

**LITERATURA VENEZOLANA DE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI:
LA NARRATIVA DE EDUARDO SÁNCHEZ RUGELES**

by

Belkis Barrios

B.A., Glendon College, York University, 2008

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(Hispanic Studies)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

September 2011

© Belkis Barrios, 2011

Resumen

En esta tesis se examinan las formas de representación de la “decadencia” sociopolítica de la Venezuela del siglo XXI a través de la obra narrativa del escritor venezolano emergente Eduardo Sánchez Rugeles (1977), autor de *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010) y *Transilvania Unplugged* (2011). El argumento central sostiene que la estética postmoderna/postautónoma de Sánchez Rugeles integra a la obra narrativa expresiones de la cultura de masas –determinada por los criterios de rentabilidad del mercado en detrimento de la búsqueda artística— para representar el “presente cotidiano” del venezolano ciudadano. El devenir de este sujeto construido en la obra de Sánchez Rugeles transcurre desde una diáspora migratoria inédita, desencadenada durante el gobierno de Hugo Chávez entre los sectores medios y altos de la población debido a las fracturas sociales, a los problemas económicos y al temor a los fantasmas acechantes de un comunismo totalitario anacrónico. En un gesto metaficcional de doble ángulo, Sánchez Rugeles construye un “presente” narrativo que en ocasiones se mimetiza con las imágenes y textos fragmentados que se transmiten a través de distintos canales de las tecnologías mediáticas y virtuales, sin fronteras de temporalidad ni de espacialidad. Pero a la vez que su obra parecería “integrarse” a las expresiones mercadeables de la cultura de consumo masivo, es eficiente, desde otra perspectiva, en su cuestionamiento al estatuto autónomo de la obra de arte, de la fragilidad de la memoria histórica, de la glorificación de los héroes y de las hostilidades ideológicas de la era en que se escribe.

This thesis studies the representational forms of the sociopolitical “decadence” in Twenty-First century Venezuela in the works of emergent writer Eduardo Sánchez Rugeles, author of *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010) and *Transilvania Unplugged* (2011). The core argument states that Sánchez Rugeles’ postmodern/postautonomous aesthetics deliberately blend commercial mass culture expressions into the literary work, in order to represent Venezuelan city dweller’s “everyday” present life. The destiny of the characters represented by Sánchez Rugeles is marked by an unprecedented reality: the Diaspora of middle-class and affluent Venezuelans, triggered during Hugo Chávez’s presidency due to social fractures, economic difficulties and fears to the “ghosts” of a totalitarian, communist regime. In a twofold metafictional gesture, the writer constructs a narrative “present” that mirrors the fragmented texts and images transmitted through different mass media and virtual channels, without considering boundaries of temporality or spatiality. However, while Sánchez Rugeles’ literary work appears to “integrate” itself into the consumer society’s commercial manifestations, it also proves effective in its questioning of the autonomous state of art, the fragility of historical memory, the glorification of heroes of the past and the ideological conflicts of the present in which it is inscribed.

Índice

Resumen	ii
Índice	iv
Agradecimientos	vii
Dedicatoria	viii
Capítulo 1: Introducción	1
1.1 Descripción y justificación del Corpus:	3
1.1.1 Descripción	3
1.2 Breve contexto histórico: la “decadencia” en la literatura venezolana (siglos XX y XXI)	5
1.3 Estructura de la tesis	16
Capítulo 2: La cuestión de la (post)autonomía literaria en el siglo XXI	21
2.1 La modernidad y la autonomía de la literatura	21
2.1.1 “Campo intelectual” y autonomía.....	22
2.1.2 El valor estético de la literatura desde su arena autónoma	23
2.2 La postmodernidad y la transformación de la arena de creación literaria	26
2.2.1 Capitalismo, reproductibilidad mecánica y obra de arte.....	26
2.2.2 La postmodernidad y la distorsión de las categorías espaciales y temporales....	28
2.3 Ludmer y la “postautonomía” literaria	34
2.3.1 El debatido alcance sociocultural de la parodia del “pastiche”	37
2.3.2 La era de la lectura como espectáculo	38

2.4	La creación artística desde la diáspora migratoria en la era “postmoderna” y “postnacional”	41
2.5	Consumo, medios tecnificados y lectura en la Venezuela “postmoderna”	44
Capítulo 3: Chavismo y “decadencia” socio-política: contexto histórico.		52
3.1	El chavismo y la reversión del fenómeno migratorio en Venezuela	52
3.2	Una sociedad fracturada en dos polos.....	55
3.3	Breve cronología histórica de Venezuela: de la República de 1830 a la República Bolivariana de Hugo Chávez (1998-)	57
3.4	La gestión de Hugo Chávez	63
3.5	Una interpretación de la génesis histórica de la “decadencia”	65
3.6	“Decadencia” y petróleo	69
3.7	La resurrección de temibles fantasmas	70
3.8	El papel de los medios de comunicación: polarización social y revolución “retórica”	77
Capítulo 4: <i>Blue Label/Etiqueta Azul: el bildungsroman de una generación desencantada</i>		82
4.1	<i>Blue Label...</i> La novela como representación de la cultura globalizada.....	84
4.1.1	<i>Blue Label/Etiqueta Azul</i>	85
4.1.2	El <i>bildungsroman</i> : cultura global, subversión de estereotipos de género y expresión del desarraigo de una generación	87
4.1.3	La búsqueda de validación de la realidad referencial mediante los géneros de la autobiografía, el testimonio y el diario íntimo.....	90
4.1.4	¿Novela? ¿Guión audiovisual? La “espectacularización” de la literatura	94

4.2	La polarización socio-política: “presente cotidiano” construido desde una estética mediada.....	99
4.3	El terrorismo poético: metáfora del fin de la autonomía literaria.....	108
4.3.1	La <i>écfrasis</i> como recurso de desmitificación de la literatura y degradación del acervo histórico/cultural local.....	109
Capítulo 5: <i>Transilvania Unplugged. Venezuela y Rumania: historias “tristes” “hermanadas” en un “presente” mediático.....</i>		116
5.1	Rumania y Venezuela: sociedades equiparadas a partir de la fragmentación postmoderna del espacio y del tiempo.....	120
5.1.1	La novela de las “tinieblas” de la Venezuela del siglo XXI desde la fusión de estilos literarios: romanticismo, naturalismo, teatro del absurdo.....	125
5.1.2	Rumania y Venezuela: atemporalidad y desvanecimiento de los espacios geográficos.....	131
5.2	Obsesión por validar la realidad referencial: otro recurso profético.....	141
5.3	Discurso literario autorreflexivo: la desorientación del sujeto como ente social y como artista.....	150
Capítulo 6: Conclusiones.....		155
Bibliografía.....		166

Agradecimientos

Gracias a mi supervisora, Rita De Grandis, por su orientación hacia nuevos horizontes intelectuales y modos de comprender el mundo a través de la literatura.

A los miembros de mi comité, Elixabete Ansa-Goicoechea, Óscar Cabezas Villalobos y Raquel Rivas Rojas, por su amable disposición y valiosas sugerencias de investigación.

A mis amigos y compañeros del departamento de español, con muchos de quienes he logrado formar vínculos perdurables de fraternidad.

Al *Social Siences and Humanities Research Council of Canada* –SSHRC—por su generoso apoyo financiero.

Y muy especialmente a mi familia, por su constante entusiasmo hacia mi formación académica, y por su incondicional confianza y afecto.

Dedicatoria

A mis padres

A mi compañero de vida

Capítulo 1: Introducción

“Una de tantas decadencias” es la frase con la que el personaje central de *Transilvania Unplugged* (2011), del joven escritor Eduardo Sánchez Rugeles (1977) describe la fase cíclica que signa la vida socio-política de la Venezuela de la primera década del siglo XXI. Con un lenguaje que oscila entre tonos lúdicos y cínicos, Sánchez Rugeles describe una sociedad fracturada, “a medio hacer”, de memoria frágil y pasado heroico, sujeta a lo largo de su historia a regímenes políticos ineficientes, sean éstos centralistas/autoritarios o democráticos/populistas. Esta denominada “decadencia” de principios de siglo XXI remite ineludiblemente, por la mera mención del mismo vocablo, a otro texto: *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1927), de José Rafael Pocaterra (1890-1955). En esta obra realista, que puede leerse como un testimonio y en la que el discurso narrativo se mezcla con el ensayístico, Pocaterra se sitúa en la posición de autor-narrador-testigo para describir, con un lenguaje crudo y desesperanzado, las miserias de la Venezuela de la dictadura militar gomecista de comienzos del siglo XX (1908-1935). Según Henríquez Ureña (1949), con este lenguaje Pocaterra se rebelaba contra el esteticismo modernista vigente y contra el vanguardismo de las primeras décadas del siglo XX, en un intento de abordar la problemática social, despertando a la población venezolana de su letargo y conformidad ante las devastadoras consecuencias sociopolíticas de las recurrentes dictaduras (Ramírez: 10). Sin embargo, su cuestionamiento de la “decadencia” difiere en gran medida de la “decadencia” a la que alude Sánchez Rugeles, casi un siglo más tarde. Y la diferencia fundamental no radica tanto en los contextos políticos respectivos de cada época, marcados por continuidades y rupturas, sino en las formas estéticas de la representación de la decadencia.

El propósito de esta tesis es examinar, a través de la obra narrativa de Sánchez Rugeles, determinadas formas de representación de la literatura venezolana de principios del siglo XXI sobre el tema de la decadencia como expresión del “fracaso” de la nación, que vinculan en filigrana a Pocaterra, a principios del siglo XX y a Sánchez Rugeles, a principios del XXI. Ahora bien, nos preguntamos, entre otras cuestiones, ¿cuáles son los rasgos estéticos que caracterizan la narrativa de Sánchez Rugeles? ¿Cómo construye/representa la decadencia? ¿Desde qué posición enunciativa la construye?

Nuestra hipótesis de trabajo sostiene que la forma narrativa de Sánchez Rugeles incorpora aspectos de la cultura de masas y de las fuerzas centrífugas del mercado para representar, con intensidad de espectáculo mediático, la “(hiper)realidad cotidiana” del venezolano desde la diáspora migratoria que el régimen chavista ha desencadenado entre las clases medias y altas.¹ En la obra de Sánchez Rugeles, esta representación de la “realidad del presente”, siguiendo la terminología que utiliza Josefina Ludmer en su ensayo “Literaturas postautónomas”, se despoja de sus conexiones históricas y se unifica en la imaginación pública por efectos del bombardeo mediático global. En un acto consciente y deliberado de mimetismo estético, Sánchez Rugeles construye un “presente” análogo a las imágenes y textos fragmentados, transmitidos a velocidades y frecuencias vertiginosas por la tecnología mediática. Este modo de representar el presente es una parodia metaficcional, mediante la que se cuestiona no sólo el estatuto autónomo de la obra de arte, sino la memoria histórica, la figura del héroe, los antagonismos ideológicos, entre otros aspectos.

¹ En esta diáspora se inscribe no sólo el escritor, Eduardo Sánchez Rugeles –sobre lo que se ahondará a lo largo del trabajo— sino la autora de esta tesis. En este sentido considero necesario recalcar que mi condición de venezolana y de sujeto migrante, además de la vigencia del momento histórico que condiciona la escritura de Sánchez Rugeles y la de esta tesis, son factores que prefiguran dificultades en cuanto a mi toma de distancia con respecto a la sociedad objeto de estudio. Ello se refleja, inevitablemente, en algunas instancias del análisis.

1.1 Descripción y justificación del Corpus:

En esta tesis se aborda el análisis textual de las dos obras publicadas de Eduardo Sánchez Rugeles: *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010), ganadora del Premio Iberoamericano Arturo Usler Pietri concedido ese mismo año y *Transilvania Unplugged* (2011) que, antes de su publicación, quedó entre las obras finalistas en la misma edición del mencionado premio. La elección de ambas obras se justifica, en primer lugar, por su enorme vigencia temporal a la hora de articular este trabajo: dos novelas escritas en un presente muy reciente, contienen y expresan la estética del presente tecnificado global. Y, por otro lado, ambas novelas y su autor son expresión del fenómeno diaspórico que el régimen político chavista ha desencadenado en los sectores de las clases medias y altas.

1.1.1 Descripción

Blue Label/Etiqueta Azul (2010) es un *bildungsroman* cuya protagonista, Eugenia Blanc, en un tiempo presente que corresponde a algún momento no definido en la década del 2020-2030, rememora desde una ciudad europea, también imprecisa, un periodo de su vida adolescente en Venezuela. Debido al desencanto de su vida en Caracas, la joven se embarca en un viaje hacia un pequeño pueblo de la región andina venezolana, en busca de su abuelo francés que la ayudará a obtener la nacionalidad francesa y, con ella, la salida definitiva de Venezuela en busca de mejores oportunidades de vida. Eugenia emprende este viaje en compañía de Luis Tévez, un joven genial e irreverente que, junto con sus amigos igualmente iconoclastas, cuestiona de modo indiscriminado las convenciones sociales y los rasgos culturales del venezolano. Al conocer a Luis y a sus amigos, Eugenia despierta a una dimensión intelectual que estimula una postura crítica hacia una sociedad tan “enferma” como su propia familia disfuncional; desaprueba a sus padres (el padre se corrompe en una

relación clientelar con el gobierno de Chávez), a su “patria” y a su pasado heroico y al gobierno revolucionario bolivariano de Hugo Chávez, junto con sus ciudadanos corruptos y radicalizados en extremos de hostilidad ideológica. Mediante el uso de un lenguaje ligero e irreverente, estos jóvenes no sólo intentan echar abajo la retórica del pasado histórico venezolano, aferrado a un discurso heroico, sino se repliegan sobre sí mismos en un intento de autorreflexión en tanto ciudadanos responsables de ese orden social. El resultado de ese proceso autorreflexivo desemboca en la desesperanza: Eugenia escoge el “exilio”, que sin embargo no resuelve su desazón íntima; Luis se suicida y Titina, otra de las jóvenes que representa cierto cambio de paradigma social, muere de cáncer.

Transilvania Unplugged, por su parte, es una parodia de un *thriller* gótico cuyos protagonistas, los jóvenes venezolanos José Antonio y Emilio, viajan a Rumania en los últimos años de la primera década del siglo XXI, escapando del hastío de la vida cotidiana en Caracas. La elección de Rumania que motiva a José Antonio resulta de uno de sus ancestros, su madre: Irina Calinescu. Emilio, por su parte, tras una serie de fracasos comerciales y amorosos obtiene una oferta de trabajo como profesor de cocina en la ciudad rumana de Sibiu. En la medida en que avanza la diégesis, se revela que tanto los motivos que conducen a los amigos a Rumania como las experiencias que allí viven, se enlazan en una cadena de sinsentidos. Dentro de una estética de lo absurdo, en la novela se expresan varios paralelismos de significación, tanto explícitos como implícitos, entre Rumania y Venezuela:

- 1) La analogía entre Nicolae Ceaușescu (Rumania) y Hugo Chávez (Venezuela) y sus sistemas de gobierno: ambos de ideología comunista, caracterizados por un ejercicio del poder autoritario y un culto a la personalidad; 2) la caracterización de ambas sociedades (la rumana y la venezolana) como poseedoras de historias “tristes” y de referentes históricos y

culturales superficiales o incluso inexistentes; 3) la descripción de los jóvenes rumanos y venezolanos como prototipos generacionales habitados por la opresión, la soledad y la desconfianza; y 4) el éxodo de jóvenes de ambas procedencias en busca de otros destinos a causa de las políticas gubernamentales autoritarias, la corrupción política, los problemas económicos (desempleo/subempleo). Ni José Antonio ni Emilio en su diáspora migratoria encuentran mejoras a sus situaciones individuales, sino una salida desesperanzada que no garantiza ni paz al desasosiego interior, ni promete soluciones económicas. Tanto *Blue Label/Etiqueta Azul* como *Transilvania Unplugged* prefiguran sus protagonistas como “héroes caídos”, como antihéroes de la (post)modernidad global, como individuos diaspóricos que siguen buscando su lugar en el mundo.

1.2 Breve contexto histórico: la “decadencia” en la literatura venezolana (siglos XX y XXI)

La literatura venezolana del siglo XX y la primera década del siglo XXI refleja una preocupación recurrente por los temas de la decadencia sociopolítica, el fracaso de la nación y su proyecto modernizador, las fracturas de la memoria histórica y el desarraigo identitario. El crítico literario venezolano Celso Medina (751-762) examina la constante del pesimismo en el quehacer literario venezolano en sus distintos periodos estéticos y se sustenta en los postulados bajtinianos para establecer una pertinente distinción entre las escrituras de naturaleza monológica y las de carácter dialógico. En las primeras, características de la mayoría de los novelistas de las tres primeras décadas del siglo XX, el discurso de autor permea la historia contada y los personajes se construyen a partir de la inclinación ideológica de aquél. En la tradición monologista se inscribe el modernismo que, según Medina, le confiere un carácter de universalidad al pesimismo, como se aprecia por ejemplo en la obra

de Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), autor de *Ídolos rotos* (1901) y *Sangre patricia* (1902). Los personajes de Díaz Rodríguez miran Venezuela con el mismo ojo nihilista del autor: como señala Douglas Bohórquez, un país con pretensiones de modernidad pero, paradójicamente sumido en la miseria, un espacio hostil donde es imposible autorrealizarse. Así, los personajes se apegan a los modelos culturales eurocéntricos, niegan la memoria histórica y cultural venezolana y abandonan el país hacia ciudades europeas, sólo para agudizar su alienación y su desarraigo identitario (Bohórquez 192). Se inserta igualmente dentro de las escrituras monológicas la obra novelística costumbrista de Rómulo Gallegos (1884-1969), asociada con la corriente positivista y expresión de los ideales nacionalistas del autor, uno de los primeros impulsores, en el ámbito político, del proyecto democrático modernizador de la nación. Según Bohórquez, en la obra galleguiana el mensaje es de compromiso y sus novelas reelaboran un imaginario nacional: a diferencia de los personajes de Díaz Rodríguez, los de Gallegos desean regresar al país después de haber viajado, como manifestación de su sentido de pertenencia a la tierra. Sin embargo, en novelas como *Reinaldo Solar* (1930), este deseo se trunca en pesimismo: a pesar de las luchas subversivas en las que se embarca, el personaje central no vislumbra salidas en un país hundido en el deterioro social y en la anarquía política. Dentro de la categoría de escrituras monologistas cabe también incluir a Rufino Blanco Fombona (1874-1944) con su novela *El hombre de hierro* (1907) y al ya mencionado José Rafael Pocaterra (1890-1955) con su *Política feminista o el Dr. Bebé* (1918). Con una satírica estrategia panfletaria, ambos autores buscan denunciar la descomposición moral del país durante la dictadura gomecista (Medina 752). Aquí es clave también la ya citada novela de Pocaterra, *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1927), obra testimonial en tanto que el autor estuvo tres años preso en La

Rotunda, cárcel del régimen gomecista. *Memorias...* constituye un conglomerado de imágenes y discursos –apéndices documentales de juicios, fotografías, planos de la cárcel— que articulan la construcción narrativa del prototipo del venezolano activamente opuesto a Gómez: el que sufrió en carne propia las torturas, el participante de los horrores de las cárceles, el testigo de los eventos políticos, de las sublevaciones contra el régimen y, sobre todo, desde un lugar de enunciación analítico, testigo de las transformaciones sociales que ocasionó la dictadura sobre la población, sobre la base de la humillación y del miedo (Rojo 543). Contra la tiranía de las dictaduras se pronunciaron también algunos manifiestos de grupos literarios del momento, como señala Infante (409-411): *La Alborada* (década de 1900, en el período de transición entre las dictaduras de Cipriano Castro y Juan Vicente Gómez), grupo integrado por Rómulo Gallegos, Julio Planchart, Julio Rosales y Salustio González Rincones, entre otros. También *Válvula*, compuesto por los jóvenes intelectuales de la llamada “Generación del 28”, quienes articulan su quehacer literario en torno al pronunciamiento contra los excesos de la dictadura gomecista. Son ellos Miguel Otero Silva, Carlos Eduardo Frías, Antonio Arráiz, Fernando Paz Castillo y Arturo Uslar Pietri. Según el análisis de varios críticos, como por ejemplo Domingo Miliani (40-41), Uslar Pietri, considerado como uno de los nombres más prominentes de las letras venezolanas, no se involucró directamente en las rebeliones políticas que ocasionaron la hostilización de muchos de sus compañeros de generación. Al contrario, Miliani afirma que el autor de novelas históricas como *Las lanzas coloradas* (1931), *El camino de El Dorado* (1947), *Oficio de difuntos* (1976) y *La isla de Robinsón* (1981) y de ensayos como *Petróleo de vida o muerte* (1966) –donde enfatiza su preocupación sobre el carácter destructivo de la explotación del petróleo y advierte la necesidad de diversificar la economía—se interesó más en el quehacer

intelectual vinculado a las revistas literarias del momento y en la transformación de la arena artística, en la que introdujo nuevas formas de vanguardia. De hecho, según González Stephan (48), Uslar Pietri se separa del modernismo y del regionalismo/criollismo —la literatura de ideas, según la dialéctica de Medina— en la búsqueda de nuevos horizontes estéticos. Así, la literatura de Uslar Pietri, desde la visión de González Stephan (61), más que inscribir su cuestionamiento en el frente de luchas políticas, se preocupó por la metáfora y las formas narrativas.

Volviendo a la distinción de Medina, en la década de los treinta se comienzan a gestar las bases para la consolidación del “dialogismo” en la narrativa venezolana, es decir, un tipo de escritura en la que el autor empírico deja de lado la idea de la novela como una “proposición mesiánica” (753) y pasa a convertirse en un mediador: las obras constituyen un mundo en sí mismo, articulado desde la variedad de las voces narrativas, los diversos puntos de vista y la recursividad estética, práctica literaria que se consolidará durante el resto del siglo XX y se extenderá hacia el próximo siglo. La iniciadora de este periodo, según el crítico, es Teresa de la Parra (1889-1936), que con su novela *Ifigenia* (1924) —considerada como la primera novela de formación femenina en Venezuela— experimenta con la “tensión entre diversas formas y modalidades discursivas (novela que finge ser carta, diario, comedia, tragedia)” (Bohórquez 197) para recrear la alienación de una joven venezolana que ha crecido en París y regresa a Caracas, donde es forzada a soportar un ambiente doméstico de opresión patriarcal, una sociedad que en su impaciente búsqueda de modernización, se ha transformado en un medio cada vez más hostil. Novelas de este periodo son *Cubagua* (1931) de Enrique Bernardo Núñez, *Canción de negros* (1934) de Guillermo Meneses y *Mene* (1936) de Ramón Díaz Sánchez que, según Medina (753) constituyen un gesto del

desasosiego del venezolano ante los rasgos de consolidación de la cultura petrolera. Se trata, como argumenta Miguel Ángel Campos (481), de una cultura de la pobreza, reflejo de la abundancia, que se prefigura a partir de la redistribución de clases sociales y la constitución de clanes bajo el sustento del Estado rico: “la sociedad tiende a formarse a partir de relaciones hechas de tensiones materiales; en ese sentido, al describir un mundo ambicioso en el seno de relaciones sociales cosificadas, la novela alcanza su esplendor” (Campos 482). El héroe, además, ya no persigue trascendencia, sino que busca desesperadamente desvanecerse de su entorno, “ya se ha separado de la responsabilidad de construir, de nombrar” (Campos 482). Así son los antihéroes que Salvador Garmendia ficcionalizó algunas décadas más tarde bajo el nombre de *Los pequeños seres* (1959), novela que desde una estética absurdista explora la “violencia individualista” que define la clase media, como también la desazón y las frustraciones de una generación “paralizada por la rutina cotidiana y sinsentido” (Medina 756). A partir de la década de los sesenta –señala Iraida Casique (615)— se enfatiza en la narrativa venezolana “la ausencia de racionalidad y proyectos en todos los niveles de la vida nacional”. De la literatura de esta década, también nombrada como literatura de la violencia por su constante representación de los procesos insurgentes de la época, son representativos Adriano González León –autor de *Asalto infierno* (1963) y ganador del premio Biblioteca Breve en 1968 con *País portátil*—, el ya mencionado Salvador Garmendia –*Los habitantes* (1961), *Día de ceniza* (1963) y Guillermo Meneses –*La misa del arlequín* (1962). Sus obras, que exhiben una notable complejidad en cuanto a la forma estética, exploran diversos temas que giran en torno al pesimismo y la “decadencia”: la miseria material, la cadena de fracasos históricos, el arraigo de la tradición caudillista y la admiración por “el hombre fuerte”, el abuso de poder, la violencia social y política, la inexistencia de una comunidad colectiva, etc.

El tema de la insurrección guerrillera de los sesenta se manifiesta también en la literatura escrita por mujeres en la década siguiente. Destacan las novelas *Aquí no ha pasado nada* (1973) de Ángela Zago y *No es tiempo para rosas rojas* (1975) de Antonieta Madrid. En ambas se muestra el desencanto, desde una perspectiva femenina, con un proyecto revolucionario que “termina por reproducir vicios de la sociedad contra la que se ha levantado” (Rivas 720). Los sesenta son además los años de apogeo de los grupos literarios y de sus revistas: *Sardio* (1958-1961), *Tabla redonda* (1959-1965) y *Rayado sobre el techo* (1961-1964), las dos primeras, revistas de los grupos literarios homónimos, y la tercera, revista del grupo *El techo de la ballena*. La noción del compromiso social del arte y de la literatura es dominante en ese entonces y, en particular, *El techo de la ballena* (integrado por Adriano González León, Salvador Garmendia, Caupolicán Ovalles y Juan Calzadilla, entre otros) se destaca por su radicalidad, apreciable en obras como la exposición titulada *Homenaje a la necrofilia*, que consistió en la exhibición de cuerpos de reses sacrificadas. Los *balleneros* se inspiraron en los aportes del surrealismo francés y la poesía *beatnik* norteamericana para pronunciarse contra la indiferencia de la recién caída dictadura militar –apatía cuya continuación vislumbraron con el recién instaurado proyecto democrático populista— hacia “las barriadas miserables, los basurales, la violencia legalizada, la brutalidad y la concupiscencia en el poder”, según el análisis de Ángel Rama (en Porrás 635-636). Otro escritor que inicia su creación en esta época y que es considerado en su momento como “antiescritor” y su obra calificada como “antilitratura” es Renato Rodríguez, quien en sus novelas *Al sur del Equanil* (1963) y *El bonche* (1976) construye personajes que se marginan a sí mismos de la sociedad, puesto que les resulta inconcebible la integración a la misma. Los personajes de Rodríguez se sienten asqueados ante el sinsentido del creciente

deterioro político, la corrupción y el materialismo. Como respuesta evasiva a la realidad local, o bien perpetúan su desarraigo en el exilio o bien pierden la razón (Casique 609). El predominio de la negatividad en la narrativa venezolana perdura en las décadas subsiguientes, como argumenta Beatriz González en torno a la literatura de las décadas de los setenta y ochenta, cargada de “imágenes que giran alrededor de la muerte, el vacío, las persecuciones, el fracaso, la soledad, el hundimiento (...), la polarización cielo-infierno, el suicidio, la búsqueda, el tiempo estancado, la asfixia, la enajenación” (González en Casique 622). Entretejidas con el tema del pesimismo, las búsquedas estéticas del lenguaje continúan, como en *El mago de la cara de vidrio* (1975) y *Mascarada* (1978) –ambas de Eduardo Liendo—donde predomina la farsa y las alegorías ligadas a la sociedad de consumo y a las “monsergas existencialistas de la época” (Medina 759). Según el crítico y escritor venezolano Luis Barrera Linares (809-810), en los años ochenta, con la diversidad tanto formal como temática que caracterizó ese periodo, se fundan las bases de la literatura finisecular y se aprecia una revitalización de las letras. Los nuevos narradores comienzan a cultivar géneros y temas nuevos o muy poco trabajados por autores anteriores: novela corta, cuento extenso, novela policial, de aventuras, de terror, de ciencia ficción, y, entre los temas, la crítica satírica a los ideales revolucionarios de los sesenta, así como la representación recurrente de lo cotidiano o lo familiar. César Chirinos con *Mezclaje* (1987) y Denzil Romero con *Parece que fue ayer* (1991) llevan, según Medina (761) la abyección a extremos y sus personajes, seres insustanciales y mediocres, se refugian en un presente caracterizado por un “morbo hedonismo” (esta fascinación por el presente será, según se verá más adelante, un rasgo característico de la ficción venezolana de principios del siglo XXI). En las dos últimas décadas del siglo XX –hecho extensivo a la primera década del XXI— la

narrativa escrita por mujeres sobresale por la abundancia en sus publicaciones y por la calidad estética (Rivas 723). Más allá de su complejidad y sofisticación estética, *Memorias de una antigua primavera* (1989), de Milagros Mata Gil, *Vagas desapariciones* (1995) y *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999), ambas de Ana Teresa Torres, y *Rapsodia* (2000) de Gisela Kozak, por ejemplo, comparten su abordaje a los temas de la violencia, la desidia, la decadencia, el desvanecimiento de la memoria histórica, el fracaso de los sistemas políticos, la desilusión de fin de siglo, la idea de la cancelación de los proyectos de modernidad en el país y la incertidumbre del sujeto en un mundo caótico. En el año 2010, el escritor y crítico literario venezolano Miguel Gomes discierne un ciclo narrativo que se ha ido cristalizando desde la aparición del presidente Hugo Chávez en la vida pública en 1992 y que se consolida durante la primera década del siglo XXI. Esta narrativa, la que Gomes (834) llama “fábulas del deterioro”, se caracteriza según su análisis por la captura neoexpresionista de imágenes de noche y tinieblas para evocar el sentir del país en su inserción en el nuevo milenio. El crítico vincula los siguientes autores y títulos con este ciclo narrativo: *Sólo quiero que amanezca* (cuentos, 2002), de Óscar Marcano; *También el corazón es un descuido* (2001) y *La enfermedad* (2006), ambas novelas de Alberto Barrera; *Falsas apariencias* (cuentos, 2004) de Sonia Chocrón; *Pecados de la capital* (cuentos, 2005) y *Latidos de Caracas* (novela, 2007) de Gisela Kozak; *Nocturama* (novela, 2006) de Ana Teresa Torres y *Fractura* (cuentos, 2006) de Antonio López Ortega, grupo al que tal vez cabría agregar a Francisco Suniaga y su novela *La otra isla* (2005). Gomes asegura que estos escritores han actualizado el legado literario de Salvador Garmendia, cuyos universos viscerales de personajes insólitos, deformes, habitantes de espacios ruinosos, en permanente decaimiento, como cuadros pictóricos expresionistas, fueron objeto de estudio de Ángel Rama (en Gomes

834). En esta actualización, se insinúa que realmente nada ha cambiado mucho y que “los escombros (...) que Garmendia percibía en plena era de derroche petrolero –la popularmente llamada ‘Venezuela saudita’ de los sesenta y setenta—siguen siendo los de hoy, cuando oficialmente se asevera el triunfo de nuevos valores –los de (...) la ‘Revolución Bolivariana’ (...)” (Gomes 835). El espacio narrativo de estas obras es, por lo general, la ciudad de Caracas, que funciona como un ambiente de “abyección exasperada” caracterizada por la asfixia, la desconfianza entre conciudadanos y el delirio, con tintes naturalistas y también en remembranza del modernismo de Manuel Díaz Rodríguez, apunta Gomes. La novelista y crítica literaria venezolana Ana Teresa Torres (“Cuando la literatura” 917) señala otro elemento relevante de las escrituras finiseculares, que se perpetúa a lo largo de la primera década del siglo XXI, y es que “el cuerpo” de la literatura venezolana es aprehensible, en el fin del siglo pasado y comienzos del nuevo, desde la dispersión colectiva de los escritores, muchos de quienes cristalizan su producción creativa desde otras latitudes. Torres advierte que ya no es preciso pensar en un repertorio de “signos nacionales de los textos” sino más bien en imaginarios: una red o tapiz sobre los que se inscribe la escritura. La pertenencia del escritor deja de ser geográfica/territorial y pasa a ser espiritual. Son los casos, por ejemplo, de Juan Carlos Méndez Guédez, autor de *Una tarde con campanas* (2004) y *Tal vez la lluvia* (2009); Juan Carlos Chirinos, autor de *Homero haciendo Zapping* (2003) y *El niño malo cuenta hasta cien y se retira* (2004), y Eduardo Sánchez Rugeles, autor estudiado en esta tesis. Todos tienen en común el hecho de vivir en España y, desde allí, dejar permear en su obra el tema de la diáspora migratoria del venezolano debido a las dificultades de integración en la sociedad vigente y el subsiguiente desarraigo que ello implica.

En términos estéticos formales, tal vez el rasgo más común que comparten la mayoría de los escritores venezolanos de fin de siglo XX y comienzos del XXI es su adhesión a las formas del presente, al registro de la cotidianeidad: un tipo de “historicidad” fascinada con las experiencias inmediatas y renuente a reflexionar sobre el pasado como tarea necesaria para comprender el presente y proyectar el futuro, tendencia común a las escrituras latinoamericanas de fin de siglo, como argumentan Ludmer en “Literaturas postautónomas” y la también crítica literaria argentina Beatriz Sarlo durante su entrevista con Kolesnicov. El rasgo, a su vez, se inscribe dentro de la dinámica de la postmodernidad,² en la que las expresiones literarias/artísticas se sensibilizan hacia las demandas culturales del mercado de consumo masivo y las formas estéticas transmitidas por los medios tecnificados. Ya en la década de los 90, en la escena latinoamericana, los escritores chilenos Alberto Fuguet –autor de *McOndo* (1996)—y Roberto Bolaño, ganador de los premios Herralde (1998) y Rómulo Gallegos (1999) por su novela *Los detectives salvajes* (1998) han reflexionado en sus obras sobre la influencia de las formas mediáticas globalizadas sobre la literatura y, Bolaño particularmente, en su crítica metadiscursiva, sobre la pérdida de autonomía, institucionalidad y lenguaje poético de la literatura, y su transmutación en una expresión del presente cotidiano, de la vida misma en su sentido más “visceral”. Las nuevas hornadas de escritores latinoamericanos –no necesariamente los más jóvenes nacidos en las décadas de los setenta y ochenta, sino también muchos nacidos en los sesenta—han continuado en su exploración de lo cotidiano, los registros de época, la crítica autorreflexiva hacia la literatura

² Término propuesto a finales de la década de los setenta por Jean-François Lyotard (74-81), para conceptualizar un quiebre con los presupuestos del arte de la modernidad. En la era postmoderna, según Lyotard, el arte, convertido en fetiche mercadeable debido a las dinámicas hegemónicas del sistema de producción capitalista, pierde su poder de representar la realidad referencial mediante lenguajes estéticos “sublimes” que, en sí mismos, contienen valor artístico.

y su papel en la era vigente y la mimetización con expresiones de la cultura masiva. Pero tal vez el rasgo común a los más jóvenes es que sus obras, como apunta Sarlo en entrevista con Kolesnicov, no sólo están muy sensibilizadas hacia las expresiones de los medios de comunicación tradicionales como la radio, la televisión, el cine y la publicidad, sino sobre todo hacia las formas textuales de las nuevas tecnologías: “A comienzos del siglo XXI, la novela encuentra en cierta tecnología –básicamente de Internet, como el blog y el chat—un tipo de discursividad que no estaba en la ficción. La novela (...) puede comenzar en un blog”. Sarlo inscribe en este grupo a los jóvenes argentinos Romina Paula (1979), autora de *¿Vos me querés a mí?* (2005), Gonzalo Castro (1972), autor de *Hidrografía doméstica* (2004) y Iosi Havilio (1974), autor de *Opendoor* (2006). Otros escritores latinoamericanos cuyas obras revelan, en mayor o menor medida, todos estos rasgos finiseculares y de comienzos de siglo son el chileno Alejandro Zambra (1975) con sus novelas *Bonsái* (2006) y *La vida privada de los árboles* (2007), como también los mexicanos Daniel Krauze (1982) con *Cuervos* (2007) y *Fiebre* (2010) y Heriberto Yépez (1974) con *A.B.U.R.T.O* (2005) y *Al otro lado* (2008). En Venezuela, junto con Eduardo Sánchez Rugeles otros jóvenes se inquietan ante las nociones de “fracaso” y “decadencia” desde esta estética formal: Rodrigo Blanco Calderón (1981), autor de las colecciones de cuentos *Una larga fila de hombres* (2005), *Los invencibles* (2007) y *Las rayas* (2011); Mario Morenza (1982), autor de *La senda de los diálogos perdidos* (2008); Enza García Arreaza (1987), autora de *El bosque de los abedules* (cuentos, 2010) y Liliana Lara (1971), autora de *Los jardines de Salomón* (cuentos, 2007).

1.3 Estructura de la tesis

En el Capítulo 2 se desarrolla el marco teórico metodológico, en el que se examinan inicialmente los criterios canónicos que definen la literatura como esfera autónoma y como arte, desde las propuestas teóricas de Bourdieu (campo intelectual), Shklovsky (desfamiliarización/desautomatización), Adorno (el arte como revelación del conocimiento “negativo” de la sociedad y Barthes (frontera entre la realidad referencial/discurso histórico y la ficción). Seguidamente se establece el contraste teórico entre estas características de la literatura como campo autónomo y ciertos rasgos presentes en las expresiones literarias postmodernas latinoamericanas: en particular, se examina la estética de las “literaturas postautónomas” que “fabrican presente”, “familiarizan y *desdiferencian*”, “no distinguen la frontera entre la realidad histórica y la ficción”, y “han perdido la función poética, la metáfora y la indecibilidad”, es decir, se han apartado de los rasgos que definen el valor artístico de la literatura en su carácter autónomo, según el argumento de Ludmer en “Literaturas postautónomas”. Se revisan asimismo las conexiones de estos postulados con ciertas nociones claves de la postmodernidad literaria: “simulacro” (Baudrillard), “pastiche”, ruptura con la historia y obsesión con el presente (Jameson), autorreflexividad de la literatura y parodia literaria postmoderna (Hutcheon), lectura como espectáculo (Eco) y el lector en su función simultánea de espectador e internauta (García Canclini).

En el Capítulo 3 se expone el marco histórico político venezolano. Aquí se sitúa la Revolución Socialista Bolivariana de Hugo Chávez en relación con sus antecedentes históricos, y se examina el entorno del presente, caracterizado por la profundidad de las brechas sociales, una extrema polarización en torno al gobierno, una percepción de “decadencia” y “fracaso” generalizada entre ciertos sectores sociales, y una tendencia

creciente a la migración entre las clases medias y altas. El presente se explica en su conexión con la tendencia histórica a la centralización, el caudillismo y el culto a los héroes, así como con el constante deseo paradójico de romper con un pasado “indeseable”.

En el Capítulo 4 se emprende el análisis textual de la novela *Blue Label/Etiqueta Azul* (2010). Se discuten en detalle las formas estéticas que se utilizan en la novela para: 1) Construir el “presente” de la decadencia a partir de los conflictos polarizados de base ideológica y social en torno a la figura del presidente Chávez y su sistema político, lo cual ocurre desde una diáspora migratoria doble: la del autor empírico y la de la protagonista/narradora de la novela. Si se toma en cuenta que el lenguaje de los personajes en sus recreaciones de los odios fraticidas del presente cotidiano se asemeja en gran medida (a modo de parodia) al lenguaje hostil utilizado por sectores en conflicto en los espacios de las redes sociales digitales, periódicos por Internet, foros/blogs, así como en ciertas transmisiones televisivas (noticias, programas de opinión) y en línea (por ejemplo, *Youtube*), ¿qué reelaboración estética hace la novela? ¿En qué modos se alinea la propuesta literaria con las formas tecnificadas de consumo masivo y hasta qué punto se aleja de ellas? ¿Dónde reside el lugar de la subversión en la parodia, si es que existe alguno?

2) Representar, desde la estética de la “realidad cotidiana”, una sociedad “enferma”, que menosprecia sus expresiones culturales y permanece en tensión entre el apego nocivo a ciertos referentes históricos (héroes y caudillos) y el deseo de ruptura con los mismos. ¿Cuál es el propósito de ridiculizar a los héroes y trasladarlos a una esfera de familiaridad cotidiana y, análogamente, de deslegitimar el legado cultural de ciertos artistas canónicos? ¿Qué efecto persigue la ironía de trivializar la literatura mediante la creación de un “blog” llamado “terrorismo poético”, utilizado como un espacio “light” de conspiración contra el chavismo?

¿Cómo se demuestra en esta ironía la “disolución” de la literatura como arte y su obsesión con el presente?

En el Capítulo 5 se realiza el análisis textual de la novela *Transilvania Unplugged*. Se discuten las formas estéticas mediante las cuales la novela “fabrica el presente” del fracaso socio-político venezolano, encarnado en las fracturas sociales, los problemas económicos, el éxodo a otros países y, alegóricamente, en el miedo a los fantasmas redivivos del comunismo totalitario. Esta “fábrica de presente” se logra al “familiarizar”, por una parte, la realidad social de la Venezuela de la primera década del siglo XXI con la realidad social de la Rumania (post)comunista de finales de los años ochenta del siglo pasado, y por la otra, al equiparar las figuras de los presidentes Ceaușescu (Rumania) y Chávez (Venezuela). Esta “desdiferenciación” —en palabras de Ludmer en “Literaturas postautónomas” —que se produce desde la diáspora migratoria tanto del autor como de los personajes centrales, es análoga a las formas intercambiables y fragmentarias de la comunicación global tecnificada, que permite el acceso a la información/entretenimiento desde cualquier rincón y por una multiplicidad de medios. Y de hecho, la equiparación directa de Venezuela con Rumania y otras naciones que históricamente han tenido regímenes comunistas o totalitarios en general, ha tomado los espacios de los medios de comunicación locales (foros en diarios digitales y en blogs). ¿Cuál es el sentido de articular la realidad sociopolítica venezolana vigente a partir de la representación desesperanzada de la Rumania (post)comunista? ¿A qué propósito estético y de contenido sirve el desvanecimiento de las diferencias históricas, políticas y regionales entre países, fundidas en un “presente unificador” que habita en el mar de imágenes mediáticas del siglo XXI? ¿De qué modos se demuestra la mediatización de la imagen de

Rumania, recreada de maneras superficiales por los personajes? ¿Qué estrategias de subversión subyacen a esta parodia metaficcional?

Por último, en las conclusiones se recogen las características constantes de la estética de Sánchez Rugeles en ambas novelas en torno a elementos paratextuales, género, multiplicidad de técnicas narrativas, fusión de estilos literarios, “espectacularización” mediática de la representación de la realidad social, metaficción literaria y el tropo de la migración, y cómo se articula la noción de la “decadencia” en el entretejido narrativo de estos aspectos. Habría que agregar que la condición de escritor emergente de Eduardo Sánchez Rugeles genera expectativas en cuanto la expansión de su obra creativa a mediano y largo plazo en el contexto del revitalizado mercado editorial venezolano. En intercambios recientes vía correo electrónico, el autor ha mencionado los nombres de tres de sus próximos proyectos. El primero de ellos, *Ljubliana*, es una novela que terminó de escribir en diciembre de 2010 y permanece a la espera de publicación. En ella, según sus palabras, es donde trabaja “de manera más directa, clara e incisiva el tema del exilio” y con esa obra busca cerrar lo que ha llamado “el tríptico del exilio”, integrado además por *Transilvania Unplugged* y *Blue Label/Etiqueta Azul*, para “explorar otros contextos y asuntos”. En torno al tema del exilio, el desarraigo y el hastío por Caracas, está también por publicarse *Los desterrados*, un libro de relatos. Se trata, dice, de un compendio de “reflexiones ficcionalizadas” sobre esos temas, que ya habían sido publicadas con anterioridad, por entregas individuales, en el portal Web local *ReLectura*. El nombre tentativo de la tercera novela en la que trabaja a mediados del año 2011 es *El odio*, gran parte de cuya trama transcurre en el sur de los Estados Unidos y recrea las acciones de personajes viajeros venezolanos. La continuidad productiva de Sánchez Rugeles en la arena literaria emergente deja abiertas algunas cuestiones de interés

para próximas investigaciones, si se considera el hecho de que su horizonte de lectura actual se someterá a la prueba del tiempo para evaluar, desde el punto de vista de la crítica literaria, si los tipos de representación que el autor propone convocan futuras perspectivas de lectura.

Capítulo 2: La cuestión de la (post)autonomía literaria en el siglo XXI

2.1 La modernidad y la autonomía de la literatura

En 1983, el filósofo alemán Jürgen Habermas (9) formuló la noción de “proyecto de la modernidad” para examinar la iniciativa intelectual de los filósofos de La Ilustración en el siglo XVIII. Según la revisión de Habermas, la modernidad surgió como un movimiento secular orientado al desarrollo de una ciencia objetiva y de un conjunto de preceptos morales y leyes universales, mediante el conocimiento generado por el trabajo libre y creativo de individuos que buscaban la emancipación humana. En un quehacer simbiótico, las artes y las ciencias promoverían el entendimiento sobre el mundo, el potencial del individuo, el progreso moral, la justicia de las instituciones y la felicidad del ser humano. Los postulados de la modernidad impulsaron un arte autónomo, realizable desde su propia lógica y reglas internas y, desde esta perspectiva, las artes narrativas y pictóricas llegaron a albergar la capacidad de trascender la realidad referencial: mediante el uso único e innovador del lenguaje, abarcaban la totalidad de esa realidad —que ni los sentidos ni la experiencia individual alcanzaban a percibir— y la revelaban de maneras inéditas ante los ojos del espectador. El arte moderno inspiraba la connotación y la evocación. Encerraba la significación sin necesidad de nombrar las cosas de modos objetivos. El lenguaje estético, por virtud propia, podía correr el velo de los procesos históricos y de las realidades sociales en formas sorprendidas e inesperadas. Dentro de esta concepción, el arte promovía la conciencia acerca de la temporalidad histórica, y en un efecto paradójico, mediante el alejamiento, propiciaba una aproximación a la comprensión del mundo: la distancia engendraba la profundidad en una experiencia de distintos ángulos.

2.1.1 “Campo intelectual” y autonomía

La revisión conceptual de la autonomía del arte, y dentro de él, de la literatura, exige remitirse a la noción sociológica de “campo intelectual”, definido en 1984 por el sociólogo y filósofo francés Pierre Bourdieu (20-42) como una amalgama de fuerzas que operan en el interior de un espacio social y económico autónomo.³ En el caso específico del campo literario, se trata de un espacio en el que diversos agentes negocian la legitimación del valor artístico de la obra literaria, de acuerdo con las dinámicas de poder y las reglas culturales consensuadas que imperan en cada época. Estos agentes abarcan las instituciones —la academia, las empresas editoriales, la crítica literaria—, los escritores, los lectores y en general todos los actores sociales vinculados a la práctica literaria. De acuerdo con el argumento de Bourdieu, es hacia la segunda mitad del siglo XIX que el campo literario alcanza un nivel de autonomía apenas superado en épocas posteriores. Corresponde al momento en que, como señala el antropólogo y teórico cultural argentino Néstor García Canclini (26), los artistas —que ya desde el siglo XVIII se hallaban en búsqueda de legitimidad cultural— lograron una ruptura definitiva con los mecanismos de presión impuestos por el poder político o religioso antes del advenimiento de las sociedades modernas: la fundación de universidades, museos, editoriales y salones literarios modernos

³ Es necesario notar la relatividad de tal autonomía. De acuerdo con el análisis de los críticos latinoamericanos Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (85), el concepto de autonomía relativa de Bourdieu funciona en sociedades secularizadas en las que se han afianzado las instituciones democráticas liberales y, por lo tanto, es viable la “distancia” de la esfera de creación artística con respecto a los poderes económicos, políticos y religiosos. Sin embargo, puntualizan que este criterio se vuelve problemático en ciertas sociedades, como las latinoamericanas, donde prevalece la inestabilidad de los sistemas políticos liberal-democráticos. Por ello, aun cuando la dinámica capitalista ha posibilitado en estas sociedades un campo intelectual de actores, instituciones y actividades diferenciadas, los mismos no están exentos de la coerción manifiesta por parte del albedrío de las autoridades políticas.

permitieron un reordenamiento de la práctica artística y la apreciación de las obras de arte por su valor en sí mismas.

2.1.2 El valor estético de la literatura desde su arena autónoma

Ahora bien, ¿cómo se concibe el valor literario, desde una esfera de autonomía? ¿Qué elementos diferencian el discurso literario del discurso histórico, filosófico, o sociológico? A principios del siglo XX, ciertos movimientos intelectuales como el formalismo ruso comenzaron a preocuparse por el estudio de la literatura en función de la especificidad del lenguaje literario y de su carácter independiente, distintivo de otras disciplinas. En su canónico ensayo titulado *Art as Technique* (1916) el teórico formalista Viktor Shklovsky (1879-1921) se basó en varios ejemplos de la obra de Leo Tolstoy para demostrar que la técnica literaria busca ejercer un efecto de “desfamiliarización” de lo familiar. A medida que un objeto se vuelve habitual, el sujeto se desensibiliza ante el objeto, la percepción del mismo se torna en un acto meramente automático y se desplaza de la arena consciente a la “invisibilidad” del inconsciente. El propósito de la literatura como arte es precisamente el de “desautomatizar” la percepción del objeto, describirlo de modos originales, revelarlo de modo tal de despertar la conciencia a un redescubrimiento, con el fin de promover su apreciación desde una dimensión hasta entonces inédita. La literatura alcanza a transferir la percepción habitual de las complejidades sociales a la esfera de una nueva percepción e invita a una modificación semántica excepcional, a una visión trascendente y significativa del mundo: “*If the whole complex lives of many people go on uncounsciously, then such lives are as if they had never been*’. And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony” (Shklovsky 16).

No son pocos los intelectuales que, en épocas posteriores del siglo XX, han armonizado con las apreciaciones seminales de Shklovsky en torno al alcance transformador de la literatura como disciplina independiente. A principios de la década de los sesenta, Theodor W. Adorno, filósofo y sociólogo alemán adscrito a la Escuela de Frankfurt, argumentó en su ensayo *Reconciliation Under Duress* que el arte tiene el poder de generar, en sí mismo, conocimiento y conciencia sobre el mundo real a partir de un proceso de mediación estética: “*Art and reality can only converge if art crystallizes out its own formal laws, not by passively accepting objects as they come. In art knowledge is aesthetically mediated through and through*” (Adorno 160). Estas mediaciones estéticas suponen necesariamente un “alejamiento” del objeto: un cuadro se distancia del acontecimiento histórico que lo inspira por virtud de la focalización del ojo del artista, de los materiales escogidos para la representación, de la puesta en escena, de las formas estéticas elegidas por el artista para recrear el evento, de la distribución de la obra, de la recepción del espectador de acuerdo con su experiencia del mundo. El arte promueve así una “distancia estética” de la existencia real y facilita la reconciliación dialéctica entre el sujeto (lector/espectador) y el objeto representado en la obra: el sujeto “absorbe” espontáneamente, mediante un estímulo integrado sensorial-intelectual, el objeto que se le presenta en la forma de una imagen (que en literatura puede ser una metáfora o una *écfrasis*, por ejemplo). Por virtud de la mediación artística, el objeto se despoja entonces (ante el sujeto) de esa condición reificada/mecanizada que lo caracteriza en el mundo empírico —equiparable conceptualmente a la automatización que propuso Shklovsky en 1916— y que en sí misma supone el antagonismo irreconciliable entre el sujeto y el objeto. En este sentido, el arte tiene el poder de criticar y subvertir la realidad, de proporcionar el “conocimiento negativo” del mundo tangible (Adorno 160). Un

acercamiento fallido a la esencia de la obra de arte radicaría, según Adorno, en pretender aislar lo concreto presente en ella de lo estético (lenguaje figurado, poético, connotativo en términos de Barthes, como veremos más adelante), en escindir el objeto empíricamente observado de la simbiosis íntima e indivisible objeto-forma. Una interpretación posible de la visión de Adorno es que la obra de arte no pretende “retratar” la “realidad” como la lente de una cámara fotográfica, sino revelar un significado, tornarlo visible ante los ojos del espectador cuando éste es capaz de alcanzar el centro o la esencia de la obra, locus simbólico donde subyace el “objeto real”.

Más tarde, en 1968, el teórico literario y semiótico (post)estructuralista francés Roland Barthes (1914-1980), enriqueció esta dialéctica en *El efecto de lo real*, al plantear que las leyes internas de la literatura realista no sólo validan como “real” lo referente o lo “concreto” (elementos que conforman el dominio del discurso histórico), sino que reconocen el sentido de “lo real” en el ámbito de lo “verosímil”. Pero lo verosímil no debe entenderse como lo “verdadero”, sino como lo “inteligible”, que surge siempre de la conformidad con las reglas culturales de la representación. Dado que en un relato no es posible captar la realidad referencial en su totalidad –debido a las limitaciones del lenguaje para contener “lo vivido” en su dimensión más compleja—la literatura busca lograr el “efecto de lo real”, para lo cual es preciso utilizar el lenguaje de manera que se alcance una totalidad, pero desde otra dimensión, desde la dimensión simbólica que permite el recurso estético. Lo “real”, en estos términos, viene expresado en la forma (el lenguaje de la poesía) y el efecto de verosimilitud se cristaliza cuando el espectador, mediante un proceso de estímulo al espectro cognitivo y al de los sentidos, es capaz de reconocer el objeto denotado por la forma lingüística estética. La significación de la obra literaria reside entonces en su capacidad de crear una atmósfera, en la

que el objeto representado no resulta aprehensible a primera vista en términos de la “realidad objetiva”, pero sí es evocable desde las arenas de las asociaciones connotativas, y es allí donde reside lo inteligible. La inteligibilidad, esto es, lo que Barthes llama la “verosimilitud discursiva”, no referencial, aparece en contraste con el discurso histórico, cuya referencia esencial es el hecho concreto que ha ocurrido, efectivamente, en la realidad empírica. Lo referencial en el discurso histórico sirve como modelo para los relatos realistas, con la crucial diferencia de que estos últimos “admiten llenar los intersticios de sus funciones con notaciones estructuralmente superfluas” (Barthes 151), lo que el autor denomina el “detalle inútil”. El detalle inútil, la metáfora, la sutileza estética, están ausentes en el discurso histórico, pero en el discurso literario tienen importancia vital porque son lo que alcanza a significar lo real.

2.2 La postmodernidad y la transformación de la arena de creación literaria

2.2.1 Capitalismo, reproductibilidad mecánica y obra de arte

En 1979, el filósofo y teórico literario francés Jean-François Lyotard propuso el término “postmodernidad”⁴ para describir una ruptura con los postulados del arte y la literatura de la modernidad. Lyotard (74-81) sugirió que el 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, ha minado la capacidad de la obra de arte de representar la realidad referencial de modos “sublimales”, con lenguajes que en sí mismos albergan valor artístico. Lyotard (81)

⁴ David Harvey (38), otro reconocido teórico anglosajón de la postmodernidad, sugirió en 1989 que la misma emergió entre finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, y situó su origen en el movimiento contracultural iniciado en Francia en mayo de 1968 ante la hegemonía alcanzada por la sociedad de consumo modernista y su camisa de fuerza a la experimentación y expresión creativa de formas artísticas no cónsonas con la ideología del *establishment* corporativo, altamente tecnificado y de carácter monolítico.

explica el contraste entre la estética moderna y la estética postmoderna en los siguientes términos: la primera permitía que lo “irrepresentable” –las ideas abstractas— se representaran en términos de los contenidos inaprehensibles mediante la belleza estética de las formas que, debido a su consistencia reconocible, era capaz de ofrecer al lector/espectador solaz y placer. La segunda –la postmoderna— representa lo “irrepresentable” en términos de la representación en sí misma y se niega al deleite de las bellas formas, a la posibilidad de “alcanzar lo inalcanzable”. Las reglas internas del arte se desvanecen y ya no es posible juzgar las obras sobre la base de determinados criterios o de acuerdo con categorías normativas aplicables al texto o a la obra. Esta ruptura sobreviene porque el capitalismo, según la dialéctica del filósofo francés (74), tiene el poder inherente de distorsionar la percepción de los objetos de la realidad empírica a tal extremo que las representaciones “realistas” ya no son capaces de rememorar la realidad, a no ser que se trate de una evocación nostálgica o paródica. Esto, además de que en la economía capitalista la realidad “solo existe” en función del conocimiento científico y su divulgación por medios tecnológicos (77). Ya en 1936, con su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (15-58), el filósofo y crítico literario alemán Walter Benjamin había advertido que los cambios en las capacidades técnicas de reproducción, distribución y venta de libros e imágenes a públicos masivos con la consolidación de la imprenta, así como la posterior invención de la fotografía y del cine, fueron factores que transformaron radicalmente la existencia y el quehacer del artista, cuyo papel social y político se socavó a causa de la fascinación colectiva con la velocidad y el movimiento transmitidos por las nuevas tecnologías. En su revisión del trabajo de Benjamin, Lyotard (74) señala que la reproductibilidad mecánica de la fotografía y del cine, y la circulación “cien mil veces” más

efectiva de estas expresiones en relación con la pintura y la novela, otorgan a las primeras la ventaja de “estabilizar el referente”, presentarlo desde un punto de vista que le confiera un significado reconocible, reproducir la sintaxis y el vocabulario que le permitan al espectador descifrar imágenes y secuencias con prontitud. Lo que cuenta entonces no es la posibilidad de abstracción del espectador, su potencial de derivar conocimiento y consciencia de la obra de arte. Al contrario, lo importante en la estética postmoderna es que los objetos o temas representados en las obras “existan” objetivamente en la visión de un público que, por sobre cualquier criterio, esté dispuesto a comprarlas; de allí la importancia que las obras postmodernas atribuyen a las representaciones estéticas que se mimetizan “fielmente” con la realidad empírica. Así, desde la visión de Lyotard, la obra de arte pictórica y literaria se acerca a la reproductibilidad mecánica al punto de que ya le es imposible dissociarse del fetichismo de la mercancía, lo que ha termina por homologarla al sistema de producción capitalista. Este pasa a ser el uno de los postulados fundamentales de teóricos posteriores de la postmodernidad, como se verá a continuación.

2.2.2 La postmodernidad y la distorsión de las categorías espaciales y temporales

En 1984, Fredric Jameson (19-21) –uno de los más destacados teóricos estadounidenses de la postmodernidad—debató en su influyente ensayo “*Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*”⁵ que el cambio postmoderno residía en una crisis en la experiencia del espacio y del tiempo. Uno de sus argumentos centrales en torno a la transformación en la concepción de la temporalidad reside en que el sistema capitalista, y su aceleración desenfrenada en los tiempos de producción, facturación y consumo de mercancías, ha promovido la pérdida del sentido del pasado y del futuro, vistos en la

⁵ Posteriormente ampliado y publicado en 1991 en un libro con el mismo título.

postmodernidad como una fusión con el presente: el carácter volátil y efímero del intercambio comercial impiden mantener un sentido de continuidad histórica. Ya en 1981, en su obra *Simulacra and Simulation* (2), el teórico francés Jean Baudrillard había advertido sobre uno de los rasgos característicos de la época: la pérdida de los referentes históricos, o de la “historicidad”, esto es, la trivialización de los hechos históricos en un proceso continuo de reproducción mediatizada. Baudrillard (49) ejemplifica el postulado en su crítica de la miniserie *Holocaust*, transmitida por la cadena multinacional NBC. En su intento de reproducir los eventos con la mayor fidelidad posible, tales expresiones mediáticas logran el efecto paradójico de vaciar de significación los hechos históricos y profundizar el olvido de los mismos: “*one no longer makes the jews pass through the crematorium or the gas chamber, but through the sound track and image track, through the universal screen and the microprocessor*” (Baudrillard 49). Jameson (19-21) comparte esta inquietud de Baudrillard al afirmar que las expresiones culturales de la época postmoderna se empeñan en representar el pasado de modos hiper-estilizados. La “historia real” se ve desplazada por una “historia de los estilos estéticos”, sustento conceptual del término “pastiche”: “*a field of stylistic and discursive heterogeneity without a norm*” (Jameson 17). En sintonía con Baudrillard, Jameson (18) advierte que en el mundo del “pastiche” –representación de la transformación de la temporalidad— se pierde toda conexión con la historia, que queda degradada en un impreciso conglomerado de estilos y géneros superpuestos vaciados de valor y significado contextual. El pasado, como referente histórico, se desvanece y de él sólo quedan textos e imágenes que dan sentido a la fascinación postmoderna por el presente. La pérdida de la historicidad, según Jameson (6), se refleja en la “temporalidad privada” característica de la época (en oposición a la comunidad histórica y sus vínculos colectivos de significación),

cuya naturaleza esquizofrénica se reduce a la experiencia de “presentes” no relacionados entre sí y a la vez descontextualizados de sus referentes pasados. Por otra parte, el pastiche “celebra”, a modo de parodia, la mezcla de *todas* las manifestaciones de la alta cultura y de la cultura popular, incorporadas a la mera esencia de la literatura postmoderna: novela histórica, series y documentales de televisión, “*reality shows*”, expresiones del “*reader’s digest culture*” –esto es, la homogeneización/globalización simplificada de los “valores” sociales y culturales (asociados al consumo de masas)— publicidad, películas de Hollywood de serie “B” –filmes comerciales de bajo presupuesto—, la biografía popular, el “*bestseller*” policial, la novela fantástica o de ciencia ficción y la llamada paraliteratura y sus libros de bajo costo con temas románticos o “góticos” (Jameson 3).

Las transformaciones en la percepción de la temporalidad se vinculan estrechamente con las distorsiones en cuanto a la percepción espacial: la postmodernidad implica la fragmentación del espacio territorial a raíz de la consolidación de los medios masivos audiovisuales como el cine y la televisión en el siglo XX y, posteriormente, añade una nueva dimensión a ese espacio fragmentario a partir del advenimiento de los medios electrónicos como Internet, que permiten recomponer comunidades virtuales. En primer lugar, es útil recordar la noción de “simulacro” de Baudrillard (2): al advertir que la hegemonía de la sociedad de consumo masivo había triunfado en su “colonización” de la realidad, el teórico definió el simulacro como el fenómeno de la sustitución de la realidad por sus representaciones. La transformación de la cultura postmoderna en relación con tiempos anteriores reside en que la sociedad se ha vuelto en exceso dependiente de “modelos” de representación de la realidad, al punto de perder el contacto con el mundo real. Más aún, en una inversión ilógica, en la cultura postmoderna es la realidad la que imita el modelo y este

último asume el papel de determinar el mundo real: antes, el territorio precedía el mapa; en la postmodernidad, el mapa precede el territorio. Y es que a los aspectos mencionados anteriormente sobre la reproductibilidad mecánica, viable primero gracias a la imprenta y luego a la fotografía y al cine, hay que agregar el impacto de los medios de comunicación audiovisuales como la radio y la televisión y, en la última década del siglo XX y la primera del XXI, de los medios electrónicos y virtuales como la Internet en sus distintos soportes físicos (teléfonos móviles o dispositivos “inteligentes” digitales tipo *Blackberry* con conexión a Internet). Aquí resulta útil el recuento contextual del antropólogo hindú-americano Arjun Appadurai (41), para quien el mundo actual prefigura interrelaciones espaciales de una intensidad inédita. Según Appadurai, la revolución del capitalismo de imprenta y los diálogos culturales que el mismo permitió, fue tan solo un modesto precedente del mundo postmoderno finisecular. Evoca la noción de “aldea global” de Marshall McLuhan para recordar la explosión tecnológica del siglo XX, sobre todo en el campo del transporte y de la información:

Con el advenimiento del barco a vapor, el automóvil, el avión, la cámara fotográfica y cinematográfica, la computadora y el teléfono, ingresamos en una condición de vecindad completamente nueva, incluso con aquellos más alejados de nosotros (42).

El sentido espacial se fue desvaneciendo por efecto de los medios masivos: como señaló en 1989 David Harvey (293), otro importante teórico de la postmodernidad, la ubicuidad de los sistemas satelitales y de la televisión, por ejemplo, permite experimentar un torrente de imágenes provenientes de diferentes lugares del mundo, que convergen simultáneamente en una pantalla de TV. La televisión promueve el “turismo en masa”, o una serie de experiencias simuladas que proporcionan el disfrute de segunda mano de “las maravillas del mundo”, mediante la transmisión de películas filmadas en lugares

espectaculares, además de facilitar la observación simultánea, desde cualquier lugar del mundo y a distintas horas, de eventos globales como los juegos olímpicos, o de noticias de interés “mundial” como la caída de un dictador o una cumbre presidencial. A esto añade Appadurai la nueva dimensión finisecular de los medios electrónicos: el furor desencadenado por los espacios generadores de realidad virtual (“cafés” electrónicos, “salones” de mensajería instantánea, redes digitales sociales, de información y de entretenimiento que facilitan la “conversación”, ya sea en tiempo real o mediante el envío de mensajes electrónicos). Para el antropólogo, estos medios representan una transformación fundamental del campo de los medios masivos de comunicación en su conjunto: en virtud de la multiplicidad y velocidad de las formas que transmiten, logran penetrar en la vida cotidiana de cada individuo y, a partir de esos atributos, “ofrecen nuevos recursos y nuevas disciplinas para la construcción de la imagen de uno mismo y de una imagen del mundo” y hacen de esa construcción “un proyecto social cotidiano” (19). Pone como ejemplo los efectos de la transmisión de noticias en videos digitales vía Internet: a la tensión que se produce entre el espacio público del cine y el espacio privado donde se ve un video, se suma la inmediata y ubicua absorción del discurso público que facilita el medio digital, lo cual permite a la vez una asociación inmediata de la identidad individual con aquella del cosmopolitismo o lo novedoso. En este sentido, dice, “los medios electrónicos tienden a cuestionar, subvertir o transformar las formas expresivas vigentes o dominantes en cada contexto particular” (19). La esencia de esta dialéctica advierte la obnubilación de la sociedad por la “realidad virtual”, que logra desestabilizar “lo real” de modo tal que éste llega a ser entendido como provisional, construido y mediado por procesos de significación o interpretación, como bien

lo resume el crítico e historiador Mark Poster (44) a partir de la distópica visión de Baudrillard.

En su revisión de las ideas de Lyotard, Baudrillard y Jameson, Harvey (286-292) señaló en 1989 las consecuencias de la diversificación de valores dentro de una sociedad fragmentada en la que espacio y tiempo se han “comprimido” y en la que se han quebrado los consensos culturales como efecto del constante e insidioso bombardeo de estímulos mediáticos “mercadeables”: la “desensibilización” ante los estímulos sensoriales, el cultivo de una actitud displicente, la “especialización miópica”, la reversión hacia imágenes de un “pasado perdido” (de allí la importancia que adquieren los recuerdos, los museos, las ruinas) (286). El colectivo pone en marcha una serie de mecanismos de defensa ante el carácter efímero y volátil de las expresiones culturales: la necesidad de redescubrir una “verdad eterna”, la revitalización de la religiosidad y la espiritualidad, la búsqueda de autenticidad y de las raíces históricas, la fascinación por expresiones como la fotografía y el cine documental, todo ello como vía de rescate de la “memoria contemplativa” (Harvey 292). En el ámbito latinoamericano, en la década de los noventa, el crítico literario y poeta uruguayo Hugo Achúgar y la crítica literaria chilena Nelly Richard, entre otros, enriquecieron la noción de “compresión” de las categorías espaciales y temporales, característica de la época de la postmodernidad. A partir de la revisión del trabajo de Jameson, Richard (“Cultural Peripheries” 218) recogió en palabras concisas, lo que consideraba entonces uno de los rasgos paradigmáticos de la categoría “postmodernidad”: “(...) *the disembodiment of the social-real converted into mass-mediated artifice through images whose spatiality and temporality have lost historical texture and density*”. El año anterior, Achúgar (15) ya había advertido la ruina de las bibliotecas en el fin de siglo y el

“orden muerto” del arte ante la “apoteosis televisiva y fájica”. Más aún, en evocación de la idea jamesoniana de “pastiche”, Achúgar intuía entonces las consecuencias de las copiosas “monsergas” que traería consigo la postmodernidad en una dimensión aún más tecnificada que la del control remoto y su “estética y poética del *zapping*”: la imposición de la “inercia de lo cotidiano”, la renuncia colectiva a pensar el futuro siempre en relación con el pasado, lo que nos dejaría inmersos en un presente trivializado, anodino (Achúgar 113).

2.3 Ludmer y la “postautonomía” literaria

Hemos visto hasta ahora que, según el enfoque distópico de relevantes teóricos de la postmodernidad, la cultura “tecnificada” –con sus medios audiovisuales y posteriormente electrónicos/virtuales— como uno de los motores fundamentales de sostenimiento del sistema de producción capitalista, ha comprometido la autonomía de las arenas de creación y producción de arte. A partir de este debate, en el año 2007 la crítica literaria argentina Josefina Ludmer propuso la noción de “literaturas postautónomas” en su ensayo del mismo nombre, para pensar las peculiaridades de las escrituras de fin de siglo y de la primera década del siglo XXI que, en su visión, representan la literatura en “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. En continuidad con las ideas de sus predecesores, Ludmer considera que la explosión mercantilista de los medios masivos y luego de los medios tecnológicos a partir de la última década del siglo XX y la primera del XXI, ha jugado un rol fundamental en las transformaciones de los modos de producción y consumo del arte. Ello en virtud de que la literatura, como forma tradicional y autónoma de representación, y el libro, como soporte de lo literario, han cedido considerable terreno ante la vertiginosidad de textos e imágenes transmitidos por la televisión, el cine, el video, la publicidad y más recientemente

la Internet, con sus ilimitadas posibilidades gráficas y audiovisuales. 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”. Si retomamos las consideraciones de Ludmer en paralelo con el “simulacro” descrito por Baudrillard, se nos revela que una inversión idéntica opera en la dinámica de las literaturas postautónomas: en una época anterior a la explosión y dominio de los medios tecnificados, la realidad social y sus conexiones históricas precedían la novela en su dimensión autónoma. Del mismo modo que el mapa, la novela funcionaba en una esfera limitada, como representación de la realidad. En el siglo XXI ocurre el fenómeno contrario: de un modo análogo al que los simuladores de realidad (los medios) preceden la realidad y la “producen”, las literatura emergentes, como argumenta Ludmer en entrevista con Flavia Costa, producen o “construyen” la realidad y el presente, “construyen mundo, temporalidades, subjetividades, territorios”. En esta misma línea de pensamiento, Ludmer, en “Literaturas postautónomas”, retoma la noción del pastiche para describir la forma en que la “realidad cotidiana” de estas escrituras expone, tal como en una “exposición universal o en un muestrario global de una web”, todas las corrientes literarias realistas: el realismo histórico, mágico, social, el costumbrismo, el naturalismo, se mezclan en una unificación de todas las mímisis de tiempos anteriores, sin ningún tipo de diferenciación y sin vestigios de los sellos distintivos del trabajo de autor. En coincidencia con las ideas de Harvey en torno a

la obsesión postmoderna por aprehender un “pasado perdido”, Ludmer señala que el extravío histórico y la ruptura con la realidad ocasiona una irremediable desorientación en una sociedad que no encuentra referentes trascendentes a los que asirse, de modo que en un intento de restaurar el contacto con la realidad se aferra a expresiones artísticas que, incorporan el testimonio, la autobiografía, la nota periodística, la crónica, el diario y la carta. Estos géneros pasan a ser predominantes y se manifiestan en las literaturas postautónomas con algún “género literario” como el detectivesco o la ciencia ficción “injertado en su interior”.

Otro de los rasgos que, según Ludmer, caracteriza las literaturas del “fin de ciclo de la autonomía literaria” es el desvanecimiento de la línea distintiva entre la realidad histórica y la realidad de la ficción. La autora señala en particular el contraste entre la ficción moderna de autores del *boom* latinoamericano (como por ejemplo *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, *Historia de Mayta* (1984), de Mario Vargas Llosa (1984), y otras obras posteriores como *El mandato* (2000) de José Pablo Feinmann, y las novelas históricas de Andrés Rivera, como *La revolución es un sueño eterno*, de 1987) y las escrituras del siglo XXI. En las primeras, explica, “la ‘ficción’ era la realidad histórica (política y social) pasada (o formateada) por un mito, una fábula, un árbol genealógico, un símbolo, una subjetividad o una densidad verbal”, y se producía una tensión entre lo histórico como “real” y lo “literario” como símbolo. De esa tensión surgía la ficción. En las segundas –las posmodernas-postautónomas— resulta cada vez más difícil identificar la metáfora, la connotación poética, la paradoja, el paralelismo alegórico. A partir de las ideas de Ludmer, hemos planteado como hipótesis de trabajo que la propuesta

narrativa de Eduardo Sánchez Rugeles se inscribe en estas tendencias, por alejarse de la noción de literatura como expresión artística “autónoma”.

2.3.1 El debatido alcance sociocultural de la parodia del “pastiche”

La visión desalentadora de Jameson en torno a la parodia postmoderna y más tarde la postura de Ludmer en relación con el debilitamiento de la literatura en su capacidad de transgredir, no es compartida por todos los teóricos. Si para Jameson (16-17) todo este panorama “degradado” en un pastiche inconexo se reduce a una mera mimesis “decorativa” que no alberga arenas para la crítica ni para la subversión, para la teórica canadiense Linda Hutcheon la parodia expresada en el pastiche constituye en sí misma un recurso mediante el cual el artista puede, deliberadamente, emitir una crítica al estatuto del arte. La parodia postmoderna no consiste, según Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism*), en una ridiculización mimética vacía o neutra. Por el contrario, su intención reside en la repetición desde una “distancia crítica”, que permite señalar de modos irónicos el residuo diferencial que subyace en las aparentes similitudes. El artista postmoderno se sirve de la sobresaturación de imágenes mediáticas y de la mercantilización del arte dictada por el mercado para crear formas estéticas que, en un doble proceso paradójico, se mimetizan con las expresiones trivializadas a la vez que las subvierten. En su discurso altamente autorreflexivo, la literatura mira hacia adentro y se remeda a sí misma con fines críticos: “*it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement*” –señala Hutcheon (*The Politics of Postmodernism*)— siendo ésta prácticamente la única forma que le queda al arte para señalar la pérdida de autonomía de la que ha sido objeto, por una parte y, por la otra, para expresar su censura política hacia la hegemonía capitalista y la superficialidad cultural del consumidor de la época. Particularmente pienso que esta postura

se ajusta a la obra de Sánchez Rugeles, como se verá en los capítulos 4 y 5: en mi opinión, el autor no se limita a la recolección y reescritura fútil de distintos géneros artísticos y a mimetizarse de modo insustancial con la multiplicidad de imágenes y mensajes transmitidos por los medios tecnificados. Al contrario, demostraré que sus obras encierran un complejo cuestionamiento político y cultural.

2.3.2 La era de la lectura como espectáculo

La fascinación por la multiplicidad de imágenes y textos encarnada en la parodia postmoderna —lograda en gran medida gracias a la efectividad de la maquinaria publicitaria— revela la obsesión del lector/espectador postmoderno con la intensidad y con la “espectacularización” de lo estético, en detrimento de la compleja labor valorativa y decodificadora del lector instruido. En su obra *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, el pensador italiano Umberto Eco profundiza la noción de “cuadro”, derivada de las investigaciones sobre inteligencia artificial y ciertas teorías textuales de finales de la década de los setenta. El concepto de cuadro se refiere a la representación a nivel cognitivo de una situación (estéreo)típica, desencadenada por una evocación textual o icónica. Los modos en los que ocurre la representación dependen del repertorio mental del lector, en concordancia con su experiencia cultural individual (Eco 112-114). Sobre esta base conceptual, Eco distingue entre dos tipos de lectores: el que *lee* y el que espera encontrar un espectáculo en la lectura. El primero, culto y sofisticado, lee en el sentido estricto de la valoración estética de la literatura. Es capaz de reconocer los “cuadros intertextuales”, esto es, los “esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen” (Eco 120) y por lo tanto, puede interpretar las expresiones figuradas, las

connotaciones estilísticas, las subversiones de ciertas reglas de género, etc. El segundo lector, por el contrario, es de cultura limitada y fundamenta su apreciación de una obra de arte sobre “cuadros comunes”, correspondientes a las “*fabulae* prefabricadas” compartidas por la mayoría de los integrantes de una cultura, entre las que Eco (117-118) incluye el plan típico de la novela policíaca o los cuentos populares en los que las funciones aparecen invariablemente en idéntica sucesión, como ocurre de modo análogo en un espectáculo televisivo de variedades. Lejos de estimular la valoración estética de una obra, los cuadros comunes hacen del lector un ente vulnerable, ingenuo y de cierto modo infantil, susceptible a las emociones intensas y extremas, sorprendido ante los desenlaces inesperados, extasiado ante los “finales felices”, exaltado ante las acciones espectaculares, recursos considerados intrascendentes por el lector culto. Estos rasgos parecerían corresponder al perfil de una clase de lector postmoderno estereotípico, poco crítico, atrapado en el *ethos* del consumo masivo, para quien la literatura se iguala a un espectáculo del nivel de un “*reality show*” o de una de las miles de películas contemporáneas sobre el nazismo: narcotizado ante la profusión de imágenes mediáticas, celebratorias del drama y de la acción, este lector espera de la literatura el mismo tipo de intensidad superficial que le permita perpetuar su pasividad.

En *Lectores, espectadores e internautas*, uno de los trabajos más recientes de Néstor García Canclini (68-71), el investigador asegura que la “espectacularización” mediática insistente comporta un riesgo de banalización. Recurre a la etimología de la palabra “espectáculo” contenida en la Enciclopedia Salvat, que la define como un evento que se celebra “en un local o lugar en el que la gente se congrega para presenciarlo” y también como “acción que causa extrañeza o escándalo”. Sin embargo, en evocación de la fragmentación espacial discutida con anterioridad, señala que el bombardeo de los medios

tecnológicos ha desvirtuado la definición: lo que buscan los espectadores y lo que reseñan los periódicos en sus secciones de espectáculos, esto es, lo que se transmite por televisión, es todo aquello que *no* ocurre en ningún local ante la presencia de espectadores congregados para presenciarlo. Pero más allá, no solo somos espectadores de lo que ocurre en las secciones de espectáculos de los diarios, sino de lo que se registra en las páginas de economía y de política, que no tendría por qué causar ni extrañeza ni escándalo pero aún así los causa, y de los noticieros de televisión que con frecuencia pueden confundirse con un “*reality show*”. La “espectacularización” de lo social es generalizada, y la misma distorsión de la idea tradicional de espectador se ha registrado en la noción de lector, cuyo papel en el siglo XXI se ha diversificado en gran medida, y cuyas posibilidades de consumo estético se yuxtaponen como un prisma. Así, el lector es también espectador e internauta, al hacer intenso uso de un repertorio amplísimo de materiales que, en mayor o menor medida, han desplazado al libro de literatura en su sentido artístico y que incluyen manifestaciones tan disímiles entre sí como el cómic y el anuncio luminoso; como el blog y el microfilm; como los subtítulos de películas y los mensajes de texto enviados por teléfono móvil; como la poesía leída en público y las entradas ilustrativas de *Wikipedia*; como el reportaje periodístico y el foro público de discusión de un diario digital, como las instrucciones para ensamblar un mueble comprado en una cadena masificada tipo IKEA y una conversación de chat, donde el lector lee y escribe al mismo tiempo. El lector culto, desde la perspectiva de Eco (73-89) “actualiza” el texto y “coopera” en la búsqueda interpretativa, mediante un complejo proceso intelectual de decodificación y asignación de significados, cuyo sentido se engendra en espacios históricos, temporales y geográficos diferenciados. Para el lector/espectador/internauta del siglo XXI (García Canclini 74-75), expuesto a tal variedad de

expresiones de gran velocidad e interactividad, esos límites históricos, temporales y geográficos se desvanecen: en Internet, “al navegar o *googlear* textos e imágenes de épocas diversas la cultura de los vecinos y los alejados se vuelven asombrosamente accesibles. Se ‘familiarizan’”, en un proceso opuesto a la “desfamiliarización” que fomentaba la literatura “autónoma”, desde la concepción que propusiera Shklovsky en aquel lejano 1916.

2.4 La creación artística desde la diáspora migratoria en la era “postmoderna” y “postnacional”

Otro efecto de la naturaleza interactiva de la red, según García Canclini (75) es que “desterritorializa” (término que toma de Deleuze y Guattari). Desde posiciones variables es posible “acceder” de modos *sui generis* a las realidades sociales de otros países, crear arte y emitir críticas sobre las mismas. Uno de los fenómenos paradigmáticos en el mundo globalizado de hoy es la diáspora migratoria, a la cual no es ajena el mundo en general, América Latina y, dentro de ella, Venezuela, en particular, como se verá con más detalle en el Capítulo 3. Durante su entrevista con Flavia Costa, Ludmer –cuya vida misma está “marcada por los desplazamientos y migraciones” según se lee en su sitio web—⁶ afirmó que el migrante latinoamericano es, por efecto paradójico, un “sujeto nacional” de la globalización: “porque está desnacionalizado puede ser un representante de la nación latinoamericana de hoy”. La crítica literaria Mabel Moraña (*Crítica impura* 217) que, como Ludmer, salió de América Latina hacia Estados Unidos, precisa que “el desplazamiento y el tránsito son connaturales a la constitución del latinoamericanismo, que ha absorbido estas dinámicas, con mayor o menor fuerza y respondiendo a distintas pulsiones político-culturales”. Estas pulsiones, cabría añadir, adquieren una dimensión más potente en esta

⁶ http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/biografia.html

época en que las “identidades nacionales” parecen ser desplazadas por las “postnacionales”. Al analizar el argumento de Jürgen Habermas en torno al concepto de postnacionalismo, el crítico literario y latinoamericanista chileno Grínor Rojo (156-157) señala el multiculturalismo como fuerza clave en la conformación *de facto* de los Estados del siglo XXI. El incontenible incremento de los flujos migratorios, unido a la globalización de los intercambios económicos, comerciales, comunicacionales y culturales, son los factores centrales que explican el debilitamiento contemporáneo de los Estados nacionales. Esto es fundamental no sólo para comprender las realidades de los grandes centros occidentales como Estados Unidos y Europa, que esperan “varias decenas de millones de inmigrantes” dentro de las próximas dos o tres décadas, sino también para repensar el *locus* de las producciones estéticas latinoamericanas. El crítico literario Julio Ramos (52), otro sujeto migrante latinoamericano, se pregunta por el significado de escribir en un lugar distinto al que el sujeto reconoce como propio. “¿Cuáles son las fronteras de la comunidad en que se escribe? ¿Qué queda afuera?” Estas preguntas resultan especialmente relevantes en esta época globalizada e hipertecnificada, en la que las identidades y los imaginarios culturales trascienden el lugar de procedencia, y el arraigo de los sujetos en migración es en alguna medida sustituido por la sensación de pertenecer a varios lugares y a la vez a ninguno. Ramos (52-53) evoca la reflexión que una vez hiciera Theodor Adorno: “en el exilio la única casa es la escritura”, esto es, la escritura se presenta como una forma efectiva de reafirmar la subjetividad propia desde un “afuera”, de modo de compensar la nueva realidad de un sujeto descentrado, fluctuante “*entre* dos mundos”, inmerso en una complicada dinámica de presencias y ausencias. Sin embargo, el “aura” del exiliado, de acuerdo con Ramos, “familiariza” la distancia, percibida como un paréntesis pasajero en la arena de una identidad

duradera, pues la idea del regreso al país de origen siempre está presente. Las condiciones culturales vigentes en la primera década del siglo XXI, cuando la desmesurada mediación tecnológica permite la “familiarización” y “desdiferenciación” de historias y espacios temporales disímiles y la asimilación de todos los presentes a uno solo, añaden una nueva dimensión a la idea de Ramos y plantean nuevas preguntas, tal vez sin respuestas inmediatas: ¿Cuál es el locus de arraigo de un sujeto desnacionalizado y a la vez ciudadano de un mundo cada vez más homogéneo e indiferenciado? ¿Existe realmente un país “natal” reconocible, singular y único al cual retornar? ¿Qué nuevos matices aporta a la experiencia de crear/escribir la inmediatez de acceso a la “realidad del presente cotidiano” vía el ciberespacio, lo cual no requiere una posición fija del cuerpo? ¿Hasta qué punto un escritor que escribe “desde adentro” representa la “realidad social” de modos más auténticos y hasta qué punto no puede evitar servirse de los mismos recursos hipertecnificados de los que se sirve el escritor migrante? Y, en sintonía con Moraña (*Crítica impura* 218), ¿de qué modos varían las posicionalidades de reflexión desde las cuales pensar las realidades del lugar de origen?⁷ Estas preguntas resultan de especial relevancia en el caso de Venezuela, por la especial influencia que sobre su sociedad ejercen las fuerzas centrífugas del mercado y la seducción constante de las nuevas tecnologías, como se verá en un momento.

⁷ Como se ha mencionado con anterioridad, tal es el caso del autor cuyas obras se analizan en esta tesis y también el de quien estas líneas escribe: ambos escribimos sobre Venezuela desde latitudes muy distantes no solo entre sí sino del territorio objeto de estudio (Madrid, Vancouver) y nos servimos por igual del mar mediático. Así podrá apreciarse más adelante en el análisis textual del corpus, como también en la naturaleza y variedad de las fuentes bibliográficas usadas en este trabajo.

2.5 Consumo, medios tecnificados y lectura en la Venezuela “postmoderna”

Aplicar los planteamientos discutidos a lo largo de este capítulo al contexto venezolano encierra una marcada paradoja. Mucho se ha hablado sobre la postmodernidad en América Latina, de modo que no es preciso retomar el debate en toda su complejidad. Tal vez bastaría con recordar la reflexión de la crítica chilena Nelly Richard (“Bordes, diseminación, postmodernismo” 240): Latinoamérica es un escenario de “fantasías cruzadas”, donde confluyen una centralidad occidentalizada y una “periferia”, “donde modernidad y postmodernidad se hacen –ambas—fragmento y mezcla de conceptualizaciones metropolitanas y de prácticas diseminadas en combinaciones de signos residuales, heteróclit[o]s”. Siguiendo esta línea de pensamiento, es interesante llamar la atención sobre las similitudes existentes entre la Argentina “postmoderna” que preocupa a la crítica literaria Beatriz Sarlo y las incongruencias sociales de una Venezuela de extremos, postmoderna y premoderna a la vez. De la Argentina de fin de siglo, empeñada en no reconocer su “marginalidad” en relación con el “primer mundo” decía Sarlo (7) en 1994:

Como otras naciones de América, la Argentina vive el clima de lo que se llama ‘postmodernidad’ en el marco paradójico de una nación fracturada y empobrecida. Veinte horas de televisión diaria, por cincuenta canales, y una escuela desarmada, sin prestigio simbólico ni recursos materiales; paisajes urbanos trazados según el último *design* del mercado internacional y servicios urbanos en estado crítico. El mercado audiovisual distribuye sus baratijas y quienes pueden consumirlas se entregan a esta actividad como si fueran habitantes de los barrios ricos de Miami.

De un modo similar, los signos de “decadencia” de la fracturada sociedad venezolana del cambio de siglo, abatida por altos índices de inflación, pobreza, desempleo, deficiencias sistémicas en el sistema educativo, servicios públicos ineficientes, corrupción político-

administrativa y un deterioro general,⁸ contrastan profundamente con la febril compulsión cultural —sin que se registre mayor distinción entre clases sociales—por el consumo de mercancías foráneas emblemáticas del *status quo* “primermundista”, con especial predilección por los medios de tecnología sofisticada. Tal vez pueda afirmarse que, en términos de la problemática que plantea la postmodernidad en un *locus* tan contradictorio como América Latina, el caso venezolano constituye un eslabón más allá en relación con Argentina y otros países de la región, pues la discrepancia entre la realidad social y el imaginario postmoderno determinado por la cultura de consumo, parecería ser allí más profunda. Estos planteamientos se justifican al señalar los altísimos niveles de consumo de ciertos artículos que, en muchos casos se ubican entre los mayores *per cápita* del mundo, como se verá más adelante, además de que los mismos venezolanos se autodefinen como una cultura dada al consumo extremo, como lo revela una colección de opiniones recogida en la edición digital de *El Universal* del 4 de mayo de 2010, titulada: “¿Crees que el venezolano es excesivamente consumista?” Allí, la lectora Dorys Noguera, por ejemplo, asegura que los venezolanos se reconocen por sus excesivos gastos, lujos y equipos de última generación tecnológica. Califica la cultura como “derrochadora”, y la cuestiona por haber hecho “templos” de los centros comerciales y los supermercados. En sintonía con Beatriz Sarlo, concluye su comentario diciendo que en Venezuela “consumismo y pobreza conviven en un mundo desigual”. Aquí resulta de fundamental interés hacer un paréntesis para notar que, si bien la marcada tendencia al consumo que ha caracterizado a la sociedad venezolana desde la consolidación del país como nación petrolera en la década de los setenta se ha mantenido en

⁸ La situación sociopolítica de la “decadente” Venezuela Bolivariana y sus antecedentes históricos se desarrollarán en detalle en el Capítulo 3.

continua alza entre todos los sectores sociales, se ha registrado una transformación importante: existe una acentuada propensión al consumo por parte de una clase media emergente vinculada al poder político, la llamada “Boliburguesía”, surgida durante el mandato del presidente Hugo Chávez y denominada así de modo peyorativo por el sector opositor al chavismo. El burlón término surge de la unión entre los vocablos “Bolivariana”,⁹ en referencia a la Revolución, y “burguesía”, y su uso ha sido institucionalizado en los medios de comunicación adversos al gobierno. La clase se conforma por distintos sectores sociales –no solo los desposeídos a los que el régimen ampara y representa, sino un nuevo sector de la Fuerza Armada, del empresariado nacional y de la clase media, que han amasado inmensas fortunas gracias a las relaciones clientelares con el gobierno. Es necesario resaltar que, en esencia, la dinámica del clientelismo político en el régimen de Chávez representa una continuidad histórica en relación con regímenes anteriores, sólo cambian los sujetos que se benefician de esas relaciones clientelares. El indicador de una transformación radica en el hecho de que se ha producido un desplazamiento de los antiguos agentes políticos en el poder, lo cual ha creado una escisión en el interior de las clases sociales y la esfera del poder.

Para ilustrar todo lo anterior, es suficientemente documentado, por ejemplo, el hecho de que Venezuela es un país con un elevado consumo per cápita de vehículos. Per Kurowski, columnista de opinión del diario *El Universal*, advertía en la edición digital del 12 de julio de 2007 que, a pesar de ser un país en franco “retroceso”, la demanda de automóviles era

⁹ Considerando que Bolívar no concibió su proyecto emancipador como una revolución, habría que señalar que “Revolución Bolivariana” es un término acuñado por el chavismo como una actualización del proyecto emancipador de América Latina. Es importante notar la productividad de estas denominaciones, pues las mismas demuestran la intención de rescatar ciertas huellas de memoria histórica y de lograr una continuidad con un proyecto inconcluso, lo cual funciona en el terreno discursivo como propuesta de liderazgo para toda América Latina.

“explosiva”. El vehículo deportivo utilitario, SUV por sus siglas en inglés, ha sido por muchos años un emblema de consumo, lo que alcanzó su máxima expresión con el éxito de ventas de Hummer,¹⁰ un vehículo americano que evoca una simbología de poder, exuberancia y ostentación y cuyo consumo se ha asociado en la primera década del siglo con la “Boliburguesía”, aunque su uso no es exclusivo de la misma.¹¹ El diseño del Hummer, análogo a un tanque de guerra, y su uso dentro del mencionado grupo social, evoca una imagen simbólica de los modos en que esta clase –sin descartar también otros miembros de clases en oposición polarizada¹²—afirma su postura desde una posición de hostilidad. Diversas fuentes han atribuido a esta misma clase social un gusto especial por *Blue Label/Etiqueta Azul*,¹³ nombre de la mezcla *premium* de la gama de whiskies de Johnny Walker –una de las más caras del mercado— que inspiró el título de una de las novelas que se analizan en este trabajo. El antropólogo Fernando Coronil (“Magical History”) ha afirmado recientemente que Venezuela se ha convertido en la última década en el país con mayor consumo per cápita de esta marca de whisky, sugerencia que concuerda con la información de que, durante los últimos 40 años, Venezuela se ha ubicado entre los diez primeros lugares en el mundo con el mayor consumo per cápita de la bebida escocesa en general.¹⁴ El hecho de que este tipo de informaciones y críticas aparezcan por lo general en

¹⁰ Un vehículo tipo SUV comercializado por la empresa automotriz General Motors desde 1992 hasta 2010, inspirado en un vehículo militar de nombre Humvee.

¹¹ Treewater, Evette. “Venezuela’s Hummer Revolution.” *Latin Business Chronicle.com*. Latin Business Chronicle, 17 March 2008. Web. 17 May 2008. Para una caracterización más profunda de la clase emergente de la “Boliburguesía”, consultar: Espinosa, Javier. “La Boliburguesía”. *El Universal.com*. El Universal, 26 nov. 2010. Web. 17 mayo 2011.

¹² En el Capítulo 3 se emprende un análisis detallado del conflicto de polarización ideológica en la Venezuela del siglo XXI.

¹³ “Los boliburgueses sólo beben Etiqueta Azul”, afirmó recientemente Roberto Giusti en: “¿Quién defiende a Lorenzo Mendoza?”. *El Universal.com*. El Universal, 25 mayo 2010. Web. 17 mayo 2011.

¹⁴ Velasco Salazar, Nancy. “El Whisky y Venezuela: una relación exigente”. *El Universal.com*. El Universal, 18 Nov. 2008. Web. 17 Mayo 2011.

medios adversos de elite tradicional y sean emitidas por intelectuales desafectos al gobierno de Chávez, encarna un cuestionamiento implícito hacia esta nueva clase emergente, a la que se atribuye un consumo si se quiere performativo (*yo consumo, ergo, yo soy*) que deviene caricaturesco de los modos de consumo de la antigua clase en el poder. Desde esta lógica, se condena el hecho de que, gracias a un nuevo poder adquisitivo gestado a raíz de la consolidación del mandato de Chávez, la despectivamente llamada “Boliburguesía” tiene ahora acceso a los bienes de consumo que antes no le eran permitidos y hace ostentación de ellos como forma de legitimación y afianzamiento.

Pero la población no sólo muestra predilección por vehículos estrafalarios y whiskies obscenamente costosos, sino que también puntea mundialmente en compras de dispositivos móviles y en el uso de redes sociales virtuales. El 23 de marzo de 2010 *El Universal* digital publicó: “Dos de cada diez usuarios de *BlackBerry* en Venezuela son niños o adolescentes”. Un 93% de los adolescentes entre 10 y 18 años tiene su propio celular en Venezuela y, en general, el país se equipara con el consumo de países industrializados como Canadá o Gran Bretaña, donde un porcentaje importante de la población adopta soluciones tecnológicas avanzadas. Más interesante aún, en el artículo se revela que muchos compran un *Blackberry* sin suscribirse simultáneamente a un contrato de servicio o adoptar un programa de prepago, lo que sugiere que sólo lo adquieren con fines de ostentación. Por otra parte, el mero título del artículo “No me hables, mejor escíbeme por *Twitter*”, publicado por la periodista Paulimar Rodríguez (“No me hables”) epitomiza la obsesión colectiva por la realidad virtual, en desmedro de la interrelación humana. La nota informaba que Venezuela se ubica en tercer lugar, después de Brasil y Holanda, como “uno de los países con mayor alcance en esta red social, que ya alcanza en el mundo 200 millones de usuarios”. De los 707 mil *tweets* se

envían al día en Venezuela,¹⁵ Rodríguez revela que la mayoría giran en torno al tema del que más se ha hablado en el país desde la década de los ochenta y que ha alcanzado una dimensión álgida bajo la Revolución Bolivariana: la política. No extraña que el uso de *Twitter* sea de particular predilección entre el sector medio antagonista de la población, a quienes la libertad expresiva de la arena virtual les proporciona una especie de abrigo ante la potencial censura gubernamental (si bien es cierto que existe libertad de expresión, también lo es que el gobierno ha manifestado recurrentes amenazas hacia ciertos medios de comunicación). En algún sentido, la participación ciudadana y la construcción colectiva de proyectos, viables como realidades empíricas en épocas anteriores, se han visto reemplazadas por la “participación política virtual” que posibilitan los medios electrónicos. Si se retoman los planteamientos teóricos discutidos a lo largo de este capítulo, estas parecerían ser pruebas inequívocas de la tesis de Baudrillard en torno al hecho de que la conexión entre la realidad referencial y su representación se ha desplazado y diversificado en un cúmulo de modalidades virtuales generadoras de nuevas prácticas e interacciones colectivas.

En estrecho vínculo con lo anterior, es crucial considerar en este análisis el desdén manifiesto del venezolano promedio¹⁶ por la lectura culta (incluida la literatura venezolana) a pesar de que durante la mayor parte del siglo XX —con anterioridad al *boom* mediático tecnológico— la literatura fue el discurso paradigmático de representación de la realidad social venezolana, de acuerdo con la crítica literaria Gisela Kozak (10). Kozak articula de un modo conciso los elementos fundamentales que explican la precariedad de los hábitos de

¹⁵ Chiappe, Giuliana. “Los venezolanos envían 707 mil *tweets* al día”. *El Universal.com*. El Universal, 30 jun. 2010. Web. 17 mayo 2011.

¹⁶ Se debe exceptuar de este análisis a la ciudad letrada.

lectura de la población venezolana en general, un fenómeno cultural muy complejo que, por razones de espacio no es posible discutir aquí con más detalle:

Se trata del mismo fenómeno que nubla nuestras percepciones históricas: una visión fragmentaria y desarticulada de los procesos literarios, hija de una mezcla de desinterés, de ignorancia y de la carencia de una política cultural, educativa, mediática y de publicaciones que llegue a sus destinatarios adecuadamente y se mantenga en el tiempo (Kozak 16).

No obstante, es oportuno abrir un paréntesis para comentar que recientemente se ha registrado un repunte del mercado editorial, manifestado en el auge de un número de figuras emergentes que, con el impulso de estrategias mediáticas y publicitarias, han logrado una aceptación importante en el público. De acuerdo con Ana Teresa Torres (“Cuando la literatura” 912), el mercado del libro en Venezuela comienza a ser atractivo, en parte, como consecuencia del control de cambio –instaurado desde el año 2003 y continuado de modo ininterrumpido hasta el momento de escribir estas líneas— que ha encarecido o, en algunos casos, inhabilitado las importaciones de libros foráneos, aunque también señala “una necesidad de comprender qué pensamos de nosotros mismos”. Tal vez cabría asomar, con cierto escepticismo, que la revitalización del mercado literario en el país podría responder además al hecho de que la tendencia narrativa del momento exalta un tipo de creación estética que, como la obra de Sánchez Rugeles, se fascina con el presente cotidiano de la época y la “realidad” inmediata y efímera del lector, a la vez que se mimetiza con las formas audiovisuales comerciales que simulan la vertiginosidad de transmisión de imágenes audiovisuales, rasgos paradigmático del arte postautónomo de este siglo XXI.

La inconsistencia en los hábitos de lectura, en cualquier caso, llevaría a pensar que las alteraciones en las formas de percepción y atención que de por sí producen los medios tecnológicos del siglo XXI se notan de modos más tajantes en la población venezolana en

general. A diferencia de otras naciones “modernas” que, por haber conservado una consistente tradición de lectura han podido registrar las transformaciones culturales que ha traído consigo la postmodernidad, en la Venezuela del siglo XXI se ha vivido un fenómeno en el que el bombardeo de la tecnología de última generación –que masifica el arte y la “democratiza” por la vía de un acceso inmediato— ha profundizado las carencias culturales ya existentes. Así, puede decirse que una “pseudo postmodernidad” se ha inscrito en Venezuela, acogida vehementemente por una población sin mayores defensas ni actitudes críticas ante la penetración del mercado masivo de expresión y entretenimiento.

A manera de cierre y vínculo con los próximos capítulos, hay que mencionar que la ficción de Eduardo Sánchez Rugeles, como exponente de la nueva hornada de escritores venezolanos de la primera década del siglo XXI, se nutre de las particularidades del campo intelectual venezolano en términos de sus fisuras radicales entre una alta alfabetización en tecnologías comunicacionales y de consumo masivo y una banalización del espíritu crítico, no sólo en torno a las expresiones artísticas y literarias, sino también en cuanto al origen y al ser histórico del colectivo venezolano. Las tensiones entre la aspereza del campo político en este comienzo de siglo –representado por el chavismo— (materia del próximo capítulo) y la profunda inmersión del sujeto ciudadano del siglo XXI en la cultura hegemónica postmoderna, otorgan a la nueva literatura venezolana un perfil particular que la hace profunda y paradójicamente “nacional”: por su experiencia histórica, anclada en las vicisitudes de la nación, y por sus modalidades de representación, sumida en una cultura “global” que los medios tecnificados de la comunicación posibilitan.

Capítulo 3: Chavismo y “decadencia”¹⁷ socio-política: contexto histórico.

3.1 El chavismo y la reversión del fenómeno migratorio en Venezuela

En el capítulo previo se ha discutido que una de las consecuencias del flujo migratorio global es el debilitamiento de los estados nacionales en el fin del siglo XX y el inicio del XXI, lo que en Venezuela adquiere visos específicos puesto que este flujo es propulsado, en gran medida, por la disensión política de los sectores medios y altos. Desde un punto de vista socio-histórico, la diáspora migratoria bien puede interpretarse en el caso de la Venezuela contemporánea como uno de los indicios del “fracaso de la nación”. El fenómeno migratorio ha adquirido un giro insospechado en el siglo XXI, si se contrasta con el panorama de buena parte del siglo XX: Venezuela fue, por tradición, un país que acogió una sucesión de olas migratorias provenientes de Europa a raíz de las Guerras Mundiales y la Guerra Civil Española, atraídas por la promesa vislumbrada en los inicios de la explotación petrolera en los años 30 y, posteriormente, por la bonanza petrolera cristalizada en los años 70. A partir de los intentos de golpe de Estado de 1992, la crisis bancaria de mediados de los 90 y el deterioro de la calidad de vida en especial para las capas medias, agudizado a lo largo de la gestión chavista, la situación migratoria se invirtió paulatinamente. El 21 de agosto de 2010 el diario caraqueño *El Universal*, en su versión digital, titulaba: “Más de 800 mil jóvenes han abandonado el país en 10 años”. Según la nota, las causas principales de la ola

¹⁷ La palabra “decadencia” en este contexto refleja el ideologema que ha emergido con el chavismo de parte de los sectores opositores medios y altos, y de los medios de comunicación masivos como formadores de consensos políticos. Para la noción de ideologema ver *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, de Fredric Jameson, quien conceptualiza el ideologema –término originalmente propuesto por Julia Kristeva—como una unidad lingüística/semántica que supone un contenido ideológico y que expresa el sistema de creencias, opiniones o prejuicios de una clase política o social en oposición con otra en una determinada época.

migratoria serían la violencia, la inseguridad personal, el desempleo, los bajos salarios y la falta de oportunidades; el 72% de los estudiantes venezolanos contemplaban entre sus opciones de vida la posibilidad de emigrar y, de los que efectivamente se habían marchado a 32 diferentes países en busca de mejoras de vida, casi 300 mil se encontraban radicados en los Estados Unidos, 30 mil en Canadá, 10 mil en Australia y unos 200 mil en la Unión Europea. Entre ellos cuentan los que, como Eduardo Sánchez Rugeles, autor de las dos novelas objeto de este análisis, se han casado con venezolanos poseedores de otra nacionalidad: Sánchez Rugeles, quien utiliza la palabra “exilio” para describir su situación diaspórica, vive en Madrid desde el año 2007 porque su esposa tiene nacionalidad dual venezolana-española. En conversación con Luis Yslas, el escritor explica que decidieron mudarse porque el “estropicio” del país ya no era soportable: “No es normal (...) tenerle miedo al prójimo, no es normal que te maten por matarte, que tengas un negocio en el que tu familia ha trabajado treinta años y de un día para otro, por un decreto mal escrito, pretendan borrarle del mapa”. En su discurso de recepción del Premio Iberoamericano Arturo Usler Pietri por su primera novela publicada, *Blue Label/Etiqueta Azul*, Sánchez Rugeles ahondó en su pesimismo al afirmar que, pasados diez años del siglo XXI, era necesario reconocer la “contundencia de la derrota” en una Venezuela que permanecía como “una hipótesis no resuelta”. Las desesperanzadas palabras de Sánchez Rugeles aluden a las ideas de fracaso nacional y decadencia social, generalizadas entre las clases medias y altas venezolanas, grupos numerosos de intelectuales y de profesionales, pero también entre personas de sectores medios y bajos para quienes el “Socialismo del Siglo XXI” de Hugo Chávez no ha traído las esperadas mejoras de vida. Tal vez la evidencia de la decadencia social en este

periodo histórico,¹⁸ tema obsesivo de conversación por parte de los sectores opositores, resuena con mayor legitimidad en las palabras y actitudes de algunos de los ideólogos de la revolución, funcionarios gubernamentales, oficiales militares y miembros de la sociedad civil, inicialmente comprometidos con el proceso revolucionario, y que en distintos momentos han ido mostrando su desencanto y engrosado las filas de la “disidencia”.¹⁹

Así, de acuerdo con sectores de diferentes clases sociales y variadas tendencias ideológicas, el caos social ha alcanzado en los años del chavismo una dimensión sin

¹⁸ El caos social en Venezuela se manifiesta en las cifras estadísticas de inflación, desempleo, empleo informal, pobreza, índices delictivos e informes sobre corrupción político-administrativa, ampliamente reseñados por la prensa nacional y en buena medida por los medios internacionales durante el transcurso de la primera década del siglo.

¹⁹ Los ejemplos de “disidencia” manifiesta o desacuerdo con la “Revolución” –término este último que el chavismo utilizó desde un principio para referirse a su proyecto político—son numerosos. Uno de los casos más representativos es el del general Raúl Isaías Baduel, ministro de la Defensa en los años 2006 y 2007 y considerado “héroe” de la revolución cuando, en abril del año 2002, dirigió la operación cívico-militar que restituyó al presidente Chávez en el poder tras un efímero golpe de Estado impulsado por el sector empresarial, los medios de comunicación y otros sectores opositores de la sociedad civil. En el año 2007, Baduel hizo público su disenso hacia la Revolución: no solo criticó la intención oficial de atacar la propiedad privada y cuestionó la vacuidad ideológica del proyecto, sino que señaló la contradicción entre la política de capitalismo de Estado, consistente en venderle petróleo a los Estados Unidos, y la retórica chavista, que señala al país del norte como el gran “enemigo imperialista”, según el articulista Carlos Blanco en su sección de opinión “Tiempo de palabra” aparecida en *El Universal.com* el 22 julio de 2007. Tres años más tarde fue condenado a ocho años de prisión por presunto abuso de poder y corrupción, en lo que consideró públicamente un abuso autoritario por parte del régimen chavista en una información publicada por *El Universal.com* titulada “Baduel: No soy un preso político, sino un reo de Chávez”. El general Alberto Müller Rojas, ex-presidente del Partido Socialista Único de Venezuela –PSUV y figura importante en la definición de los lineamientos del proyecto revolucionario, en otro ejemplo, declaró el 29 de marzo de 2010 a *El Universal* que retiraba su apoyo al gobierno por limitarse a albergar un “nacionalismo pequeño burgués que no representa las expectativas de la sociedad”. La crítica de Müller Rojas apunta a cuestionar el hecho de que, en el seno de una revolución que prometía mitigar las injusticias sociales, ha surgido una clase emergente –la llamada “Boliburguesía”, ya mencionada en el capítulo anterior— que se enriquece de modos similares a como lo hicieron las clases burguesas de épocas anteriores. Asimismo, algunos columnistas del portal web de información y opinión *Aporrea.org*, identificado con la revolución, han hecho públicas sus críticas contra el gobierno. Uno de ellos, Edgar Guevara, señaló en el 2010 que la revolución se conducía por la senda de la corrupción, el alto índice delictivo, la arbitrariedad jurídica, la inflación por especulación y el deplorable estado de los servicios públicos “por ineficiencia y falta de compromiso”. Edgar Perdomo Arzola, otro articulista de *Aporrea.org*, advirtió el mismo año sobre “la debilidad extrema del proceso bolivariano”, consistente en la burocratización creciente, la inseguridad, las “enormes desigualdades sociales”, la debilidad de las alianzas colectivas, de los partidos, de los movimientos sociales y de los sindicatos.

precedentes. Para muchos, la preocupación trasciende los problemas estadísticos puntuales y recoge implicaciones de largo plazo, como por ejemplo las consecuencias de las hondas rivalidades sociales e ideológicas y el temor ante un escenario totalitarista. Entre los que así piensan se cuenta el historiador venezolano de oposición Germán Carrera Damas (en Hernández 48), para quien no es necesario que haya presos políticos o torturados para considerar el régimen como represivo, abusivo y autoritario. El historiador advierte sobre un proceso de adoctrinamiento ideológico, dirigido a lograr que en la sociedad sean posibles solo dos salidas: asumir una postura de “mendicante agradecido” con un régimen totalitario, o incorporarse a una especie de gueto, un “apartheid social, ideológico y político, sin posibilidades de influir en el debate real y eficaz de la conducción de la sociedad” (Carrera Damas en Hernández 20).

3.2 Una sociedad fracturada en dos polos

Esta dimensión de la “decadencia” señalada por Carrera Damas –inquietud compartida por Sánchez Rugeles en su alusión al “miedo al prójimo”— encierra la polarización extrema en que se ha quebrado la sociedad venezolana. Para Kenneth Roberts (94-95), especialista en ciencias políticas y en América Latina, el discurso de Chávez ha estimulado los resentimientos de clases y los ha cosechado para su estrategia de “asalto frontal” contra el régimen democrático establecido. El lenguaje de guerra utilizado por Chávez evoca continuamente una dinámica de confrontación militar, como indica el historiador y ensayista mexicano Enrique Krauze (280): el presidente utiliza la palabra “batallas” para describir las contiendas electorales y se refiere a la oposición como “el enemigo”, hacia quien es necesario “apuntar las armas”. La retórica del líder venezolano sugiere que sólo existen dos tipos de venezolanos: *ellos* y *nosotros*. *Ellos* son los “malos”, los

traidores, las elites que se apoderaron de las riquezas que correspondían a todos. *Nosotros* corresponde a los “buenos”, los patriotas, los desposeídos, los llamados a la redención épica colectiva. Teodoro Petkoff (276), guerrillero de la izquierda radical durante el periodo inicial de la democracia liberal y posteriormente agudo crítico del “socialismo real” y renombrado líder dentro del progresismo nacional, argumenta que la virulencia de tal discurso lleno de “ruido y furia” propicia una respuesta igualmente virulenta: en el caso venezolano, según Petkoff, la conflictividad natural de toda sociedad ha sido hipertrofiada para caer en una “polarización diabólica y peligrosa”. Para el antropólogo venezolano Fernando Coronil (“Chavez’s Venezuela”), uno de los fenómenos más sorprendentes derivados de este conflicto es el hecho de que la satanización mutua no solamente ha saturado la esfera pública, sino el dominio privado de la familia y la amistad. En la apreciación del antropólogo, chavistas y antichavistas habitan mundos sociales irreconciliables bajo una absurda “regla del estereotipo”: para unos, este “drama histórico” se presenta como una revolución de futuro brillante; para otros, como una mascarada que avizora un porvenir malogrado. Un tercer grupo —tal vez menos numeroso— percibe una turbia mezcla de ambas posibilidades. Coronil esquematiza ambos polos a modo de caricatura: desde uno de ellos se percibe un estado democrático; un pueblo que participa activamente en la política local y nacional; una población más saludable, educada y mejor nutrida; dinero petrolero invertido tanto en el pueblo como en una economía diversificada. Desde el otro polo la visión es opuesta: un estado militarista autocrático; el surgimiento de una elite corrupta; un estado en control progresivo de la economía, la educación y la cultura; escasez creciente de bienes básicos de consumo y servicios públicos en declive; una profundización de la dependencia económica

de la renta petrolera. Sin embargo, pocos parecerían plantearse interrogantes equilibradas:
¿Qué posibilidades albergan las posiciones centrales entre ambos polos?

3.3 Breve cronología histórica de Venezuela: de la República de 1830 a la República Bolivariana de Hugo Chávez (1998-)

Para comprender el proceso de deterioro y la polarización de la sociedad venezolana en los albores del siglo XXI es preciso rememorar algunos momentos históricos importantes a partir de la creación de la República en 1830.²⁰ El historiador Antonio Sánchez García (“La pesada carga”) atribuye la “genética de la decadencia venezolana” a la abismal discrepancia entre la concepción abstracta e idealizada de la República en la mente de Bolívar, Páez y otros próceres de la Independencia, por un lado, y las intenciones de los miles de seguidores de ambos, impulsados primordialmente por la ambición de enriquecerse y ascender al poder. Son precisamente estos “aventureros en armas”, según Sánchez García, los personajes arquetípicos que explican la génesis de la clase dominante venezolana: los caudillos, los beneficiarios de favores clientelares, los amparados por el autócrata de turno. La tendencia a la perpetuación autocrática en el poder y la conducción de Venezuela desde la lógica de intereses individuales comienza a percibirse a grandes rasgos desde antes del advenimiento de la república independiente, con las tres presidencias de Bolívar entre 1813 y 1830. Su último periodo en el poder corresponde a la presidencia de la Gran Colombia y se troca en dictadura a partir de 1828, año en que El Libertador decide gobernar con poderes supra-constitucionales en un intento de impedir la disolución de su proyecto continental integracionista, desarticulado en 1830. En ese año, Venezuela se separa de la Gran Colombia

²⁰ Este resumen se basa, en buena parte, en la información contenida en el libro del historiador y escritor venezolano Rafael Arráiz Lucca, titulado *Venezuela: 1830 a nuestros días*. Caracas: Editorial Alfa, 2007.

y comienza un periodo de nación republicana independiente que, a lo largo del siglo, se caracterizará por la transferencia del mando de un caudillo a otro, además de verse sumergida en prolongadas y sangrientas guerras e insurrecciones militares.²¹

En la primera mitad del siglo XX, la supremacía adquiere una nueva dimensión nominal: entre 1899 y 1945, la llamada “hegemonía militar andina”²² rige el rumbo del país. El periodo más largo de esta larga etapa corresponde a la dictadura vitalicia (1908-1935) del general Juan Vicente Gómez, que albergó varios cambios político-económicos significativos: en 1910 institucionalizó el Ejército Nacional con la creación de la Academia Militar, lo que supuso el control definitivo de las continuas insurrecciones de los “hombres a caballo armados” que buscaban alzarse en el poder desde 1830 (Arráiz Lucca 219). Por otra parte, durante la hegemonía de Gómez se registró la transición de la Venezuela rural agraria hacia la Venezuela petrolera, cuya idiosincrasia se discutirá con más detalle en las próximas páginas. Otro hecho trascendente de esta época es que se comenzaron a gestar, de la mano de los estudiantes de la “Generación de 1928”,²³ las bases del proyecto político que conduciría

²¹ Así puede apreciarse de acuerdo con la siguiente sucesión esquemática:

-(1830-1846): los “conservadores” –el general Páez y el general Carlos Soublette— se alternan el mando con dos breves excepciones de presidencias civiles.

-(1847 y 1858): los “liberales” –los hermanos José Tadeo y José Gregorio Monagas— se alternan la presidencia de la república.

-(1859-1863): Guerra Federal. Cruento enfrentamiento entre la oligarquía conservadora instaurada en el poder desde la Independencia, resistente a quebrar el orden social dominante, y los rebeldes liberales, autodenominados federalistas. A la cabeza de estos últimos figuraban el general Ezequiel Zamora (muerto en la guerra), y Juan Crisóstomo Falcón, quienes luchaban por un reparto justo e igualitario de las tierras, hasta entonces administradas por una elite de caudillos militares.

-(1870-1888): el general Antonio Guzmán Blanco permanece en el poder por 18 años interrumpidos por breves periodos. Inspirado en su vasto conocimiento de la modernidad francesa, busca conducir al país hacia una senda progresista. Su prolongado mandato estuvo siempre signado por un exagerado culto a la personalidad, el ejercicio autoritario del poder y el manejo arbitrario de los fondos públicos.

²² Corresponde al periodo de sucesiones presidenciales de militares nacidos en la región andina venezolana, particularmente en el Estado Táchira.

²³ Integrada por los líderes estudiantiles Rómulo Betancourt, Raúl Leoni y Jóvito Villalba, entre otros, que asumirían un papel trascendental en la consolidación de la democracia participativa de la segunda mitad del siglo XX. Fueron miembros de esta generación, además, los escritores Miguel Otero Silva y Jacinto Fombona Pachano.

la vida pública del país entre 1958 y 1998: la democracia partidista representativa.²⁴ Sin embargo, todavía restaban algunos años de autocracia. A la muerte de Gómez en 1935, se sucedieron en el poder los generales tachirenses Eleazar López Contreras (1936-1941) e Isaías Medina Angarita (1941-1945) quienes, a pesar de haber llevado a cabo medidas modernizadoras y favorecido cierta apertura política, no promovieron la institucionalización de las elecciones directas universales y secretas. Fue entonces cuando, de modo irónico, la dirigencia de Acción Democrática, encabezada por el joven líder Rómulo Betancourt, formó una alianza con sectores descontentos de las fuerzas armadas para ejecutar, el 18 de octubre de 1945, un golpe de Estado contra Medina. Así, el primer periodo democrático en la historia del país, el llamado “Trienio”²⁵ (1945-1948), nació de la violencia de una asonada militar. La fugaz democracia, sin embargo, fue interrumpida el 24 de noviembre de 1948 por un golpe militar al presidente electo, el escritor Rómulo Gallegos. Este hecho marcó el comienzo de un nuevo periodo de armas: la represiva dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, cuya gestión se caracterizó por un firme interés en promover el desarrollo de infraestructura como vía a la modernización definitiva del país, proyecto avalado por el cuantioso ingreso petrolero. Sin embargo, a pesar de que el estándar material de vida era muy favorable, la sociedad civil estaba saturada de opresión y autoritarismo y exigía un cambio estructural perdurable. La fuerza de la resistencia clandestina –una coalición entre los sectores militares descontentos y una fracción importante de la sociedad civil (la dirigencia política de Acción Democrática y del Partido Comunista de Venezuela, así como gremios profesionales y

²⁴ En 1931 se fundó el Partido Comunista Venezolano –PCV y, más tarde, en 1941, se creó el partido de ideología centroizquierdista Acción Democrática –AD, con el escritor Rómulo Gallegos como presidente y el joven Rómulo Betancourt en la secretaría general.

²⁵ En este lapso se redactó la nueva Constitución Nacional de 1947, que incorporó las elecciones universales, directas y secretas, decretó el periodo presidencial de cinco años sin reelección, permitió el voto a la mujer y asignó al Estado un papel crucial en la construcción de la nación moderna.

grupos intelectuales) — condujo a la cristalización del golpe de Estado del 23 de enero de 1958, fecha histórica que determinó el comienzo y consolidación de 40 años de democracia representativa (1958-1998). En 1958, los líderes de los partidos democráticos firmaron el Pacto de Puntofijo, a fin de garantizar la alternabilidad partidista en el poder, además de profesionalizar las Fuerzas Armadas y supeditarlas a la voluntad civil como medida vital hacia la solidificación de la democracia representativa.²⁶ Con el transcurrir de los años, el éxito del proyecto democrático dio lugar a la tesis de la “excepcionalidad venezolana”, sustentada en el hecho de que, en un lapso relativamente corto, el país logró transformarse en un modelo democrático de paz, civilidad, desarrollo y bienestar, un caso aislado en el continente latinoamericano, signado por una constante turbulencia en la segunda mitad del siglo XX.

Sin embargo, tal bonanza no sería eterna: la excepcional democracia acusaría sus progresivas fracturas y se desmoronaría en el ocaso del siglo XX, debido en buena medida a los intereses individualistas de los líderes políticos, al culto a la personalidad y a la creciente corrupción política y administrativa. El historiador y analista político venezolano Manuel

²⁶ El Partido Comunista de Venezuela, sin embargo, fue excluido deliberadamente del consenso, dato histórico que resulta de crucial importancia para comprender el devenir venezolano de finales del siglo XX. La exclusión de los comunistas favoreció la formación de guerrillas de izquierda, que intentaron en varias oportunidades la toma del poder en los años sesenta. Alberto Garrido (10), analista político y experto en la Revolución Bolivariana de Hugo Chávez, recuerda que el proceso revolucionario que condujo a Chávez al poder es más antiguo que la democracia representativa: comenzó en 1957, cuando el PCV decidió impulsar el movimiento insurreccional mediante una alianza entre grupos revolucionarios civiles y militares. En un principio se conoció como “revolución cívico-militar-bolivariana” y, después de cuatro alzamientos militares logró llegar al poder en 1998, por el camino democrático. Enrique Krauze (164-165) refiere que, durante su adolescencia, el ahora presidente de Venezuela no solo se identificaba con los ideales de la izquierda marxista, en boga en la América Latina de entonces, sino que idealizaba a sus “héroes” (colocó “en un altar” al Che Guevara, a Fidel Castro, a Salvador Allende, al general Juan Velasco Alvarado y a Omar Torrijó). En 1971, se incorporó a la Academia Militar, porque comprendió la necesidad de “plantar” un revolucionario de izquierda en la armada, dado que el régimen democrático no había sabido “captar la propagación del espíritu revolucionario de la época”.

Caballero (166) divide la sucesión de gobiernos civiles que se extendió de 1958 a 1998 en dos periodos: “el ascenso”²⁷ (1958- 1977), época en que se procede a implementar con aparente éxito el proyecto nacional democrático, y “la caída”²⁸ (1978-1998), correspondiente a la culminación y agotamiento del proyecto. Roberts (78) ofrece una explicación de tal declive al argumentar que la nacionalización del petróleo en 1975, durante el gobierno de Pérez, así como el aumento de los ingresos petroleros en la década de los setenta, permitieron que el sistema democrático de partidos políticos cumpliera su compromiso pluriclasista.²⁹ El Estado florecía como administrador del bienestar colectivo sobre la base de un modelo populista (tasas locales muy bajas, créditos públicos convenientes a la empresa privada bajo el esquema de industrialización por sustitución de importaciones –ISI—, elevados salarios para la clase obrera, implementación de controles de precios y subsidios alimentarios, de transporte, de educación y de salud). La “Gran Venezuela” prosperaba a grandes pasos mientras el precio del oro negro lo permitía. En el lapso de la caída, se trasluce la decadencia no sólo de la dirigencia política sino de la sociedad civil en general. Como recapitula Roberts (83), a partir de los años ochenta los precios del petróleo se derrumbaron y la crisis de la deuda externa latinoamericana alcanzó a Venezuela. La inestable base del esquema económico rentista se desgastó y el Estado ya no fue capaz de satisfacer las demandas sociales de bienestar y riqueza. Con ello se instaló el repudio manifiesto hacia la política y hacia la institución democrática, debido a la propagación de la corrupción y de las relaciones

²⁷ El periodo de “ascenso” abarcó los gobiernos constitucionales de Rómulo Betancourt (AD, 1959-1964), Raúl Leoni (AD, 1964-1969), Rafael Caldera (Copei, 1969-1974) y Carlos Andrés Pérez (AD, 1974-1979).

²⁸ El lapso de la “caída” incluyó los gobiernos de Luis Herrera Campins (1979-1984), Jaime Lusinchi (1984-1989), Carlos Andrés Pérez (1989-1993) y Rafael Caldera (1994-1999).

²⁹ El sistema democrático estuvo desde siempre regido por el bipartidismo y los dos partidos principales, el centroizquierdista Acción Democrática, fundado en 1941, y el socialcristiano Copei –Comité de Organización Política Electoral Independiente—creado en 1946, fueron por tradición arquetipos de organizaciones electorales policlasistas, de tal modo que las diferencias sociales de sus militantes no comportaban mayores antagonismos (Roberts 78).

clientelares en la administración pública. La imposición de un drástico paquete de medidas neoliberales durante el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez, mediante el cual se buscaba recuperar la maltrecha economía, desencadenó una explosión social sin precedentes: el “Caracazo” del 27 de febrero de 1989, una sucesión de protestas masivas y saqueos que resultó en cientos de muertes y una represión militar brutal. Pérez logró resistir los embates del Caracazo, pero en 1992 su gobierno sufrió otro importante revés que sentó las bases para un viraje crucial en la conducción de la vida política del país: los intentos fallidos de golpe de Estado del 4 de febrero y del 27 de noviembre. El primero tuvo un impacto particular: fue liderado por Hugo Chávez Frías, un comandante de paracaidistas del Ejército Nacional que cautivó la imaginación popular, aglutinada en torno al descontento generalizado, y posteriormente, conquistar su voto democrático: en diciembre de 1998 ganó las elecciones presidenciales con el 56% de los votos. La aceptación de Chávez en la arena pública obedece, según Roberts (90), a que el comandante supo hábilmente aprovechar el rechazo popular contra el *statu quo* y se presentó como un representante genuino del pueblo marginado. Símbolo activo y beligerante de la antipolítica, al momento de ser electo prometió convocar a una Asamblea Nacional Constituyente y llevar a cabo una revolución que reivindicara la justicia social. Rechazó con vehemencia el neoliberalismo³⁰ y confirió una dimensión sin precedentes a las hostilidades sociales que se habían empezado a vislumbrar a finales de los ochenta. Sin lugar a dudas, representó una ruptura radical con el

³⁰ Roberts (90) argumenta que Chávez representa una vuelta extemporánea a la tradición populista latinoamericana, marcada por un nacionalismo a ultranza, una oposición férrea al imperialismo estadounidense, una adhesión al intervencionismo estatal, medidas económicas redistributivas y un compromiso manifiesto con la legitimación social y política de los grupos históricamente excluidos. Ello resulta anacrónico, según el académico, porque al momento de emerger Chávez, el modelo de industrialización por sustitución de importaciones –ISI—había colapsado, los estados desarrollistas habían quebrado y las presiones políticas y del mercado global eran mucho más poderosas.

pasado democrático, aunque no con el pasado más remoto, esto es, el pasado heroico, militarista, mesiánico y personalista, como se verá luego.

3.4 La gestión de Hugo Chávez

La primera promesa fue cumplida con prontitud: en medio de un clima de gran tensión sociopolítica, la Asamblea Nacional Constituyente se estableció a mediados de 1999. Pronto procedió a intervenir el Poder Judicial y a suspender las actividades del Congreso Nacional, con lo que se inició el proceso de disolución de las instituciones democráticas. La nueva Constitución Nacional de 1999 contempla reformas de fondo en relación con la de 1961, emblema de la democracia “Puntofijista” de la que el gobierno revolucionario ha procurado disociarse. Entre los cambios constitucionales más importantes destacan el otorgamiento de derecho al voto a los militares, la extensión del periodo presidencial a seis años y la reelección inmediata. La democracia ya no se concibe como “representativa” sino como “participativa y protagónica”, es decir, busca estimular la participación ciudadana en la lucha por objetivos comunes y en la resolución de sus problemas comunitarios.

En términos del manejo económico, muchos especialistas cuestionan el escaso estímulo a la productividad y la excesiva dependencia de la economía rentista del petróleo, coadyuvada por los elevados niveles de los precios del combustible en los últimos diez años. Ángel García Banchs (“La economía”) presentó en 2010 un sucinto análisis al respecto, titulado “La economía en los 12 años de Hugo Chávez”. Allí se lee que el gobierno venezolano ha desaprovechado la mayor bonanza petrolera de los últimos 35 años: el ingreso de “petrodólares” durante el mandato de Chávez alcanza unos 515 mil millones y, a pesar de ello, la economía sólo ha crecido 2,25% en promedio anual, en comparación con la tasa mundial de 2,7%. El economista afirma, además, que el modelo de reparto de la renta

petrolera no estimula un plan de crecimiento sistémico que permita “sacar de forma sostenible a la gente de la pobreza y la miseria”. A ello se añade que, ante la falta de estímulo a otras áreas productivas, las importaciones han pasado a constituir la fuente principal de bienes de consumo. Ya en 2002 el economista Carlos Blanco (*Revolución y desilusión* 380) advertía que en los tres primeros años de gobierno las importaciones habían crecido en forma “alarmante”, dinámica que revelaba “la incapacidad de las políticas puestas en marcha de crear un ambiente productivo, generador de empleo formal”. Otro aspecto importante, según García Banchs, es que en la era chavista la economía se ha caracterizado por los controles, tanto de precios como de cambios, y las escasas libertades económicas. Ello ha ocasionado que la fuga de divisas y la desaceleración de la inversión hayan sido las mayores de la historia financiera del país, y la devaluación promedio anual de la moneda haya sido del 19%. Algunas críticas favorables al régimen señalan el estímulo a la llamada “economía popular competitiva”, que promueve la participación popular en la actividad económica mediante la creación de empresas de producción social, microempresas y cooperativas comunitarias. Sin embargo, es ilusorio pensar en tales iniciativas como signos de crecimiento económico puesto que, como indica García Banchs, el auge de las mismas se sustenta solamente en la repartición “rentística y petropopulista”, es decir, son empresas “sin vida propia”, cuya sustentabilidad no se apoya en la productividad ni en el óptimo manejo administrativo.

En lo social, la magnitud del ingreso petrolero ha sustentado el despliegue de una serie de programas de contenido asistencial entre los que destacan las llamadas “Misiones”, puestas en marcha a partir de 2003. De amplia aceptación popular, las Misiones contemplan planes de atención médica primaria, educación para adultos, alfabetización, subsidios a

ciertos productos alimentarios básicos y vivienda. Ya Blanco (*Revolución y desilusión* 387) señalaba en 2002 los problemas asociados a este tipo de prácticas asistencialistas, paradójicamente desvirtuadas por “un clientelismo del cual la revolución aspiraba (...) a desmarcarse”. Si bien, según la aceptación generalizada, estos programas han mejorado las condiciones de los sectores empobrecidos de la población, se trata de un progreso inestable en el tiempo, retomando los planteamientos de García Banchs: lejos de promover la organización de los pobres alrededor de la autogestión y la productividad como objetivos últimos, estos programas refuerzan la vieja relación de dependencia del modelo de repartición de riquezas por parte del Estado. Al momento de caer los precios del petróleo, lo cual resulta factible en una economía cíclica, merman los recursos estatales y con ellos la continuidad de los programas sociales y el frágil bienestar de los marginados.

3.5 Una interpretación de la génesis histórica de la “decadencia”

El presente sociopolítico venezolano y la figura de Hugo Chávez han capturado la atención de críticos e investigadores dentro y fuera del país. Las raíces históricas del presente son complejas y multidimensionales, y muchos coinciden en que la expresión histórica del “fracaso” político social se sustenta en un conjunto de rasgos salientes: la fragilidad de la comunidad histórica, el recurrente regreso al mito seminal de la independencia, el culto al héroe, la tradición caudillista/militarista y la dependencia de la “magia generosa” de la naturaleza, proveedora “inagotable” de petróleo –este último aspecto se discutirá con más detalle más adelante. Los orígenes de estos rasgos idiosincráticos se remontan a una época muy anterior a la Independencia de la corona española: parte de la razón de ser de la condición socio-histórica venezolana se asienta en su pasado precolombino, habitado por comunidades nómadas. Lejos de compartir vínculos comunitarios, estos grupos permanecían

en constantes pugnas guerreras. Aunado a ello, los conquistadores de los siglos XV y XVI percibieron un territorio vasto y fértil pero sin “civilización” ni “cultura”,³¹ lo que explicaría el desinterés de la Corona en la fundación de centros económicos y culturales.³² Es un lugar común en la historiografía venezolana afirmar que el paso del europeo por aquella región obedecía bien fuese al interés de explotación de las riquezas naturales o a una transición geográfica hacia los virreinos en esplendor, pero rara vez a la intención de arraigarse. Sobre la base de estas circunstancias fundacionales, el recordado dramaturgo, ensayista y columnista de prensa José Ignacio Cabrujas (19) describió en sus obras de teatro y en sus artículos de prensa la fragilidad de la comunidad histórica venezolana: su preocupación recurrente era el “fracaso” de una sociedad que, a pesar de las pretensiones ilusorias del proyecto modernizador, nunca terminó de “cuajar”. Al contrario, desde la visión de Cabrujas (47), Venezuela nunca pasó de ser un “campamento” o un “hotel”, donde los usuarios, con mentalidad transitoria, se limitan a usufructuar las instalaciones materiales. Estas inquietudes han sido comunes a muchos críticos a lo largo del siglo XX: en su análisis de la Revolución Bolivariana de Hugo Chávez como la cristalización última del mito inconcluso de la Independencia, la escritora y ensayista venezolana Ana Teresa Torres (*La herencia de la tribu* 130-131) recuerda al canónico historiador Mario Briceño Irigorry (1897-1958), para quien la heterogeneidad y falta de cohesión histórica de los pobladores venezolanos de distintas épocas parecía ser el signo de la comunidad inconexa que intentó formar una nación: seres unificados por la convivencia geográfica, pero no por el orden histórico. De

³¹ Esta postura corresponde, desde luego, a la concepción del humanismo europeo que delineó la retórica colonizadora.

³² En la época colonial, Venezuela no alcanzó la categoría de virreinato: era una Capitanía General dependiente de la Real Audiencia de Santo Domingo y, posteriormente, en el siglo XVIII, del Virreinato de la Nueva Granada.

allí, según el historiador, se derivaría la “falta de densidad” de un pueblo incapaz de organizarse alrededor de proyectos comunes. Aún cuando ha habido propósitos colectivos, éstos han sido ajenos a la “venezolanidad”: tanto la urbanización como la modernidad y la explotación petrolera resultan artificiales, pues se oponen a la comunión rural característica del contexto agrario tradicional de la Venezuela pre-petrolera. El pensamiento de Briceño Iragorry en torno a la dificultosa aspiración de constituir una nación afianza la tesis de Anderson (4-7) según la cual el nacionalismo es un artificio cultural surgido hacia finales del siglo XVIII e impuesto universalmente sobre la base de los postulados modernos del desarrollo y del progreso, sin considerar las particularidades y diferencias históricas de las regiones. La nación venezolana, entonces, se “imagina” o se “inventa”, reelaborando las palabras de Anderson, a partir de unos valores “transplantados”, ajenos a las dinámicas colectivas dispersas e inconexas de la comunidad histórica particular.

La precariedad de las raíces históricas en el imaginario del venezolano es trascendental en la explicación del presente, por cuanto son aquéllas las que permiten la consolidación de los valores que dan sentido a la comunidad nacional y, sin ellas no hay memoria, sino que el pasado se presenta como un referente de fragmentos superpuestos, sin unidad ni significación. Esta falta de memoria, o “memoria traumática” en palabras de Torres (*La herencia de la tribu* 148), obliga al venezolano a evocar recuerdos aciagos cada vez que intenta acudir a sus tradiciones. Uno de estos recuerdos, de marcada ambivalencia, es el de Bolívar: héroe reverenciado y a la vez “padre distante” que abandonó a “sus hijos” en busca de la materialización de un sueño, la integración de la Gran Colombia. En su interpretación de la historia, Torres (*La herencia de la tribu* 148) argumenta que, según la convicción libertadora de Bolívar, la Independencia de Venezuela iba unida irreductiblemente a la

Independencia de toda la América Española. Bolívar sacrificó el cuerpo de la nación para cumplirla y a partir de allí se consagró “la gloria de la venezolanidad”: a diferencia de las otras nacientes repúblicas, Venezuela quedó arrasada a consecuencia de la guerra, su población, sus elites y sus recursos fueron diezmados y, en compensación, “se llenó de héroes”. El imaginario nacional se fundó entonces sobre la gloria heroica como consuelo por la pérdida, y oscila entre la nostalgia por el mito inconcluso de la independencia (el “paraíso destruido”) y la utopía por la urgencia permanente de crear un mundo nuevo, de aferrarse al futuro que traerá el bienestar, de “completar” la gesta de la independencia. Sin un arraigo histórico sólido, sin tradiciones diferentes a los héroes, el venezolano se vuelca entonces hacia un futuro de redención, en el que ningún proyecto político puede equipararse a la gloria decimonónica. De allí lo que la autora denomina “sociología del pesimismo”, esto es, un malestar perenne con la situación del país, una mirada decepcionada ante su realidad. Al profundizar sobre esta tensión entre la urgencia simultánea de vivir del pasado y de aprehender el futuro, Torres (*La herencia de la tribu* 126) cita a la psicóloga Maritza Montero, para quien la identidad psicosocial del venezolano se articula sobre una nostalgia idealizada por un pasado que se construye desde el presente. En esa identidad subyace una contradicción: a pesar de que los venezolanos propenden a ver el presente de modo negativo, conservan una “representación embellecida” de un pasado desolador, signado por las guerras, la miseria y la anarquía política. Existen entonces dos posibilidades: una, que esa construcción idealizada del pasado exprese una añoranza por la tranquilidad y la armonía que no terminan de hallarse en el presente, y la otra, que los venezolanos hayan desvinculado el presente del pasado y el futuro. En cualquier caso, la melancolía que mitifica a los héroes como realizadores de ese pasado favorable e irrepetible, parece reemplazar la conciencia

histórica. Ello explica de cierto modo la simpatía de la población hacia la institución militar: según la visión del sociólogo y ensayista venezolano Tulio Hernández (132-133) en ciertas formas del imaginario colectivo, un gobierno militar representa la posibilidad de contener los abusos de poder y de aminorar las desigualdades sociales, en un país donde los mitos fundacionales se construyeron sobre la base de una relación mítica entre el militar/libertador y el pueblo.

3.6 “Decadencia” y petróleo

En líneas anteriores se ha sugerido que la economía petrolera contribuye en gran medida a explicar la “decadencia” social venezolana. La dependencia del mineral –no solo continuada sino intensificada durante el periodo chavista—ha sido, sin duda, uno de los factores cruciales en la configuración de una cultura de consumo, de materialismo, de riqueza fácil y de corrupción. El proyecto modernizador de la nación, en el sentido de crecimiento económico, desarrollo institucional y progreso material, va de la mano con la transformación de Venezuela en nación petrolera a partir de la tercera década del siglo XX. El antropólogo venezolano Fernando Coronil (*The Magical State* 76) explica que a medida que las compañías petroleras transnacionales avanzaron en el negocio de la extracción petrolera, el Estado adquirió un nuevo papel como propietario de la riqueza nacional. En su nueva dimensión de administrador, el Estado se expandió hacia un sistema de instituciones y normas cada vez más complejas –organizaciones burocráticas, agencias gubernamentales, ideologías de poder, legislaciones tributarias—, todas diseñadas para regular la explotación petrolera y asegurar a la nación la retención de una buena porción de los ingresos. Los centros metropolitanos, donde se desarrollaron las clases medias y florecieron las elites de poder, crecieron y participaron del progreso en términos de infraestructura, vialidad,

urbanización y disponibilidad de todo tipo de bienes de consumo y servicios. En la era del “petroestado”, se fetichizó la modernidad, recuerda Coronil (*The Magical State* 168) y en su nueva capacidad, el Estado asumió además una nueva relación de dominación-dependencia con la sociedad, en la que se invirtieron las relaciones entre producción y consumo: como había temido el notable intelectual venezolano Arturo Uslar Pietri en 1936, el petróleo socavó las bases morales y ciudadanas de la sociedad venezolana y la convirtió en “un parásito de la naturaleza”, ávida de consumo incontrolado y de riqueza fácil. El impulso de participar de esa riqueza a como diese lugar fomentó la corrupción, aún a costa del deterioro de los nexos sociales, lo que a la larga condujo a la “institucionalización” de la criminalidad, como afirma Coronil (*The Magical State* 353).

3.7 La resurrección de temibles fantasmas

En esta compleja genealogía de independencia, héroes, caudillos y petróleo se entronca oportunamente la revolución de Chávez, quien se presenta a sí mismo como la encarnación viva de Bolívar y Zamora, el héroe vengador, el “mesías” enviado para continuar la obra inconclusa de la Independencia, con la gran ventaja diferencial que le brinda el brazo pródigo del Estado petrolero “moderno”.³³ En su *remake* contemporáneo de las emancipaciones decimonónicas, los “oprimidos” son los pobres de fines del siglo XX y

³³ Krauze (147) recuerda las palabras que Chávez pronunció en la primera entrevista que concedió a la prensa tras su fallido golpe de Estado de 1992: “Bolívar y yo dimos un golpe de Estado. Bolívar y yo queremos que el país cambie”. En otra oportunidad llegó a asegurar que en él había reencarnado Ezequiel Zamora, el “general del pueblo soberano”, líder de la Guerra Federal (1859-1863) escenificada justamente en la zona natal de Chávez en busca de una reforma agraria a favor de los campesinos. Zamora proclamaba consignas como “tierra y hombres libres”, “horror a la oligarquía”, “oligarcas, temblad, viva la libertad”, apropiadas por el comandante en su presente político y convertidas en slogans ideológicos. Otro icono histórico de quien se ha apoderado Chávez es su bisabuelo Pedro Pérez Delgado, apodado Maisanta, caudillo que operó en la región de Barinas a principios del siglo XX, de quien se han tejido todo tipo de leyendas; entre ellas, la favorita de Chávez, que era “un defensor de los pobres” (Krauze 167).

comienzos del XXI, los que nunca llegaron a participar de la bonanza petrolera, debido a que la “oligarquía” –análoga a la Corona española de la colonia y representada en el siglo XX por la democracia liberal— se apoderó ilícita e injustamente de las riquezas que, por derecho, pertenecían a todos los venezolanos. En el descontento popular a causa de los errores de la democracia y el consecuente ascenso de Chávez al poder se expresa, según Torres (*La herencia de la tribu* 152) el culto revolucionario, cristalizado en Venezuela como “el seguimiento arbitrario del ejemplo bolivariano entendido como la pasión por arrasar con el pasado, y el permanente deseo de empezar todo desde los cimientos”. Se equiparan entonces los tiempos históricos, los propósitos de la Independencia del siglo XIX con los del presente. El presente se confunde con el pasado, unificándose en un tiempo sin proyección. La herencia histórica heroica nacionalista, caudillista y militarista se ha enlazado, en el personalismo militarista de Chávez, con el recuerdo del frustrado movimiento guerrillero de izquierda de los años sesenta, inspirado en la Revolución Cubana, otra gesta épica a concluir en la Venezuela del siglo XXI, como apunta Kozak (89). Aquí resulta interesante notar que este resurgimiento del mito fundacional nacionalista “hibridado” con elementos de una retórica izquierdista que busca la justicia social se produce, como señala Moraña (“Negotiating the Local” 31-32), en un periodo en que las nociones de Estado, Nación y “lo Nacional” han sido desplazadas por los imaginarios postnacionales y la consolidación de la globalización a nivel mundial (escenario ya discutido en los Capítulos 2 y 3). Estas transformaciones se generan a raíz de la desaparición del llamado “socialismo real” en la ex Unión Soviética y Europa del Este, el subsiguiente fin de la Guerra Fría y, con él, el afianzamiento sin contrapeso de la ideología neoliberal bajo la hegemonía de los Estados Unidos. Pero si bien, como recuenta Moraña, la idea de los nacionalismos ha quedado

“obsoleta” en este contexto según algunas corrientes de pensamiento postmoderno,³⁴ el conjunto de transformaciones políticas que se han generado en Latinoamérica en la primera década del siglo XXI, denominadas por los medios como el “viraje a la izquierda” o *the Latin American ‘pink tide’* asignan significaciones alternativas a los conceptos de Estado y de Nación. De hecho la expresión *pink tide* se usa, recuerda Moraña, en referencia al carácter moderado –e incluso híbrido, como en el caso del chavismo— de los procesos políticos que tienen lugar en la región: sin rescatar los elementos “duros” de la izquierda latinoamericana del siglo XX (por ejemplo, el ascenso de Chávez al poder se realizó por la vía electoral y no por la lucha armada como tradicionalmente ocurría con los movimientos de izquierda en la región), pretenden lograr una reestructuración interna, una reivindicación de la justicia social y una negociación ideológica en torno a los desafíos políticos y económicos de la era globalizada. Estas redefiniciones implican una reconsideración del Estado soberano como agente de transformación social y de la Nación como espacio de negociación de integración regional, en simultáneo con la inserción global. Si queremos ir más allá y vincular los escenarios postnacionales con sus literaturas, De Grandis y French (26) argumentan que la presencia de las narrativas de identidad y de comunidades nacionales, tal como las concibió Benedict Anderson, continúan interpelando, casi de modos fantasmáticos, las producciones literarias creadas por escritores en flujo migratorio, como respuesta a una necesidad de “repensar lo nacional” en una era de globalización, transnacionalización y diáspora.

³⁴ Sin embargo, David Harvey (292-292) señaló en 1989 –tal vez muy pronto en relación con los cambios generados a raíz del fin de la guerra Fría— el revivir del deseo de la autoridad en el poder, la revitalización de los nacionalismos y de los localismos y el resurgir de la admiración de líderes carismáticos como parte de los mecanismos de defensa ante la ruptura de los consensos culturales y la diversificación de valores en sociedades postmodernas fragmentadas, regidas por la hegemonía única del sistema de producción capitalista.

El “viraje hacia la izquierda” en Venezuela, con su retórica oficial a ratos implacable y amenazante contra la “oligarquía”, es tal vez el “fantasma” más temido por los sectores sociales medios y altos venezolanos, vista la amenaza material al *statu quo* que implicaría la cristalización de la vena totalitaria del socialismo vislumbrada en el discurso gubernamental. Más allá, la figura de Chávez y su propuesta albergan fuentes adicionales de temor en la medida en que sugieren, según muchos críticos, un peligroso “regreso” a formas de gobierno represivas que se creían “superadas” en el país, lo que alimenta la sensación de desesperanza y la certeza del “fracaso” o “decadencia” social. Según algunos críticos locales, la heterogeneidad ideológica exteriorizada por el presidente y sus partidarios constituye un factor de preocupación. Carrera Damas (en Hernández 129), por ejemplo, advierte los riesgos de un proyecto cuya retórica califica como un “colecticio de recursos ideológicos” y esquematiza el cambio registrado en la estrategia política desde el advenimiento presidencial hasta el final de la primera década del siglo XXI: en un principio se divulgó el plan de perfeccionar la democracia, lo que rápidamente fue sustituido por la idea de “realizar el mandato de Bolívar”, exaltar la grandeza de la patria y luchar contra el imperialismo. La tercera etapa deja de lado el cumplimiento de la misión heroica, reemplazada por lo que el intelectual denomina la “máscara” del socialismo del siglo XXI³⁵ que ha llevado al país a un

³⁵ A pesar del enconado discurso gubernamental antiimperialista, de su hostilidad contra los empresarios, de sus ataques contra la propiedad privada y de su defensa a los marginados, materializada en programas sociales que pretenden un alcance colosal, para Krauze (192-193) el socialismo venezolano contraviene el pensamiento marxista en varios aspectos, sobre todo desde la perspectiva de la aguda crítica de Marx al poder, a la subordinación de la sociedad civil a la autoridad de una sola persona, al cerco a las instituciones políticas y a las libertades, al “organismo parasitario” del Estado, a la demagogia y al uso político del pasado. Y el “socialismo” de Chávez incurre precisamente en lo que cuestionaba Marx: extrae su contenido del pasado, no entierra a sus muertos sino que se empeña en revivirlos y no adquiere conciencia de su fondo, sino que se limita a “emular los fallidos experimentos históricos del socialismo real mediante “el uso de una ‘acumulación primitiva del capital’ que no tuvieron esos países: la del petróleo”.

estado “pseudo-socialista”, más cónsono con una “reedición de la más rancia dictadura militar” (Carrera Damas en Hernández 68). En este punto resulta útil recordar las deliberaciones del teórico político argentino Ernesto Laclau en torno a los desafíos conceptuales del término “populismo”. Con el propósito de problematizar las imprecisiones, vaguedades y displicencias asociadas al uso del término y las implicaciones político-ideológicas de tales incertidumbres en la arena política contemporánea (siglos XX y XXI) Laclau (4) recoge los rasgos del populismo planteados por el sociólogo italiano Gino Germani, evocativos en gran medida, por cierto, del “colectivo de residuos ideológicos” que, según Carrera Damas, alberga la propuesta de Chávez. De acuerdo con Germani, en primer lugar, los movimientos populistas desafían cualquier intento de definición exhaustiva: no puede clasificarse el populismo en el espectro de la dicotomía derecha/izquierda; es por lo general multclasista, aunque no siempre: privilegia los derechos del pueblo por encima de los de grupos favorecidos económicamente; demanda igualdad de derechos políticos y participativos por parte del pueblo, en combinación con alguna forma de autoritarismo impulsada por un liderazgo carismático; encierra marcados componentes nacionalistas; desmerita las distinciones de clase social... La crítica de Laclau reside en que, por lo general, se define (o se anti-define) el término sobre la base de estas indeterminaciones, estableciendo el contraste con un paradigma de lógica política “madura”, regida por un elevado grado de determinación institucional, esto es, un universo político “normal” (posiblemente utópico) del cual es necesario excluir toda lógica “peligrosa” (Laclau 17, 19). Sin embargo, argumenta que estas conceptualizaciones no se detienen a indagar si no sería precisamente esa “vaguedad” de los discursos populistas una consecuencia directa de la realidad social que, en ciertas situaciones, es en sí misma “vaga e indeterminada” (como parece ser en efecto el caso

de Venezuela, como se aprecia a lo largo de la cronología histórica que hemos sintetizado). Laclau (18) prosigue con esta interesante problematización preguntándose si el populismo, más que una operación político-ideológica “torpe” no sería más bien un gesto performativo dotado en sí mismo de racionalidad, esto es, propone aceptar que la “vaguedad” podría ser una condición prefigurativa de significado político relevante. Por último, objeta que los movimientos populistas constituyan un momento transitorio, producto de la inmadurez de los actores políticos del momento, cuyo destino invariable deba ser su sustitución, a la larga, por formas políticas más “maduras”. Como alternativa a esta postura dicotómica, propone que más bien se trata de una “dimensión constante” proclive a aparecer, en mayor o menor medida, en todo discurso político, y a subvertir y complejizar las lógicas internas de las llamadas “ideologías más maduras”. En la arena venezolana, los sectores antagonistas al proyecto de Chávez se inquietan, desde luego, ante esas lógicas políticas “inmaduras y peligrosas”, cargadas de ambigüedades, descritas por Laclau: por un lado, como se ha comentado con anterioridad, las capas medias y altas se muestran recelosas ante la retórica de “justicia social” contenida en la dimensión socialista/comunista del discurso oficial (que incluye amenazas manifiestas contra la propiedad privada). Primero, porque a raíz de la pacificación de los movimientos insurgentes en los años sesenta, el discurso oficial del proyecto democrático liberal fue efectivo en su agenda continua de descrédito a toda ideología o acción asociada con la izquierda política y segundo –y vinculado a lo anterior— por la marcada tendencia de la población al materialismo/consumismo, derivada de la cultura petrolera. Por otro lado, no sorprende que los críticos más acérrimos contra el gobierno –y los que, no casualmente, han obtenido mayor presencia en los medios locales identificados con la oposición—formen parte de las capas intelectuales que, en consonancia con el

paradigma del proyecto modernizador de la nación, se aferran a un imaginario de país políticamente maduro³⁶ –poco realista, diría tal vez Laclau—regido por los principios de una democracia liberal. Entre ellos valdría mencionar al recientemente fallecido historiador Manuel Caballero (151), para quien la “colcha de retazos” sobre la que se articula la retórica chavista se asemeja a una de las características del “Ur-fascismo”, corriente política teorizada por Umberto Eco. Caballero (149-150) rescata algunos de sus aspectos centrales, cuyas similitudes con el chavismo, según su opinión, son claras: 1) el culto a la tradición y la constante apelación a una “verdad única” lo que, en el caso venezolano, tiene un marcado componente militar: el mito fundacional de Bolívar, equiparable a Dios; 2) el tradicionalismo como rechazo a la modernidad: emulando la ideología nazista de “sangre y tierra”, Chávez ha sugerido que los habitantes urbanos regresen a la tierra, “aliñado esta vez con la salsa de Pol Pot”; 3) el Ur-fascismo surge de la frustración individual o social, apela a las clases medias frustradas por una crisis económica o humillación política; 4) el pueblo se concibe como una entidad homogénea, monolítica, que expresa su voluntad común mediante la persona de un líder unificador y conciliador. En la visión de Caballero (148), Chávez permite evocar a Hitler, a Mussolini y a Perón en el sentido de que, como ellos, no se opuso a la marea popular sino que la canalizó hacia “su propio cauce autoritario y, peor aún, totalitario”. A Hitler particularmente se asemeja en su personalidad “histriónico narcisista” y en que no dirige su discurso a los sectores intelectuales o medios sino al “más atrasado y primitivo” (Caballero 152). Los temores a estos fantasmas aparentemente reencarnados en el chavismo impregnan el presente cotidiano del venezolano de distintas capas sociales, acostumbrado a las

³⁶ Esta ilusión se alimentó durante el periodo de cuarenta años de democracia liberal, que dio lugar a la tesis de la “excepcionalidad venezolana”, ya comentada.

libertades individuales y económicas que, de *facto*, se alcanzaron durante el periodo de la democracia liberal.

3.8 El papel de los medios de comunicación: polarización social y revolución “retórica”

El análisis contextual de la Venezuela chavista quedaría incompleto sin una mención a los medios de comunicación. No solo han jugado un papel crucial en la intensificación del conflicto de polarización social descrito en páginas anteriores, sino que han servido de modos vitales a la estrategia política del presidente. La investigadora chilena Marta Harnecker (61-62), ha responsabilizado a la mayoría de los grandes medios, manejados por poderosos grupos económicos, de haber creado en niños y adultos “una verdadera psicosis colectiva” al representar a los chavistas como “hordas” primitivas y peligrosas, así como al difundir una imagen manipulada de caos e ingobernabilidad en el país. Los medios, en opinión de la investigadora, actúan de forma antiética: ignoran las acciones positivas del gobierno, “desinforman” y “mienten” sobre aquellas a las que hacen referencia y divulgan una propaganda exagerada y alarmista contra el régimen. Sin embargo, habría que extender tal responsabilidad a los medios controlados por el Estado, que utilizan tácticas tan agresivas como las de los medios de oposición para guiar la matriz de opinión en el sentido contrario, lo cual Harnecker no menciona. En cualquier caso, es indiscutible que los medios de comunicación han contribuido a saturar la arena pública con las representaciones mediadas de la “realidad” del proceso revolucionario, de Chávez y de su retórica, así como de los sectores en oposición y sus hostilidades manifiestas. La información y opinión mediada han impregnado el presente cotidiano del venezolano al punto de empequeñecer el espacio en el

que podría transcurrir la verdadera transformación ciudadana: la acción colectiva, la vida misma.

Por otra parte, la Revolución Bolivariana es vista como un fenómeno mediático por varios estudiosos de la Venezuela del siglo XXI. Carrera Damas (en Hernández 20), por ejemplo, asegura que la revolución se impulsa en “un grotesco proceso de mediatización”, opinión compartida por Coronil (“Magical History”), para quien la revolución es retórica y nominal: se produce primordialmente en la esfera de la narrativa y no en el campo de las transformaciones y acciones sociales colectivas palpables: “la revolución es verbal antes que social”. Esta noción se deriva de la función altamente *performativa* que tanto Blanco (*Revolución y desilusión* 326) como Krauze (330-331) coinciden en atribuir a Chávez como rasgo peculiar de su dinámica de mando. Tal vez la demostración más fehaciente del show mediático presidencial sea el maratón televisivo dominical *Aló Presidente*, que en una oportunidad alcanzó las ocho horas de transmisión. Desde esta tribuna, “género alucinante” creado por Chávez en el país de las telenovelas, en palabras de Krauze, el presidente “gobierna ‘en vivo’ frente a las cámaras, promulga leyes, emite órdenes y contraórdenes a *sus* ministros y funcionarios gubernamentales, quienes acatan con obediencia y celebran el gracejo del líder:

No sólo gobierna sino que actúa su gobierno, su mando: se regodea en su voz, la engola (...), improvisa, reflexiona en voz alta (...), anuncia decisiones imprevistas, gesticula, regaña, encomia, narra anécdotas de su vida (...), toma llamadas preestablecidas, monologa con sus invitados, canta, recita, reza, llora, ríe, desvaría (90).

Pero su ejercicio mediático del poder se extiende incluso a las comunidades virtuales: a mediados del año 2011, luego de que se le diagnosticara cáncer y se trasladara a Cuba a

recibir tratamiento, el presidente Chávez adoptó el uso de la red social digital *Twitter* para recordarle a sus funcionarios el cumplimiento de sus deberes durante su ausencia y para mantener su sintonía con los sectores populares que representa. Así, en su página personal de *Twitter*, a la que accede bajo el nombre cibernético *@chavezcandanga*, se leen mensajes como: “Camarada Ministro Garcés, recuerda que el Gran Plan de Obras Públicas es parte de la Gran Misión Saber y Trabajo Venezuela!” o “Solo el pueblo salva al pueblo”; “Todo el poder para el pueblo”. El fenómeno descrito parecería configurar una redefinición del papel de los medios de comunicación masivos —particularmente la radio y el cine— en el periodo de los nacionalismos populistas en América Latina (décadas de los treinta hasta finales de los cincuenta), analizado por Jesús Martín-Barbero. Martín-Barbero (178) argumenta que los medios masivos en aquel periodo cumplieron un papel fundamental, no sólo determinado por la voluntad de “los caudillos”, sino posible gracias a la capacidad de los medios de “hacerse voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en Nación”. En la Venezuela del siglo XXI, en lugar de las películas mexicanas y los episodios de radioteatro argentinos de entonces, es ahora la apropiación de ciertos medios masivos y electrónicos por parte de la figura del propio presidente de la República —para muchos una reencarnación de caudillo populista— el elemento que otorga una dinámica particular al conflicto entre las masas y el Estado: no hay que olvidar que Chávez encaminó desde un principio su discurso a cautivar la sensibilidad y encaminar la reivindicación social de un pueblo olvidado, por décadas, por el proyecto democrático liberal. Sin embargo, es necesario mencionar que, antes del advenimiento de Chávez en el poder, el dominio mediático era ejercido exclusivamente por los medios de comunicación pertenecientes o bien al monopolio de grupos de poder locales del antiguo sistema; o a los medios concentrados

por oligopolios transnacionales, en ninguno de cuyos casos se abría espacio para “otras voces” que expresaran intereses diferentes al de la élite de poder. De allí se deriva la pugna radical que, durante el mandato de Chávez, existe entre los monopolios comunicacionales de siempre y los medios estatales.

Volviendo a las apreciaciones de Krauze (331), la Revolución Bolivariana puede catalogarse como un “fenómeno mediático postmoderno” en el que la persona de Hugo Chávez “actúa el papel de revolucionario heroico” y alimenta la confusión de la realidad (que correspondería a la implementación práctica de la revolución) con sus representaciones (las construcciones simbólicas que ocupan, retóricamente, el espacio de la revolución). La penetración de la figura presidencial y su mensaje ideológico en la vida cotidiana del ciudadano/espectador a través de la pantalla televisiva, el aparato de radio e incluso las redes sociales virtuales evoca la noción de la “sociedad del espectáculo” propuesta por Guy Debord (12) en 1967, en el sentido de que el espectáculo, en su dimensión de interacción social entre individuos cuya existencia está mediada por imágenes, configura un *locus* de ilusión y de falsa conciencia a la vez que impone el predominio de las apariencias: “*the spectacle (...) asserts that all human life, which is to say all social life, is mere appearance.*” (Debord 14). De allí la afirmación que los líderes que personifican el sistema político alcanzan su renombre y devoción colectiva por *no ser* lo que parecen ser (Debord 40). A la retórica oficial “mediatizada y actuada” hay que añadir la “reinención” de la historia por parte del presidente, a su conveniencia política, mediante la apropiación ecléctica de símbolos y héroes de distintos periodos, locales y foráneos, fusionados en un espacio sin distinciones temporales. En sí misma, la revolución encarna una instancia de desconexión histórica, en los términos teóricos postmodernos discutidos en el capítulo anterior, a la vez

que evoca la noción de “pastiche” jamesoniano, reproducido incesantemente en la arena de un fenómeno mediático.

Ahora bien, para establecer contacto con el capítulo anterior y continuidad con los que siguen, cabe responder, a modo de cierre: ¿de qué modos se vincula la idea de la sociedad del espectáculo, con la performatividad característica del discurso populista y con los medios comunicacionales como formadores de opinión pública? En este capítulo se han recogido dos aspectos de un fenómeno: por un lado, la espectacularización de la política (ver las nociones de García Canclini en el Capítulo 2 y de Debord, en este capítulo). En el caso de Hugo Chávez esta espectacularización se cristaliza en la implementación de una política mediática, consistente en el uso del canal estatal para la transmisión de un programa propio que busca una transformación de valores ideológicos en la sociedad. Por otro lado, entra en juego la lucha mediática entre los oligopolios comunicacionales y los medios estatales —ahora como instrumentos del poder— en la formación de consensos políticos y culturales. La confrontación mediática es bidireccional: el formato postmoderno del *reality show* utilizado por Chávez en la formación de consensos políticos, permanece en fricción constante con la formación de opinión pública que procuran los medios de la oposición, no sólo con la transmisión de programas de oposición política radical sino desde una dimensión que trasciende la esfera política: la divulgación de una cultura homogénea y banal delineada desde los intereses del sistema de producción capitalista. El fenómeno populista del chavismo adquiere carácter representacional político y estético a partir de la performatividad mediática y sus géneros postmodernos —la esfera tecnológica de navegación virtual—, géneros que la estética de Sánchez Rugeles llevará a la ficción narrativa, como se verá en los capítulos que siguen.

Capítulo 4: *Blue Label/Etiqueta Azul*: el *bildungsroman* de una generación desencantada

Blue Label/Etiqueta Azul (2010) es un *bildungsroman* cuya protagonista, Eugenia Blanc, en un tiempo presente que corresponde a algún momento impreciso en la década del 2020-2030, rememora desde una ciudad europea indeterminada un periodo de su adolescencia en Venezuela. Debido al desencanto de su vida en Caracas, Eugenia, de diecisiete años, se embarca en un viaje hacia un pequeño pueblo de la región andina venezolana. El propósito central del viaje es encontrar a su abuelo francés, Lauren Blanc, un personaje mítico que resulta ser una construcción discursiva idealizada que el padre de Eugenia, Alfonso Blanc, le ha inculcado desde pequeña. Eugenia alberga cierta esperanza de que el abuelo Blanc la ayudará a obtener la nacionalidad francesa y, con ella, la salida definitiva de Venezuela como alternativa de “salvación” (15): de forma recurrente, la narradora protagonista deja ver su inconformidad con su propia existencia, opresivamente limitada al mediocre microcosmos de su casa (asociada con un insomnio crónico) y de su escuela, un espacio “inerte” (19) ocupado por compañeros de clases a los que considera insípidos y rutinarios. Aburrida del sinsentido que percibe a su alrededor, asegura no tener “ningún propósito en la vida”, provenir de “una familia disfuncional” y ser presa de “un hastío desnaturalizado” (41). De acuerdo con la subjetividad de la joven, sus padres son el paradigma del fracaso: aspirantes frustrados a actores televisivos de segunda categoría y “extras” de anuncios comerciales en la época de los 80, ambos son representantes arquetípicos de una generación “caída” a raíz del proceso de deterioro material y moral de la “Gran Venezuela”. La única persona de su familia con quien Eugenia logra mantener una relación íntima y genuina es su hermano Daniel, joven homosexual que, al no encontrar su

lugar en su familia y en la sociedad, se suicida. Pero Eugenia no solo desdeña su origen familiar y su entorno inmediato, sino también la idea de “patria” y su pasado heroico y el caos social que se respira bajo el gobierno revolucionario bolivariano de Hugo Chávez, junto con sus ciudadanos corruptos y polarizados en extremos paroxísticos de odio. Así, la joven se decide a emprender su viaje de iniciación a Los Andes en compañía de Luis Tévez, un joven genial, inconforme y aquejado de serios conflictos psicológicos que se divierte, junto con sus amigos igualmente irreverentes, cuestionando de modo indiscriminado las convenciones sociales y la idiosincrasia (a)cultural del venezolano. Al conocer a Luis Tévez y a sus refrescantes amigos iconoclastas, quienes se resisten a percibir el mundo desde posturas maniqueas, Eugenia despierta a una dimensión intelectual que refuerza su perspectiva crítica hacia una sociedad tan “enferma” como su propia familia disfuncional. Los jóvenes personajes de *Blue Label*... no solo buscan controvertir la retórica del pasado histórico venezolano –aferrado a figuras heroicas y gestas épicas— y la idiosincrasia cultural de la población, de símbolos literarios y artísticos denostados u olvidados. Más allá de ello, se repliegan sobre sí mismos, ensayan “mirar hacia adentro” en un intento de autorreflexión en tanto ciudadanos responsables, en cierta medida, de ese orden social. El resultado de ese proceso autorreflexivo desemboca en la desesperanza. Eugenia se va a Europa para jamás regresar a Venezuela, aunque el “exilio” no resuelve su desasosiego interior. Siguiendo los pasos del infortunado Daniel, Luis se suicida. Por último, Titina, otra de las jóvenes que encarna cierto cambio de paradigma en la actuación individual y colectiva, muere de cáncer.

4.1 *Blue Label...* La novela como representación de la cultura globalizada

En este capítulo se demuestra que la representación realista de ciertos sectores de la sociedad citadina caraqueña y sus antagonismos político-ideológicos, plasmada en la novela *Blue Label...*, es una mimesis de la cultura global, guiada por los intereses del mercado y mediatizada por la tecnología mediática y virtual. Se discuten las particularidades de las formas estéticas mediante las cuales se construye el “presente” de la “decadencia” venezolana sobre la base de las tensiones radicales entre sectores partidarios y opositores del presidente Chávez y su “Revolución Bolivariana” o “Socialismo del siglo XXI”, construcción narrativa que se articula desde la doble diáspora migratoria de Sánchez Rugeles –autor empírico de la novela—y de Eugenia Blanc –narradora protagonista. En las palabras introductorias de su ensayo “Literaturas postautónomas”, Josefina Ludmer recalca que muchas escrituras del siglo XXI, a pesar de no conservar los rasgos que definían la autonomía de la literatura de la modernidad –esto es, la capacidad de evocar los objetos representados mediante el uso de lenguajes poéticos, metafóricos—permanecen aún de modo parcial “dentro” de los parámetros que definen la literatura: son publicadas por las grandes editoriales en forma de libro y se venden con éxito –promovidas por el poder de la maquinaria publicitaria— en distintos espacios bajo la autodenominación de literatura. Del mismo modo, mantienen el nombre del autor, y la figura de este último se convierte en un atractivo comercial: hace apariciones en los medios masivos y recibe premios literarios institucionalizados. Es, en efecto, el caso de Eduardo Sánchez Rugeles y *Blue Label...*, que en su año de publicación ganó el primer Premio Iberoamericano de Literatura Arturo Uslar Pietri (2010) y le valió a su autor un extenso reconocimiento. Cabe entonces preguntarse: ¿Qué rasgos estéticos hacen de *Blue Label...* una obra literaria? ¿Qué aspectos sugieren que

se trata de un “producto mercadeable”? ¿Propone la novela ciertos espacios de transgresión estética o a la ideología del mercado?

4.1.1 *Blue Label/Etiqueta Azul*

El título, que corresponde también al título de uno de los capítulos de la novela, es una muestra de la mimesis de la representación realista de la novela con manifestaciones de la cultura global. Como ya se ha discutido en el Capítulo 2, *Blue Label/Etiqueta Azul* alude a una marca de whisky de gran éxito comercial en Venezuela, de relativamente reciente adopción como emblema de *statu quo* por ciertas capas sociales, aunque en particular se asocia a cierta clase emergente de nuevos ricos a la que la clase dominante tradicional –no en la novela, sino en la realidad referencial que la novela representa— ha denominado “Boliburguesía” (ver Capítulo 2). Este sector social es denostado de modo ostensible en la novela por las voces narrativas de Eugenia y de Luis, como se aprecia por ejemplo en la siguiente sátira contenida en el capítulo “Etiqueta Azul”: Germán, un funcionario militar del gobierno que ha escalado de posición social bajo la tutela del gobierno de Chávez, da una fiesta en su casa. Uno de los invitados a la fiesta pide de beber un whisky *Buchanan’s* y el dueño de la fiesta, entre indignado y burlón, replica: “Aquí en esta casa no tomamos esa mierda, aquí se bebe Etiqueta Azul”. Luis Tévez, sobrino de este militar, se encuentra por razones circunstanciales en la fiesta y, al presenciar la escena, susurra en tono condenatorio: “¡Dios!”(...) (58). Desde la focalización de la narradora protagonista y del personaje de Luis, pertenecientes a una clase social tradicional que permanece en pugna con esta nueva clase objeto de condena –aspecto ya debatido en los capítulos anteriores—, parece identificarse una adhesión a la voz del discurso social –según la dialéctica de Marc Angenot— de la cual funcionan como voceros. Por otra parte, resulta interesante que el título aparezca en las dos

modalidades lingüísticas de la marca y que la versión en inglés preceda el nombre hispanizado. Ello no sólo refuerza la noción de que el inglés es el idioma universal del consumo, sino que alude al hecho de que los jóvenes ciudadanos de los estratos sociales medios permanecen expuestos por varias vías a la lengua inglesa: la enseñanza del inglés es obligatoria en los colegios privados, por un lado, y por el otro, no hay que olvidar el bombardeo constante de música, textos e imágenes en inglés provenientes de la TV, la radio, los avisos publicitarios y las redes virtuales. Ello sin exceptuar la posibilidad de que muchos de los jóvenes de esta clase, como es el caso de Luis Tévez, tengan la oportunidad de viajar y aprender la lengua en un ambiente de inmersión. No es de extrañar entonces que recurran a la adopción constante de palabras inglesas en su habla cotidiana para afirmar su *habitus*³⁷ (Bourdieu) de clase: aquí el idioma inglés opera como capital simbólico de pertenencia a una clase social. Ejemplos de ello abundan en la novela: Eugenia describe a su madre como una mujer “demasiado *polite*” (15), reemplaza el vocablo “receso” por su equivalente inglés *break* (22) y describe ciertas actitudes de su amiga Natalia como *disgusting* (42). De igual modo, Luis Tévez usa con frecuencia el término *cool* no sólo para expresar su gusto por ciertas expresiones musicales de la cultura *pop/rock* anglosajona, sino también como comodín para manifestar su aprobación por algo.

³⁷ En su reelaboración del concepto de *habitus* de Bourdieu, Altamirano y Sarlo (80) lo definen como “el conjunto de disposiciones socialmente adquiridas e inscriptas en la subjetividad de los miembros de un mismo grupo o clase. Este sistema de disposiciones, resultado de un proceso de inculcación en que intervienen dispositivos sociales diversos (como la familia o la escuela) no es asimilable a una ideología ni, menos aún, a un discurso deliberado y consciente. Funciona más bien como un esquema de percepción y de acción común a todos los individuos del mismo grupo, que interiorizan a través de él las estructuras objetivas del mundo social”.

4.1.2 El *bildungsroman*: cultura global, subversión de estereotipos de género y expresión del desarraigo de una generación

El argumento de *Blue Label...* se construye, como ya se ha mencionado, desde la estética del *bildungsroman* o relato de aprendizaje latinoamericano femenino. En este sentido, la novela dialoga con la que es considerada, según Bohórquez (197) como la primera novela venezolana de formación femenina: *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra. En *Ifigenia*, la subjetividad femenina se cristaliza en el género epistolar y el del diario íntimo, pero el proceso de aprendizaje de María Eugenia, la protagonista, se sucede de modos inversos al de Eugenia (probablemente la similitud entre los nombres de ambas no sea casual). María Eugenia se traslada de París —donde le ha sido posible cultivar un espíritu de libertad en el ambiente de la modernidad— a Caracas, donde es forzada a vivir en un encierro opresivo en casa de su abuela y su tía. Eugenia, por el contrario, busca escapar hacia París de la opresión y del hastío que representa su vida en Caracas. Sin embargo, si para María Eugenia París representa la libertad y el desarrollo, para Eugenia la ciudad francesa y otras ciudades “modernas” europeas significan la perpetuación de su desasosiego y desarraigo. La reescritura de *Ifigenia*, al menos a partir del personaje central, que se cristaliza en *Blue Label...* proporcionaría una clave de la crítica implícita del autor hacia el proyecto modernizador de la nación venezolana y el fracaso del mismo.

En aparente contradicción con ciertas características transgresoras del género del *bildungsroman* femenino, la historia contiene tonos a primera vista *cliché*, románticos y eróticos. El amor convencional que se expresan mutuamente Eugenia y Luis en algunos pasajes parece, por momentos, extraído de una novela rosa: “...lo amé; hice con él lo que no había hecho con nadie”, mientras que él, de modo igualmente edulcorado, declara que haber

encontrado a Eugenia era “lo mejor que le había pasado en la vida” (141). Esta mascarada – que parece funcionar como anzuelo comercial para seducir al lector/espectador de “cuadros comunes” limitados (Eco), aquél que deriva su deleite del melodrama— pronto se desvanece: el discurso de la joven narradora no sólo revela un quiebre de las creencias estereotípicas de género en torno al amor romántico sino que, interesantemente, su cuestionamiento hacia la institución del matrimonio –todavía bastante arraigada en la psique de la sociedad patriarcal— se expresa en paralelo con una crítica hacia la hegemonía de la cultura de consumo. Esta doble transgresión se evidencia en la satírica escena en la que Vadier Hernández, irreverente amigo de Luis y de Eugenia, a petición de Luis, asume el efímero papel de “sacerdote” y dirige una pantomima de ceremonia matrimonial “profana, *hardcore*”, en la que declara “unirlos” a ambos en nombre de Johnny Walker (147) –nombre de la marca de whisky escocés con mayor distribución mundial bajo la que se comercializa la sub-marca *Blue Label*/Etiqueta Azul. Tanto la profanación de la figura del sacerdote como la personificación de Johnny Walker como sustituto de Dios sirven a los propósitos de desmitificar el matrimonio y, a otro nivel, de advertir sobre el estatus del consumo masivo como la nueva “religión” mundial. El improvisado matrimonio marca, por otra parte, el inicio de la emancipación femenina de Eugenia, que culminará en su estadía en Europa, como se revela en su frase retrospectiva adulta: “En treinta años, puedo decir que sé cómo es el cuerpo de un hombre; he visto muchos carajos desnudos...” (144).

Una aparente contradicción en la categorización de *Blue Label*... dentro del género *bildungsroman* femenino se identifica en el hecho de que el autor empírico sea un hombre y la narradora protagonista una adolescente, lo cual plantea a primera vista la cuestión de un lugar de enunciación problemático: “*a male novelist writing in the voice of a female*

protagonist will raise expectations” (O’Connor 260). Lagos (19), sin embargo, inserta el género del *bildungsroman* femenino dentro del concepto más amplio de escritura femenina planteado por Hélène Cixous: una forma de escribir que “rescata lo corporal, las emociones y lo que se ha suprimido o no se ha nombrado en el discurso falocéntrico, es decir, una literatura que transgrede las convenciones, y cuyo autor no tiene que ser necesariamente femenino”. Siguiendo esta línea de pensamiento, la elección de voz narrativa femenina funciona en *Blue Label...* como una fórmula que trasciende los parámetros de género: si bien el hecho de proyectar su discurso a través de una voz narrativa femenina le permite al autor, desde su subjetividad masculina, respaldar su crítica hacia los estereotipos de género en una sociedad que conserva rasgos patriarcales, lo importante aquí es que el autor concede la voz ficcional a un personaje con cuya clase social, ideología y lejanía geográfica del país natal se identifica. Desde una subjetividad similar a la del autor —ya en el Capítulo 3 se ha mencionado que Sánchez Rugeles describe su situación en España como “exilio” y que se refiere a Venezuela como un “estropicio” de país—, proyectada desde una diáspora migratoria, Eugenia advierte que el caos social de la realidad referencial venezolana impide la integración a la sociedad de los jóvenes de clase media a los que ella representa como prototipo. El fracaso sociopolítico que se construye en la diégesis encierra el fallo de una clase social —la clase burguesa venida a menos—, aunque podría extenderse a la idea de fracaso de la nación en tanto que, desde la subjetividad de la narradora y la polifonía de otros personajes corrompidos durante el gobierno revolucionario, las ideas de ilusión, desarrollo, crecimiento y “felicidad” parecen imposibles de alcanzar mediante la ciudadanía responsable y honesta en la sociedad vigente. En la novela se desencaja, entonces, la noción de *bildungsroman* femenino como relato en el que la esperanza y la integración a la sociedad

operan como motores esenciales de la formación y actuación del protagonista, a pesar de las dificultades y obstáculos que se le presenten. Ello se manifiesta no sólo en la imposibilidad de integración de Eugenia que, como el autor empírico, recurre al exilio como única vía de escape, sino en los suicidios de Luis y Daniel y en la muerte de Titina. El final es desesperanzado e individualista, puesto que el sujeto migrante intensifica su desarraigo al perpetuar su dispersión identitaria: “París, Londres, Madrid, todo ha sido parte de lo mismo; un error intransitivo del que no he logrado sacar ningún provecho” (163).

4.1.3 La búsqueda de validación de la realidad referencial mediante los géneros de la autobiografía, el testimonio y el diario íntimo

En el Capítulo 2 se ha abordado el tema de la necesidad del lector/espectador postmoderno de aprehender la realidad referencial en el arte. Lyotard (74) insistió en que una de las exigencias más visibles en la estética postmoderna es que el objeto representado en la obra “exista” de modo tangible en la visión de un público que, más que apreciador de arte, es en esencia consumidor; de allí se deriva el hecho de que las representaciones estéticas tiendan a mimetizarse con la realidad empírica. En esta misma línea de pensamiento, Harvey (286-292) atribuyó la fascinación por expresiones como la fotografía y el cine documental a una necesidad de rescatar la “memoria contemplativa”, fracturada como consecuencia de la “compresión” postmoderna del espacio y del tiempo en una sociedad sujeta a la exposición constante a estímulos mediáticos “mercadeables”, de carácter efímero y volátil. En “Literaturas postautónomas” Ludmer señala, de igual modo, que en un intento de restaurar el contacto con las raíces del pasado y de la realidad histórica, el colectivo de la postmodernidad se aferra a manifestaciones como el testimonio, la autobiografía, la nota

periodística, la crónica, el diario y la carta, géneros que pasan a predominar en las representaciones narrativas postautónomas con algún otro género “injertado en su interior”.

En *Blue Label...*, este género “injertado” corresponde al *bildungsroman*, que se cruza con las memorias autobiográficas, con el testimonio y en menor medida con el diario íntimo. Los elementos autobiográficos y testimoniales funcionan en *Blue Label...* como un recurso para validar el discurso de los jóvenes de clase media en su descripción de la atmósfera social de desesperanza y de la cultura mundo en las que crecen.³⁸ Aparte de la narración autobiográfica en retrospectiva sobre la que se articula la diégesis, uno de los recursos de legitimación testimonial más contundentes se identifica en el octavo capítulo, titulado Altamira de Cáceres, en el que se inserta el género epistolar cristalizado en la carta que Alfonso Blanc le envía a su hija Eugenia. La misiva canaliza la confesión en la que el padre, personaje arquetípico de un grupo social, racionaliza su fracaso y el fracaso de una generación, representada en esencia como fácilmente corruptible como única vía de obtener estatus material. Al reconocer que ha aceptado un cargo público en el Ministerio de la Cultura del gobierno de Chávez, Alfonso declara: “No estoy orgulloso de lo que hago pero es lo único que puedo hacer. Nunca fue tan fácil ganar dinero haciendo tan poco” (118-119). De modo irónico, es precisamente desde esa posición que le sería posible, mediante “algunas estrategias” (presumiblemente ilícitas), ayudar a Eugenia a hacer valer su origen francés y obtener el pasaporte europeo. De igual modo, en el penúltimo capítulo, “Epílogo o la teoría de las coincidencias”, se inserta una carta que Floyd, medio hermano de Luis Tévez, escribió

³⁸ A un nivel que trasciende la retórica del narrador, se distingue el discurso testimonial del autor, que logra validar la etnografía escolar caraqueña y su registro lingüístico típico desde su propia experiencia empírica, si se considera que Sánchez Rugeles fue profesor de educación secundaria en Caracas hasta el 2007, año de su emigración a Madrid.

a Eugenia en su adolescencia, y por instrucciones de Luis, le hizo llegar a Europa en su vida adulta. La carta recoge la voz de un joven anodino, marginado socialmente por su grupo de amigos, y encierra otro testimonio personal de desarraigo (la carta, escrita ya en su adultez, revela que vive en Miami) y de fracaso personal. Esta polifonía de voces remite, entonces, al testimonio de una referencialidad que, cronológicamente, alude a un período histórico específico. En este sentido, resultan útiles las apreciaciones del semiótico y crítico literario ruso Mikhail Bakhtin (1894-1975) en relación con el carácter dialógico de la novela, es decir, la articulación del mundo de objetos e ideas representados en ella a partir de la diversidad de discursos sociales y voces individuales (heteroglosia) que coexisten en un espacio geográfico y temporal determinado. Así, a partir del entretendido intencional de ciertas características del lenguaje (lexicología, semántica, sintaxis), en la novela confluyen distintas voces que representan comportamientos de grupo, lenguajes generacionales o lenguajes que apoyan el propósito sociopolítico de la era. En *Blue Label...* en efecto converge una multiplicidad de discursos sociales, generacionales e ideológicos, que reproducen fielmente la referencialidad de la época vigente al momento de la escritura. Por un lado, las voces tipificadas de los jóvenes escolares de clase media, opositores al gobierno de Chávez, no sólo incorporan a su argot una amplia gama de vocablos anglosajones, sino que recurren al uso excesivo de comodines lingüísticos, lo cual alude a la pobreza expresiva de este sector. Aquí es interesante, por ejemplo, el discurso metalingüístico de Vadier (84) en su exposición analítica de todos los usos posibles de la palabra *güevo* (modismo venezolano que designa el órgano fálico y que a su vez funciona como comodín de gran versatilidad). Las voces de los jóvenes se distinguen del dialecto generacional, estereotipado como plano y cursi, de Alfonso y Eugenia (padres de la protagonista): “Eugenia, es tu papi” (Alfonso 17); “(...) Quisiera

rehacer mi vida” / “¿Quién era [Luis Tévez], un noviecito?” (Eugenia madre 164-165). Con las voces generacionales se entreteje la variedad de voces distintivas de ciertas clases sociales: el Maestro (padrastra de Luis), por ejemplo, manifiesta características lingüísticas asociadas a una generación y clase social particulares (mediana edad y clase media-baja), lo que se revela en la recomendación de viaje a su hijastro Luis: “¡Bien bonita la muchacha, Luis!; cójasela hasta por las orejas, pues...Dios lo bendiga” (48) (se refiere, desde luego, a Eugenia). Garay, (chofer, recepcionista y guardia de seguridad de la empresa de los padres de Luis), por su parte, exhibe un registro lingüístico asociado a las clases más bajas: “Mi helmanito; de pinga, machete” (45). Una última capa discursiva, esta vez de contenido ideológico, se entrecruza con las variables sociales y generacionales. Un buen ejemplo se evidencia en el habla de Germán, militar chavista de mediana edad, proveniente de un sector de bajos recursos y que ha pasado a ocupar un cargo importante en el gobierno (según el anecdotario de Luis Tévez). Desde su voz ideológica, califica a los jóvenes antichavistas como “malditos oligarcas” (60) –es interesante notar que, en este aspecto, su lenguaje no difiere en nada del lenguaje utilizado por los jóvenes antichavistas de clase media: “CHAVISTAS MALDITOS, los odio” (74), grita uno de los amigos de Luis luego de un altercado. Por último, su voz generacional/social se revela característicamente cuando se dirige a su esposa en los siguientes términos: “Jacque, sírvale un trago de Etiqueta al amigo Ricardo” (58). A uno de los hijos: “Morocho, mijo, vaya al maletero y tráigase dos botellitas de whisky” (58)

Es interesante observar que en el primer capítulo de la novela, titulado “Fragmentos de última página (Cuadernos de Inglés, Psicología, Ciencias de la Tierra, etc.)”, las memorias autobiográficas de Eugenia se recogen en un diario íntimo, que promete proporcionar un

registro de la escuela como microcosmos de la sociedad. La expectativa inicial del lector es que la historia se irá desplegando desde este diario, inmerso a su vez en las notas de clase, lo que sugiere una estructura abismada o *mise en abyme* doble (los cuadernos escolares contendrían los fragmentos del diario íntimo, y éstos estarían a su vez insertados dentro de la estructura narrativa global de la novela). Sin embargo, el fin del Capítulo 1 marca también el final del género del diario íntimo dentro de la narración: la estructura abismada se trunca y da paso a una estructura continua de capítulos en lugar de días, materias escolares, u otros modos pertinentes de organizar un diario. El título del primer capítulo, “Fragmentos de última página”, puede proporcionar una clave del efecto de *pastiche* que se logra con esta irregularidad de la estructura: el vocablo “fragmentos” encierra las ideas de discontinuidad, yuxtaposición, desorden, ruptura. Al lector/espectador postmoderno, acostumbrado a los “saltos” del *zapping* y de los erráticos *clicks* que supone la navegación sin rumbo por el ciberespacio, no tendría por qué sorprenderle que una novela se inicie con un diario recogido en cuadernos juveniles y, sin aparente justificación, el diario se desvanezca y la historia continúe su despliegue en una estructura narrativa diferente. Estas nociones no sólo se cristalizan en la estructura de *Blue Label...*, en la que el *mise en abyme* inicial sufre un abrupto y definitivo quiebre, sino también en el tiempo pluridimensional de las acciones, que se superponen y se intercalan unas dentro de otras y, con frecuencia, se suscitan saltos temporales hacia adelante y hacia atrás dentro de un mismo fragmento.

4.1.4 ¿Novela? ¿Guión audiovisual? La “espectacularización” de la literatura

La construcción del presente cotidiano se realiza a partir de esta fragmentación genérica en la obra literaria en la que, por significativa añadidura, se evidencia la honda mediación de las formas fragmentadas de la “realidad” transmitidas por los distintos medios

masivos y tecnificados. En la diégesis no sólo se intercalan constantemente los contenidos de los mensajes de texto que se envían Eugenia y su mejor amiga Natalia vía mensajería celular sino que, sobre todo hacia la segunda mitad, correspondiente al relato del *road trip* hacia Altamira de Cáceres, la novela adquiere matices estéticos que evocan la escritura de un guión cinematográfico: como si fuera una película, la trama se despliega en un *soundtrack* intercalado entre las unidades diegéticas, legitimado en su esfera de recurso audiovisual mediante la alusión manifiesta a los minutos y segundos exactos en los que transcurren los fragmentos extraídos de las pistas musicales (en este sentido la música adquiere un valor referencial testimonial: tal o cual parte de la anécdota ocurre en un minuto y segundo precisos). En el siguiente ejemplo se aprecia una declaración de Eugenia, seguida por una digresión musical implícita, imbricada en la diégesis, a lo que se sucede una parataxis, en discurso indirecto libre, en la voz de Luis: “Por lo general, soy enemiga de abrazos y amapuches pero durante aquella danza *soft* logré olvidar todos mis prejuicios sobre el contacto. *Every whisper or every waking hour I’m choosing my confessions (...)* (2:02). “¿Qué le dirás mañana a tu abuelo, princesa?” (100). El título del último capítulo —*Bonus Track*— refuerza la noción de la ambigüedad de la obra en cuanto a su forma estética: ¿novela? ¿Guión de cine? ¿Guión de documental testimonial?

El recurso estético de la “espectacularización” de la lectura —Eco (117-118) y García Canclini (68-71) —, ya discutido en detalle en el Capítulo 2, a fin de hacerla “más fácil de digerir” coincide, en el caso de *Blue Label...*, con la estrategia paródica postmoderna de mimetizar la literatura con formas estéticas audiovisuales mercadeables y más accesibles a un público más amplio que trasciende la élite letrada. Pero, más allá de eso, el discurso de narrador/autor encierra una denuncia al estatuto de la obra de arte, a la desconexión con los

referentes culturales y a la pérdida de vínculos con el pasado histórico, aspectos que tanto preocupan a los teóricos postmodernos. Tanto Eugenia como Luis encarnan prototipos del joven ciudadano de clase media atrapado, en mayor o menor grado, en las redes de los símbolos de consumo, las realidades mediatizadas y virtuales. El caso de Eugenia adolescente, extensivo a sus compañeros de escuela –arquetipos de un grupo social/generacional— es extremo: su disociación con el pasado y con la actualidad, tanto local como mundial, es absoluta: “Yo no sabía nada de Historia; el nombre de Bolívar, por demás, me provocaba urticaria” (62). La casa y el colegio conforman su único universo, en aparente conflicto con el espacio de la ciudad como escenario de inseguridad y violencia. Ello evoca las tensiones entre las clases sociales medias- altas y las clases de bajos recursos, tradicionalmente estereotipadas como “peligrosas” y más recientemente asociadas al chavismo y descritas como “hordas” (ver dialéctica de Harnecker en el Capítulo 3). Así, el miedo a la peligrosidad urbana, inculcado por su madre, ha limitado el contacto de Eugenia con el microcosmos de su propia ciudad: “no conozco el centro ni me interesa conocerlo” (19). La fuente primordial de su conocimiento superficial y fragmentado del mundo y de la naturaleza humana es Internet –“Internet es la mejor escuela de anatomía. Natalia envía con regularidad videos o fotos de varones ejemplares. Jorge es bastante simple, no se parece a los gigantes”) (16)—, o la pantalla de la televisión: se reconoce como una “vulgar turista de *Discovery [Channel]* o, peor aún, de ValeTV” (79), un canal local cuya programación predominante se basa en la retransmisión de documentales de *Discovery Channel*, la BBC de Londres, *National Geographic* y otras mega-cadenas transnacionales del entretenimiento.³⁹ La joven reconoce

³⁹ Sin embargo, a otro nivel que parecería aproximarse más al discurso de autor cristalizado en la voz narrativa de Eugenia, ella expresa su crítica a los medios tecnificados como “precedentes” de la realidad: “El erotismo web es muy teatral. La realidad –con sus texturas, olores y sonidos—es mucho más rústica. Además, la vida

para sus adentros: “(...) yo no pienso, no sé pensar” (84), frases que parecen prefigurar también a sus compañeros de clases como prototipos del joven venezolano apático, sin inquietudes culturales, sin interés por su pasado histórico ni por la comprensión del mundo, disociado del mundo referencial y seducido por el mundo virtual, íntegramente permeado por la cultura de consumo global. Es por ello que sus encuentros iniciales con Luis y sus amigos la conmocionan:

La conversación, intempestivamente, cobró visos de mundo y política. Era extraño. Mis amigos de siempre sólo hablaban pendejadas: los culos,⁴⁰ los carros, la curda.⁴¹ No sé cómo Mel, Nairobi y algún otro espectador ocasional comenzaron a hablar del calentamiento global, la crisis de Honduras y Palestina. Yo, por supuesto, me perdía. Nunca supe cómo era el mundo. En ese tiempo pensaba que Capitalismo y Comunismo eran, más o menos, lo mismo (...). La realidad era algo que no me interesaba (71).

Y es que, en aparente contraste con Eugenia y su desinterés general por la lectura, la historia y la “realidad”, Luis, catalogado por el anodino entorno escolar de la narradora protagonista como “algo más que un anormal” (61), “sabía cosas”, “tenía un vocabulario culto; usaba palabras que, aunque familiares, nunca se me hubiera ocurrido pronunciar” (61). Las predilecciones culturales de Luis, que trasluce haber leído los clásicos literarios y haber recorrido Europa, muestran un predominio de la búsqueda del placer estético, aunque, como se verá más adelante, él también está hondamente inmerso en los valores de consumo masivo

cotidiana no tiene un *soundtrack*” (16). En otro pasaje, Eugenia y Titina Barca permanecen en la habitación de hospital de esta última, momentos antes de su muerte. Eugenia hace *zapping* y detiene el control remoto en la estación Fox, que transmite la serie animada estadounidense “Los Simpson”. Al rato se quedan dormidas. Pero a Eugenia no la despierta el sonido de la máquina que anuncia la muerte de Titina, sino la entrada de la enfermera a la habitación. La narradora emite una crítica a los condicionamientos que la realidad mediada produce en los espectadores, y cómo éstas mediaciones, que a la larga se confunden con lo real, incapacitan al espectador para reconocer instancias tangibles de la realidad referencial: “el puto pito de la máquina, que había visto en tantas películas, no me despertó. En la vida real suena diferente” (161).

⁴⁰ “Culos”, en argot juvenil caraqueño y de otras regiones del país, se utiliza para referirse a las mujeres, especialmente a las jóvenes físicamente atractivas.

⁴¹ “Curda”, otro vocablo de la jerga juvenil local, se refiere a las bebidas alcohólicas.

de la cultura hegemónica. Una de las muestras de su “erudición” –palabra que usa Eugenia para describirlo— es su conocimiento de la obra del poeta y músico estadounidense Bob Dylan, aunque su admiración llega al punto del automatismo: reproduce una y otra vez, mecánicamente y hasta el cansancio, la canción titulada *Visions of Johanna*,⁴² que funciona en la narración como *leit motiv* y base del *soundtrack* de la novela. Ante la irritación de Eugenia por tal obsesión, Luis alude a la inspiración poética del “genio inmortal” de Dylan e identifica las referencias intertextuales contenidas en sus letras musicales, inspiradas por Jack Kerouac, autor estadounidense de la “Generación *Beat*”, y en las que además “encuentras a Shakespeare, a Elliot” (83). En su encarnación de la diferencia en el microcosmos social más o menos homogéneo de la escuela, el personaje de Luis se aproxima un poco a la figura del autor empírico, el joven de sensibilidad artística que, movido por el interés en cultivar el conocimiento y la inquietud estética, procura formarse a sí mismo en paralelo, pero también en resistencia, a un sistema educativo deficiente y a una sociedad de valores maniqueos. En este sentido, la referencia intertextual a Kerouac resulta significativa, puesto que alude a la identificación del joven personaje con el movimiento de contracultura impulsado por el autor estadounidense hacia finales de los años 50. El suicidio del personaje es simbólico, puesto que evoca la naturaleza opresiva de una sociedad en la que la diferencia y la resistencia no encuentran cabida, lo cual puede aplicarse también al exilio del autor. Vadier Hernández, el

⁴² La pieza de Dylan opera, a posteriori, como un recurso estético que marca el tránsito evolutivo de Eugenia hacia la adultez, signada por una visión nihilista y desencantada de la vida: *Johanna*, versión inglesa del nombre hebreo *Gehenna*, significa “infierno”, como explica la voz narrativa de Luis. Una parte de la canción declara que “las visiones de *Johanna* son lo único que queda”, esto es, las visiones del infierno. Al final de la novela, Eugenia hace suya la frase para referirse a su propia experiencia personal en el “inframundo” del exilio, a lo que añade que “el infierno es la memoria” (170). Se refiere, desde luego, no solo a su memoria individual, plena de trauma y desarraigo, sino a la memoria histórica de la que el colectivo venezolano se ha disociado, recordando el análisis de Torres (*La herencia de la tribu* 148), porque evoca recuerdos aciagos: la ausencia de comunidad histórica, el pasado heroico, la Independencia no resuelta, la incapacidad colectiva de construir la nación.

despreocupado amigo de Luis que en una etapa posterior de la vida se convertirá en el confidente íntimo de Eugenia, encarna el punto medio entre el mundo escolar plano de Eugenia y el mundo culto de Luis, al construirse en la narración como una especie de paradigma del *pastiche* jamesoniano: “un *iPod* humano”, “un perito farandulero”, “un *random*”, “un *collage* aleatorio de baladas, pop, fusión, etc.”, “el tipo de persona con el que se puede hablar de cualquier cosa, de lo más trivial a lo más profundo, de lo más alegre a lo más trágico; de lo filosófico a lo más ordinario” (127). Vadier puede verse, entonces, como una alegoría metaficcional de la novela en su representación de una parodia sintomática de la fragmentación cultural del sujeto y del mundo postmoderno.

4.2 La polarización socio-política: “presente cotidiano” construido desde una estética mediada

En *Blue Label*... el “presente” de la “decadencia” se construye, en buen grado, a partir de la polarización de base ideológica y social alrededor de la figura del presidente Chávez y su sistema político. La representación de la postura maniquea de la sociedad venezolana alcanza en la novela una dimensión caricaturesca, lograda desde varias aristas. Una de ellas es la caracterización de personajes que funcionan como arquetipos de ambos polos radicales, seres dominados *per se* por la pasión ideológica y que permanecen inmersos en un razonamiento obtuso e invariable, incapaces de tomar distancia intelectual ni emitir juicios objetivos. Algunos de ellos se llegan a conocer solo desde el lugar de enunciación del narrador y la voz narrativa indirecta de Luis Tévez, quienes los intercalan dentro de su anecdotario, en el que se narran situaciones hostiles en un intento de reproducir un cuadro de la realidad referencial. Un ejemplo de ello es la violenta escena de enfrentamiento, en un centro comercial de élite caraqueño, entre las vecinas de la localidad y una diputada del

gobierno. La narradora protagonista ha presenciado la escena, contenida en el capítulo titulado “Plan de viaje” y la reconstruye del modo siguiente:

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.⁴³ Entré en una especie de trance, mis oídos se bloquearon, la realidad cambió de registro y comenzó a narrarse en cámara lenta. Al leer los labios de una mujer treintañera que arrastraba un coche, descifré un ‘puta’ realmente sentido, un odio platónico. Una señora gorda... avanzó como un kamikaze, esquivó a los distraídos guardias y agarró por el cuello a la diputada enfurecida con la determinación de un maniático... ‘Te voy a matar, maldita’... Un Guardia Nacional la golpeó en el vientre con un fusil inmenso y la señora no sintió el impacto” (43).

La escena se prefigura como una parodia del odio ideológico que mortifica al colectivo y que a menudo impide las interacciones equilibradas y armónicas entre miembros de grupos hostiles, puesto que la cordialidad parecería condicionada sólo por la afinidad ideológica. Desde su lugar de enunciación en su madurez adulta, la voz narrativa de Eugenia emite una crítica mordaz a la irracionalidad del suceso y, de modo significativo, “espectáculo” es el sustantivo que la narradora escoge para calificar el acontecimiento, lo que revela el carácter teatral y mediatizado del mismo. Más aún, cuando asegura que la realidad cambió de registro al presenciar la escena, el cuadro alcanza una dimensión que lo excluye del ámbito de lo inteligible. Resulta evidente que no existe ninguna causa de provocación tangible capaz de generar una reacción de tal radicalidad: el contexto de la escena es

⁴³ Modismo venezolano en reemplazo de “furia” o “enojo”.

apolítico, la diputada debería estar despojada, en teoría, de las asociaciones implícitas a su función oficial. Su presencia debería ser neutral, puesto que, como cualquier otro visitante del centro comercial, está allí de compras. La respuesta hostil se desencadena no a raíz de un hecho “real” –de allí la reflexión de la narradora al decir que “lo único real era el desprecio”—sino a raíz de una asociación simbólica reforzada y reproducida incesantemente en los distintos medios de comunicación; el ataque a la diputada no tiene nada que ver con la reprobación de su valor humano individual, sino con lo que su figura pública representa en el ámbito ideológico, esto es, una metonimia clásica en la que la parte (la funcionaria pública) se toma por la institución del gobierno y la ideología con ella asociada.

Resulta paradójico que, no obstante su disposición a la apertura intelectual en un panorama más amplio de la vida, la narradora protagonista y el personaje central de Luis Tévez expresan también una marcada dicotomía en sus juicios hacia la revolución y sus adeptos. Con ello se alude a la naturaleza visceral de la polarización, que trasciende cualquier nivel de racionalidad. El desdén de ambos se extiende hacia los militares de ideología chavista, a quienes delinear desde sus lugares de enunciación narrativa como arquetipos inamovibles. Lo anterior se manifiesta en el vehemente deseo de Eugenia de abandonar el país: “Me quiero ir de esta mierda, no soporto las ridiculeces de estos militaruchos” (17). El capítulo homónimo al título de la novela, “Etiqueta Azul”, es un compendio de este desdén, como también de las expresiones de desprecio mutuo entre los polos. En él se representa otra de las escenas cruciales de odio explícito, sólo que esta vez, a diferencia del pasaje que relata el ataque a la diputada oficialista por parte de las amas de casa de la clase media opositora, las víctimas del ataque son Luis y Eugenia, adversarios al sistema. Esta inversión señala el fanatismo, igualmente ciego, expresado por cada uno de los sectores sociales en tensión. El

agresor en esta oportunidad es Germán, tío de Luis, un militar que antes del advenimiento del chavismo era, según el joven, un borracho mantenido y que, gracias a la Revolución, ha logrado ascender notoriamente en la escala político-social: “El otro día lo vi en *Alo Presidente* aplaudiendo como una foca y cagado de risa” (50), comenta la voz narrativa de Luis, en alusión a la aparición dominical del presidente en el canal del Estado, rodeado de seguidores que le manifiestan un apoyo servil.⁴⁴ Eugenia y Luis deben parar, contra su voluntad, en la casa del tío Germán durante su recorrido hacia Los Andes, a petición de la madre de Luis. Al llegar a la casa, se dan cuenta de que hay una gran fiesta. Un comentario del tío desencadena una situación de gran tensión: “Mira, Luisito (...) ¿En qué cloaca se escondió Armando Tévez?” (59). El comentario trae a colación un supuesto atentado magnicida financiado por el padre de Luis y descubierto por las autoridades institucionales, lo cual forzó su huída del país.⁴⁵ Los militares que rodean al tío Germán se ríen del chiste, y Germán prosigue: “Mire Luis, espero que le quede claro que en esta casa estamos con la Revolución” (59). La cáustica respuesta de Luis –“quédate tranquilo, tío, tengo muy claro que este país está en manos de la chusma”— enfurece a Germán quien, tras levantarse, tirar los platos al piso y proferir una ola de insultos, acusa a los jóvenes de “agresión a la autoridad” y le ordena a un oficial de menor rango encerrarlos en la cárcel, a la vez que grita: “mi familia se respeta, nojoda...malditos oligarcas...” (60).

Aquí se ejemplifica la gran tensión entre las clases tradicionales, habituadas a una legitimidad exclusiva de representatividad política y que bajo el mandato de Chávez se ven

⁴⁴ La crítica de Luis se alinea con el cuestionamiento del antropólogo Fernando Coronil (“Chavez’s Venezuela”) hacia “instancias nunca imaginadas de oportunismo político, como la de sujetos que repiten *slogans* obedientemente y sonrían en el momento indicado tras una orden autoritaria”.

⁴⁵ De esto se entera el lector unas páginas más adelante, cuando Luis le revela a Eugenia que su papá está en Costa Rica porque “supuestamente, lo pillaron financiando un atentado. El día antes de que se fuera, Floyd y yo tuvimos que ayudarlo a botar unos discos duros y laptops” (63).

amenazadas de perder sus privilegios de siempre, y la clase emergente, que también gracias a Chávez han adquirido una representatividad política que nunca llegaron a poseer bajo el sistema democrático liberal. Ello indica la profunda ruptura política que significa el régimen chavista para la élite político-social que no logró representar los intereses de las clases marginadas, caracterizadas en la novela, de modos degradados, como una “chusma” cuyos nuevos hábitos de consumo no se corresponden con el consumo del *habitus* de clase alta.

Si se toma en cuenta que el lenguaje de los personajes, en sus recreaciones de los odios fratricidas expresados en la cotidianidad venezolana, se asemeja bastante al lenguaje hostil, estereotipado y radicalizado que utilizan, en el presente cotidiano referencial al que alude la novela, integrantes de los sectores en conflicto en los espacios de las redes sociales digitales, periódicos por Internet, foros/blogs, así como en ciertas transmisiones televisivas (noticias, programas de opinión) y en línea (por ejemplo, *youtube*), cabe preguntarse: ¿qué aspectos distinguen la novela de otras manifestaciones de la cultura de masas y de la arena virtual? ¿Hace la novela una transposición directa de esas expresiones, incorporando así otras formas culturales a la forma novelesca? De ser así, ¿qué otro tipo de conocimiento e interpretación de la realidad social produce esta transposición integrada a la forma novelesca? Estas preguntas resultan relevantes si se toma en cuenta que, como recalca Ludmer en entrevista con Costa, muchas novelas postautónomas se leen como transcripciones de conversaciones de chat, o entradas de blogs, o discusiones de foros interactivos en línea. En la red social virtual *Twitter*, por ejemplo, un usuario venezolano de oposición pone como descripción personal en su perfil: “odio al hijo de puta de Chávez y a todos los malditos chavistas”, lenguaje que resulta idéntico al que utiliza Vadier en una escena de la novela en la que desafía a un grupo de “mamarrachos” seguidores de la

revolución: “¡CHAVISTAS MALDITOS, los odio!” (74). Similarmente, en la “página comunitaria” dedicada al presidente Hugo Chávez en la red social *Facebook* se lee tal vez una de las diatribas más procaces entre usuarios antagonistas. El comentario de una participante desata una feria de insultos: “Chávez lleva 12 años (...) diciendo por ese hocico (...) toda clase de insultos, improperios y malas palabras que sus *chaburrios*⁴⁶ focas⁴⁷ adoptan para referirse a nosotros (...)”. Un airado antagonista le replica: “tú eres la primera que destila odio (...) pura alcantarilla te sale por esa jeta”. Un tercer internauta se suma a la agresión virtual con un lenguaje similar al de los jóvenes de *Blue Label*...: “malditos chavistas (...) ojalá se muera ese maldito”.⁴⁸ Es interesante notar que los medios de comunicación electrónica, por su carácter privado, parecerían promover una intensificación de la vulgaridad del lenguaje entre usuarios de vistas políticas antagónicas. Paradójicamente, los sujetos que usan este lenguaje son quienes tienen acceso al uso de los medios electrónicos –por lo general, aunque no exclusivamente, integrantes de las clases medias y altas, lo que resulta interesante puesto que no parecen ver, en su propio lenguaje, la “vulgaridad” de la “chusma” que ellos mismos condenan. Sin embargo, también hay que tomar en cuenta que la nueva clase emergente tiene ahora el poder adquisitivo para acceder a estos medios, de modo que no habría modo objetivo de atribuir un uso vulgar del lenguaje a un sector y no a otro.

Estas expresiones mediáticas de hostilidad entre usuarios de medios tecnificados se

⁴⁶ Modo despectivo de decir “chavistas”.

⁴⁷ El uso de la designación zoológica “foca” se ha generalizado entre los lectores/espectadores/internautas de oposición para designar a un grupo servil e incondicional de seguidores chavistas. En este ejemplo se recoge la similitud entre el lenguaje cotidiano utilizado por la población a través de los medios de comunicación para expresar sus discrepancias ideológicas y el lenguaje de representación literaria utilizado en *Blue Label*... (recuérdese el comentario de Luis en referencia al tío Germán “aplaudiendo como una foca” en *Aló Presidente*).

⁴⁸ Éstos son tan sólo unos pocos ejemplos de las evidencias de polarización que pueden conseguirse en los archivos de los medios de comunicación locales, tanto impresos como audiovisuales, en sus versiones digitales, así como en los múltiples portales Web, redes de video y redes sociales virtuales. Para acceder a tan variada gama, sólo basta ejecutar una búsqueda utilizando ciertas palabras clave: “polarización”, “chavistas vs. escuálidos”, “Chávez: gobierno corrupto”, “oligarcas antichavistas”, “boliburgueses”, “focas chavistas”, etc.

entroncan en el contexto más amplio de los medios masivos de comunicación, tanto privados como del Estado. En no pocas oportunidades, ciertos canales de televisión han transmitido airados enfrentamientos entre periodistas que se identifican con la oposición y funcionarios gubernamentales o figuras públicas adeptas al chavismo. En octubre de 2006, meses antes de que el gobierno decidiera no renovar su concesión radioeléctrica, el canal privado RCTV transmitió una entrevista entre el periodista Miguel Ángel Rodríguez y la diputada gubernamental Iris Varela. La “conversación”, reproducida en cuatro partes en el sitio Web *youtube.com* bajo el título “La piojosa vs. Miguel Ángel”, se convierte en una espiral de ofensas, reproches y gritos: se acusan mutuamente de “sucios”, “viscerales”, “mezquinos”, “chismosos” y “corruptos”. Las opiniones de los usuarios que participan en el foro de comentarios hacia el video de la entrevista reflejan la misma polarización: el periodista recibe los epítetos de “escuálido”, “acéfalo”, “pseudofascista”, mientras que la diputada es víctima de epítetos ofensivos de género, clase social y hasta comparaciones zoológicas. La reproducción mediática de la entrevista y las reacciones públicas hacia ella parecen haber inspirado a Sánchez Rugeles: la escena del centro comercial entre las amas de casa y la parlamentaria puede leerse como una reescritura de cuadros referenciales y mediáticos similares.

Si recordamos la discusión planteada en el Capítulo 2 sobre la espectacularización mediatizada de lo sociopolítico y la tendencia del sujeto postmoderno a reemplazar la realidad referencial con sus representaciones mediáticas/virtuales, podemos observar que *Blue Label...*, en su categoría de escritura “postautónoma”, “construye”—como diría Ludmer— el presente de la polarización político-ideológica venezolana en dos niveles: a partir de la reproducción casi fotográfica de ciertos cuadros de la realidad referencial,

observables de modos empíricos –como también lo hacen los medios de comunicación— (nivel 1), y también a partir de una reelaboración de la multiplicidad de expresiones polarizadas perpetuadas en la amplia gama de medios tecnificados disponibles (nivel 2). En este punto es necesario replantear la noción del valor estético. Si el lenguaje que se maneja en la novela para reconstruir las instancias de rivalidad en torno al chavismo prácticamente no difiere del lenguaje referencial ni del que se utiliza en los medios, ¿dónde residen la desautomatización/desfamiliarización de Shklovsky, la mediación estética de Adorno, que presupone un alejamiento del objeto, la connotación simbólica y la verosimilitud discursiva de Barthes? La reelaboración estética de la polarización que propone *Blue Label...*, se sustenta tal vez en los recursos del desdoblamiento del narrador, del humor y de la hipérbole. Los tres contribuyen a prefigurar una parodia que promueve una distancia crítica del conflicto polarizado, distancia objetiva difícil de apreciar en las posturas radicales registradas en la realidad referencial y en sus representaciones mediáticas. En primer lugar, es interesante observar el desdoblamiento de la narradora protagonista en la escena en la que presencia la escaramuza entre las amas de casa y la diputada del gobierno: “la pendeja de Eugenia quedó varada en medio de aquel enfrentamiento” (43), es el modo en que se refiere a sí misma, pero en tercera persona. El recurso alude a la dimensión irreal y extravagante de una escena de la que la narradora se distancia: aún desde su percepción visceral de la extravagancia del enfrentamiento, en el momento en que está ocurriendo, expresa su voluntad de “hacerme espacio entre la masa para escapar de aquel barullo” (43). En segundo lugar, el recurso del humor quiebra la inamovilidad de los bandos radicalizados, por lo general incapaces de aligerar sus posturas ni mucho menos reconocer algún matiz de comicidad en las situaciones dicotómicas que protagonizan. La violenta expulsión de Eugenia y de Luis por

parte del tío Germán, genera en ellos sentimientos ambivalentes: “Salimos al patio sin poder controlar las arcadas de risa” (60), es decir, la escena de odio arbitrario parece evocar en los jóvenes una hilaridad transmutada en asco —expresado en el oxímoron “arcadas de risa”. El elemento jocoso —que también revela vestigios de heroísmo— se expresa también en el entusiasmo y resolución con el que los traviesos jóvenes logran robar veinticuatro botellas de whisky Etiqueta Azul del depósito del tío Germán, en medio de los gritos y persecuciones de la familia agraviada. Esta acción parece evocar una doble alegoría: por una parte, ridiculiza la “apropiación” por parte de una clase emergente de un símbolo de *status quo* que no es *per se* inherente a ellos sino, al contrario, recién adquirido, y, por la otra, encierra una dualidad de complicidad/resistencia hacia los vicios sociales de la corrupción y el consumismo, que atraviesan todas las categorías de edades y clases sociales. Por último, las hipérboles encarnadas en la simbología de guerra que usa Eugenia para describir a las contrincantes del centro comercial —“la señora avanzó como un kamikaze”— y, lo que resulta más irónico aún, la equiparación entre las “armas” domésticas de las amas de casa con un equipo SWAT,⁴⁹ así como en la solicitud del tío Germán de llevar a la cárcel a los jóvenes por su comportamiento irreverente, promueven un alejamiento crítico del conflicto en forma de desfamiliarización/desautomatización, en términos de Shlovsky, y tal vez incluso una reflexión en torno a la naturaleza arbitraria de la radicalización social.

⁴⁹ Siglas inglesas de *Special Weapons and Tactics*, unidades policiales estadounidenses con experticia en intervenciones especiales en situaciones que comportan peligros extremos.

4.3 El terrorismo poético: metáfora del fin de la autonomía literaria

El discurso autorreflexivo de *Blue Label...*, omnipresente en la obra, encierra una deliberación sobre ciertas características de las escrituras postautónomas, según la dialéctica de Ludmer. La crítica metadiscursiva se articula a partir del movimiento literario ficcional denominado, alternativamente, “terrorismo poético” o “sabotaje lírico”. Se trata de una parodia de escuela literaria transgresora que, como el “realismo visceral” en la novela *Los detectives salvajes* (1999), de Roberto Bolaño,⁵⁰ resulta ser una denominación vaciada de significado literario institucional: el movimiento funciona más bien como recurso retórico para advertir el despojo de la literatura de su valor estético y metafórico y, a la vez, para mostrarla en su propósito de expresar la vida y el devenir humano en su dimensión más visceral/ cotidiana/real, que es precisamente lo que logran las literaturas postautónomas del siglo XXI en su estatus de “crear presente”.⁵¹ El “terrorismo poético”, significativamente, se inicia como una broma a partir de un *blog*⁵² o red social integrada por venezolanos “en el exilio”: “Al principio, nadie pensó que todo aquello pudiera tomarse en serio” (91), declara Vadier. El comentario parecería aludir, por extensión a la metacrítica, al hecho de que la

⁵⁰ Ya en la Introducción se ha mencionado que Bolaño reflexionó insistentemente en sus obras sobre la pérdida de autonomía e institucionalidad de la literatura y sobre la transmutación del lenguaje poético en una metáfora del presente cotidiano, de la vida del día a día en su dimensión más “visceral”. En este sentido, el impacto del autor chileno es evidente en Sánchez Rugeles, quien se inscribe en la tradición de aquél de “desacralizar” los valores estéticos de la literatura de la modernidad, a la vez de continuar aspirando a la radicalidad crítica de la literatura como obra de arte.

⁵¹ Es interesante notar aquí el diálogo que *Blue Label...* establece con el grupo literario venezolano El techo de la ballena (1961-1964), alineado con los intereses ideológicos de las guerrillas de izquierda de la década quienes, como señala Porras (636) buscaron dejar de lado discusiones retóricas en torno a la cultura y plantearon la necesidad de asumir la escritura y el arte como acción, bajo el lema “vivir es urgente”.

⁵² El movimiento literario ficcional del “terrorismo poético”, en su formato de blog, encuentra su contraparte en un blog local de la realidad referencial, de nombre “Padreamalivaca”, creado en el año 2010 por el profesor universitario Sergio Briceño García. En el blog se lee una entrada del 7 de febrero de 2010 titulada “Terrorismo escuálido”, en la que se vacían –de modo análogo al que se registra en *Blue Label...*— las implicaciones semánticas del término “terrorismo”. Allí, en propósito inverso al del “terrorismo poético” de la novela, pero en una atmósfera similar de cotidianeidad, el autor denigra a un sector opositor de una parroquia caraqueña, al que califica como terrorista, por instigar una protesta nocturna sin más “armas” que cacerolas y gritos destemplados. Ello, a raíz de la salida del aire de un grupo de canales por suscripción que aparentemente no habían cumplido con las normas reglamentarias vigentes de operación.

literatura, en su mimetización –deliberada o no— con formas tecnológicas masificadas como un *blog*, o incluso en su divulgación mediante un *blog*, como ha venido ocurriendo con muchas ficciones de autores jóvenes/emergentes, tampoco podría ya tomarse en serio. Las propuestas que conforman el propósito inicial del terrorismo poético recogen el descontento social del “bando opositor” al gobierno, el cual se pretende canalizar mediante “pequeños actos de sabotaje que le jodieran la vida al chavismo” (91). Irónicamente, estos actos tienen muy poco de “terrorismo”, sino que al contrario comparten un carácter pueril e intrascendente: colocar, por ejemplo, una sustancia pestilente en el automóvil de un diputado del gobierno, tomarle una foto en el momento de disgusto y publicarla en la página web; ponerle alquitrán en el pelo a una diputada adepta al gobierno, o el rayarle el carro a Carrillo, un actor olvidado de la década de los ochenta, notorio en el siglo XXI por su alineación con el gobierno (33).

4.3.1 La *écfrasis* como recurso de desmitificación de la literatura y degradación del acervo histórico/cultural local

Uno de los recursos literarios por cuya vía se perpetúa el legado del “terrorismo poético” en la obra de Sánchez-Rugeles son las peculiares *écfrasis* de una serie de *happenings*,⁵³ *performances* o instancias de arte colectivo/comunitario, organizados por Luis

⁵³ A finales de los años cincuenta y durante la década de los sesenta, el pintor y académico estadounidense Allan Kaprow (1927-2006) propuso la noción de *happening*, dentro de la categoría conceptual de arte *performance*. El concepto de *happening* tiene su génesis en el desplazamiento de las “zonas especializadas” del arte hacia los lugares y eventos de la vida cotidiana: Para Kaprow (xii-xiii), la práctica del arte moderno trasciende la producción de la obra de arte, puesto que implica el esfuerzo del artista de observar e interpretar los procesos de la vida, arraigados en la experiencia común. El *happening* es, desde la visión y práctica de Kaprow, una forma de arte en la que materiales, colores, sonidos, olores, objetos y eventos comunes se disponen de modos en que se aproximan al espectáculo de la vida cotidiana. Con ello, invierte intencionalmente las señales que marcan los límites entre el arte y la vida, con lo que demuestra su convencimiento de que los actos de la vida diaria, incluidos los más viscerales, son más que meros objetos del arte: son el significado de la vida.

Tévez y sus compañeros, que aparecen entretreídas sin un orden preciso a lo largo de la trama narrativa, específicamente en las instancias correspondientes a la construcción del género del *bildungsroman*: estos eventos aparecen ligados a la acción del personaje de Luis –y sus amigos—como motores fundamentales de la “iniciación” de Eugenia en una nueva perspectiva crítica ante el mundo. Es pertinente notar, además, que los *happenings* en *Blue Label*...operan como un espacio en el que la poesía –el género literario menos vulnerable a la comercialización—queda despojada de su aura estética e institucional y pasa a encarnar una metáfora de la vida, una expresión del devenir humano en su dimensión más prosaica y cotidiana, como también ocurre en *Los detectives salvajes* de Bolaño. Así se comprueba en “los versos” de José Miguel, *Cinco contra uno o canto al onanismo*, leídos y celebrados durante uno de los “Recitales de *peomas*” organizado por el grupo y que aluden, en contraposición con la poesía lírica, a la consumación del amor en su magnitud más pedestre. El siguiente fragmento recoge la ironía presente en la reelaboración, hecha por Eugenia desde su retrospectiva adulta, de una escena en la que José Miguel lee su *peoma*:

Increíble. Versos profundos golpeaban la impasibilidad de los oyentes; en el punto más álgido del recital logré prestar atención: *cinco contra uno, alucino / y mis pelos son tus pelos / y mis bolas son tus senos / y un breve trozo de papel tualé / es tu boca donde llegué*. José Miguel se puso a llorar. La negra Nairobi se levantó y pidió una ovación entusiasta (33).

La degradación deliberada de la poesía, en su esfera de arte que encarna el valor estético último de la literatura, se aprecia en la deformación morfológica de la palabra “poema”, que degenera en “*peoma*”, una combinación lúdica del vocablo “peo”, que en argot venezolano tiene dos significados: 1) flatulencia, 2) disputa, por lo general violenta. Ambas

acepciones evocan el devenir humano en un nivel ordinario, habitual, en oposición a la abstracción estética de la poesía.

El primero de los happenings descritos en *Blue Label...* consiste en la ejecución de un evento radical, evocador de la visceralidad humana más cotidiana. Se trata de un experimento fotográfico que intenta registrar la reacción “paradójica” de una audiencia que participa, sin saberlo, en una “ceremonia artística”: un grupo de incautos transeúntes que utilizan el metro una mañana cualquiera, es forzado a reaccionar ante “pinceladas” de excremento humano estratégicamente colocadas en distintos puntos de la entrada de una estación de metro. Con el *click* de una cámara fotográfica, Luis Tévez congela sus sorprendidos rostros ante la vista real y descarnada del residuo corporal. Aquí subyace otro señalamiento a la literatura postautónoma en su pérdida de poder subversivo: por un lado, sugiere que sería el arte improvisado y no la literatura, el que podría lograr un efecto de confrontación del espectador con un objeto representativo de un acto rutinario, desautomatizado/desfamiliarizado de su contexto mecánico y privado usual por la vía del arte. Por la otra, es el *mise en abyme*, en este caso la *écfrasis* dentro de la novela, y no la novela en sí misma, el elemento que conserva cierta recursividad autónoma en su “revelación del objeto” ante el espectador. Al declarar su intención de exponer las fotografías al mes siguiente en una galería *underground* caraqueña, el personaje de Luis entra en otro diálogo intertextual con los intelectuales contestatarios de *El techo de la ballena*, para quienes el compromiso social del arte resultaba primordial. El plan de exposición fotográfica de Luis evoca, específicamente, “Homenaje a la necrofilia” (1962), exposición en la que los miembros de *El techo...* exhibieron cuerpos de reses sacrificadas. Aquí se insinúa un guiño al lector versado que, a primera vista, puede ver en Luis una reelaboración ficcional de los “balleneros” puesto que el joven, al igual que

aquéllos, es versado en la poesía *Beatnik* norteamericana (Ángel Rama citado en Porras 645). Sin embargo, a diferencia de la propuesta del grupo radical de los sesenta, en la iniciativa artística de Luis no se revela voluntad alguna de compromiso social, sino al contrario, escepticismo y desarraigo, lo que se es posible deducir de su displicente como también irónica justificación: “la gente solo sabe confrontar su propia mierda” (35). Sin embargo, las pruebas más explícitas del nihilismo de Luis en este sentido se leen al principio de la novela, cuando en actitud desafiante increpa a uno de sus profesores, quien trata de inculcar a los jóvenes los valores de la democracia, el patriotismo y la lucha: “¿Qué habla usted de luchar? (...) Hulk Hogan sí luchaba (...) Yoko Suna luchaba (...) ¿Qué va a estar luchando aquí nadie? El venezolano siempre ha sido un cobarde” (19). Así se evidencia entonces que el personaje de Luis es más bien una reelaboración paródica y desvirtuada de los “balleneros”, al presentarse como un sujeto despojado de interés o responsabilidad social, lo cual se corona de modo alegórico con su suicidio, reforzando con él la convicción de que no existe nada por qué luchar.

En otro de estos *happenings* se lee un manifiesto en el que se invita a los presentes a participar activamente en un ritual de quema de películas venezolanas de cineastas consagrados –Román Chalbaud, Diego Rísquez, Carlos Oteyza, Óscar Lucién—, sobrevalorados en la imaginación popular según los irreverentes jóvenes. En el mismo *happening*, el grupo de adolescentes rebeldes conduce una sesión de La Ouija con el propósito de “invocar espíritus de poetas malos para insultarlos” (70). Mel, uno de los chicos, improvisa en tono de burla unos versos de Francisco Lazo Martí, poeta criollista decimonónico venezolano: “Es tiempo de que vuelvas, es tiempo de que tornes, no más de insano amor en los festines, con mirto y rosa y pálidos jazmines, tu pecho varonil, tu pecho

exornes” y, acto seguido, exclama: “¡Qué mierda, por Dios! Interpelamos al espíritu de ese coño’e madre y le pedimos una explicación. No respondió. Luis, entonces, se puso a gritarle ‘maldito poetastro’” (70). Esta instancia no solo evoca la homologación postmoderna de manifestaciones artísticas de la alta cultura (poesía) y la baja cultura (el cine masivo) así como la unificación en el presente de expresiones de diferentes periodos históricos, sino también advierte el nihilismo hacia cualquier manifestación artística o cultural venezolana, o latinoamericana en general. Esto se vincula, de modo semántico, con otras instancias de la novela que muestran que, desde su cultura-mundo, este grupo de jóvenes representados por Luis constituyen el arquetipo de cierto sector ciudadano venezolano que tiende a reafirmar su identidad cultural a partir de las producciones icónicas provenientes de la cultura hegemónica de la modernidad –en particular de la norteamericana, en desmedro del patrimonio cultural local.⁵⁴ Como expresión del mismo desarraigo local, no es casualidad que en el primer segmento del capítulo en el que se narra este *happening*, Luis Tévez se burle de los héroes de la independencia –primordialmente de Bolívar— y que cuestione la supremacía que la tradición del discurso histórico y, más recientemente la retórica revolucionaria, les ha otorgado. En el marco de una mini clase de historia que Luis le enseña a Eugenia y en la que se jacta de su intelectualidad, el joven se refiere al héroe en un tono prosaico, con los calificativos de “pendejo” y “sinvergüenza” y concluye diciendo: “la historia de Venezuela es divertida. Todos esos héroes eran unos mamarrachos” (62). En el mismo pasaje coloca a

⁵⁴ Un ejemplo de esto se recoge en el desprecio de Luis hacia la banda pop mexicana Maná, a la que se resiste a comparar con el célebre grupo irlandés U2. Cuando dice que es “una blasfemia” (139) intentar semejante comparación, Vadier lo increpa: “si el güevón de Bono siembra un árbol y da un concierto en un país nulo de África, entonces es un tipo arrechísimo, pero si lo hace Fher, como es mexicano y no irlandés, entonces es un pendejo snob...” (139). Curiosamente, el personaje elige una referencia de la cultura pop mexicana, lo que mueve a interpretar que para él sería impensable siquiera considerar una expresión musical venezolana como punto de comparación con una norteamericana.

Bolívar y a otros héroes y sus acciones históricas en el contexto vigente de los jóvenes y se refiere a ellos con la terminología con la que se referiría a cualquiera de sus amigos: “El pendejo de Bolívar”; “El bicho paró en San Carlos y volvió mierda a los españoles”; “Mariño llegó unos días después y peló bolas. Por esa razón ese pana sólo quedó para ser una calle en Margarita” (62). Igualmente, proyecta en Bolívar su subjetividad adolescente al acusarlo de responsable y negligente cuando decidió irse a Caracas en vez de atacar Puerto Cabello: “dejó que el enemigo se reuniera y que Bóvez ganara territorios porque quería cogerse unos culos, caerse a curda y que le jalaran bolas” (62). Más allá, en su relectura postmoderna de la historia de Venezuela –leída e interpretada por su cuenta, no a partir del sistema educativo institucionalizado, objeto de su crítica sarcástica—despoja a los héroes de su aura mitológica y, de modos irreverentes y superficiales, los sitúa en una dimensión humana cotidiana, de modo que su actuación se reduce a una esfera tan rutinaria y anodina como la de los jóvenes ciudadanos de clase media que se representan en la obra.⁵⁵ La estrategia retórica parecería perseguir un doble propósito: por un lado, burlarse de los mitos heroicos sobre los que se sustenta la historia de Venezuela y el devenir sociopolítico, mitos sustentados por el discurso político y educativo desde la fundación de la nación. Por el otro, emitir una crítica hacia el

⁵⁵ Como ya lo ha hecho, por ejemplo, el novelista venezolano Denzil Romero en sus obras *La tragedia del generalísimo* (1983) y *La esposa del doctor Thorne* (1988). En esta última, en particular, Romero “carnavaliza los valores heroicos” y cuestiona la imagen intocable de Bolívar, a quien coloca en una dimensión erótica (Delprat 797). Otras obras de la tradición del boom latinoamericano han bajado a figuras históricas del pedestal en que los tenía la memoria colectiva y el discurso historiográfico: Juana la Loca en *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, Isabel la Católica en *El arpa y la sombra* (1979) de Carpentier, Bolívar en *El general en su laberinto* de García Márquez (1989) (Delprat 797). Sin embargo, por lo general estas figuras aparecen en las novelas como dominadas por la pasión o la sed de poder, en lo que se diferencian del tono de *Blue Label*, que las coloca en la arena del “presente cotidiano”. En este sentido es importante notar que el valor de la figura de Bolívar, insistentemente exaltada en el discurso político de distintos periodos históricos, incluido el de la democracia liberal, se redimensiona de pronto al adquirir valor de “presente cotidiano” vía Chávez, quien no sólo lo invoca sino que se autorepresenta como la figura que viene a concluir la tarea del libertador del siglo XIX.

proceso mediatizado de degradación al que la retórica del sistema vigente, por la vía de la apropiación personalista de las figuras históricas, somete a los héroes del pasado: por virtud de ser nombrados a diario por los líderes de la revolución, en la cotidianeidad de los medios tecnológicos, los héroes se han sumado a los millones de imágenes fragmentadas a las que se exponen día a día los espectadores venezolanos. Por último, la predilección del grupo de jóvenes por la historia y la cultura del mundo en detrimento de la venezolana, aún cuando sea esta última la que los continúe gobernando, determinando obsesivamente sus vidas, encierra una dualidad de reconocimiento/cuestionamiento al predominio hegemónico del sistema capitalista en su imposición de valores culturales uniformes, a la vez que insinúa una crítica, a nivel metadiscursivo, hacia la tendencia nacionalista en Venezuela y otros países de América Latina, percibida como un anacronismo en la era de los imaginarios postnacionales.

Capítulo 5: *Transilvania Unplugged*. Venezuela y Rumania: historias

“tristes” “hermanadas” en un “presente” mediático

Transilvania Unplugged es una parodia de novela negra, o de *thriller* gótico fusionado con elementos del género policial, donde los jóvenes venezolanos Emilio Porras y José Antonio Galleti se embarcan en un descabellado viaje hacia Rumania. La decisión de viajar no obedece a un plan delineado, sino que surge más bien como respuesta a una apatía inerte, producto de una sucesión de fracasos personales y profesionales, lo que desde el inicio confiere a la historia un carácter disparatado y absurdo. José Antonio, cuyo verdadero nombre es Iosep Antonescu Lacatusu Calinescu, es un joven de origen rumano nacido en Venezuela. Desde la voz narrativa de Emilio, a José Antonio se le construye como un sujeto pusilánime, manipulable y sin objetivos claros de vida, salvo convertirse en escritor, actividad para la que posee poco talento según su “amigo” Emilio. A falta de razones más convincentes, antes de emprender el viaje José Antonio declara que parte a Rumania a desentrañar las raíces, bastante oscuras, del pasado de su familia y del suyo propio: “a reinventarme, a olvidar derrotas, a encontrar palabras” (14). El joven alberga la pueril esperanza de que su tío, Lucien Calinescu, responda a algunas de las preguntas que su madre, Irina Calinescu, se rehúsa a contestar, debido a su decisión de disociarse de su pasado en Rumania –un país que se niega a recordar y al que califica de “podredumbre” (44). Lucien, hermano de Irina, se desempeñó como embajador de Rumania en Venezuela poco antes de la caída del régimen totalitario de Ceaușescu y vive sus últimos años en Bucarest, atormentado por su descrédito político. Emilio Porras, por su parte, es un joven con inclinaciones intelectuales que ha divagado por las escuelas de periodismo y letras de las universidades locales sin concluir proyecto académico alguno. De un agudo escepticismo, emite críticas

mordaces contra todo y contra todos, y uno de sus blancos predilectos es su amigo José Antonio, a quien no pierde oportunidad para ridiculizar o desacreditar. A diferencia de las motivaciones “identitarias” de viaje de José Antonio, las de Emilio responden a la urgencia del “escape” (35): José Antonio, desde su lugar de enunciación narrativa, le hace saber al lector que su amigo Emilio intenta reponerse de un revés comercial y de la ruptura de una relación afectiva tormentosa. Desempleado y sin mucho que perder en un país que percibe sumido en crisis económica y moral –Venezuela— Emilio acepta entonces una inusual propuesta, mediada por Pedro Eurea, un antiguo compañero de escuela con un cargo de importancia en la empresa petrolera venezolana administrada por el gobierno de Chávez –la “Pdvs roja” (35). Se revela que Eurea ha participado en “una comisión de intercambio económico” con naciones del bloque excomunista, interacción de la que se derivaron negocios presumiblemente ilícitos. Este entramado conduce a que, sobre la base de la hermandad institucional de la ciudad petrolera de Sibiu (Rumania) y la ciudad de Valencia (Venezuela), se propicie la contratación de un grupo de venezolanos por parte de una división de la UNESCO con motivo de la urgente modernización de Sibiu, designada como capital cultural de Rumania en los umbrales de su inserción en la Unión Europea. Entre esos venezolanos se encuentra Emilio que, en su condición de *chef*, viaja a la ciudad rumana para dictar un curso de cocina internacional a comerciantes locales. El descubrir el paradero y la identidad de Luzny Hervasy (quien por razones estratégicas se ha cambiado el nombre y se hace llamar Carol Dutu) es el pretexto que desencadena la sucesión de situaciones de absurdo peligro en que se ve atrapado el par de venezolanos. Lucien Calinescu, en el ocaso de su vida y enfebrecido por la demencia, le ruega a José Antonio que encuentre a Luzny, a quien responsabiliza por su caída y desprestigio político (según Calinescu, Luzny lo hizo objeto de

una serie de calumnias y lo desacreditó ante los ojos de Nicolae y Elena Ceaușescu).

Irónicamente, resulta ser Emilio quien, por azares vinculados con su trabajo en Sibiu, llega a relacionarse con Carol: motivado por una extraña curiosidad hacia una historia que concierne a José Antonio y no él, Emilio le hace a Carol una serie de preguntas sobre su pasado y escucha de su propia boca la confesión sobre su verdadera identidad. A Luzny-Carol se le representa como un sujeto de aspecto monstruoso (padece de elefantiasis), a quien el colectivo local le ha conferido rasgos de leyenda: se le señala de haber traicionado la confianza de los Ceaușescu (era su pianista personal) y de haber colaborado en su caída política. Sin embargo, en su confesión a Emilio, se defiende diciendo que procedió como lo haría cualquier rumano en una época de inestabilidad política y miseria económica a raíz de la caída del régimen comunista, “tiempos ideales para la trampa” (230). Justifica así el hecho de haberse dedicado al espionaje y al negocio de apropiación de cuentas bancarias y bienes de ex-funcionarios del gobierno (entre los cuales se contaría Lucien Calinescu), no como un acto de “mala fe” sino como “una cuestión de supervivencia” (229). José Antonio, entretanto, sucumbe ante las manipulaciones de un grupo de jóvenes locales perturbados por un pasado de negligencia, carencias y miseria –entre ellos Jean, el hijo mayor de Luzny. Éstos conminan a José Antonio, bajo amenazas de muerte, a recorrer varias ciudades rumanas con el propósito de dar con el paradero de Luzny, de quien llevan años sin saber. Ello no resulta ser más que una pantomima tenebrosa: a la larga, la situación termina por no comportar peligros serios para José Antonio, a quien finalmente se le presenta la oportunidad de salir del país. Por el contrario, Emilio termina impredeciblemente envuelto en problemas mayores por ser la última persona en ver con vida a Alex Nicea –un joven que funcionaba como enlace de relaciones públicas entre la UNESCO y la localidad de Sibiu— de quien se había

hecho amigo. Alex, previamente envuelto en un caso donde resultaron delatados cientos de rumanos en España, muchos de ellos inocentes, es asesinado en Sibiu. El gobierno provincial necesita a toda costa encubrir las turbias circunstancias del crimen, pues no le conviene permitir que el hecho ensombrezca la imagen de Sibiu como modelo cultural europeo. Emilio resulta ser un chivo expiatorio idóneo para estos fines, por dos razones que se desprenden de la historia: 1) su origen sudamericano y el estigma asociado al mismo por parte de las naciones europeas modernas y avanzadas que, como se ha mencionado en el Capítulo 2, reciben junto con las naciones norteamericanas los mayores flujos migratorios desde regiones “periféricas”. 2) Su procedencia concreta de una de las naciones latinoamericanas insertas en el “viraje hacia la izquierda” (ver Capítulo 3), y su subsiguiente etiquetamiento como “comunista”, esto es, un sujeto indeseable y peligroso en la Rumania aspirante a la europeización/occidentalización. Así, un piquete de la policía irrumpe en la habitación del hotel donde se aloja “Emilio” –o quien la policía cree que es Emilio. En una cruel ironía, no es Emilio quien se aloja en esa habitación: consciente de su inminente necesidad de huir, ha logrado salir a tiempo hacia Madrid. En el cuarto se hospeda, en su lugar, José Antonio, quien antes de salir definitivamente de Rumania ha venido a Sibiu movido, una vez más, por una especie de curiosidad inerte. A la policía no se le ocurre que pueda haber dos venezolanos en Rumania, así que aprehende al único que encuentra –el infortunado José Antonio— y lo desaparece.

Desde el punto de vista estructural, la obra se organiza así:

I) Primer capítulo, que comienza con una breve composición textual con estética de imagen cinematográfica, titulada: *Barcelona, 10 de noviembre de 2010. Café Bar Padam*. En este escenario, un periodista francés le muestra a Emilio unas fotografías en blanco y negro

de un campo de refugiados en Moldavia. De inmediato Emilio reconoce en una de las fotografías a José Antonio. Este breve texto introductorio dispara la historia: al instante se vislumbra que Emilio y José Antonio son dos latinoamericanos (en este punto no se revela aún que son venezolanos) que fueron a parar a algún punto de la región dacica y se vieron envueltos en situaciones de extremo peligro. Este primer capítulo se divide a su vez en cuatro subcapítulos identificados con números romanos, en los que se intercalan los testimonios de personajes claves en la vida de Luzny Hervasy, una polifonía de voces que construye el discurso narrativo desde la focalización de varias subjetividades.

II) Segundo capítulo, dividido en subcapítulo I y Epílogo. Este último se inicia con el intento de escritura en retrospectiva por parte de Emilio, desde la pantalla de su computadora, sobre el desastroso episodio de Rumania –abortado por su propio reconocimiento a su falta de talento –“Mi escritura es básica” (253); “Jose lo haría mejor que yo” (259). El narrador omnisciente continúa con su rol de conductor de la historia, otorgando la palabra, como a lo largo de toda la novela, a distintas voces narrativas.

5.1 Rumania y Venezuela: sociedades equiparadas a partir de la fragmentación postmoderna del espacio y del tiempo

La estética narrativa de Sánchez Rugeles en *Transilvania...* construye la “realidad del presente” –desde la dialéctica de Ludmer en “Literaturas postautónomas”—de la Venezuela del siglo XXI, marcada por los antagonismos sociales, las dificultades económicas, la diáspora migratoria y el temor de los sectores medios y altos ante la posible materialización de un sistema comunista totalitario. Esta “realidad” no se articula desde el espacio geográfico local, sino en relación con un patrón estratégico de referencia que funciona a la vez como advertencia y como profecía: una Rumania construida desde la diégesis como un espacio aún

devastado por los efectos del régimen comunista de Nicolae Ceaușescu. Esta articulación narrativa de la realidad cotidiana se logra, por una parte, al “familiarizar” (García Canclini 74-75) la realidad empírica de Venezuela bajo el mandato de Húgo Chávez con la realidad social, cruda y deshumanizada, de la Rumania (post)comunista, así como al equiparar, mediante ciertas analogías implícitas, las figuras de los presidentes Ceaușescu (Rumania) y Chávez (Venezuela). Siguiendo los planteamientos de Ludmer en “Literaturas postautónomas”, estas “desdiferenciaciones” proyectadas desde el “exilio” tanto del autor como de los personajes centrales, reproducen las formas estéticas oscilantes, fragmentarias y mercadeables características de los intercambios globales tecnificados del siglo XXI, cuya accesibilidad ha trascendido las distancias físicas y las ubicaciones territoriales tanto del autor como del lector/espectador. En la novela se reconstruyen estéticamente las comparaciones directas entre Venezuela y Rumania —y entre Venezuela y otros países con historias de regímenes totalitarios— que, de hecho, ya han tenido lugar en ciertos espacios locales de comunicación de la realidad referencial (foros en diarios digitales y en blogs). En este capítulo se exploran las implicaciones de construir la realidad sociopolítica venezolana vigente a partir de una representación mediática descontextualizada de la Rumania (post)comunista, lograda a partir del desvanecimiento de las diferencias históricas, políticas y regionales entre ambos países, y su fusión en un “presente unificador”. Un “presente” que habita en el imaginario de un público expuesto a una gran variedad de expresiones culturales y artísticas comerciales, articuladas a partir de un océano de imágenes mediáticas, imprecisas en términos de espacialidad y temporalidad, y sobre todo mercadeables, aspectos de la postmodernidad que ya se han discutido ampliamente en el Capítulo 2. A continuación, veamos cómo operan estas dinámicas en el relato.

En primer lugar, *Transilvania Unplugged* es un título doblemente atractivo desde el punto de vista comercial: por una parte, el nombre de Transilvania se ha trivializado al punto de que, en el imaginario público, a la ciudad rumana se la aísla de su riqueza histórica y se la reduce a objeto de una asociación única: la imagen del Conde Drácula, a su vez sometida a un largo proceso de vaciamiento y reciclaje literario por efectos de las estrategias de consumo masivo. Así lo recoge un pasaje de la novela en el que el dual Luzny-Carol lamenta, en su confesión a Emilio, no solo el infortunio histórico de Transilvania, sino su simplificación por la vía de representaciones mediáticas: “una tierra promiscua; maltratada por húngaros, por rumanos. Y, además, siglos más tarde, ultrajada por ese estafador de imaginarios llamado Abraham Stoker. Maldito irlandés” (73). Se refiere, desde luego, al escritor que, en 1897, inmortalizó la novela gótica *Drácula*. Más adelante en la novela, se lee una crítica similar, esta vez de parte de Alex Nicea: “Los rumanos no tenemos nada propio; en realidad, sí: tenemos miedo. Gracias a Bram Stoker tenemos a Drácula” (90). El cuestionamiento, que recoge de modo implícito la frustración del rumano ante una modernización paradójica e inacabada, se profundiza en la página 129: “Bram Stoker nunca estuvo en esta tierra. La Transilvania que conoce Occidente él la inventó. (...). Drácula es un souvenir, una camiseta, un vaso, una toalla. Drácula forma parte del complejo rumano. Es nuestro anhelo por formar parte de Occidente”. El término *unplugged*, por otra parte, se extrae del popular show televisivo *MTV Unplugged*, que desde finales de los años ochenta fue exitosamente transmitido por el canal MTV, uno de los medios más populares de entretenimiento juvenil en Estados Unidos.

El título sugiere que *Transilvania...* será el escenario de un *thriller* gótico, que a su vez resulta ser enriquecido con ingredientes de novela policíaca. Ambos géneros, desde la

dialéctica del pastiche propuesta por Jameson (3), son expresiones de la homogeneización reduccionista de los “valores” sociales y culturales, incorporados a la esencia de la literatura postmoderna como motor de los intereses del sistema de producción capitalista (ver Capítulo 2). La obra, en efecto, se construye desde una fusión no sólo de géneros narrativos (a la novela negra/gótica combinada con el género policial se añaden ingredientes de la crónica/reportaje periodísticos y documental audiovisual) sino además de estilos literarios (romanticismo, naturalismo, teatro del absurdo) y de expresiones de la alta cultura y de la cultura de masas (paratextos que contienen referencias intertextuales a representantes del romanticismo rumano –Mihail Eminescu—y húngaro –Sándor Petofi—, así como al poeta Lucian Blaga y al filósofo Emil Cioran, entre otros, en contraste con recurrentes alusiones a un mosaico mediático integrado por expresiones como *Wikipedia*, *Youtube*, *Disney*, *Lonely Planet* y telenovelas venezolanas). Esta diversidad de elementos se integra –de acuerdo con la dialéctica de Ludmer en “Literaturas postautónomas” — “como en una exposición universal o en un muestrario global de una web” en la estética del *thriller* o el *best-seller*, lo cual es a su vez objeto de cuestionamientos metadiscursivos en varios pasajes de la novela, como por ejemplo las frases con las que Emilio (16) describe la “historia fabulada” que José Antonio ha construido alrededor del nombre de su tío Lucien Calinescu: era “un sujeto novelesco, de fábula kafkiana, ‘for dummies’, “una especie de héroe de Ionesco dando tumbos en una telenovela venezolana de los años ochenta (...)” (16).

Por otra parte, la complejidad de la estructura narrativa de *Transilvania...* evoca también el pastiche jamesoniano. Un narrador omnisciente en tercera persona es el conductor de la diégesis, que transcurre dentro de la fragmentación de planos temporales y espaciales. Con su voz se alternan discursos indirectos de otros narradores y personajes, no solo inscritos

en una variedad de géneros narrativos, sino también contenidos en múltiples formas estéticas análogas a los medios electrónicos. Al éstas yuxtaponerse sin orden aparente, evocan la fragmentación de imágenes mediáticas y, con ello, las subsiguientes fracturas del imaginario de “lo real” en el receptor. Así, por ejemplo, entretejidos con la historia vienen los textos de correos electrónicos intercambiados entre Emilio y José Antonio y entre Emilio y Lazar Carabineau, un periodista que lo ayuda localizar a José Antonio y a esclarecer la verdadera historia de Lucien Calinescu; así como la simulación de conversaciones simultáneas de mensajería instantánea vía *MSN Messenger* entre Emilio y su novia María Gabriela y entre Emilio con José Antonio. En estas últimas, el recurso de intercalar con la narración múltiples parataxis que van *in crescendo* en velocidad y caos, revive la vertiginosidad de textos e imágenes recibidos por el lector/espectador inmerso en la velocidad de las comunidades virtuales, de modo de llegar al punto en que ya no le es posible identificar de dónde proviene cada imagen o texto. Así se aprecia en el siguiente segmento de un pasaje que se extiende desde la página 193 a la 199, donde se captan todos los lenguajes simultáneos (incluidos imágenes y colores) de los dispositivos virtuales, así como los saltos espasmódicos del lector/espectador entre espacios de chat y sitios Web. Nótese que en las líneas finales se pierde la pista de a quién se dirige Emilio cuando dice “no me jodas” (no queda claro si le habla a María Gabriela o a José Antonio):

Emilio (*Conectado*). José Antonio Galleti “iosepagalletiotmail.com” (*Ausente*) Rectángulo naranja. Sonido analógico. **Emilio dice:** ¿Estás? (...) *José Antonio está ausente y es posible que no conteste.* www.globovisión.com: Lluvias fuertes, ciudad colapsada. Correo electrónico (1) Recibido: Promoción de Timberland. Sonido analógico. **José Antonio dice:** ¡Emilio! (...) **Emilio dice:** La última vez que hablamos me comentaste que estabas un poco jodido. Pistolas, gigantes, gavieros, ¿no? (...). Sonido analógico, rectángulo naranja: *María Gabriela está conectada.* **María Gabriela dice:** Hola. **José Antonio dice:** Emilio espera, tengo una llamada de Jean. ¡No te vayas!

María Gabriela dice: Te quiero acá, te necesito (...). **José Antonio dice:** ¿Crees que puedas identificar estos nombres? **Emilio dice:** No me jodas. (193-195).

5.1.1 La novela de las “tinieblas” de la Venezuela del siglo XXI desde la fusión de estilos literarios: romanticismo, naturalismo, teatro del absurdo

Como se ha discutido en el Capítulo 2, en su libro *Lectores, espectadores e internautas*, García Canclini retoma la idea de Eco, según la cual existe una estética del lector y una estética del espectador, para proponer que el lector de hoy, narcotizado por la profusión de imágenes mediáticas que sustentan la dinámica del sistema de producción capitalista, tiende a leer un relato más por sus rasgos de espectáculo que por su valor artístico. En efecto, en este *thriller* venezolano, tomando los términos de *Wikipedia* en consonancia con el carácter del mundo mediático “*light*”, “el suspenso, la tensión y la agitación” permanecen de principio a fin. Al lector/espectador de hoy, acostumbrado a la espectacularización de lo cultural, no tendría que resultarle sorprendente que un relato como *Transilvania...*, definido como novela y validado por la aún vigente institucionalidad literaria —quedó como finalista en la entrega del Premio Iberoamericano de Literatura Arturo Usler Pietri 2010— comience con una escena que evoca, de inmediato, el inicio de una película. El recurso documental de las fotografías en blanco y negro del campo de refugiados en Moldavia y la cruda y realista descripción de las “instalaciones miserables”, de las “calaveras vivas tapadas con sacos” y de los “adolescentes armados” “al fondo, sin foco” (11) no solo establece un compromiso de veracidad dentro de la ficción —lo cual se discutirá en detalle más adelante—, sino que más allá, el espectacular inicio evoca la obsesión cinematográfica con los horrores del holocausto, objeto temático de numerosos *bestsellers* y films (Baudrillard 49).

La siniestra imagen inicial sienta el tono de tinieblas que permea toda la obra, en la que la mezcla de estilos románticos, naturalistas y absurdos se articula con el propósito de evocar el horror, el desarraigo y el sinsentido vivido por los jóvenes provenientes de sociedades “decadentes”: la rumana y la venezolana. En este sentido, *Transilvania...* puede tomarse como una expresión de lo que el crítico literario venezolano Miguel Gomes (834) denominó “fábulas del deterioro” –como ya se mencionó en la Introducción de la tesis—, que insisten en capturar imágenes lúgubres, de noche y de tinieblas, para evocar el sentir del país en los comienzos de siglo. De este tipo de imaginario da perfecta cuenta el género de la novela gótica, también llamada novela negra, cuyos orígenes (Seoane 124) se remontan a finales del siglo XVIII y se vinculan con el romanticismo, como objeción a la aspiración propia de la época de concebir el mundo desde la clave única de la razón –motor del pensamiento moderno. En la novela gótica, al contrario, el mundo se escribe en clave de suspenso, misterio, tinieblas, miedo, fantasmas y supersticiones, y el énfasis recae en la irracionalidad y la sorpresa de toda situación. En este sentido, la elección del género propone una justificación del sinsentido y la “decadencia” de una sociedad en la que el proyecto modernizador inspirado en el modelo europeo occidental permanece inacabado. El ambiente de *Transilvania...* se construye, entonces, a partir de “cuadros tenebristas” (24, 61, 69), “aullidos feroces” (117), “*freaks* transformados en vampiros”, “tonterías que helaban la sangre” (184), tierras míticas y remotas ciudades que “se arman en el gris” (15-16), viajes en tren “pausados y de paisaje negro” (18), persecuciones por parte de hombres de semblante amarillo y gabardinas negras (212), y ataques indiscriminados de perros callejeros “horribles” (213). Del mismo modo, abundan descripciones lúgubres de espacios y personas, como la que hace Emilio de Bucarest: “parecía desolada, saturada de ausencia (...). La calea

Victoriei parecía, en desolación caótica, ser atravesada por fantasmas” (24). O como la atmósfera del espacio en el que Luzny confiesa su identidad a Emilio: “Las sombras proyectadas en la pared hacían del diálogo un relato gótico acompañado de fugas y sonatas” (231). Del mismo modo, predominan en la obra las emociones desbordadas de pánico y las agitaciones de los estados de ánimo, como se revela en el monólogo interior de José Antonio —con el que parecería intentar articular un pasaje literario patético— ante una de las varias situaciones absurdas en las que cree que su muerte es inminente:

Miedo, en teoría, parece ser un concepto fácil. La palabra escrita no traduce, no es operativa. Solo la atmósfera hostil de una habitación oscura, empapelada de moho, cuya puerta es vigilada por dos figuras humanas, ambas con retardo, y la voz nasal de una anciana, estereotipo de las villanas de los cuentos de hadas, puede, aproximadamente, dar una idea del palpito lastimero y bestial que entorpece mi corazón (182).

Es precisamente desde los sentimientos nobles y melodramáticos de José Antonio — objeto constante de sátira y desdén por parte de Emilio— que se prefiguran los tintes de romanticismo presentes en la novela. Desde el lugar de enunciación de Emilio, José Antonio permanece desvinculado de la razón y movido por el idealismo, “inventaba enigmas sobre su pasado, hacía épica de sí mismo” (20), “veía héroes en cobardes y aventuras épicas en anécdotas simples”, sus historias, por lo general, “llevaban componentes románticos” (31). Sin embargo, el de José Antonio parece corresponder en gran medida al romanticismo de la desilusión planteado por Lukács (*Teoría de la novela* 128-129), aquél que “deviene escéptico, decepción cruel frente a sí mismo como frente al mundo”, aquél en el que el héroe presiente “inevitables derrotas” ante los combates que impone un mundo sin esencia, en permanente amenaza de descomposición. Las remembranzas del desastre, del fracaso y de las derrotas son, en efecto, un *leitmotiv* en la novela, cuya historia se justifica, de hecho, a partir

de un fracaso: “El encierro burocrático que imposibilitó la apertura del restaurante en Caracas, finalmente, nos inscribió, sin derecho a réplica, en los anales del desengaño” (25), recuerda Emilio en torno a las serias dificultades que enfrentan los jóvenes de clase media para prosperar en un país que, desde su subjetividad, es devorado por los problemas económicos y la corrupción. José Antonio, por su parte, se delinea como la personificación del abatimiento desde la voz del narrador omnisciente: “José Antonio, como espejo derrotista, era la mejor alternativa que tenía para no pensar en sí mismo. 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). Estos ejemplos y muchos más a lo largo de la obra afirman el hecho de que ambos protagonistas, lejos de corresponder al prototipo romántico del héroe, se ven atrapados en absurdas épicas que no hacen más que configurarlos como arquetipos de un antihéroe que no encuentra sentido de pertenencia ni en sus sociedades de origen, que han devenido hostiles para ellos, ni en otras latitudes: así lo comprueba el trágico destino de José Antonio y el fracaso irreductible de Emilio, ambos signados por el desarraigo de sus lugares de origen y el lamentable desencuentro desde la diáspora migratoria, sobre lo cual se insistirá más adelante.

El romanticismo se fusiona con elementos del naturalismo, utilizado aquí para “validar” cierto funesto presagio social. Lukács (*La novela histórica* 264) define el naturalismo a partir de la obra de Zola, en la que se evidencia la convicción del autor francés con respecto a la influencia del ambiente y de la herencia —observables de modos inmediatos y empíricos— como leyes irrefutables en la determinación de los destinos humanos. Zola, de acuerdo con la interpretación que hace Lukács de su obra, considera el naturalismo como el estilo “científicamente” correcto, el único apropiado para “descubrir y plasmar de modo

inmediato la eficacia de tales leyes generales”. En *Transilvania...* se tipifican personajes sumidos en una degeneración irremediable, de aspecto físico infrahumano y actuaciones abyectas. Estos cuadros referenciales de miseria humana se asocian con las consecuencias del pasado comunista de Rumania, encarnado en el régimen totalitario de Nicolae Ceaușescu, y funcionan como un recurso de advertencia sobre la prefiguración del futuro de una Venezuela que, en el presente, se encuentra en la fase naciente de un régimen comunista: el pasado de Rumania, con sus jóvenes de vidas deshechas, vaticina el futuro de Venezuela. Así, en su compasiva descripción de Jean, José Antonio parecería verse, tal vez aún incipientemente desde la arena del inconsciente, en su espejo: “*Es un hombre que da lástima*, se dijo. Uñas largas y gruesas, mugre natural, piel ajada, mirada perdida en realidades alteradas. Jean era un hombre físicamente vencido; una especie de superviviente, un monarca de manicomio” (226). En esta descripción se manifiesta la alusión a una serie de consecuencias “científicamente comprobables”, desde la dialéctica del naturalismo, de la política natalista intensa y coercitiva implementada por Nicolae Ceaușescu en la década de los sesenta. En aquel entonces, se prohibieron los anticonceptivos y el aborto, con los resultados a mediano y largo plazo del abandono infantil y la sobrepoblación de los orfanatos que funcionaban en condiciones deplorables. Ello a su vez condujo a una severa desnutrición infantil, autismo, retardo mental por falta de contacto humano y estímulo intelectual, todo lo cual desembocó en la proliferación de niños de la calle y de la prostitución infantil. El testimonio de “El traductor de Cluj”, uno de los niños que creció con Luzny en la ficción de *Transilvania...*, busca dar fe literaria de aquella realidad referencial:

Fuimos niños amorfos. Existían, entonces, argumentos jurídicos para eliminar nuestras taras (...). Luzny fue el octavo o el noveno de una familia malnutrida (...). Éramos los tontos del pueblo. Se burlaban de nuestra manera de andar, de nuestro autismo, de nuestra torpeza

motora; el vientre de Luzny siempre fue objeto de mofa (...). La enfermedad nos hizo fuertes (201).

El traductor justifica los males sociales de su generación a causa de este “ambiente” social y de esta “herencia”: las inclinaciones a sucumbir a la corrupción —el traductor reconoce la “experiencia” de ese grupo de niños en la falsificación de documentos—o la predisposición a entregarse a la cotidianeidad de una relación incestuosa con un padre amorfo físicamente, a las drogas y a la prostitución —como Alina, producto de la unión “enferma” entre Luzny y Christina—parecerían ser consecuencias “naturales” de semejante procedencia. El determinismo social del ambiente y de la herencia, como pretexto plausible del envilecimiento y de la pérdida de la solidaridad entre coterráneos, se recogen en una de las últimas frases del testimonio del traductor: “Yo creo que Luzny es un buen hombre. Un desgraciado al que le tocó vivir en tiempos malignos” (203). Los rasgos que constituyen una sociedad deshumanizada, conformada por generaciones indolentes en las que se traicionan unos a otros (como el personaje de Alex Nicea, que denuncia a cientos de compatriotas rumanos presumiblemente integrantes de una mafia rumana en España, a cambio de estatus), como resultado de un sistema político totalitario, comienzan a identificarse desde el discurso narrativo en los personajes venezolanos, en posible alusión naturalista a una concomitante de la procedencia social de una nación “descompuesta”: a pesar de permanecer en un país extraño y de encontrarse en situaciones difíciles, el personalismo de Emilio demuestra una fría distancia hacia José Antonio, lo que expresa en las siguientes palabras que se dirige a sí mismo: “Olvídate de Lucien Calinescu, no quiero pensar más en las desventuras de José Antonio. Ya aparecerá, ya contará que lo secuestraron los extraterrestres y le implantaron un chip diseñado por el ministro de Cultura de Nicolae Ceaușescu” (177). José Antonio, por su

parte, lamenta la indiferencia de su “amigo”: “Mi situación le da lo mismo, siempre le dio lo mismo” (160). De hecho, la incomunicación entre ambos y la “superioridad” (160) de Emilio –quien se entera después de varios meses de la desaparición de José Antonio, son factores que contribuyen al trágico desenlace. Con los visos de romanticismo y naturalismo se fusiona, además, una estética del absurdo que permea toda la obra y que, a ratos, se nombra en instancias metaficcionales, como en este ejemplo articulado por la voz del narrador omnisciente: “Tonnesco, por supuesto, era el referente inmediato y universal que inscribía al país en la órbita de Occidente aunque, a juicio de Emilio, el absurdo en Rumania parecía tener cierta lógica; *La cantante calva* podía ser un drama costumbrista” (100). El absurdo se extrapola a las calles de Caracas, desde el lugar de enunciación de José Antonio y del narrador omnisciente en su comparación entre alguna ciudad rumana y sus habitantes y su ciudad natal: “*Tu tío es absurdo, Jean es absurdo, este hombre amarillo y esta enfermera fantasmal son absurdos. Pensó en Caracas e, imaginando sus calles desahuciadas, se sintió feliz. Sintió nostalgia por aquellos fracasos. Aquella miseria, al menos, la entiendo (...)* (220).

5.1.2 Rumania y Venezuela: atemporalidad y desvanecimiento de los espacios geográficos

Es necesario en este punto retomar la idea del pastiche, desde el punto de vista de la comprensión postmoderna entre categorías temporales y espaciales (ver Capítulo 2). Como ya se ha discutido, Jameson advierte que en el mundo del *pastiche* se pierde la conexión con la historia y se genera una obsesión con el presente. A la larga, el pasado termina por desvanecerse, y lo que queda de él es una colección de textos, porque el lector/espectador inmerso en la cultura de consumo masivo no es capaz de entender el pasado en su conexión

con la historia, sino como un almacén de géneros, estilos y códigos aptos para el mercadeo (Jameson 18). Es desde esta estética del pastiche, alegoría de la disociación postmoderna con el pasado y el deslumbramiento con el presente, que se expresan en la novela varios paralelismos entre Rumania y Venezuela para re-elaborar la cíclica noción de la decadencia. En primer lugar, el desarraigo, la desazón existencial y los destinos tristes de todos los personajes construidos en la novela parecen trascender las coyunturas temporales político-ideológicas de ambas sociedades. La trama discursiva conduce a que Rumania y Venezuela compartan, en este sentido, historias “tristes”, pasados inciertos, identidades indefinidas y referentes culturales inexistentes o superficiales. Luzny-Carol, al definirse a sí mismo, por ejemplo, relaciona de inmediato la tristeza de su historia con la tristeza de la historia de Rumania: “se formó por los desencuentros entre grupos humanos y salvajes. Transilvania, Moldavia y Valaquia mezclaron tierra y voluntad para dar forma a lo imposible. Años más tarde, esta dispersión fue aprovechada por los turcos” (81). Y más adelante: “Esto fue tierra de lobos: lombardos, hunos, godos, eslavos. Todos violaron a Rumania y todos le engendraron un hijo” (73). Mucho más adelante en la narración se insiste, desde el lugar de enunciación de Carol, en la tristeza, la soledad y el complejo de inferioridad de Rumania: “es el lugar donde me tocó vivir y malvivir. Somos solo un grupo de gente que sobrevive junta. Algún político decidió que nos llamáramos Rumania pero acá no existe eso que los occidentales llaman ‘el ciudadano’. La Revolución Francesa, para nosotros, siempre fue una estúpida quimera” (242). En ningún momento se articulan, en la narración, similitudes entre estos aspectos de la memoria histórica de Rumania y la de Venezuela —el eslabón explícito de las dispersiones durante y después de la conquista, el hecho de que pocos viajeros/exploradores europeos estuvieron dispuestos a echar raíces en Venezuela, el

aferramiento a la gesta heroica independentista sin resolución y la falta de cohesión entre comunidades como factores que impiden el avance de una nación sobre la base de la ciudadanía y la consecución de proyectos comunes (ver Capítulo 3), se deja en gran medida a la labor activa del lector y a los libros de historia. Sin embargo, sí se articulan similitudes por asociación, cuando por ejemplo José Antonio señala que los venezolanos son una especie de rumanos “sin Danubio ni Drácula” (123) y reconoce que “en Venezuela no hay nada (...) hay petróleo, concursos de belleza, una que otra montaña. Venezuela es un país insignificante; sin embargo, no sé por qué razón, uno se encariña un poco con todo; es una especie de mierda dulce” (122-123). A ello responde Viorica, la traductora rumana: “Eso se parece a Rumania” (123). Tal vez la conexión más contundente entre los pasados infortunados de ambas sociedades aparece a primera vista fuera de contexto y, sin duda, requiere la atadura de cabos por parte del lector. Se trata del final de la novela, en el que Emilio, a su forzado regreso a Venezuela, elabora desde su subjetividad un balance del caos cíclico de su país, situación no tanto atribuible al sistema político de turno, sino más que nada a conflictos históricos muy antiguos que nunca lograron resolverse. Aquí, la conexión con la realidad histórica de Rumania (dispersiones, falta de cohesión de la comunidad histórica, abusos constantes por parte de distintos invasores, imposibilidad de alcanzar los parámetros modernos) se relaciona, por asociación, con la situación crónica de la Venezuela del siglo XXI a la que regresa Emilio tras su estrepitoso fracaso migratorio: “Todo este lugar está mal, despiden un olor fuerte, a baño público. El rostro del héroe aparece pintado en las paredes de siempre; aquel héroe sobrevalorado muerto en 1830 y reencauchado en cualquier esquina o vagina de puta” (272). Se refiere, en primera instancia –retomando el análisis de Torres (*La herencia de la tribu* 114, 126, 148) ya elaborado en el Capítulo 3— al arraigo del venezolano a su pasado

heroico y, derivado de ello, a su incompetencia colectiva de llevar adelante proyectos ciudadanos. Y, desde luego, la fuerte alusión a la prostitución del héroe constituye un cuestionamiento a la apropiación “postmoderna” de Hugo Chávez de héroes, caudillos y líderes políticos de distintas ideologías y periodos históricos –Bolívar, Zamora, Castro, El Che—con el propósito de presentarse a sí mismo como el héroe vengador contemporáneo, el “enviado” para continuar la obra inconclusa de la Independencia y saldar cuentas de justicia social (ver Capítulo 3). La voz narrativa de Emilio, sin embargo, a comienzos de la novela, reconoce que la percibida sordidez material y moral de la Venezuela del siglo XXI –al menos desde la perspectiva subjetiva de un sector importante de la población—no son asunto nuevo: al referirse al escritor venezolano José Rafael Pocaterra, que en sus *Memorias de un venezolano en la decadencia* atestigua su versión de la Venezuela gomecista de los años 20 y 30, Emilio lo califica como “el venezolano de la decadencia, una de tantas decadencias”, a lo que añade: “*Pocaterra es horrible*” (49).

Estos pasados traumáticos dejan huellas profundas, tanto en rumanos como en venezolanos, cristalizadas en la imposibilidad de realización de los personajes, quienes no encuentran lugar ni en sus países de procedencia ni en cualquier otro lugar del mundo. José Antonio lo recoge en una sola frase: “a veces tengo la impresión de que no pertenezco a ninguna parte” (123). El desencuentro, cristalizado en la diáspora migratoria tanto de rumanos como de venezolanos constituye, de hecho, el eje del tema del fracaso en la novela. Así, Alex, quien había estudiado en Targu cuatro semestres de administración y sentía tener “cierto nivel, cierto orgullo” (131), vagaba por las calles de Madrid sin encontrarse y jamás se acostumbró a que “la gente cruzara la calle para no toparse conmigo (...). En Madrid aprendes por la fuerza lo que quiere decir la palabra racismo” (132). Proporciona datos

estadísticos ilustrativos: de veintidós millones de rumanos, once millones viven fuera. “Nadie quiere estar acá” (90). Viorica, desde un lugar de enunciación igualmente desesperanzado, prefería depender de la esporádica actividad de traducir documentos jurídicos y textos literarios para sostenerse en Londres, antes que regresar a Bucarest, un lugar que “odiaba” (70) y al que tuvo que volver por circunstancias ajenas a su voluntad (su novio formaba parte de los denunciados por Alex en España). Para Emilio, la permanencia forzada en Madrid significó “desastres”, irregularidades, desesperación, indigencia, hambre, documentos falsos e invisibilidad. “Madrid lo obligó a reinventarse” (253). Y en el fuero interno de José Antonio, el joven injustamente desaparecido que nunca encontró su lugar en ninguna de sus sociedades de origen —ni en Rumania ni en Venezuela— un conjunto de preguntas relacionadas se vuelve su *leitmotiv*: “¿Qué hago yo acá?” (182), “¿Volver para qué? ¿Volver adónde?” (160), “¿Volver a Caracas?... ¿A qué?” (166). Parecería entonces que su desaparición resulta tan absurda como su propia permanencia en el mundo.

Otra de las analogías entre Venezuela y Rumania construidas en *Transilvania...* es la equiparación, si bien no directa pero sí implícita, entre las figuras presidenciales de Nicolae Ceaușescu, dictador rumano hasta el año 1989, y Hugo Chávez, presidente venezolano desde 1999: la alusión constante al *Conducator* resuena ecos del Comandante venezolano. Las comparaciones entre ambos recogen ciertas similitudes entre la figura autoritaria de Ceaușescu y la de Hugo Chávez, pero no en los rasgos concretos que definen la persona política de este último, sino en su condición de arquetipo de figuras dictatoriales. La voz narrativa de Emilio discurre que el deterioro social y la corrupción en Rumania, que le es dado palpar de cerca, son herencia de los efectos del régimen comunista de Nicolae Ceaușescu. En una de sus conversaciones sobre historia rumana con Carol Dutu, revela que

el personaje de Ceaușescu le “llama la atención” porque “parece, por extraño e ilógico, un caso latinoamericano” (91). De inmediato prosigue a equiparlo con “algunos dictadores caribeños” y, en una lúdica fusión antroponímica fantasea que el rumano y los latinoamericanos pueden haber compartido lazos consanguíneos: “Rafael Leonidas Trujillo Ceaușescu o, quizá, Nicolae Ceaușescu Somoza o Marcos Pérez Jiménez Ceaușescu. Todos esos infelices se parecen” (91). Se insinúan además, desde distintas voces narrativas, referencias dispersas a lo largo de la narración con respecto al personalismo autoritario de Ceaușescu: “Treinta años de dictadura fueron adjudicados, únicamente, al temple de un hombre (...)” (216), le comenta el doctor Stoica —a cargo de la protección de Lucien Calinescu— a José Antonio; como también a las ambivalencias ideológicas del *Conducator* rumano: “Rumania es un país curioso, muchacho (...). A pesar de formar parte del bloque comunista, Occidente nunca fue el enemigo. Ceaușescu admiraba a Occidente” (92), le revela a Emilio Carol Dutu. En ambos casos, se expresan similitudes comprobables, en la consulta de libros escritos por intelectuales venezolanos y de informaciones contenidas en distintos medios de comunicación de la realidad referencial, con la figura de Chávez. Ya se ha abordado en el Capítulo 3 el tema del personalismo del presidente venezolano, su “ambigüedad” ideológica y las críticas sobre su “doble” discurso con respecto a los Estados Unidos: desde un punto de vista retórico cuestiona constantemente las políticas hegemónicas e imperialistas del país del norte, mientras que en la arena pragmática, estimula la continuidad del suministro comercial de petróleo a Estados Unidos por parte de Venezuela.

Ahora bien, la desconexión de la historia como proceso evolutivo y la obsesión con el presente, se acopla en la novela con una “desdiferenciación” de orden predominantemente espacial: la lectura sugiere que la comparación entre cualquier par de regiones del mundo es

plausible en esta “era globalizada de la información y la cultura”. Los personajes venezolanos no se forman una imagen de Rumania sobre la base de la lectura instruida, como se expresa en el comienzo del capítulo uno, sino a partir de una “documentación” mediática: “Nunca imaginaron que Transilvania sería su perdición. Antes del fin, Rumania sólo era un lugar perdido en un mapa, un nombre tenebrista con el que habían tropezado en relatos góticos o películas de serie B.” (13). Más adelante, el narrador omnisciente refiere que Emilio, días antes de salir a Rumania, buscó con poco interés referencias en *Wikipedia*, referentes a datos generales de población, densidad, superficie, religión (16) y, más interesante aún, revela que el joven no tenía conocimiento sobre Nicolae Ceaușescu:

Emilio, simplemente, sentía curiosidad (...). Sólo un hombre, medianamente, le interesó: Nicolae Ceaușescu. (...) Emilio encontró *blogs* y páginas webs centradas en el dictador. Efectivamente, lo mataron, un video corto y sugerente, hallado en *Youtube*, mostraba cómo al mentado *conducitore* lo sacaban de un tanque y lo llevaban frente a un pelotón de fusilamiento (31).

Más adelante, en la página 47, se lee una referencia explícita a la fragmentación que en la construcción cultural propician el bombardeo de textos e imágenes transmitidos por los medios:

(...) en sus ratos de verdadero ocio, Emilio continuaba sus lecturas *saltarinas* [énfasis mío] sobre la historia de Rumania (...). Eran lecturas irresponsables, sin notas ni crítica. Era divertido chatear con José Antonio quien, desde Bucarest, le contaba los mismos episodios añadiendo edulcorantes y otros elementos de ficciones serie B (47-48).

Como complemento de su construcción discursiva fracturada de Rumania, el joven encontró también “*blogs* de españoles entusiastas que en plan agroturista habían visitado la Valaquia y contaban absortos su fascinación por una tierra mítica (...)” (16). En una pertinente referencia intertextual a la teoría de Baudrillard, el narrador omnisciente nos deja

saber más tarde que los objetivos de Emilio en Rumania “respondían al esquema del artificio y del simulacro” (16), esto es, hay un reconocimiento tácito a la proclividad del sujeto postmoderno de equiparar la realidad referencial con sus representaciones mediáticas. Igualmente interesante resulta el hecho de que José Antonio, nacido en Rumania y de padres rumanos, tiene que recurrir a la construcción de una historia fabulada del país, *for dummies*, alrededor del nombre de su tío Lucien Calinescu (16), puesto que su madre Irina se resiste a contar historias que tengan que ver con Rumania.

Resulta adecuado aquí recordar las palabras de García Canclini (75), en relación con el hecho de que la interactividad de Internet no solo desterritorializa, sino que “para los internautas las fronteras entre épocas se desdibujan. Si bien en la web sigue habiendo brechas, tanto en los modos de acceso como en la amplitud y heterogeneidad de repertorios a los que llegan distintos sectores, al navegar o *googlear* textos e imágenes de épocas diversas la cultura de los vecinos y los alejados se vuelven asombrosamente accesibles. ‘Se familiarizan’” (74). Significativamente, en la novela se lee un pasaje de enunciación metadiscursiva en el que el narrador omnisciente señala, en dos líneas descontextualizadas del hilo narrativo precedente y posterior, que Alex Nicea “despreciaba a los extranjeros que, sin argumentos ni razón histórica, criticaban y comparaban sus espacios locales con Rumania” (57), en lo que parecería ser una reelaboración ficcional de comentarios críticos que, como el de García Canclini, señalan la familiarización de referentes culturales no afines en contextos no mediáticos. Así, de la novela se desprende que el lector venezolano, desde donde esté, tiene acceso a la visualización directa o a la información sobre la obtención de centenares de formas culturales, ya no necesariamente artísticas, que proporcionan “luces” instantáneas sobre la decadencia rumana postcomunista y, más trascendente aún, permiten

una asociación fácil entre aquél escenario y el panorama de la Venezuela del “presente”. Este punto nos lleva de nuevo al tropo de la migración, encarnado en la misma figura del autor, que vive en Madrid desde el año 2007 y desde allí escribe, hecho que mueve a repensar el lugar y el espacio de las creaciones artísticas, así como los modos de creación: ¿cómo se articula la “realidad” de la decadencia desde afuera? ¿Acaso reformulando, en alguna medida, el “simulacro” prefigurado en el imaginario público? La pérdida del sentido de pertenencia a un espacio físico o a un período histórico parece evocar la atopía y la unión de todas las temporalidades que signan la forma y modos de transmisión de las manifestaciones culturales de esta era, recicladas y re-mercadeadas en diversos lugares del mundo. Así, el mar de imágenes y textos mediáticos a las que se puede acceder igualmente desde Venezuela, desde Rumania y desde España, permiten que la Venezuela Bolivariana de Chávez se pueda ver en el espejo de la Rumania comunista y postcomunista, sin que se interpongan, entre ambas, ninguna de las especificidades históricas, geopolíticas e idiosincráticas de cada país respectivo.

De lo anterior da cuenta el hecho referencial de que, en las redes de distribución del mercado cultural, incluida la red virtual, hay disponibles una serie de películas, series de TV, documentales, y hasta videos de *Youtube*, que recrean de distintos modos la miseria, el éxodo, la prostitución, los acosos de la policía secreta, la vida, caída y muerte del presidente Nicolae Ceaușescu y su esposa Elena y la deshumanización de la Rumania de entonces. Desde el imaginario del lector/espectador venezolano que tiene acceso libre y continuo a tales fuentes, la desafortunada estampa de esta Rumania se cierne como una “amenaza” sobre Venezuela: como recuerda Ludmer en “Literaturas postautónomas”, la “realidad” producida y construida por los medios y las tecnologías, unificada a partir de distintos grados y

densidades, incluye los acontecimientos pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático asociado a ellos. Las películas *Európa messze van* (1995) y *Cuatro meses, tres semanas y dos días* (2007), la serie de TV *Death of a Dictator* (1990), la serie documental *Days that shook the world* en su episodio titulado “The Road to Revolution, the Execution of Ceaușescu” (2003), y la serie de videos disponibles en español en *Youtube*, *Ceaușescu, el rey del comunismo* recrean de distintos modos la miseria y el éxodo, el hambre, la prostitución, los acosos de la policía secreta, la deshumanización y el caos social de la Rumania de entonces, lo cual refuerza, en la matriz de opinión pública del lector/espectador venezolano de los sectores medios y altos, una especie de proyección profética de lo que le puede ocurrir a la sociedad venezolana. Esta proyección se alimenta desde la omnipresencia mediática del discurso oficial en torno al “viraje hacia la izquierda”, lo que ocasiona temores en los sectores medios y altos, reforzados no sólo en cada aparición del presidente en los medios locales, sino también a consecuencia de la reelaboración constante que de esta “amenaza” efectúan a diario distintas voces discursivas de la arena pública opositora por la vía mediática. La expresión del miedo al fantasma del comunismo y en general del totalitarismo en cualquiera de sus formas, a partir de la comparación entre Chávez y Ceaușescu, se lee en la novela de Sánchez Rugeles de modos similares a como puede leerse en noticias de los diarios locales digitales y en los comentarios que de las mismas hacen los usuarios, o en programas de opinión en televisión o en *blogs* digitales temáticos. Por ejemplo, una noticia del 22 de marzo de 2010 en *El Universal* digital, refiere la detención policial de un ex-gobernador a raíz de la difusión mediática de sus opiniones políticas contrarias al gobierno. La noticia genera el siguiente comentario por parte de un usuario: “Parece que el señor Chávez se empeña en seguir los pasos de Papa Doc Duvalier, Idi Amin, Pol Pot, Fidel Castro,

y otros déspotas, sería bueno que alguien le informara qué fin tuvo Nicolae Ceaușescu, aquel chico rumano que Chávez cada día emula más y más”. En otro medio tecnificado, un *blog* local llamado *literanova.net*, apareció el 21 de julio de 2008 una entrada de Eduardo Casanova, el creador del blog, titulada: “Rumanía y Venezuela, Venezuela y Rumanía”. Luego de formular un recuento histórico que termina con la ejecución de los Ceaușescu, el autor concluye con una opinión: “sería absurdo pensar que Venezuela puede seguir un camino parecido, aunque algunos elementos, como la corrupción, la demagogia y el populismo, existen en el gobierno y otros, como el culto a la personalidad y el partido único, están allí larvados en forma de amenaza potencial”.

5.2 Obsesión por validar la realidad referencial: otro recurso profético

La lectura de *Transilvania...* ratifica la inclinación de Sánchez Rugeles —ya discutida en el estudio de su primera novela publicada, *Blue Label/Etiqueta Azul*— a satisfacer la urgencia del lector/espectador postmoderno de reconocer los referentes de la realidad empírica en las expresiones culturales y artísticas (Lyotard, Harvey, Ludmer). La conexión perdida con las raíces del pasado, a efectos de la fetichización de la obra literaria como producto comercial y de la intensa exposición del lector/espectador a un sinfín de imágenes mediáticas, se intenta restaurar mediante el uso, en la literatura, de manifestaciones al servicio de la validación de la realidad referencial (el testimonio, la autobiografía, la nota periodística, la crónica, el diario y la carta, géneros que, según Ludmer en “Literaturas postautónomas”, ocupan un lugar crucial en la narrativa postautónoma, con algún otro género como el policíaco “injertado en su interior”). En efecto, así ocurre en *Transilvania...*, una obra cargada de ambivalencias, en la que constantemente se transgreden los límites entre la realidad referencial y la ficción, como se recoge en la siguiente frase de José Antonio, en

la que descarta la posibilidad de escribir un libro de viajes basado en su experiencia en Rumania y se plantea la alternativa de construir una historia ficcional: “¿Una novela? –se increpó—. Si relato las cosas que me han pasado en los últimos días, esta historia no la creería nadie” (161). A lo largo de la obra, se observa una tensión entre la información en apariencia “veraz” y lo que a todas luces parece ficcional, lo que produce la impresión de que la línea imaginaria que marca el límite entre “lo realmente ocurrido” y la ficción resulta deliberadamente difusa, en lo que creemos forma parte de una parodia metaficcional de cuestionamiento a la obsesión de la obra postmoderna con los referentes “tangibles” (ver Capítulo 2). Por un lado, se aprecia una voluntad manifiesta de aferrarse a la realidad empírica, que se busca validar mediante un “pacto de veracidad” que se pone en escena en la novela y, por la otra, la obra se construye desde una estética del absurdo en la que prevalece el género gótico –con su carga de “irracionalidad” y fantasía, como ya se ha discutido anteriormente. La insistencia sobre la veracidad documental funciona, con una fuerza discursiva irreductible, como recurso para proyectar la plausibilidad de un escenario sociopolítico muy sombrío y desfavorable para la Venezuela del futuro, a partir de las secuelas sociales comprobables de la Rumania comunista del pasado, cuya imagen se proyecta hacia un presente/futuro sin resolución en términos de bienestar y justicia social para sus habitantes. Ciertos paratextos resultan de crucial importancia en la aspiración de validar la realidad referencial: la fotografía de la portada del libro, por ejemplo, fue tomada por el mismo autor en Sighisoara, Transilvania, en el año 2006. Se incluye, asimismo, en la página 21, una fotografía tomada en Sibiu de un cartel municipal que muestra la hermandad entre las ciudades de Sibiu y otras ciudades del mundo, entre las que aparece Valencia, municipio Carabobo, Venezuela. Los agradecimientos, titulados a propósito con el

equivalente lingüístico rumano “*Muțumiri*”, son tal vez la instancia más contundente de búsqueda de validación, al indicar textualmente: “La escritura de este relato, inspirado en hechos reales, no habría sido posible sin el respaldo testimonial y documental de un grupo de personas. Destaco, en este juego de voces y auxilios, las amables referencias de: (...)”, y seguidamente procede a nombrar profesores universitarios, traductores, gerentes culturales, lectores, correctores y críticos. Sin embargo, la frase “juego de voces” proporciona un indicio de duda, que identificamos como una clave lúdica del ingrediente ficcional que en la obra contrasta ampliamente con la veracidad: sombras, vampiros, fantasmas y hombres de cara amarilla. Resultan cruciales también, en el afán de documentar la realidad, los testimonios de personajes claves que conocieron y se relacionaron de uno u otro modo con el misterioso y dual Luzny Hervasy y que contribuyen, desde sus perspectivas subjetivas, a reconstruir el “quehacer histórico” de este personaje, que funciona como arquetipo de una generación desdichada en la Rumania pre y postrevolucionaria, como ya se ha visto. Estos testimonios, intercalados al final de cada subcapítulo de la primera sección de la novela, se titulan, respectivamente: El mesero del Palace (fechado en Bucarest 22 de agosto de 1994, escrito directamente en español), El gaviero de Tulcea, fechado en Bosque de Letea, 1994, El barbero de Brazov, fechado en Brazov, invierno de 1994, y El traductor de Cluj, Cluj Napoca, 1995. En los tres últimos, se le otorga el crédito a Viorica Draniceanu (a su vez personaje de la novela) por la traducción del rumano al español. Otros recursos importantes en la búsqueda de aprehensión de la realidad empírica residen en la labor periodística del francés Pavel Astoin, corresponsal de Radio Francia Internacional, quien investiga la presencia de centros secretos de detención y tortura instalados por la CIA en Rumania y Moldavia –de hecho el documento testimonial fotográfico de Astoin sobre un campo de

refugiados de Moldavia, en el que se identifica a José Antonio, funciona como el disparador de la historia. También resulta relevante en términos de legitimación documental el trabajo periodístico del rumano Lazar Carabineau, quien investiga hechos ocurridos durante la dictadura de Ceaușescu –forma parte del equipo redactor del Informe Tismaneanu, donde se documentan datos estadísticos de las muertes, desapariciones, abusos sexuales, abortos ilegales y casos de corrupción ocurridos en Rumania durante 1966 y 1989, además de precisarse denuncias sobre excesos policiales y abusos de poder en la “Rumania libre” (166). Carabineau opera, en la trama de la novela, como la puerta de acceso a la información de lo que realmente ocurrió con Lucien Calinescu, tío de José Antonio, quien aparece registrado como el número 322 en el informe Tismaneanu, presuntamente disponible –desde el discurso ficcional— en la página Web de la ONU, en el apartado correspondiente a Rumania. Posteriormente es Carabineau quien, apoyado en sus conexiones institucionales, ayuda a Emilio a esclarecer el paradero de José Antonio. La autenticación documental de Luzny, como encarnación de la miseria de una generación rumana –aspecto ya discutido con anterioridad en la semblanza de los matices naturalistas de la historia—resulta igualmente relevante:

‘Encontré una fotografía de Luzny Hervasy entre los papeles de Lucien Calinescu’, dijo José Antonio. Aparecía gordo, inmenso, con el vientre henchido de lombriz y la frente manchada; una breve cicatriz hacía huella en su barba. Era una foto del partido: ‘Visita oficial de Ceaușescu, 1979’ (...). El hombre con elefantiasis aparecía al fondo, casi de perfil, con el rostro enroscado sobre una masa bufa y colgante (...) (49).

Ahora bien, retomando la idea que Ludmer plantea en “Literaturas postautónomas” en cuanto al “injerto” de ciertos géneros en la obra literaria, como parte de la tendencia de la novela postautónoma a mimetizarse con formas documentales que den cuenta de la realidad

referencial, es precisamente desde la arena del género policíaco que se articulan en *Transilvania...* ciertas tensiones ideológicas vigentes a finales de la década del 2000 en los “lejanos” países de los Cárpatos, tensiones aparentemente desvinculadas de la realidad de la Venezuela de Hugo Chávez. Estos conflictos se representan complejamente en la obra a partir de informaciones comprobables en medios de la realidad referencial. En primer lugar, la elección de Moldavia como espacio en el que opera un campo de refugiados –y donde envían a José Antonio en lugar de a Emilio por error— es significativa: a partir del año 2009, con la sustitución del gobierno comunista de Vladimir Voronin por un gobierno liberal, se han generado marcados antagonismos entre los sectores comunistas y anticomunistas en Moldavia. Organismos oficiales como Amnistía Internacional⁵⁶ y ciertos medios de comunicación –en especial medios alternativos— han venido llamando la atención sobre el uso generalizado de métodos de tortura bajo custodia policial y sobre el desacato de las normas de justicia procesal. Según una información de enero del 2010 titulada “Represión en Moldavia”, aparecida en el portal digital *rebelión.org*, existe una campaña represiva por parte del nuevo gobierno liberal, caracterizada por la presión y la intimidación. Esta operación, cuyo blanco principal serían supuestamente las juventudes comunistas moldavas y rumanas, demuestra, que

Moldavia no solo está regresando al anticomunismo cavernario propio de los primeros años de la década de los 90, sino también a los medios intimidatorios y de presión, característicos de un estado policial, lo que demuestra que estamos ante evidentes señales de la formación en la República de Moldavia de una dictadura de derechas.

⁵⁶ *Informe 2011 Amnistía Internacional. El estado de los derechos humanos en el mundo.*
<http://www.amnesty.org>

Por otra parte, el informe de Amnistía Internacional (71) señala que, a pesar de que existen indicios de la participación de Rumania en el programa de entregas y detención secreta dirigido por la CIA, e incluso de la existencia de centros clandestinos de detención y torturas, el gobierno rumano insiste en negarlo “con argumentos cada vez más inverosímiles”. Otro dato clave de la realidad referencial reside en las denuncias, contenidas en el mismo informe (375-377), con respecto a la discriminación racial cristalizada en “el uso excesivo de la fuerza y los malos tratos por parte de las fuerzas del orden contra minorías, en particular la romaní” –conocida más ampliamente bajo la denominación de “gitanos”—, sujeta constantemente a estereotipos étnicos negativos y obstáculos en su acceso a la educación, la vivienda y el empleo. Alrededor de esta tríada de denuncias se organiza una de las tramas centrales de *Transilvania...*, bajo la estética del género policíaco. En ella, el personaje central es Alex Nicea, el joven rumano que ha vivido por un tiempo en Madrid y que, gracias a su excelente nivel de español, obtiene un empleo a su regreso a Rumania como relacionista público al servicio de los proyectos modernizadores de Sibiu. Varias marcas nos dicen que Alex Nicea es anticomunista: no solo se muestra partidario de la modernización y la occidentalización de Rumania –“La Unión Europea es la última esperanza, la única” (64)—dice, sino que abiertamente recalca que “el comunismo fue una mierda (...) Rumania está hecha una mierda” pero que, por fortuna, ese pasado está “enterrado” (64). El “ajusticiamiento” (260) de Alex responde a una venganza política por haber delatado, en un tribunal de Madrid, a los miembros de una banda de rumanos que organizaba asaltos a chalets y depósitos industriales en San Sebastián de los Reyes [nunca se revela de modo explícito en la diégesis que éstos fuesen romaníes; sin embargo, se deduce o bien que lo son, o bien que se trata de rumanos a los que se estereotipa como tales en naciones

occidentalizadas como España, lo que se desprende de comentarios como: “los rumanos, para los españoles, solo somos mendigos, maleantes y putas” (Alex Nicea 90) y “Alex (...) tuvo mala suerte en Madrid (...). Había reticencia al extranjero, había fobia al gitano. Los rumanos adoptamos un estereotipo feroz: éramos culpables” (260)]. La delación ocurre en complicidad entre Alex y fiscales y guardias civiles españoles, pues el joven busca precisamente escapar de su vida precaria como inmigrante rumano en Madrid y ve la oportunidad de instalarse en Sibiu y disfrutar de los privilegios del mundo “moderno” occidentalizado, protegido bajo el ala de una organización de “prestigio internacional” –la UNESCO (260). Las circunstancias de la muerte de Alex fueron “indecibles” (258): si la prensa local e internacional llegase a informar sobre el asesinato de un instructor de la Unesco a manos de una banda de la mafia, sería “un golpe bajo” para la credibilidad de Rumania en términos de su positiva inserción en la Unión Europea (260), en lo cual se alude al estigma/negación de las autoridades oficiales hacia las minorías romaníes y cualquier acto atribuible a las mismas –actos “barbáricos”. La elección de Emilio como chivo expiatorio para pagar por el asesinato de Nicea no es para nada casual y su origen, en la trama, se retrotrae al momento en que un oficial de la policía que investiga la misteriosa desaparición de Gameç “el Astronauta” comienza a sospechar de Emilio. Gameç es un artista –dibujante— al que se caracteriza como un sujeto tildado de “loco” por las autoridades, cuya obsesión es delinear plataformas espaciales sobre servilletas. Estas “plataformas”, en realidad, resultan ser bases de detención instaladas clandestinamente por la CIA: de acuerdo con las aseveraciones de Carol Dutu –que en esta instancia narrativa evocan la acción de un periodista que articula una crónica o un reportaje sobre la base de hechos “reales”— “Gameç, el Astronauta, (...) era una de las pocas personas capaz de identificar el lugar, en las afueras de Oradea, en que la

CIA ha levantado uno de los centros de detención más feroces de Europa del Este” (106).

Unas páginas antes, Dutu comienza su denuncia –con Emilio como interlocutor—con tono de reportero conocedor de sus fuentes documentales:

En enero de este año se firmaron algunos acuerdos con los Estados Unidos (...). Rumania fue el primer país que permitió el establecimiento de bases norteamericanas en territorio europeo (...). Un semanario suizo, *Sonntagsblick*, fue el primero en denunciar la presencia de bases clandestinas. El gobierno lo sabe. Todo el mundo lo sabe (...). La CIA tiene muchas bases de tortura en Moldavia, Ucrania y acá en Transilvania. Desaparecen iraquíes, afganos, figuras medulares de la guerra en Oriente. Todo el mundo sabe que Rumania es un campo de concentración contemporáneo (105).

Estas denuncias sirven como eje de vinculación con las sospechas que recaen sobre Emilio, que permanece inocente a cualquier incriminación posible (de allí, en parte, las constantes alusiones al carácter absurdo de las situaciones a lo largo de la novela): el oficial rumano que investiga sobre el caso de Gameç llega al Imperium (el bar donde se reúnen los empleados de la UNESCO al salir del trabajo) a hacer preguntas. Emilio, presente en ese momento, “negó todo tipo de vínculo con el desaparecido” (103), pero el policía se muestra escéptico e insiste en indagar acerca de los motivos por los que el joven se encuentra en Rumania. Al mostrarle su identificación, el oficial se enfurece: “Observó la foto. Escudriñó a Emilio. Un ladrido dacio –cacofonía del rumano a los oídos del criollo—interrumpió el interrogatorio del oficial (...). Anyos, con mirada furiosa, devolvió la credencial a Emilio (...)” (103). Aunque en ningún momento se dice de modo explícito, se interpreta que la razón del escepticismo del oficial tiene que ver con la identidad y origen geográfico de Emilio y las contradicciones que tal identidad representa con respecto a las aspiraciones de Sibiu de convertirse en “modelo de orden y referente social” como nueva parte de la Europa occidentalizada: venezolano, personal de la UNESCO gracias a un lazo institucional con la

“*Pdvsa roja*” (la empresa petrolera venezolana bajo la administración de Chávez), procedente de una nación que continúa con su política de promoción ante la arena internacional como “revolucionaria”, “socialista”, “comunista”, que ha firmado acuerdos armamentistas con Rusia y que en repetidas oportunidades ha manifestado su alianza ideológica con “enemigos” de los Estados Unidos (Iraq, Libia), o como lo pone intencionalmente el narrador en la voz de Duto: “iraquíes, afganos, figuras medulares de la guerra en Oriente” (105). Por otra parte, el hecho de que envíen a quien creen que es Emilio a un campo de refugiados de Moldavia, como ya se ha mencionado, refuerza en la diégesis la referencialidad de las denuncias de Amnistía Internacional y otros medios en torno a la existencia de centros de detención de la CIA en estos países. Esta subtrama delinea efectivamente las pugnas geopolíticas, en la era de la postguerra fría, entre la hegemonía capitalista occidental, representada en la novela por Sibiu como puerta de entrada de Rumania a la Unión Europea, y las naciones que pretenden “desviarse” de esta hegemonía –las naciones latinoamericanas que han “virado” hacia la izquierda (ver Capítulo 3), los países de tradición comunista y los países no occidentales. Más allá de funcionar como vehículos para la captura literaria de las tensiones ideológicas, fácilmente aprehensible a través de los medios de comunicación de la realidad referencial, los personajes de Alex y de Emilio encarnan alegorías de un pasado y de un futuro, ambos inciertos, impredecibles y, en cualquier caso, tenebrosos: tal como se presenta en la novela, Alex recogería el deseo de cambio de una “última generación” de rumanos formada bajo los avatares del comunismo (recuérdense sus alusiones a un “pasado enterrado” y su admiración por occidente, con miras hacia un “futuro” de vida moderna y libertades económicas). Sin embargo, tal “modernidad” en el futuro de Rumania es una quimera, como también lo es la “modernidad” que nunca pudo alcanzar, integralmente, Venezuela: la Unión Europea

representó para Sibiu un “espejismo fascinante” que debía “proyectar el atractivo de Londres, convertirse en Madrid, fingir andares parisinos, (...) comportarse como una urbe”, a pesar de que en realidad “éramos bárbaros y esa barbarie (...) debíamos disfrazarla” como se afirma desde la voz narrativa del periodista rumano Lazar Carabineau (256-257). Pero esta construcción de Sibiu no es más que una proyección de la imagen de la Caracas con pretensiones de modernidad, como lo deja ver la equiparación que entre ella y Sibiu esboza Emilio: “Maquinaria extranjera trancaba las calles. Polvo, en diminutivo, entre derrumbe y construcción, se expandía por el aire como polen natural y nutritivo. Se parece a Caracas, murmura Emilio. La comparación, espontánea, lo derrota” (16). Emilio representaría el sentido exactamente opuesto al de Alex: uno de los integrantes de la “última generación” de jóvenes venezolanos de los sectores medios de un país “pseudomoderno”, acostumbrado después de todo a las libertades individuales y económicas posibles en un sistema democrático liberal –como todo y sus defectos—y de la “primera generación” de jóvenes a los que les toca vivir bajo el ala de un régimen percibido como totalitario y de inclinaciones comunistas.

5.3 Discurso literario autorreflexivo: la desorientación del sujeto como ente social y como artista

La crítica autorreflexiva hacia el estado de la literatura permea la obra y se presenta desde diferentes posturas. La frase desengañada de José Antonio “No he escrito nada (...). No tengo historia que contar. Estoy atado a una situación irresoluble, indispueta” (125-126), ofrece dos interpretaciones: la más factible, tiene que ver con el sinsentido y el presentimiento de la derrota que configura el estado de ánimo de un personaje del “romanticismo de la desilusión”, según Lukács: un joven venezolano doblemente desligado

de sus orígenes. Por un lado, disociado del devenir histórico y cultural del país donde se ha criado –Venezuela—, un lugar cuya historia está colmada de infortunios y de “momentos aciagos”, según Torres (*La herencia de la tribu* 148) y un espacio de escaso estímulo cultural, donde los jóvenes no son dados a la lectura instruida, como ya se ha mencionado en el Capítulo 2. La segunda interpretación, tal vez más críptica, parecería aludir a la desorientación del joven escritor –José Antonio como arquetipo del escritor postmoderno/postautónomo—: despojado de su papel social y político, privado de “historias que contar” de modos creativos, inéditos y “sublimes” –como diría Lyotard (74-81)—el joven artista se encuentra en situación de impotencia ante las transformaciones radicales que han traído consigo los modos postmodernos de producción y consumo de arte –controlados por el sistema de producción capitalista—, y preocupados más que nada por la velocidad y el movimiento transmitidos por las nuevas tecnologías. La pérdida de horizonte del escritor en torno a su quehacer artístico y su papel en la sociedad se expresa también de modo muy acertado en la crítica mordaz del narrador omnisciente: “José Antonio escribió un cuento malo que en su primera lectura le pareció brillante” (60). José Antonio encarna en sí mismo la tensión contenida en la parodia metaficcional propuesta por Hutcheon, en el sentido de que por una parte sus palabras pueden tomarse como una crítica al estatuto del arte, pero por la otra parece dispuesto a “integrarse” a las formas corporativizadas del arte, al menos desde el lugar de enunciación del narrador omnisciente: “(...) Jose aspiraba al mercado (...), quería ser un Paulo Coelho o, mejor aún, un Dan Brown” (49), esto es, si su equiparación con un autor de indudable éxito regional como Paulo Coelho es ya bastante favorable, mucho mejor lo sería alcanzar el renombre de un autor *bestselling* de la talla de Brown –autor de *El código Da Vinci*—, epítome de la cultura hegemónica del entretenimiento. Este deseo de éxito

comercial se expresa además desde la voz narrativa de Emilio, según quien José Antonio “espectaculariza” la historia de Rumania, a la que eventualmente pretende dar forma literaria, una historia colmada de “intrigas y traiciones” (48), mucho más cónsona con una novela “rosa” que con un relato histórico. La subjetividad de Emilio construye la persona artística/consumidora de arte de José Antonio de modos metadiscursivos que rememoran, por un lado, al tipo de escritor postmoderno sin mayor sensibilidad artística que escribe en función de la rentabilidad comercial y, por la otra, al lector venezolano del siglo XXI, de imaginarios culturales fragmentados como el paradigma del lector/espectador de la postmodernidad. Así, José Antonio encarna al escritor/lector que “no sabe nada de historia”, “es un lector de contraportadas y titulares de prensa”, “tiene el defecto de construir discursos personales fundados en los juicios de comentaristas de televisión o manuales sensacionalistas”, “entiende el mundo desde la ingenuidad institucionalizada y la imaginación domesticada” (31) y se “empapa superficialmente” de los hechos que sustentan las bases de sus relatos, los que contrasta con “informaciones de la cultura general” que encuentra por Internet y “otras fuentes enciclopédicas” (46). La constante crítica de Emilio hacia José Antonio expone la superficialidad en la percepción del mundo —la frivolidad del *turista* en contraste con la íntegra y paulatina apreciación del genuino viajero— como uno de los efectos del consumo constante de imágenes mediatizadas y, desde el punto de vista del artista, la pérdida de la “forma” como uno de los signos de la estética postmoderna. Aquí vale la pena recordar la distinción de Lyotard (81) entre la estética moderna y la estética postmoderna: la primera permitía la representación de lo tangible y de lo abstracto mediante la belleza estética de las formas, mientras que la segunda —la postmoderna— se conforma con la representación en sí misma y se rehúsa al solaz de las “bellas formas”, a la posibilidad

de “alcanzar lo inalcanzable”. El desvanecimiento postmoderno del lenguaje estético, desde la dialéctica de Lyotard, se capta en el siguiente pasaje, que contiene dos referencias directas a la falta de forma y de plástica:

Con afán cronista describía calles y barriadas de Bucarest. *Falta forma*, pensó Emilio. Las descripciones eran superficiales y se notaba, aún en una lectura simple, que las referencias a monumentos como la iglesia búlgara o el *Hilton Palace* carecían de plástica. ‘Tu relato no es el de un viajero, Jose; eres un simple turista’, respondió Emilio. *Podrías escribir para cadenas de resorts, podrías llevar un paraguas bajo el brazo y mentir a multitudes de japoneses. Hablas inglés, hablas español. Invéntate un oficio real y deja de tentar suerte participando en concursos que no ganarás*, esta última idea prefirió callarla (58).

La última frase –*invéntate un oficio real*—nos lleva a una interpretación doble. Una, manida y obvia: José Antonio no debería perder tiempo ni energía en la actividad literaria, para la que no tiene talento. Otra, nos conduce a un lugar de enunciación metadiscursiva desde la voz narrativa de Emilio que emparenta, una vez más, la obra de Sánchez Rugeles con el pensamiento de Roberto Bolaño, en el sentido de la insistencia de este último sobre la pérdida de autonomía, institucionalidad y lenguaje poético de la literatura, y su transmutación en una expresión del presente cotidiano, de la vida misma en su sentido más “visceral”: en estos términos se desprende de la frase, entonces, que la literatura ha dejado de ser “un oficio real” en una época en que la obra literaria—en su capacidad de generar visiones inéditas del mundo reificado—ha cedido terreno a expresiones culturales controladas por criterios de rentabilidad monetaria. La pérdida de institucionalidad –y de autonomía, diría Ludmer—en este contexto, conduce a la noción de la pérdida de utilidad del libro, expresada de nuevo en el escepticismo de Emilio en su apreciación de una antigua librería local de Sibiu, a la que describe como un “museo” de la novela, del teatro y de la poesía, “*Centro Cultural del Libro Inútil y Olvidado*”, donde se apilan “textos, manuscritos, catálogos, pinturas y pergaminos”

(100). Las metáforas de “museo” y de obras “apiladas” remiten, significativamente, a la idea de antigüedad e irrelevancia en el tiempo vigente. La mimesis de la estética literaria de Sánchez Rugeles con ciertos mensajes divulgados por medios de comunicación masivos y electrónicos es uno de los rasgos indicadores de la pérdida de autonomía literaria. Aún contenido en un “empaque literario” que se presenta en formato de libro, cuenta una historia, posee una estructura narrativa organizada, abarca géneros narrativos y estilos literarios, el texto parece “disolverse”, a ratos, en lo que creemos es una parodia metaficcional, como diría Hutcheon (*The Politics of Postmodernism*), “integrada”, por una parte, a la forma de las mercancías de consumo propias de la industria cultural y del entretenimiento de hoy, pero que por la otra, conservando aún cierto grado importante de subversión estético, constituye una instancia desde la que implícitamente el autor cuestiona el estado vigente del arte, la superficialidad y pobreza de lenguaje del consumidor venezolano de los sectores medios/altos. Más allá de ello, emite una crítica a la creciente dependencia del lector/espectador —el venezolano en este caso como sujeto local y también como prototipo universal de una época globalizada— de las imágenes mediatizadas/virtuales en su (in)comprensión de una historia y de un pasado que, paradójicamente, determinan de modo irreductible su desarraigado devenir individual y social.

Capítulo 6: Conclusiones

En la obra de Eduardo Sánchez Rugeles se revela una continuidad con respecto a la literatura del siglo XX en relación con la preocupación recurrente por los temas de la decadencia sociopolítica, el fracaso de la nación y su proyecto modernizador, las fracturas de la memoria histórica y el desarraigo identitario. Si bien no cabe duda de que tanto *Blue Label...* como *Transilvania...* se inscriben dentro de una tradición literaria dialógica —esto es, los textos narrativos constituyen un mundo en sí mismos, construido a partir de la variedad de voces narrativas, los diversos puntos de vista y la recursividad estética—es también indiscutible que ambas novelas dialogan con la obra de autores venezolanos de distintos periodos literarios, incluidos los de tradición monologista y de épocas tan tempranas como el modernismo, a principios del siglo XX. Así, de maneras similares a los personajes del modernista Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), por ejemplo, los personajes de Sánchez Rugeles, un siglo más tarde, miran el país desde una óptica escéptica como una nación con pretensiones frustradas de modernidad, devenida en un espacio territorial y político de gran hostilidad, donde es imposible la autorrealización de los jóvenes. Los personajes de Sánchez Rugeles, al igual que los de Díaz Rodríguez, denigran de la memoria histórica y cultural venezolana, e interesadamente, en ambas obras se procura evadir la referencia formal a la historia local. En *Blue Label...* se banaliza la historia y se la trata como un tema “divertido”, equiparable a cualquiera de las manifestaciones volátiles y efímeras de la postmodernidad y por tanto prescindible, mientras que en el caso de *Transilvania...* la referencia a la historia venezolana es casi siempre implícita y se activa por asociación con la historia “triste”, dispersa e inconexa de Rumania. Así, la referencia a lo histórico ocurre sobre la base de una ausencia, de una realidad innombrable. Paradójicamente, ninguno de estos sujetos logra

disociarse de sus raíces históricas puesto que, muy a su pesar, la historia nacional continúa determinando sus destinos, delineando sus desarraigos. A pesar del carácter dialógico de la obra de Sánchez Rugeles, las miradas nihilistas de sus personajes reflejan la suya propia, como era el caso de los autores venezolanos de la tradición monológica, cuyo discurso permeaba la totalidad de sus obras. No hay que olvidar que en distintas apariciones públicas, ciertas palabras de Sánchez Rugeles –prototipo generacional de una clase media decaída— han dejado entrever sus convicciones ideológicas adversas al gobierno de Hugo Chávez: se ha autoproclamado en el “exilio”, ha calificado el país como un “estropicio”, ha exhortado al colectivo a reconocer la “contundencia de la derrota” (de hecho, la palabra “derrota” es de uso habitual por parte de los protagonistas de *Transilvania...*) y ha expresado su cuestionamiento a la potencial pérdida de privilegios por parte de la clase media bajo el mandato de Chávez. Testigo de las transformaciones sociopolíticas que ha traído consigo la revolución de Chávez y, como representante de la clase media, sujeto “perjudicado” en tal entorno desfavorable, Sánchez Rugeles, uno de los representantes de la diáspora migratoria desencadenada durante el régimen, escribe desde una posición enunciativa que dialoga con la de José Rafael Pocaterra en la escritura de su obra testimonial *Memorias de un venezolano de la decadencia* (1927). Si bien Pocaterra se situó en la posición de autor-narrador-testigo para describir los infortunios de la Venezuela de la dictadura militar gomecista, Sánchez Rugeles construye sujetos literarios que, como él mismo en sus discursos públicos, se prefiguran como venezolanos de “una de tantas decadencias” –como diría Emilio en *Transilvania...*, lo que significativamente alude a una continuidad del “fracaso”, independientemente de los tiempos históricos. Los “antihéroes” de Sánchez Rugeles dialogan igualmente con los de Salvador Garmendia en la década de los sesenta del siglo pasado, en tanto que todos ellos

muestran conciencia sobre la intrascendencia de su existencia y se resignan a desvanecerse dentro de su entorno: los de Garmendia, en las rutinas fútiles de la clase media consolidada a la par de la cultura petrolera, y los de Sánchez Rugeles, bien sea estancados en el microentorno mediocre de la casa y el colegio por temor a los “peligros urbanos” —como Eugenia en *Blue Label...*—o “sujetos desnacionalizados”, como diría Ludmer, perdidos en su desarraigo identitario en medios extranjeros hostiles, como el caso de la mayoría de los personajes de la obra de Sánchez Rugeles. 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. Sin embargo, a diferencia de aquella literatura, en la que predominaba la noción del compromiso social del arte y de la literatura, en la de Sánchez Rugeles se parodia el compromiso: las referencias a expresiones de contracultura y subversión (como la poesía de la generación *Beatnik* en *Blue Label...*, por ejemplo) y el diálogo directo con expresiones de arte radical venezolano de los sesenta, como la exposición *Homenaje a la necrofilia* de *El techo de la ballena*, también en *Blue Label...*, surgen más bien desde una arena a la vez paródica y melancólica, en la que se reconoce el desvalimiento y la derrota del sujeto social, así como la ausencia de motivos de lucha. La obra narrativa de Sánchez Rugeles sigue una continuidad con la literatura de los setenta y ochenta, en cuanto al temario e imágenes de muerte, fracaso, hundimiento, suicidio y búsqueda, y también en cuanto a la crítica satírica de la literatura de aquella época hacia los ideales revolucionarios de los años sesenta. Se inserta igualmente dentro de la categoría que Miguel Gomes ha llamado “fábulas del deterioro”, correspondientes al periodo de mando de Hugo Chávez, en las que la expresión de imágenes

tenebrosas sugieren la “abyección” social del país en los albores del nuevo milenio. En Sánchez Rugeles, la idea general del pesimismo se entreteje con las búsquedas estéticas del lenguaje y, al igual que los narradores venezolanos de los ochenta, noventa y principios del siglo XXI, el emergente joven autor venezolano cultiva géneros pocos trabajados tradicionalmente, específicamente la novela policial y la novela gótica, que sirven como espacio narrativo para una constante representación del presente, de lo cotidiano y de lo familiar.

La recurrente fascinación por el “presente” y la elevada sensibilidad mimética de su obra literaria con expresiones culturales de consumo masivo y con las formas textuales de las nuevas tecnologías virtuales, entre otros aspectos, inscribe la obra de Sánchez Rugeles dentro de la noción de “literaturas postautónomas” propuesta por Ludmer: escrituras que “fabrican presente”, “familiarizan”, “desdiferencian” y en las que se ha desvanecido las cualidades poéticas y metafóricas del lenguaje en su función de representar la realidad referencial de modos inéditos que promuevan la creación de conciencia y conocimiento, rasgo crucial que caracterizaba la literatura de la modernidad. Tanto *Blue Label...* como *Transilvania...*, escritas en un presente muy reciente a la hora de articular este trabajo, se construyen desde la estética postmoderna del “pastiche” jamesoniano –expresión de la ruptura postmoderna con la historia, y de la obsesión con el presente. Ambas obras contienen y expresan la estética de las manifestaciones culturales y el presente tecnificado global de la época vigente, determinados más por los criterios de rentabilidad comercial al servicio del sistema de producción capitalista, que por las búsquedas literarias y estéticas, lo que a primera vista podría sugerir algún carácter volátil y efímero de ambas novelas, similar al de cualquier otro producto “cultural” mercadeable. Sin embargo, a la vez de mimetizarse con las expresiones

de la estética postmoderna, la obra de Sánchez Rugeles cuestiona el estatuto del arte, vaciado de contenido artístico, mediante constantes gestos autorreflexivos, como se recoge con más precisión más adelante.

Las características constantes de la estética postmoderna/postautónoma del escritor venezolano se aprecian en los modos de articulación de la noción de “decadencia” con el entretejido narrativo de los elementos paratextuales (títulos, subtítulos, agradecimientos, etc.), la multiplicidad de géneros narrativos, la fusión de estilos literarios, la yuxtaposición dentro de la trama narrativa de formas textuales inherentes a las nuevas tecnologías virtuales, la “espectacularización” mediática de los modos de representación de la realidad social, la transposición de otras manifestaciones no literarias de la cultura de masas y de los medios masivos y virtuales, incorporadas a la forma novelesca (la reproducción casi exactamente igual de los lenguajes propios del conflicto polarizado que se registran en TV y diversas esferas del mundo virtual), la “familiarización” espacial y temporal de historias nacionales diferentes (Venezuela y Rumania en el caso de *Transilvania...*), entre otros aspectos. Ambos títulos evocan mercancías de consumo masivo global y privilegian el idioma inglés –*lingua franca* del consumo universal. *Blue Label/Etiqueta Azul* no sólo se refiere a una marca de whisky asociada con el prestigio de elite, sino que recoge un fenómeno sociopolítico interesante relativo a las dinámicas de clases sociales: las clases medias y altas tradicionales, en ejercicio en el poder hasta el advenimiento de Chávez y desde siempre consumidoras de whisky como expresión de *habitus* de clase, se ven repentinamente desplazadas por la clase emergente de la “Boliburguesía”, asociada durante la primera década del siglo XXI al consumo de *Blue Label* y cuyos modos de consumo, que buscan en la obra el afianzamiento y legitimación de una clase históricamente marginada, se representan en la novela como

caricaturescos de las clases medias y altas tradicionales. Por su parte, *Transilvania...* alude a la banalización mediática de la imagen de Transilvania, región despojada de su riqueza histórica y cultural y asociada en el imaginario global, casi exclusivamente, con la imagen del Conde Drácula, igualmente trivializada con fines comerciales. Asimismo, el término *Unplugged* epitomiza la cultura pop estadounidense –y su incisiva penetración a nivel continental y mundial—al evocar la exitosa serie de programas musicales transmitidos desde los años ochenta por el canal MTV, uno de los medios más populares de entretenimiento juvenil en Estados Unidos y que mantiene estaciones locales en Latinoamérica y Europa. Ambas historias se cuentan a partir de una mixtura de géneros literarios –con lo que se evoca la noción de pastiche: *bildungsroman*, memorias autobiográficas, género testimonial, cartas y diario íntimo, en el caso de *Blue Label...* y una mezcla de *thriller* gótico con novela policíaca, dentro de la que se combinan intentos de escritura autobiográfica (por parte de Emilio), ingredientes de la crónica y del reportaje periodísticos y de la estética del documental audiovisual, en *Transilvania...*, obra en la que además se fusionan los estilos literarios del romanticismo, el naturalismo y el teatro del absurdo. La preocupación de ambas novelas por establecer un pacto de “verdad”, esto es, procurar la captura “fiel” de la realidad referencial del momento, evoca los mecanismos de defensa del colectivo cultural de la postmodernidad ante la fugacidad y la volatilidad de las expresiones culturales y ante la subsiguiente pérdida de los vínculos con las raíces del pasado, a la vez que busca validar las posiciones enunciativas del autor y de las voces narrativas que construye, como representantes de una subjetividad discursiva específica: la de un sector opuesto al régimen chavista. Esta inquietud se manifiesta en *Blue Label...* en los elementos autobiográficos y en el testimonio de época –este último en ocasiones canalizado a través de relaciones

epistolares—por parte de varias generaciones pertenecientes a distintas clases sociales, especialmente la generación de jóvenes ciudadanos de clase media, así como en la intención inicial de desplegar la historia dentro de las entregas del diario íntimo de la protagonista. En *Transilvania...* el afán por aprehender la realidad referencial se aprecia en la incorporación ficcional de recursos documentales fotográficos y cinematográficos, en la declaración de “veracidad” contenida en los agradecimientos, en tensión paradójica con la estética absurda de la historia, en los testimonios traducidos al español de personajes que funcionan como prototipos generacionales de una sociedad “desgraciada” —la Rumania comunista y postcomunista—, en la representación de cuadros naturalistas que buscan validar la realidad social de estos jóvenes mediante métodos de observación empírica y en la construcción de la historia policial a partir de informaciones y denuncias verificables en la realidad referencial, como por ejemplo la presencia de bases de detención estadounidenses en Rumania y las violaciones a los derechos humanos en Moldavia, contenidas en el informe de Amnistía Internacional del año 2011 y otras fuentes.

La mimetización deliberada de ambas obras con otras formas culturales de consumo masivo y tecnificado; la explícita y constante referencia a un mosaico mediático transnacional *light* y esencialmente comercial integrado por autores, canales y expresiones como Dan Brown, Paulo Coelho, *Wikipedia*, *Youtube*, *Disney*, *Lonely Planet*, *Discovery Channel*, *National Geographic*, la serie impresa multipropósito *for dummies*, y las telenovelas venezolanas —disponibles globalmente a través de distintos monopolios televisivos—, así como ciertos recursos como la sátira contenida en la equiparación de la figura de un sacerdote con la personificación de *Johnny Walker* para aludir al consumo masivo como una especie de nueva religión mundial (en *Blue Label...*), entre otras

evidencias, indican la articulación de un discurso metaficcional. Desde esta arena discursiva, se cuestiona el desvanecimiento del valor literario de las escrituras postautónomas, de las que paradójicamente ambas obras son expresiones. En *Blue Label...* a través de los recursos retóricos del “terrorismo poético” o “sabotaje lírico” se establece continuidad con la labor metacrítica del escritor chileno Roberto Bolaño en cuanto a la concepción de las artes literarias como expresión del presente cotidiano en su dimensión más humana y visceral, en oposición al lenguaje metafórico de la poesía y de la literatura de la modernidad. En *Transilvania...*, la falta de talento y de “historias que contar” por parte de un escritor frustrado, encarnado en la figura de José Antonio, prefigura la perplejidad del joven escritor postmoderno/postautónomo, de manos atadas ante las transformaciones que ha traído consigo el sistema capitalista en cuanto al quehacer político y social del artista, así como en cuanto a los modos de producción y consumo del arte. En este sentido, ambas obras se construyen como parodias metaficcionales –como diría Hutcheon—que se “integran” a las formas culturales postmodernas, pero a la vez subvierten su estética al cuestionar no solo el estatuto vigente del arte en la arena global sino, a nivel local, al señalar la precariedad del lenguaje del consumidor venezolano y la banalización de su espíritu crítico.

El tropo de la diáspora migratoria –de la que el mismo Sánchez Rugeles forma parte—es otro de los elementos constantes en las obras analizadas: el autor, al igual que los personajes que construye, reflexiona sobre la Venezuela del siglo XXI desde otros espacios geográficos. 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 imposibilidad de autorrealizarse. En *Blue Label...* el fracaso sociopolítico encierra el naufragio de una clase social –la clase

media tradicional desplazada por una clase emergente legitimada desde la esfera del poder. Debido a este fallo, la integración social de los jóvenes de clase media –de la que Eugenia y Luis funcionan como prototipos—se percibe como una quimera, lo que resulta en la perpetuación del desarraigo identitario de Eugenia en el exilio y en el suicidio de Luis. En *Transilvania...* ambos protagonistas son la antítesis del prototipo del héroe romántico. Ninguno de ellos encuentra sentido de pertenencia ni en su lugar de origen –Venezuela—ni en Rumania –a pesar de que se la construye como una sociedad “equiparable” a la venezolana en términos de fragilidad de la memoria, ausencia de comunidad histórica y “fracaso” del proyecto de modernización. Mucho menos en centros urbanos como Madrid, donde tanto rumanos como venezolanos, en su condición de “migrantes periféricos”, son blanco de diversos estereotipos. Así, 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.

La escritura de Eduardo Sánchez Rugeles, como representante de la nueva generación de narradores venezolanos en la primera década del siglo XXI, se sustenta en las especificidades del campo cultural venezolano, caracterizado por una brecha extrema entre la elevada capacitación en tecnologías comunicacionales y una profunda trivialización del espíritu crítico. Por otra parte, la obra del escritor venezolano refleja el hecho de que, bajo el régimen chavista, el venezolano no sólo es consumidor de las expresiones culturales postmodernas globales, sino de la política local y sus conflictividades polarizadas, también sometida a un intenso y constante proceso de mediatización. La “espectacularización” mediática de la política a la que permanece expuesto el lector/espectador venezolano se evidencia, por un lado, en la performatividad del discurso populista del presidente Hugo

Chávez, quien busca la transformación de los valores ideológicos de la sociedad a través de la implementación de una política mediática. Esta política consiste en la utilización de los canales de radio y TV estatales para la transmisión de un programa propio, además de los nuevos canales de tecnología virtual como *Twitter*, esferas desde las que “actúa” su proyecto revolucionario. Por otro lado, el espectador venezolano consume a diario un cúmulo de mensajes adversos al gobierno emitidos por los monopolios mediáticos de las elites tradicionales, a la vez que participa activamente en la producción y transmisión de mensajes de contenido político-ideológico –bien sea a favor o en contra del régimen—a través de distintas comunidades virtuales. Las tensiones entre la conflictividad del campo político venezolano en este comienzo de siglo –representado por el chavismo—y la honda inmersión del venezolano urbano del siglo XXI en las tramas de la cultura dominante de la postmodernidad, confieren a la literatura de Sánchez Rugeles ciertas peculiaridades que la hacen profunda y paradójicamente “nacional”, tanto por su experiencia histórica, anclada en las continuidades y rupturas históricas de la nación, como por sus modalidades globales y postnacionales de representación.

Por último, es necesario señalar que la continuidad creativa del autor en el escenario de la literatura emergente venezolana plantea nuevas agendas posibles de investigación y crítica: ¿qué transformaciones experimentará su horizonte de lectura actual al paso de unos años? ¿Qué perspectivas de lectura convocarían los modos de representación que propone el autor en el futuro, sobre todo si se prevén posibles cambios en el campo político venezolano? Otra cuestión de interés para una futura agenda de investigación incluiría la identificación y estudio de la obra de otros autores de corriente ideológica diferente a la de Sánchez Rugeles, a fin de examinar los lugares de enunciación desde los que perciben la “decadencia”, si es

que existiera tal percepción, así como las formas estéticas desde las cuales construyen su visión de país.

Bibliografía

- Achúgar, Hugo. *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia*. Montevideo: Trilce, 1994.
- Adorno, Theodor W. "Reconciliation Under Duress." Trans. Rodney Livingstone. *Aesthetics and Politics*. Adorno et al. London; New York: Verso, 2007. 151-176.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Hachette, 1983.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Rev. Ed. London; New York: Verso, 2006.
- Arráiz Lucca, Rafael. *Venezuela: 1830 a nuestros días*. Caracas: Alfa, 2007.
- "Baduel: No soy un preso político, sino un reo de Chávez". *El Universal.com*. El Universal, 14 mayo 2010. Web. 9 mayo 2011.
- Barrera Linares, Luis. "Llegaron los ochenta: confluencia y diversidad en la narrativa finisecular". Pacheco, Barrera y González 801-818.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel". Rivkin and Ryan 674-685.
- Barthes, Roland. "El efecto de lo real". Trad. Nilda Finetti. *Polémica sobre realismo*. Comp. Ricardo Piglia. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 141-155.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Blanco, Carlos. *Revolución y desilusión: la Venezuela de Hugo Chávez*. Madrid: Catarata, 2002.
- Blanco, Carlos. "Tiempo de palabra". Opinión. *El Universal.com*. El Universal, 22 jul. 2007. Web. 9 mayo 2011.
- Bohórquez, Douglas. "Novela de formación y formación de la novela en los inicios del siglo XX". Pacheco, Barrera y González 189-200.
- Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". Trad. Desiderio Navarro. *Criterios* 25-28 (1990): 20-42. Web. 12 jul. 2011.

- Caballero, Manuel. *La gestación de Hugo Chávez: 40 años de luces y sombras en la democracia venezolana*. Madrid: Libros de la Catarata, 2000.
- Cabrujas, José Ignacio. *El mundo según Cabrujas*. Caracas: Editorial Alfa, 2009.
- Campos, Miguel Ángel. "La novela, el tema del petróleo y otros equívocos". Pacheco, Barrera y González 479-491.
- Casique, Iraida. "Modelos de intelectualidad marginal en la narrativa de los sesenta y setenta". Pacheco, Barrera y González 605-624.
- Chiappe, Giuliana. "Los venezolanos envían 707 mil tweets al día". *El Universal.com*. El Universal, 30 jun. 2010. Web. 17 mayo 2011.
- Coronil, Fernando. "Chávez's Venezuela: A New Magical State?" *The Chávez Effect*. Spec. issue of *ReVista (Harvard Review of Latin America)* (2008): n. pag. Web. 15 Dec. 2010.
- . "Magical History. What's Left of Chavez?" *LLILAS Conference Proceedings, Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies. Lanic (Latin American Network Information Center, Etext Collection*. Austin: University of Texas, 2008. Web. 15 jul. 2011.
- . *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- Costa, Flavia. "Elogio de la literatura mala. Entrevista a Josefina Ludmer". *Clarín.com*. Clarín, 1 dic. 2007. Web. 20 mayo 2011.
- "¿Crees que el venezolano es excesivamente consumista?" *El Universal.com*. El Universal, 4 mayo 2010. Web. 17 mayo 2011.
- Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*. Trans. Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Books, 1994.
- De Grandis, Rita, and William French. "Introduction: the Nation in Question in the Literatures, Cinema and Art of Latin America and the Caribbean." *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 33.66 (2008): 5-29. *Canadian Periodicals Index Quarterly*. Web. 8 Aug. 2011.
- "Dos de cada diez usuarios de BlackBerry en Venezuela son niños o adolescentes". *El Universal.com*. El Universal, 23 mar. 2010. Web. 17 mayo 2011.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. 3era ed. Barcelona: Editorial Lumen, 1993.

- García Banchs, Ángel. “La economía en los 12 años de Hugo Chávez”. *El Universal.com*. El Universal, 7 feb. 2011. Web. 31 mayo 2011.
- García Canclini, Néstor. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.
- Garrido, Alberto, and Eurídice Ledezma. *Chávez con uniforme: antibiografía (únicamente para chavólogos)*. Mérida, Venezuela: Ediciones del autor, 2007.
- Giusti, Roberto. “¿Quién defiende a Lorenzo Mendoza?” *El Universal.com*. El Universal, 25 mayo 2010. Web. 17 mayo 2011.
- Gomes, Miguel. “Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana”. *Revista Iberoamericana* 76.232 (2010): 821-836.
- González, Beatriz, and Beatriz Gonzáles. “‘Barrabás’ de Arturo Uslar Pietri en la Venezuela de 1928.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 6.11 (1980): 47-63.
- Guevara, Édgar. “Ni estoy contento, ni voy a hacer falsa comparsa”. *Aporrea.org*. Aporrea, 27 sept. 2010. Web. 2 mayo 2011.
- Habermas, Jürgen. “Modernity: an Incomplete Project.” *Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. London: Pluto Press, 1985. 3-15.
- Harnecker, Marta. *Venezuela: una revolución sui generis*. México: Plaza y Valdés, 2005.
- Hernández, Ramón. *El asedio inútil. Conversación con Germán Carrera Damas. Hugo Chávez contra la historia*. Caracas: Editorial libros marcados, 2009.
- Hernández, Tulio. “Del militar gobernante al militar extraviado: las fuerzas armadas venezolanas y sus imaginarios”. *Chávez, la sociedad civil y el estamento militar*. Eds. Aníbal Romero y Mary Ferrero. Caracas: Alfadil Ediciones, 2002. 123-142.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- . *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- Infante, Ángel Gustavo. “Estética de la rebelión: los manifiestos literarios”. Pacheco, Barrera y González 407-413.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Ed. Jeff Kelley. Los Angeles: University of California Press, 2003.

- Kolesnicov, Patricia. "Beatriz Sarlo: 'Hoy las editoriales inventan géneros que no son literarios'". *Clarín.com*. Clarín, 27 mayo 2007. Web. 29 jun. 2011.
- Kozak Rovero, Gisela. *Venezuela, el país que siempre nace*. Caracas: Editorial Alfa, 2008.
- Krauze, Enrique. *El poder y el delirio*. Caracas: Editorial Alfa, 2008.
- Kurowski, Per. "Un desquicio lo de la gasolina". *El Universal.com*. El Universal, 12 jul. 2007. Web. 17 mayo 2011.
- Laclau, Ernesto. *On Populist Reason*. London; New York: Verso, 2007 (2005).
- Lagos-Pope, María-Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- Ludmer, Josefina, comp. *Las culturas de fin de siglo en América Latina: coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*. Rosario Argentina: Beatriz Viterbo, 1994.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 17 (2007). Web. 15 abril 2011.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. México, D.F.: Ediciones Era, 1966.
- . *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- "Más de 800 mil jóvenes han abandonado el país en 10 años". *El Universal.com*. El Universal, 21 ago. 2010. Web. 2 mayo 2011.
- Medina, Celso. "De la novela de la idea a la novela carnavalesca". Pacheco, Barrera y González 751-762.
- Miliani, Domingo. *Arturo Usler Pietri, renovador del cuento venezolano*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.
- Moraña, Mabel. *Crítica impura: estudios de literatura y cultura latinoamericanos*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 2004.

- . "Negotiating the Local: the Latin American 'Pink Tide' or What's Left for the Left?" *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 33.66 (2008): 31-41.
- "Müller Rojas se retira y afirma que el proceso está pésimo". *El Universal.com*. El Universal, 29 mar. 2010. Web. 2 mayo 2011.
- O'Connor, Patrick J. "César Aira's Life in Pink: Beyond Gender Games in 'Cómo me hice monja.'" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.2 (2001): 259-276.
- Pacheco, Carlos, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan, coords. *Nación y literatura*. Caracas: Equinoccio, 2006.
- Perdomo Arzola, Edgar. "Chávez: ¿Qué le pasa a la revolución?" *Aporrea.org*. Aporrea, 24 nov. 2010. Web. 2 mayo 2004.
- Petkoff, Teodoro. *Hugo Chávez tal cual*. Madrid: Catarata, 2002
- Porras, María del Carmen. "Tres revistas literarias de los años sesenta y el problema de la cultura nacional". Pacheco, Barrera y González 625-640.
- Poster, Mark. "Theorizing Virtual Reality: Baudrillard and Derrida." *Cyberspace Textuality: Computer Technology and Literary Theory*. Ed. Marie-Laure Ryan. Bloomington: Indiana University Press, 1999. 42-60.
- Ramírez, Fanny. *José Rafael Pocaterra: dos vertientes y un destino*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2006.
- Ramos, Julio. "Migratorias". Ludmer, *Las culturas de fin de siglo* 52-61.
- Richard, Nelly. "Bordes, diseminación, postmodernismo: una metáfora latinoamericana de fin de siglo". Ludmer, *Las culturas de fin de siglo* 240-248.
- . "Cultural Peripheries: Latin America and Postmodernist De-centering." *The Postmodernism Debate in Latin America*. Eds. John Beverley, Michael Aronna, and José Oviedo. Durham: Duke University Press, 1995. 217-222.
- Rivas, Luz Marina. "¿Qué es lo que traman ellas?: Nuestras narradoras". Pacheco, Barrera y González 711-728.
- Rivkin, Julie, and Michael Ryan, eds. *Literary Theory: An Anthology*. 2nd ed. Malden: Blackwell Pub., 2004.
- Roberts, Kenneth. "Polarización social y resurgimiento del populismo en Venezuela". *La política venezolana en la época de Chávez. Clases, polarización y conflicto*. Eds. Steve Ellner y Daniel Ellinger. Caracas: Nueva Sociedad: Consejo de Investigación de la Universidad de Oriente, 2003. 75-95.

- Rodríguez, Paulimar. “No me hables, mejor escíbeme por Twitter”. *El Universal.com*. El Universal, 16 mayo 2011. Web. 17 mayo 2011.
- Rojo, Grínor. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿De qué estamos hablando?* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2006.
- Rojo, Violeta. “Memoria y recuerdo: el país desde la literatura autobiográfica durante el gomecismo”. Pacheco, Barrera y González 537-548.
- Samuels, Robert. *New Media, Cultural Studies, and Critical Theory After Postmodernism: Automodernity from Zizek to Laclau*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Sánchez García, Antonio. “La pesada carga de nuestra decadencia”. *Analítica.com*. Analítica Consulting, 23 sept. 2008. Web. 24 abr. 2011.
- Sánchez Rugeles, Eduardo. *Blue Label/Etiqueta Azul*. Caracas: Los libros de El Nacional, 2010.
- Sánchez Rugeles, Eduardo. “Discurso de recepción del Premio Iberoamericano de Literatura Arturo Uslar Pietri 2010”. Cámara Andina de Fomento, Caracas. 14 mayo 2010. Discurso. *ReLectura.org*. Web. 04 feb. 2011.
- Sánchez Rugeles, Eduardo. *Transilvania Unplugged*. Caracas: Alfaguara, 2011.
- Sarlo, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- Seoane, Julio. “Cinco curiosidades desde la novela gótica”. *Daimon: revista de filosofía* 5 (1992): 123-132. Web. 31 julio 2011.
- Shklovsky, Viktor. “Art as Technique.” Rivkin and Ryan 15-21.
- Torres, Ana Teresa. “Cuando la literatura venezolana entró en el siglo XXI”. Pacheco, Barrera y González 911-925.
- . *La herencia de la tribu. Del mito de la independencia a la Revolución Bolivariana*. Caracas: Alfa, 2009.
- Treewater, Evette. “Venezuela’s Hummer Revolution.” *Latin Business Chronicle.com*. Latin Business Chronicle, 17 Mar. 2008. Web. 17 May 2008.
- Velasco Salazar, Nancy. “El Whisky y Venezuela: una relación exigente”. *El Universal.com*. El Universal, 18 nov. 2008. Web. 17 mayo 2011.

Yslas, Luis. “Conversando con Eduardo Sánchez Rugeles”. *ReLectura.org*. ReLectura A.C., 28 feb. 2010. Web. 04 feb. 2011.