellos en esa fuerte situación, y solo al cabo de transcurrido un año, el 31 de diciembre de 2000, “nuestra cultura del silencio sufrió un profundo revés” (94): fue cuando supo una terrible verdad tras la confidencia de Martín. Lo que había pasado, sin duda los resquebrajaría hasta convertirse en el motivo del cambio de actitud y distanciamiento entre ellos.

«¿Qué pasó, *Martin*», me gustaba quitarle el acento a su nombre, pronunciarlo a la gringa. Le tenía mucho cariño a aquel pobre diablo. En ese momento lo sentí derrotado, vencido.

(...)

«Ya no es lo mismo, ¿no? (...)»

«No, ya nada es lo mismo».

Martín (...) ¿Qué coño pasó en La Guaira?» Me imaginé que diría cualquier cosa menos la que dijo (95-96).

(...)

«Alo mató a un carajo... Le dio unos tiros» (...) «El infierno debe parecerse a La Guaira, Gabriel» (103-104).

Posteriormente Martín le explicó que durante la huida por causa del deslave observaron a un policía violando a una niña, así que de forma impulsiva Alejandro tomó el arma de reglamento del funcionario y le disparó. Como es comprensible, el impacto de lo sucedido los devastó, no pudieron lidiar emocionalmente con la experiencia. Desde entonces se cerraron y nunca hablaron de la desagradable experiencia, aunque internamente el recuerdo los acechaba. Para ellos el pasado comenzó a ocupar el lugar del presente de manera continuada y en un sentido “literal”. Así, esa situación se relaciona con lo argumentado teóricamente por Sarlo y Todorov (v. *supra*) acerca de que el tiempo del pasado es el presente y no basta la voluntad para desecharlo (Todorov, *supra*).

Con el paso del tiempo y la llegada de la adultez, los personajes moldean sus vidas en medio de una situación sociopolítica nacional cada vez más desgastante síquicamente. Así que a los malestares personales de Gabriel se sumaron los hechos ocurridos en el país en el año 2003, como consecuencia del paro petrolero en contra de las medidas económicas tomadas por el gobierno de Hugo Chávez⁷⁷. Por tal razón, el hecho de enfrentar la dura cotidianidad, a la par

⁷⁷ Aspecto referido en el capítulo III.

de la polarización política, así como ser testigo del abuso de poder, de la rabia colectiva por las injusticias cometidas, de la inseguridad en las calles, del odio exacerbado entre los bandos de apoyo al sector oficialista y los de la oposición, la vida se torna difícil de sobrellevar por el personaje.

A modo de testimonio el narrador relata el siguiente pasaje que citamos *in extenso*:

La radio anunciaba que la Marina Mercante se había sumado al paro petrolero. Había muchos rumores: suspensión de garantías, golpes, estados de excepción (...) Hacía más de una semana que se había decretado la huelga general indefinida por lo que, entre otras cosas, no había gasolina en toda la ciudad (...) Además, un grupo de militares y payasos se instaló en la plaza Altamira (...) Todas las tardes, tras las declaraciones de los dueños del circo, grupos de vecinos airados salían a la autopista a lanzarles piedras a las tanquetas de la Guardia Nacional. Motorizados revolucionarios, desdentados y furiosos, disparaban al aire e intimidaban con sus tufos a la escuálida resistencia (...) encontré guarimbas en todas las calles. «No pasarás, chavista maldito» (...) De frente, tropecé con el odio; un odio esencial, vivo (...) la multitud exaltada había sacrificado el sentido común (158-159).

(...)

Aquel día tuve la convicción de que Caracas era un lugar perdido para siempre, un supuesto paraíso en el que Dios, en lugar de hacer luz, pronunció un aciago *hágase la oscuridad* (...) Motorizados rojos pasaron a mi lado. Uno de los pasajeros me mostró una pistola y sonrió, no tenía más de quince años. *No sé que de Chávez*, logré leer en sus labios (...) «Ojalá te mueras, maldito, hijo de puta, chavista de mierda» escuché entre murmullos (160).

Por todos los aspectos señalados, más la presión de Elena, la esposa de Gabriel, y un plan de realizar estudios de postgrado, trabajar en una ONG y, tal vez, formar una familia, el personaje toma la decisión de emigrar.

6.4. Emigración hacia España

Como hemos visto en las novelas previamente analizadas, en medio de las crisis personales y sociales confrontadas por los personajes principales estos realizan un viaje que resulta determinante en sus vidas (el viaje del héroe en busca de su totalidad). Así es como, de nuevo, en esta novela el protagonista también decide aventurarse. En su caso, rumbo a España, en 2006. Por eso, luego

de pensarlo concluyó que era lo mejor, pues entre otras cosas las condiciones de vida habían desmejorado sustancialmente.

Elena odiaba Caracas, contaba los días para escapar. Yo sabía perfectamente que esa ciudad estaba maldita. Sabía que la vida no tenía valor; que, en cualquier momento, una bala perdida podía destrozarme la cabeza (...) sabía que el poder estaba en manos de un grupo de mercenarios (...) Pero, maldita sea, cómo me dolió partir (208).

No obstante, el propio protagonista reconoce: “Yo también, sin reconocerlo, estaba cansado de Caracas” (202).

A partir de la decisión de emigrar, y de ahí en adelante todas las vivencias que relata el narrador (en alternancia con el resto de los personajes)⁷⁸, se comienza a incrementar la evidencia de la falta de motivación personal, debilidad espiritual y poca firmeza de carácter del protagonista [“Siempre fui una persona sin grandes vocaciones, sin noción del horizonte” (íd.)].

Por lo observado se ratifica entonces que las bases que sustentan a Gabriel Guerrero como ser humano son endebles pues, como hemos visto, no tuvo guía ni formación familiar, su padre es un misterio y su hermana pasó desapercibida por la vida. De tal modo que, sabemos, su refugio y acompañamiento fueron sus amigos y vecinos. En realidad, su infancia solo representa el vacío afectivo y la soledad que más tarde se refleja en la adultez y que tal vez por eso no recuerda esta etapa con total claridad.

Como resultado de lo anterior es posible advertir la forma en la que en diversas ocasiones y por diferentes motivos su madre, su esposa, Carla y Mariana (compañera de trabajo), cada quien por separado y desde la extraposición, serán coincidentes al expresarle, su falta de entereza y madurez. En tal sentido, se evidencia que en el caso de la Nena Guerrero, solo en su lecho de muerte se permitió tratar algunos temas con su hijo: le habló de su padre, pero también pudo expresar lo que pensaba sobre él. De tal manera que, sin titubeos, le espetó: “Yo creo que tú te fuiste de Venezuela porque tenías miedo, porque

⁷⁸ Lo que en términos bajtinianos se denomina dialogismo y polifonía.

Elena quería irse (...) Tú no decidiste irte, Gabriel. Tú escapaste" (263). Además, con absoluta sinceridad y segura de sí, señaló: "Mírame -reincidió-. Estaré orgullosa de ti el día que hagas algo por ti mismo. Algo que te inspire, algo que de verdad te guste, algo que te apasione, el día que vivas para ti" (263). El carácter de la Nena era el de una mujer firme, inquebrantable, rígida. Probablemente esa razón le impidió un acercamiento más fraternal y materno hacia su hijo.

A su vez, en otro momento, luego de una gran crisis, Elena le señaló a Gabriel: "No tiene sentido que sigas contándote las historias de siempre, que sigas jugando a que eres grande" (291). "Tú nunca serías capaz de tomar una decisión, porque eres incapaz de reflexionar como adulto, porque no estás a la altura de tu edad, porque te queda grande la palabra hombre" (293).

En otro momento, Carla le dijo después del viaje de escape a Liubliana: "«Ya pasó, Gabriel. Olvídalo. El mundo no queda en Eslovenia. Crece un poquito, ¿sí? Nos divertimos, pasamos un rato chévere pero ya, se acabó; tiramos y fue de pinga (...) pareces un enfermo (...) me llamas, me acosas, me preguntas" (231). "Si te cuesta mucho entenderlo envuélvete en papel periódico, madura, ¡coño!" (235). Si bien Carla coincide en señalar la inmadurez de Gabriel esto no significa que ella sea una mujer madura. Quizás su actitud se deba a que le tocó enfrentar la dureza, la crueldad, el maltrato -desde niña- y es probable que eso le haya permitido obtener herramientas para asumir mayor fortaleza espiritual y emocional al ser adulta.

Por su parte, Mariana, compañera de Gabriel en la ONG donde trabajaban en Madrid, en una conversación le contesta: "Cualquiera que medianamente te conozca se da cuenta (...) de que eres un infeliz (...) A veces te odio, eres tan... pusilánime. No tienes carácter, eso me molesta" (155).

Así, cuatro miradas diferentes desde la extraposición, opuestas entre sí y en diferentes contextos y situaciones concuerdan en un mismo punto en torno a

Gabriel. Sin duda, un hombre frágil. Ahora bien, no debe pasar desapercibido que sean estas cuatro figuras femeninas quienes forman parte de los aspectos más importantes en la vida del protagonista quienes le señalen sus fallas y debilidades. A saber: la madre como fuente originaria de su existencia, la esposa en representación de la seguridad del hogar que antes no tuvo, la amante en el rol del escape emocional y la colega como indicio de las responsabilidades de la adultez.

En otro sentido, aunque el mismo Gabriel en algún momento afirma que no había sufrido mayores dramas en la infancia [“Cuando digo que mi infancia fue una mierda no pretendo insinuar algún tipo de trauma (...) Mi niñez es una hipótesis” (8)], no hay duda de que en ella se encuentra el germen de quien se convirtió. De esta forma, el desamparo, la falta de seguridad en el hogar, lo fueron perfilando como un ser insulso.

Ahora bien, en el transcurso de la novela, mientras el protagonista narra el recuento de sus últimos años se evidencia que ante la acumulación de problemas resalta su incapacidad para enfrentar situaciones adversas o al menos controlarlas, hasta el punto de sufrir un trastorno mental. Gabriel lo cuenta de la siguiente manera al hacer la mirada retrospectiva de su vida: “2010 fue el año del hundimiento. En ocasiones, la locura posee argumentos irrefutables. Todo coincidió” (20). “El posible asesinato de Javier Cáceres precipitó mi destrucción” (13). “Javier Cáceres estaba investigando un asunto delicado” (93). Sin más: “Un día desperté y lo supe: mi matrimonio había fracasado (...) La aparición de Javier Cáceres, inflado en las orillas del Jarama, coincidió con la crisis, con la conciencia de mi infelicidad” (21). Luego llegó “La niña más hermosa del mundo. Ella, sin embargo, no fue la responsable del fracaso” (25). Este hilo entrecortado de alguna manera retrata al Gabriel igualmente fragmentado en su alma y en su memoria.

En esa etapa decisiva de la vida del protagonista hay que considerar que su matrimonio se encontraba en un período de crisis y la infelicidad se acrecentaba. A los problemas emocionales y de pareja se sumó un aborto

inesperado que desbordó la tensa situación entre ellos. Por otro lado, hallaron muerto a un compañero de la ONG, lo cual sumergió a Gabriel en una serie de escenarios oscuros cuando este logró desentrañar una red de tráfico internacional de niños llamada “Los Caminos de la Libertad”. A esas dos circunstancias se añade el hecho de encontrar fortuitamente en las redes sociales a Carla (antigua vecina de Santa Mónica a quien él llamaba “la niña más hermosa del mundo”, por un recuerdo de juventud). A través de los medios tecnológicos de comunicación ocurrió el nuevo acercamiento entre ambos. En breve Carla comenzó a ocupar por completo el pensamiento de Gabriel, la joven mujer se convirtió para él en un amor obsesionado, casi enfermizo, al punto de llevarlo a adoptar un comportamiento poco racional hasta el borde del desequilibrio. Por su parte, ella correspondía al enamoramiento pero como un juego, algo divertido, sin exaltamiento ni apego. De esta forma, expresa el narrador: “Carla se convirtió en una enfermedad, en un pensamiento contaminado, en cocaína pura” (130). En otras palabras, en un escape emocional ante la fuerte presión mental y psicológica de Gabriel.

6.5. Carla, la niña más hermosa del mundo

“Carla Valeria solo era la hermanita de Alejandro, la muchachita loca (...) que alguna vez, con la cara empacada de pintura, me pidió que le dijera que era la niña más hermosa del mundo” (37), dice Gabriel. Sin saberlo, Carla se convertiría en su más ansiado “lugar de la memoria” después de Liubliana y la urbanización Santa Mónica. Desde pequeña fue una niña rebelde, irreverente, precoz [“«Gabriel -dijo de nuevo-, dime que soy la niña más hermosa del mundo». «Está bien, Carlita -dije con inevitable sonrisa-. Eres la niña más hermosa del mundo». Me mostró sus dientes incompletos, se quitó los tacones y salió corriendo” (31)].

Por su parte, Alejandro fue muy buen amigo de Gabriel en la adolescencia; no obstante, al convertirse en adulto él cambió su actitud hacia él. Se tornó distante, celoso, sin que hubiera razón evidente que lo justificara (al menos para Gabriel no había alguna señal clara). La respuesta es que desde los diez años

la niña Carla coqueteaba con Gabriel y aunque él no se percataba de su galanteo [“Alo [sí] se dio cuenta (...) Tu mejor amigo, tu Dios, te tenía una arrechera que no puedes imaginar” (277)]. Luego de esa confesión entendió el comportamiento de desprecio de Alejandro hacia él. Este sujeto a partir de su extravisión y con disgusto notó el precoz interés de su hermana hacia el protagonista.

Por desgracia, fue en la adultez cuando Carla le confesó a Gabriel que desde los doce años fue violada consecutivamente por su hermano [“El día que cumplí doce años perdí la virginidad con Alejandro” (277)]. De tal modo que la obsesión de Alejandro era más fuerte que la consciencia por el daño que le causaba a la niña, pues en sus palabras a través de Carla: “me decía (...) que se odiaba por hacer lo que hacía” (íd.). Luego, algunos años después por causa de un ataque de celos, después de haber violado y golpeado brutalmente a Carla, perdió el control del vehículo que conducía hasta chocar y morir en el acto. Ante el bochorno de que se supiera la verdad, los padres culparon de la violación a un amigo de Carla. Aparte de lo lamentable de la trágica situación, la madre de ambos sabía lo que ocurría y sin embargo, callaba: “Estoy segura de que ella sabía todo este peo, pero, como siempre, se hizo la que no estaba enterada” (278). Así pues, la vida de Carla era realmente un infierno que necesitaba olvidar.

Para Carla no era fácil vivir con ese pasado en su memoria, pero como hemos visto (Sarlo, *supra*), el deseo de borrar los recuerdos no es algo que obedezca a la voluntad. Es probable que una forma de olvidar fuera no compartir lo que le había sucedido con quienes quería. La joven prefería vivir sola su infierno interior para no demostrar que en realidad tenía el alma rota. Por eso tal vez para no sufrir de nuevo o evitar hacerle a Gabriel le dijo:

«Gabo, prométeme una cosa (...) No vayas a hacer algo, por fa'. Es por tu bien, de verdad». «Dime». «Pase lo que pase, hagamos lo que hagamos, sea lo que sea, no te enamores de mí. Te lo digo en serio. De verdad, no te enamores de mí» (...) «¿Por qué me dices eso?» «Porque yo soy una loca» (103).

Quizá esa frase fue una especie de advertencia para alejarlo de su sufrimiento y evitar caer en otro a futuro, aunque, por supuesto, sin alguna explicación de por medio, Gabriel no lo entendería.

Por último, de las líneas anteriores señalamos que funcionan para contextualizar a este grupo de personajes y el horror que los arroja como grupo social y familiar, así como las desgracias emocionales individuales (a la vez que sirven para ponerlos en relación con Gabriel). En definitiva, todos esos personajes arrastran una pesada carga existencial y autodestructiva que muestra el lado oscuro de la sociedad, así como las perversiones humanas y sociales.

6.6. Liubliana: el pasado es el presente

Por lo expuesto anteriormente podemos expresar, entonces, que la historia de amor entre Gabriel y Carla se inició, sin que él lo supiera, en la mente de la niña Carla, en Santa Mónica, cuando ella le pidió que le dijera que era “la niña más hermosa del mundo” y al Gabriel adolescente le pareció solo una cosa de niñas de la que no se acordaba en la adultez. En esa etapa inicial, durante un juego entre amigos surgió, la pregunta del nombre de la capital de Eslovenia, de tal modo que cuando la niña escuchó el nombre, *Liubliana*, “tan bonito”, le pidió a Gabriel que al crecer la llevara a esa ciudad. Luego cuando muchos años después retoman el contacto por vía electrónica, Carla le menciona: “«Una vez me prometiste que me llevarías a Liubliana». «¿Liubliana, Eslovenia? (...) ¿Y yo te prometí que te llevaría a Liubliana?». «Sí, en el apartamento de La Guaira» (102).

Más adelante, al dar inicio a una especie de romance virtual, Carla le recordó la promesa e hizo la sugerencia de encontrarse allá para vivir su postergada aventura de amor. [“¿Entonces, Gabo, nos vemos en Liubliana?” (íd.)]. A lo que Gabriel, quien lejos de asumir que solo se trataba de una aventura, se sentía enamorado, no opuso reparos, y una vez más, se dejó llevar por su emocionalidad e inmadurez.

Así fue como tomaron la decisión de viajar a Eslovenia por separado. Durante una escala, preso de la ansiedad Gabriel pensaba:

No vendrá, repetía con insistencia. El estrés se expresó con una fuerte baja de azúcar" (...) *¿Qué coño voy a hacer yo en Eslovenia?* (...) Mi imaginación enferma se distraía con las palabras de Carla: «Búscame en el puente de los Dragones». Tuve la plena convicción de que me estaba volviendo loco (122).

Finalmente, a su llegada a Liubliana, el narrador señala que Carla: "Apareció en el puente de los Dragones" (122), a orillas del Liublianica. Entre tanto, para Gabriel:

Su abrazo repentino tuvo la contundencia de un balazo. Mis nervios dislocados lograron hacer ancla" (íd.). "Y, como el poeta mediocre que no domina formas clásicas ni vocabulario suficiente, escribí en la memoria que ese sería el momento más importante de mi vida" (124-125).

Desde entonces, el mundo para Gabriel fue otro, él mismo pasó a ser otra persona a quien el recuerdo de Carla y de lo que vivieron en Liubliana pasó a ser lo único que ocupaba su mente. En sus palabras: "Aquella ciudad impronunciable se convirtió en la capital de mi memoria" (128). Como dijimos antes, Liubliana pasó a ser el segundo lugar de la memoria del protagonista. Por su parte, "Carla se convirtió en una enfermedad, en un pensamiento contaminado, en cocaína pura" (130).

Ahora bien, a partir de esa rememoración que trae al presente los recuerdos de lo vivido en Liubliana el tono narrativo se torna más íntimo y subjetivo, pues para Gabriel este episodio representa el pasaje más feliz e intenso de sus días, de manera tal que la memoria se detiene en detalles de la experiencia en la que se entremezclan el romance, el sexo intenso, la lujuria y el desenfreno emocional. Sin embargo, la actitud del personaje de nuevo denota falta de madurez por la incapacidad de asumir la aventura en su verdadera dimensión (tal como quizá lo fue para Carla, solo una diversión) y en su lugar creer en la posibilidad de continuar una relación, pues el amor, en su caso, no era suficiente para sostenerla. "«Te amo», escribí mortificado, convicto, perdido. «Yo también

te amo, Hemicraneal. Es la verdad pero, por favor, escúchame, léeme con atención. Por favor, no me presiones»" (130).

Como era previsible imaginar, sobrevino: "Después de Liubliana, Carla desapareció. No respondía mis correos. Las contadas veces que lo hizo parecía estar fastidiada, aburrida (...) El *blackout* me volvía loco. Perdí la noción de las cosas." (164). "Su ausencia provocó una acelerada y creciente desesperación. Le escribí más de cien correos, la llamé a todas las horas (...) El resto del mundo me daba lo mismo. La vida real solo estimulaba mi indiferencia" (195-196). Se decía: "Mi propósito es claro: le vendería el alma al diablo, a cualquier diablo, para que me devuelva la serenidad de aquel abrazo; quiero vivir ahí (...) a la sombra de los dragones, hacerme viejo en su regazo" (125-126). Así pues, Gabriel totalmente obcecado convirtió el recuerdo en una obsesión.

De esta manera, lo que debía haber representado un escape emocional para Gabriel, en medio de los turbulentos problemas laborales y de pareja que confrontaba, pasó a ser una tragedia más en su vida, por ende, un elemento adicional para sumar a sus derrotas existenciales. A su vez, Carla veía imposible establecer una relación, de acuerdo con lo que señalamos anteriormente. Por lo tanto, para Gabriel eso significó un nuevo paso en el camino que lo llevaría hacia la locura.

Desde entonces, el personaje dejó de vivir su vida para solo dedicarse a recrear permanentemente los días en Liubliana:

El tiempo hace trampas, se burla. La memoria, convertida en verbo, se conjuga en presente. Viví mi relación con Carla con tal intensidad que nunca le di la oportunidad de convertirse en recuerdo. Liubliana es una conjura de los sentidos, un pasadizo oculto, un acuerdo amistoso entre el ayer y el ahora. Liubliana es el pasado dentro del presente (...) Lo que nos pasó sucede todas las noches, no he podido olvidarlo. El tiempo se repite (117).

Sin embargo, de sus recuerdos dice Gabriel: "Era consciente de mi afición irracional, de mi enajenamiento" (165). Así que trató de buscar ayuda con Fedor, su amigo de la infancia, radicado en España. Pero este, al darse cuenta de su

estado de miseria, no tuvo otra alternativa que darle unas palabras de sacudida que de nuevo dejaron en evidencia la inmadurez y debilidad anímica de Gabriel:

Mira, chamo (...) La verdad es muy sencilla (...) Tú eres un *güevón* y Carla Valeria es una puta (...) Acéptalo, te cogieron y te mandaron pa'l coño (...) Si tú te enamoraste de esa carajita, eso solo tiene una lectura posible: ¡Eres un *güevón* con ojos! (...) nunca, Gabriel, te habías comportado como lo has hecho ahora. ¡Eres un pendejo paradigmático! (...) A un don nadie como tú (...) Unesco (...) le está ofreciendo casa y trabajo en Bruselas. ¿Y tú quieres mandarlo todo a la mierda por una carajita caga leche? ¿Tú estás loco? (200-201).

Gabriel no lo quiso entender ni escuchar, el mal estaba hecho. En adelante se desatará la irrefrenable locura.

6.7. La locura es asintomática

No obstante, no fue sino hasta que recibió una nueva mala noticia (el asesinato de su amigo Martín, en Venezuela) que los indicios de la locura se hicieron evidentes por primera vez: “Colapso nervioso, delirio alucinatorio (...) Imágenes fugitivas, intensas pero confusas, apenas me permiten contar la lógica del desmoronamiento (...) Me fui, dejé de ser yo, perdí el control de mi cuerpo. La racionalidad dejó de pertenecerme” (246).

Como expresión del desquicio Gabriel decía ser atacado por criaturas bestiales: “«¡Quítamelos! ¡quítamelos» (...) perros con rabia me mordían los tobillos, galgos de tres cabezas, colmillos feroces (...) Corrí a encerrarme en el baño pero el baño estaba lleno de animales salvajes (...) Insulté a Dios. «Te voy a matar»” (247).

En definitiva, todos los elementos para el colapso definitivo se conjugaron en esa etapa. A eso se añade la enfermedad y muerte de la madre que lo condujo de vuelta al país para atenderla en sus días finales. El regreso supuso enfrentar finalmente el deterioro físico de su progenitora, en contra de los deseos de ella; y en paralelo, ser testigo de la ruina de los espacios conocidos:

Toda la vereda de la Lazo Martí, paralela al centro comercial, se convirtió en un camino colonial de piedras redondas y frisos de barro. El cerro detrás del Inírida se desplomó. El estacionamiento externo fue inutilizado, todo el edificio fue declarado como estructura de alto riesgo (264-265).

No obstante, lo más importante fue escuchar por única vez (como se dijo en páginas anteriores) las confesiones de la Nena Guerrero sobre su vida y los sentimientos que su hijo le inspiraba. Ilustremos esto con algunos extractos: “La vida real es mucho más rústica que la imaginación y tú siempre has perdido el tiempo imaginando tonterías” (259). “Y aunque te parezca raro, aunque solo hablemos un par de veces y no sepamos nada el uno del otro, quiero que seas feliz” (260). “A mí no me hace falta estar orgullosa de ti para quererte” (260). “Orgullosa o no, sí me gustaría que pudieras ser feliz»” (263).

En palabras de Gabriel ante la inesperada confesión materna: “Su testimonio me conmovió, tocó algo, quebró algo. Se juntaron las tristezas, las pastillas, la muerte de Martín, la ausencia de Carla” (262). Sin duda, el personaje se encontraba debilitado emocionalmente; a partir de entonces las motivaciones de vida de Gabriel se perderían en el horizonte. El declive era inminente: renunció a una nada despreciable oferta de trabajo [“Quizás debí firmar. Muchas veces he pensado que esa decisión me hizo perder el tren y asimilar mi condición de fantasma (...) mi nulidad, mi *qué coño*” (284-285). “Supongo que tuve miedo” (286)]. Luego, Elena lo abandonó. Por lo que “Los últimos meses en Madrid representaron un encuentro con la soledad absoluta” (278). De esta manera, de acuerdo con los postulados de Lukács, el personaje fragmentado y que vive el desarraigo deberá buscar la totalidad en completa soledad. En este caso, el personaje es un antihéroe que se pierde en la búsqueda de la totalidad y debe comenzar de nuevo en el punto de partida. Por ello, pareciera que el encontrarse solo, perdido y desarraigado, le hubiera permitido, finalmente, revisar su conciencia y tomar una decisión con verdadero convencimiento (antes de ser arrebatado por la locura). Del resultado de esa toma de conciencia surgió la necesidad de retornar a Caracas de forma definitiva:

Mi carrera había terminado; profesionalmente desaparecí. Aquella renuncia me cerró todas las puertas (...) La decisión de no firmar aquel documento solo me atormenta (...) en esos instantes en los que tengo la plena convicción de que no soy nadie, de que no he hecho nada (286).

(...)

El exilio está ensamblado sobre la base de un mito: el resto del mundo es un lugar mejor. Me fui de Venezuela con la convicción de que hacía lo correcto. Tardé mucho tiempo en darme cuenta de que Caracas, como un cáncer inoperable, estaba enredada en lo más profundo de mi memoria. Mi Caracas, lo sé, es una geografía fragmentaria, incompleta, tendenciosa (207).

Es obvio, el exilio alejó a Gabriel de todo los factores externos de los que quiso huir: del caos de Caracas, de la situación política, la violencia social, la inseguridad, del derrumbamiento de la ciudad. Pero de donde no pudo escapar fue de sí mismo, de sus condenas personales, del desamor y sus heridas.

6.8. Retorno definitivo a Caracas

Devolverse a Caracas fue dejar atrás el fracaso matrimonial, las aventuras amorosas imposibles, la oscura realidad de las organizaciones humanitarias, el falso bienestar del exilio. Ahora, a Gabriel solo le quedaba confrontarse consigo mismo en su reencuentro con la ciudad, pues ya se habían acabado todos los argumentos. No quedaban más lugares de los cuales tener una excusa para escapar. El héroe salió y volvió incompleto, es decir, sin hallar la totalidad y destruido espiritual y moralmente. El viaje de salida no fue de crecimiento ni lo fortaleció. Tan solo adquirió la conciencia del fracaso (López-Pedraza, *supra*).

Este fin y nuevo comienzo de Gabriel se concentra en estas palabras:

Todas las desgracias coincidieron en un único tiempo. Fueron días inciertos, mortificados. El orden natural de las cosas me llevó a Caracas (...) Maiquetía era bruma, bochorno, nubes sucias (...) Habían pasado demasiadas cosas. En esos días, por primera vez, quise matar a Dios (229).

De esta forma, tras el retorno a Caracas como consecuencia del choque con la nueva realidad, se desató, finalmente, la locura: “El día que cumplí treinta y dos años me volví loco. Los perros saltaron a través del espejo. Regresaron para

quedarse (...) Comenzaron las alucinaciones. El mundo se desmoronó por completo” (308).

En esta oportunidad el golpe final se lo dio una nueva noticia sobre un evento trágico: el asesinato de Mariana, su ex compañera de trabajo en Madrid, a manos de cierta mafia perseguidora de activistas defensores de los derechos humanos.

La noticia abrió el serpentario, les quitó la correa a los canes enfermos

(...)

La locura es asintomática. Yo solo quería matar a Dios. Salí a las calles de Caracas armado con cuchillos; perdí el sentido de la proporción, de la geografía urbana, del espacio. Me paseaba por el hombrillo de la autopista Francisco Fajardo cantando los versos de la canción maldita: *Que no arranquen los coches, que se detengan todas las factorías*. «El loco, el loco», comenzaron a gritar los niños. Fue difícil, muy difícil, darme cuenta de que algo estaba mal, de que se me fue la olla, de que me patinaba el coco (308).

Por fortuna, consigue que un médico le brinde apoyo. Se trata de Atilio, su amigo de la infancia. Este personaje en su rol de amistad, pero también como profesional le dice: “«Mi hermanito, usted sabe que yo solo quiero lo mejor para usted. Gabriel, tú tienes un problema»” (309). Así que lo internó en un lugar especializado en enfermedades mentales donde fue diagnosticado con esquizofrenia. A los diez meses salió recuperado: “La razón, con el paso del tiempo, volvió a su lugar. Los perros regresaron a sus guaridas” (309). De tal modo que “tras mi reencuentro con la realidad, decidí darme la oportunidad de tener algo parecido a una nueva vida” (id.). “Tras la locura, vino un período de calma (310). En ese sentido, comenzó a trabajar apoyando a unos abogados y haciendo trabajos menores en tribunales; así mismo, tuvo un breve y frustrante intento de relacionarse con una mujer que también había sido paciente psiquiátrica. Como es de imaginarse, no funcionó.

La vida se convirtió en un asunto normal, intrascendente. Me acostumbré a ser un animal sin ambición, sin sueños, sin aseo, sin nada por lo que estar orgulloso. Solo me acompañaba el recuerdo de Carla, la vaga idea de que un día la vería aparecerse caminando por la avenida Río de Janeiro.

No obstante, Gabriel sentía temor a enfrentarse de nuevo con el pasado. Los recuerdos “literales” (Todorov, *supra*) le causaban perjuicio. En su interior seguía siendo débil, sin fuerzas para asumir la responsabilidad de su vida. “No volví a Santa Mónica, no quería recorrer las calles de mi niñez. Aquellas esquinas me hacían daño, las sombras de los edificios me sumergían en la oscuridad absoluta. El pasado me daba mucho miedo” (310-311). En el fondo Gabriel seguía siendo el niño solitario y desamparado por su madre, sin guía, sin saber qué hacer. “Y entonces, cuando había asimilado sin conflicto que la vida sería una espera baldía, llegó el infarto (...) Tenía cuarenta años, era un anciano de cuarenta años con las sienes secas, los huesos marcados” (íd.).

A Gabriel le quedaba poco tiempo, ya no había esperanzas para él. La vida era una ruina, un cascarón vacío. Así que con el último aliento, decide hacer su último viaje; iría al único lugar donde fue feliz.

6.9. Liubliana: último destino

En páginas anteriores expusimos la inseparable asociación entre la Nena Guerrero y el espacio donde habitaba, es decir, su apartamento en un edificio de Santa Mónica, el refugio de Gabriel durante la primera etapa de su vida; el lugar de su memoria y de la conciencia colectiva, pero también de sus faltas y ganancias de afectos. Su casa (y sus amigos) es el único lugar donde puede sentirse seguro y protegido ante la debilidad física y espiritual, pero lamentablemente ese lugar ya no existe y las personas hace mucho dejaron de estar. Tan solo queda el sitio del escape, el portador de los secretos y testigo de aquello que en un momento se llamó felicidad. Ese lugar es Liubliana, una ciudad lejana y fría, sin pasado de la infancia o juventud que se arraigue en la memoria, solo el recuerdo de una aventura breve, pero intensa. Es así como ante el enorme vacío existencial y la certeza del final, Gabriel decide regresar.

Un día cualquiera, sin entusiasmo, me metí en la página de Iberia. Había soñado con Carla, la había visto idéntica, sin años, sin tiempo (...) Hice la compra, sonreí. Recordé la obstinación de la Nena, yo también quería sentirme cerca de casa. *Si me voy a morir, quiero morirme en Liubliana*, me dije antes del ataque de tos (311).

Al llegar a Liubliana, la conciencia de Gabriel comenzó a perder noción de la realidad. De esa forma, el héroe volvió a casa. El sujeto incompleto, fragmentado y solitario que en cierto momento salió en busca de la totalidad perdida, finalmente parece haberla encontrado. Lo sabemos, llegar a casa no es volver a pisar el mismo suelo sino encontrarse con los recuerdos de lo vivido y ser testigo de que nada ha cambiado en nuestra memoria.

Así pues, Gabriel imaginó encontrarse de nuevo con Carla: “Sabía que la encontraría en Eslovenia; sabía que me esperaba acodada en nuestro puente” (317). Sin embargo, las oscilaciones de la conciencia movían el tiempo: “Un espejo de pared me devolvió la silueta de un muchacho desesperado por llegar al puente de los Dragones. El mismo espejo, segundos más tarde, me mostró el esqueleto de un enfermo, la cara de un viejo moribundo” (320).

Más adelante, en el camino hacia el puente de los Dragones comenzaron a aparecer en su mente, uno a uno, todos los habitantes de Santa Mónica con quienes había convivido. Primero, la madre, causante de sus debilidades iniciales:

Al otro lado de la vía, con la más hermosa de todas las sonrisas, encontré el rostro de la Nena Guerrero (...) «¿Quieres llorar?», preguntó antes de desaparecer. Le dije que sí al aire (...) Y lloré por la pérdida de la inocencia, y lloré por los abismos insondables del corazón humano. Lloré por mi necedad y por mi ruina. Lloré por las tentaciones del fracaso, por la debilidad y el vacío de las cosas (...) Lloré por la persona que pude ser, por las oportunidades que dejé pasar, por todo aquello que di por perdido (...) Lloré porque, a pesar del aire que había respirado durante cuarenta años, tenía la impresión de que no había vivido (322-323).

Al llegar al puente cerró los ojos y comenzó a recordar cómo, junto a sus amigos del edificio (Martín, Fedor, Atilio, Elías y Alejandro), jugaban un partido de futbolito: “«¡Ganamos! ¡Ganamos!», gritábamos los cinco. En la búsqueda de un lugar apacible (...) solo pude recordar el día en el que fuimos los campeones del mundo” (327). Ese recuerdo “literal” le transmitía felicidad a Gabriel. Luego pensó en Carla y tuvo la convicción de que ella era feliz. Como se observa, la

pérdida de la noción de realidad devino en felicidad. En efecto, las palabras finales de Gabriel, sin duda, transmiten la sensación de que encontró la paz:

De nuevo tropecé con las nubes; el cielo era igualito al dibujo del libro. Hice memoria de la letra; encontré la oración. A la altura del *líbranos del mal* sentí cosquillas en el vientre. Las manos heladas de una mujer me taparon los ojos (327).

No puede haber dudas, esas manos frías solo podían ser las de la madre, quien formó parte de su origen y ahora, lo vemos, también de su final. Gabriel nunca creció, tampoco fue realmente amado, pero parece que al fin, como un niño, fue recibido en el regazo materno.

Finalmente, el desenlace de *Liubliana* es una imbricación del pasado y del presente, de lugares y sujetos entrelazados en los restos de la memoria de Gabriel en un espacio de su mente donde todos los personajes hallaron la felicidad y la paz, tal como hubiera querido que fuera en la realidad si el tiempo pudiera marchar en retroceso.

7. Conclusiones

Luego de analizar las novelas de Eduardo Sánchez Rugeles podemos establecer algunas conclusiones acerca de una visión global de este conjunto narrativo.

Las obras fueron publicadas a comienzos de la segunda década del siglo XXI cuando en Venezuela se estaba viviendo una etapa convulsa desde el punto de vista sociopolítico por causa de las medidas económicas, estructurales y sociales instauradas por el gobierno de Hugo Chávez (en el poder desde 1998 y hasta 2013). Así mismo, la fuerte polarización entre los sectores oficialistas y opositores provocaba mucho malestar en la sociedad, en especial entre los más jóvenes, quienes no se sentían identificados con las circunstancias, los modos de vivir y las dificultades para la autorrealización. De tal modo que progresivamente comenzó a generarse una ola migratoria en busca de mejoras en la calidad de vida y nuevas oportunidades de desarrollo individual y social.

En ese período surgieron muchas inquietudes en la sociedad venezolana motivadas por el choque de corrientes ideológicas y políticas que afectaron la psique de buena parte de la población. Por lo tanto, en medio de la necesidad de comprender el contexto nacional y la realidad social, entre otras cosas, se produjeron estudios y se publicaron una cantidad de obras de ciencias sociales, históricas, ensayísticas y de creación literaria. En muchas de las piezas de ficción se hizo palmario el influjo del momento sociohistórico de nuestro país, pues se incorporaron elementos de la realidad al espacio ficcional. Así pues, en este contexto surgieron las obras analizadas en este trabajo.

Si bien nuestra intención fue hacer un estudio sobre la representación de los personajes en la narrativa de Sánchez Rugeles, es válido exponer el contexto de producción, pues, sin duda, en las obras se reflejan algunos de los aspectos mencionados.

De acuerdo con lo expuesto, al analizar nuestro corpus hemos identificado que en la elaboración fictiva se refleja una atmósfera de pesimismo en la que se registra el desamparo y la derrota del sujeto social venezolano a través de los personajes. Estos reflejan emocionalmente el malestar de la sociedad venezolana (además de sus problemas particulares) y el deseo de emigrar para superar sus problemas individuales y malestares sociales. A grandes rasgos esta es la cualidad principal que los engloba al ser estudiados en conjunto.

En específico sobre el perfil de los personajes protagonistas hay notables características comunes: el principal atributo, y que además los resume universalmente, es que se trata de antihéroes. En sus rasgos tipificadores se trata de venezolanos que han crecido en Caracas, pertenecen a la clase media y provienen de familias disfuncionales. Todos son infelices y tienen conflictos consigo mismos, pues se sienten desadaptados en la sociedad; tampoco se identifican con elementos históricos o de carácter nacional o institucional e incluso son unos desarraigados dentro del propio país.

Estos personajes emigran, no obstante, si bien se van con el fin de hacer una nueva vida que les proporcione mayor bienestar, ninguno lo consigue; a pesar de que algunos regresan o desean hacerlo (excepto Eugenia, de *Blue Label / Etiqueta Azul*), en ningún caso es por un asunto de sentimientos o nostalgia por la tierra, sino por un auténtico malestar interior que les impide sentir sosiego donde sea que se encuentren. Sin embargo, luego de esa salida del país algún estímulo o situación particular los ha hecho detenerse a rememorar sus experiencias pasadas y evaluar su presente. Para ello, han tenido que reunir los fragmentos de su memoria con el fin de reconstruir los recuerdos y relatar, a modo de reflexión y en retrospectiva desde la adultez (en *Transilvania unplugged* a partir de la voz del narrador en tercera persona), momentos o etapas cruciales de su época de juventud. Algunos personajes lo hacen a través de la narración y otros por medio de la escritura –como en el caso de Eugenia y Emilio– (para lo cual el autor se ha valido de la técnica de escritura de tipo autobiográfica).

Las historias particulares de los protagonistas, muy distintas entre sí, tienen como punto en común que se trata de relatos que cuentan experiencias insatisfactorias de estos sujetos en la etapa de juventud que, sin duda, constituyen el origen de frustraciones y derrotas futuras de estos personajes. Como resultado, lo que se observa en el presente ficcional de estos es la representación de un conjunto de personajes fracasados que asumen su derrota en completa soledad producto de su debilidad interna, la falta de madurez y de crecimiento espiritual.

Ahora bien, respecto a distinciones constructivas de las novelas señalaremos que se trata de obras polifónicas distinguidas por el uso de una estructura basada en la fragmentación de las frases y el encabalgamiento de espacios temporales (prolepsis y analepsis) concatenados mediante diversas formas de construcción narrativa, a saber: el diálogo, la crónica, el reportaje, el testimonio, la confesión, el diario íntimo, la estructura epistolar y policial, las formas textuales de las comunicaciones electrónicas y audiovisuales.

Otra característica general observada en el discurso es la incorporación de múltiples referencias a la cultura pop y la comunicación de masas, sobre todo provenientes del medio televisivo, cinematográfico y comercial, lo que también lo vincula con la realidad social y cultural del mundo globalizado. De igual forma, es recurrente encontrar palabras y expresiones del inglés que han pasado a formar parte del habla común en grandes sectores de la sociedad, especialmente joven y de clase media urbana.

A propósito del uso del lenguaje, vale destacar que, salvo en *Transilvania unplugged*, en las demás obras se emplea un lenguaje con giros, modismos y muletillas típicos de la juventud caraqueña contemporánea, en su mayoría de clase media. Mientras que en *Transilvania unplugged*, ambientada en Rumania, encontramos una cantidad de palabras, frases, nombres de lugares, instituciones y de elementos de la cultura rumana escritas en ese idioma.

Por otro lado, en *Blue Label / Etiqueta Azul* y *Liubliana* la música tiene un rol importante en el desarrollo de las tramas de cada una por cuanto funciona como acompañamiento de la diégesis en estrecha vinculación con la letra de las canciones. Así, la música funciona como un metatexto que articula el discurso. Mientras que el *Transilvania unplugged* se usan elementos estructurales que acercan a la novela al estilo de un *thriller* gótico. Incluso, en cierto sentido, el nombre de la novela introduce al lector en ese tipo de ambiente, pues en el imaginario colectivo el sustantivo Transilvania evoca misterio, peligro, oscuridad, por su relación con el mítico conde Drácula.

A propósito de los títulos, señalaremos que con respecto a *Transilvania unplugged*, vale lo antedicho, solo que al añadirle al sustantivo Transilvania el adjetivo *unplugged*, el nombre del libro adquiere una connotación interesante por la asociación que se puede hacer entre lo antiguo y lo moderno, dado a la reminiscencia que se genera al recodar el programa televisivo norteamericano *MTV unplugged* y todo lo que este incita a pensar sobre la cultura mediatizada contemporánea. En el caso de *Blue Label / Etiqueta Azul*, el título conlleva directamente a recordar el vínculo entre el whisky escocés homónimo y la cultura consumista y el poder adquisitivo en Venezuela, donde el consumo de esa bebida se relaciona con estatus social, ascenso al poder y exclusividad social.

Otro elemento estructural clave en el conjunto narrativo es el uso de la estructura de viaje –o *road novel*– como vía para la búsqueda interior de los personajes. En ese sentido, el viaje funciona como el eje que separa el antes y el después en la vida de estos sujetos a pesar de que no se traduzca en un auténtico crecimiento, como es lo usual en estructuras tipo *Bildungsroman*. No obstante, en los personajes sí se produce una reflexión que da cuenta de su estado de conciencia en torno a las derrotas personales. En las reflexiones, producto de su mirada al pasado están presentes las frustraciones, los afectos, los extrañamientos, las críticas al país y a su sistema de gobierno, los desengaños, los malestares sociales, el desinterés por lo nacional. Sin embargo, cabe señalar que

la actitud demostrada por los personajes no es la del autocompadecimiento o de lástima; simplemente, aceptan su fracaso como una forma de vida.

Una característica que hemos encontrado al estudiar las novelas de nuestro corpus es el rol decisivo que ocupan los personajes femeninos en la conducta, la psique, la toma de decisiones y la fuerte influencia que ejercen en los personajes protagonistas. No obstante, ese rasgo no fue analizado por estar fuera de los límites propuestos en el presente trabajo. Sin embargo, merece ser mencionado, pues puede ser del interés de otro estudio que se realice a futuro.

Para finalizar, quisiéramos expresar el deseo de que la realización de este estudio crítico constituya un aporte y un estímulo para continuar con el análisis y la difusión de la producción literaria nacional contemporánea, de manera especial acerca de lo editado en los primeros años del siglo XXI cuando se incrementó de forma significativa el número de títulos publicados en el país. Lo que implica que existe bastante material para trabajar en los próximos años y ofrecer diferentes visiones acerca del fenómeno y sus materializaciones. Específicamente el trabajo realizado sobre la obra novelística de Eduardo Sánchez Rugeles permitió ahondar en la poética del autor y abordar el estudio sobre un aspecto muy concreto, no obstante, es importante señalar que quedan abiertas múltiples vías para examinar la riqueza literaria que se encuentra en las piezas narrativas del autor.

8. Referencias

- ARA, M. D. (2017). "Liubliana: una aproximación literaria". Recuperado de <http://www.ideasdebabel.com/liubliana-una-aproximacion-literaria-por-maria-dolores-ara/>
- BAJTIN, M. (1999 [1979]). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- . (1988). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAQUERO GOYANES, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- BARRIOS, B. (2011). *Literatura venezolana de la primera década del siglo XXI: la narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles* (Trabajo de Grado para optar al título de Master of Arts en Estudios Hispánicos). Canadá: University of British Columbia.
- BROWN, K. (2013). "Blue Label/Etiqueta azul de Eduardo Sánchez Rugeles: una historia que cruza fronteras". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (42), 15-26.
- CARDOZA, R. (2014). *Rubi Guerra o las formas del fracaso* (Trabajo de Grado para optar al título de Magíster en Literatura Latinoamericana). Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- CHIRINOS CASTELLANOS, L. (2014). "Aproximación hermenéutica a las migraciones literarias de *Transilvania unplugged* y *Liubliana*". *Arjé* (8), 155-172.
- . (2013). "Liubliana: migración y desarraigo". *Revista de Literatura hispanoamericana* (679), 88-99.
- Cultura para llevar (2010). Recuperado de <https://barretonoriega.wordpress.com/2010/12/23/librodelano/>
- D'ALESSANDRO, M. E. (2017). *Inventario de recuerdos*. Caracas: Alfa.
- DE FREITAS, I. (2018). "El cuerpo literario de la violencia en Venezuela" *Letras*, 58 (94). Recuperado de <http://revistas.upel.edu.ve/index.php/letras/article/view/6526>
- Diccionario de la Lengua Española*. (23ª edición). Recuperado de <http://dle.rae.es/>
- EGAN, C. (2011). "Liubliana, el fin del exilio". Recuperado de <http://historico.prodavinci.com/2011/07/28/artes/liubliana-el-fin-del-exilio-por-cecilia-egan/>
- FERNÁNDEZ CASTRO, I. (2015). *Liubliana. Cortometraje inspirado en la novela homónima de Eduardo Sánchez Rugeles* (Trabajo de Grado para optar al título de Licenciada en Comunicación Social. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Goodreads. (2011). San Francisco: Goodreads. Recuperado de <https://www.goodreads.com/book/show/10804534-blue-label-etiqueta-azul>

- . (2012). Recuperado de <https://www.goodreads.com/book/show/13641389-liubliana>
- . (2011). Recuperado de <https://www.goodreads.com/book/show/24639333-transilvania-unplugged>
- GOMES, M. (2017). *El desengaño de la modernidad: cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: Abediciones.
- . (2012). "El destino de la memoria. *Liubliana* o la memoria como destino". *El Nacional* (28 de abril). Papel Literario/4.
- HALBWACHS, M. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona-Concepción-Caracas: Anthropos/Universidad de la Concepción/Universidad Central de Venezuela.
- JUHAZS DOMÍNGUEZ, A. (2013). *Alienígenas y escapistas. Formas del exilio en la literatura de Eduardo Sánchez Rugeles* (Trabajo de Grado para optar al título de Magíster en Literatura Latinoamericana). Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- LE GOFF, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Librería sónica (2013). Caracas: RCR750. Recuperado de <https://libreriasonica.wordpress.com/2010/02/27/%E2%80%9Cblue-label-etiqueta-azul%E2%80%9D-de-eduardo-sanchez-rugeles-gana-el-premio-aup/>
- LÓPEZ-PEDRAZA, R. (1987). Conciencia de fracaso. En *Ansiedad cultural: cuatro ensayos de psicología de los arquetipos*. López-Pedraza (pp. 95-137). Caracas: Festina Lente.
- LUKÁCS, G. (2010). *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot.
- MEDINA, O. (2012). "Liubliana de dos cabezas". Recuperado de <http://www.estampas.com/entretenimiento/uno-x-uno/120624/liubliana-de-dos-cabezas>
- MÉNDEZ GUÉDEZ, J. C. (2012). "En un lugar llamado Santa Mónica". Recuperado de <http://historico.prodavinci.com/2012/04/23/actualidad/en-un-lugar-llamado-santa-monica-por-juan-carlos-mendez-guedez/>
- MENDOZA, N. (2013). *Las formas del fracaso en la obra de Rubi Guerra* (Trabajo de Grado para optar al título de Magíster en Literatura Latinoamericana). Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- MOLINA, A. (2011). "El exilio venezolano en Rumania". Recuperado de <https://ideasdebabel.wordpress.com/2011/08/24/letras-el-exilio-venezolano-en-rumania/>
- . (2010). "El infierno es la memoria". Recuperado de <https://ideasdebabel.wordpress.com/2010/07/19/letras-el-infierno-es-la-memoria/>

- . (2012). "Liubliana: La niña más hermosa del mundo". Recuperado de <https://ideasdebabel.wordpress.com/2012/07/09/liubliana-la-nina-mas-hermosa-del-mundo-por-alfonso-molina/>
- NORA, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de la mémoire*. Montevideo: Trilce.
- OSÍO CABRICES, R. (2012). "Liubliana, el nuevo clásico de la frustración histórica". Recuperado de ellibreroweb.wordpress.com/2012/05/20/liubliana-el-nuevo-clasico-de-la-frustracion-historica/
- PACHECO, C. (2016). *Caracol del lenguaje: Teoría y prácticas del cuento*. Vol. I. Caracas: Equinoccio.
- PACHECO, C., L. BARRERA LINARES y B. GONZÁLEZ STEPHAN, (2005). *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas: Fundación Bigott / Banesco / Equinoccio.
- PORRAS, M. del C. (2012). "La caída del intelectual: *Liubliana* (2011) de Eduardo Sánchez Rugeles". Actas del II Congreso Crítico de Narrativa Venezolana. Caracas: Instituto de Investigaciones Literarias-Universidad Central de Venezuela (No publicado).
- REVISTA SIC (1989). <http://revistasic.gumilla.org/2017/28-anos-de-el-caracazo/>
- RICOEUR, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ROJO, V. (2016). "Las heridas de la narrativa venezolana contemporánea". *Cuadernos de literatura* (XX), 653-656.
- ROMERO, A. (2010). La miseria del populismo. Historia y política de Venezuela. En *Obras selectas*, Vol. II. Caracas: Equinoccio.
- SALAS, L. (2010). "La antítesis de una metáfora: Una lectura de la novela ganadora del premio iberoamericano de literatura Arturo Usler Pietri". Recuperado de <http://publicarteblog.blogspot.com/2010/08/la-antitesis-de-una-metafora.html>
- SÁNCHEZ RUGELES, E. (2010). *Blue Label / Etiqueta azul*. Caracas: Libros de El Nacional.
- . (2011). *Transilvania unplugged*. Caracas: Alfaguara.
- . (2012). *Liubliana*. Caracas: Ediciones B.
- . Eduardo Sánchez Rugeles. Recuperado de <http://sanchezrugeles.com>
- SANDOVAL, C. (2012). Prólogo, Hoja de ruta. En *De qué va el cuento. Antología del relato venezolano 2000-2012* (pp. 7-19). Caracas: Alfaguara.
- . (2017). "La guerra de los días (acerca del relato breve en Venezuela)". *América sin Nombre*, (22), 61-72. DOI: 10.14198/AMESN.2017.22.05
- SARACENI, G. (2011). *La soberanía del defecto*. Caracas: Equinoccio.

- SARLO, B. (2006). Tiempo pasado. En *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (pp. 9-26). México: Siglo XXI.
- SILVA, P. (2011). "Novela e imaginación pública en la Venezuela actual: el regreso de viejos fantasmas". *Espéculo. Revista de estudios literarios* (48). Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero48/novimagve.html>
- TODOROV, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- TORRES, A. T. (2005). Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI. En PACHECO, C., L. BARRERA LINARES y B. GONZÁLEZ STEPHAN (Coord.). *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* (pp. 911-925). Caracas: Fundación Bigott / Banesco / Editorial Equinoccio.
- VALLADARES-RUIZ, P. (2014). "Desplazamiento y disenso político en la narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles". *INTI Revista de literatura hispánica* (77-78), 115-136.
- VARGAS, P. L. (2013). "Postpolítica y postautonomía: desplazamientos hacia el mercado durante el llamado 'auge editorial' venezolano. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios* (21), 35-54.
- VÁSQUEZ, P. (2009). *Poder y catástrofe: Venezuela bajo la tragedia de 1999*. Caracas: Santillana.
- VEGAS, F. (2010). "Los placeres de la envidia". Recuperado de <http://memoriamercurioeditor.blogspot.com/2011/05/los-placeres-de-la-envidia.html>