

“CUERPOS ESTALLADOS”: SACUDÓN SOCIAL Y GOLPE DE ESTADO EN LA NARRATIVA VENEZOLANA CONTEMPORÁNEA

Ivonne De Freitas
ivonnedefreitas@usb.ve
Universidad Simón Bolívar

Profesora Ordinaria de la Universidad Simón Bolívar (Caracas), adscrita al Departamento de Lengua y Literatura. Magister en Literatura Latinoamericana por la Universidad Simón Bolívar (USB). Licenciada en Educación Mención Filosofía por la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB).

RESUMEN

El siguiente artículo explora cómo algunas obras de la narrativa venezolana colocan en escena el acontecimiento histórico del 27 de febrero de 1989, conocido como el Caracazo, y el golpe de Estado del 4 de febrero de 1992. Los hechos ocurridos han sido objeto de distintas apropiaciones políticas en el “ciclo del chavismo” (Gomes). El corpus está integrado por los siguientes libros: *Salsa y control* (1996) de José Roberto Duque, *Pin pan pum* (1998) de Alejandro Rebolledo y *La ciudad vencida* (2014) de Yeniter Poleo. Estos textos construyen un discurso identitario atravesado por la violencia social y política en la Venezuela contemporánea. La investigación muestra que la narrativa de la violencia desarrolla nuevos imaginarios colectivos sobre la ciudadanía, la política y la nación (Rotker, 2000; Ludmer, 2011). En general, estos textos no buscan reemplazar el discurso histórico, sino utilizar la literatura como un síntoma del malestar político de nuestras sociedades.

Palabras clave: Caracazo, discurso identitario, narrativa de la violencia.

Recepción: 01/04/2020 **Evaluación:** 25/01/2021 **Recepción de la versión definitiva:** 07/02/2021

“EXPLODED BODIES”: SOCIAL OUTBREAK AND COUP D’ÉTAT IN CONTEMPORARY VENEZUELA NARRATIVE

ABSTRACT

This article explores how three Venezuelan novels perceive the historic event of February 27th of 1989, known as the Caracazo, and the coup d’état of February 4th of 1992. These events have been appropriated by distinct political sectors within the “cycle of chavismo” (Gomes). The corpus is composed by the following books: *Salsa y control* (1996) by José Roberto Duque, *Pin pan pun* (1998) by Alejandro Rebolledo and *La ciudad vencida* (2014) by Yeniter Poleo. These texts construct an identity discourse that is traversed by the social violence and politics of contemporary Venezuela. The investigation shows that the narrative of violence develops new collective imaginaries on citizenship, political identity, and the nation (Rotker, 2000; Ludmer, 2011). Generally, that these texts do not the aim to confront the traditional historical discourse, but they use literature as a symptom of the general political discomfort in our societies.

Keywords: Caracazo, identity discourse, narrative of violence.

**CORPS ÉCLATÉS : BOULEVERSEMENT SOCIAL ET COUP D'ÉTAT DANS LA FICTION
VÉNÉZUÉLIENNE CONTEMPORAINE**

RESUME

L'article suivant explore la manière dont certaines œuvres du récit vénézuélien mettent en scène l'événement historique du 27 février 1989, connu sous le nom de Caracazo, et le coup d'État du 4 février 1992. Les événements qui ont eu lieu ont fait l'objet de différentes appropriations politiques dans le "cycle de chavismo" (Gomes). Le corpus est composé des livres suivants : *Salsa y control* (1996) de José Roberto Duque, *Pin pan pum* (1998) d'Alejandro Rebolledo et *La ciudad vencida* (2014) de Yeniter Poleo. Ces textes construisent un discours identitaire traversé par la violence sociale et politique dans le Venezuela contemporain. Les recherches montrent que le récit de la violence développe de nouveaux imaginaires collectifs sur la citoyenneté, la politique et la nation (Rotker, 2000 ; Ludmer, 2011). En général, ces textes ne cherchent pas à remplacer le discours historique, mais à utiliser la littérature comme un symptôme du malaise politique de nos sociétés.

Mots-clés : Caracazo, discours identitaire, récit de la violence

**CORPI ESPLOSI: CONCUSSIONE SOCIALE E COLPO DI STATO NELLA NARRATIVA
VENEZUELANA CONTEMPORANEA**

RIASSUNTO

Il seguente articolo esplora come alcune opere della narrativa venezuelana mettono in scena l'evento storico del 27 febbraio 1989, noto come "Caracazo", e il colpo di stato del 4 febbraio 1992. Gli eventi che si sono verificati sono stati oggetto di diverse spiegazioni politiche nel "ciclo del chavismo" (Gomes). Il corpus è composto dai seguenti libri: *Salsa y control* (1996) di José Roberto Duque, *Pin pan pum* (1998) di Alejandro Rebolledo e *La ciudad vencida* (2014) di Yeniter Poleo. Questi testi costruiscono un discorso identitario permeato dalla violenza sociale e politica nel Venezuela contemporaneo. La ricerca mostra che la narrativa della violenza sviluppa nuovi immaginari collettivi sulla cittadinanza, la politica e la nazione (Rotker, 2000; Ludmer, 2011). In generale, questi testi non cercano di sostituire il discorso storico, ma utilizzare la letteratura come sintomo del malessere politico delle nostre società.

Parole chiavi: "Caracazo", discorso sull'identità, narrativa della violenza.

**CORPOS EXPLODIDOS: CHOQUE SOCIAL E GOLPE DE ESTADO NA NARRATIVA
VENEZUELANA CONTEMPORÂNEA**

RESUMO

O artigo explora como algumas obras da narrativa venezuelana encenam o acontecimento histórico de 27 de fevereiro de 1989, conhecido como o Caracazo, e o golpe de estado de 4 de fevereiro de 1992. Os acontecimentos ocorridos têm sido objeto de diferentes políticas de apropriação durante o "ciclo do Chavismo" (Gomes). O corpus é constituído pelos seguintes livros: *Salsa y control* (1996) de José Roberto Duque, *Pin pan pum* (1998) de Alejandro Rebolledo e *La*

ciudad vencida (2014) de Yeniter Poleo. Esses textos constroem um discurso identitário atravessado pela violência social e política na Venezuela contemporânea. Pesquisas mostram que a narrativa da violência desenvolve novos imaginários coletivos sobre cidadania, política e nação (Rotker, 2000; Ludmer, 2011). Em geral, esses textos não buscam substituir o discurso histórico, mas sim usar a literatura como sintoma do mal-estar político de nossas sociedades.

Palavras-chave: Caracazo, Discurso Identitário, Narrativa da Violência.

Antes había muertos a cada rato, pero eso de los zapatos no se veía. Te mataban para tumbarte real, por negocios de perico y bazooko o por culebras. Pero eso de las marcas, qué va. Es nuevo. Aquí hay muertos a cada rato. [...] Eso es siempre por aquí, pero desde el 27 de febrero las vainas están peor.

José Roberto Duque y Boris Muñoz. *La ley de la calle*.

En *Ciudadanías del miedo* Susana Rotker (2000) se preguntaba “¿cómo contar el miedo en las grandes ciudades de América Latina?” (7). La interrogante de la cronista venezolana nacía de la evidencia del incremento considerable de la violencia en el continente. Las cifras de muertes por agresiones daban cuenta del ascenso de la ola criminal en las grandes ciudades latinoamericanas. La consecuencia inmediata para los ciudadanos era el miedo a convertirse en la próxima víctima del crimen. Para Rotker “a falta de elaboraciones simbólicas y de lenguaje el relato se construye, en un primer nivel, a través del idioma de las cifras” (Id.). En Caracas, según la cronista, ocurrían 5.000 homicidios por año (cfr.: 8), número que resultaba alarmante en proporción a los índices de criminalidad que se tenían hasta principios de los años ochenta¹.

Afirma el sociólogo Roberto Briceño-León (2016) que: “En la actualidad, las ciudades de América Latina son los lugares donde se cometen más homicidios. Y Caracas tiene la oprobiosa distinción de ser la capital más violenta del mundo” (10). De modo que la violencia en nuestros días es fundamentalmente urbana.

¹ “Para 1983 tuvimos en Venezuela una tasa de once homicidios por cada cien mil habitantes. Esa cifra descendió levemente en los años siguientes y se ubicó alrededor de diez en los años 1984 y 1985, y luego en ocho en los años 1986 y 1987. Estas tasas de homicidios eran muy similares a las que mostraba los *Estados Unidos de América* y aunque no eran tan bajas como las que mostraban *Uruguay*, *Costa Rica* o *Argentina*, eran muy inferiores a las que tenían *Colombia* o *El Salvador*” (Briceño-León, 2005:114).

Después de casi dos décadas de la publicación de *Ciudadanías del miedo*, la violencia en Venezuela se ha incrementado, tal vez, a grados insospechados por los coautores del libro.

Por el contrario de lo que señalaba Rotker a fines de la década de los noventa, en la actualidad abundan las elaboraciones simbólicas que construyen la realidad social, cultural e histórica de la nación a partir de la violencia. Crónicas, novelas, cuentos, poesías, ensayos, teatros, canciones, películas, artes visuales y, por supuesto, los medios de comunicación ponen en escena distintos tipos de violencias.

En general, la historia de Latinoamérica está ligada a la violencia y, en lo particular, como muestran estas narrativas, la metrópolis caraqueña se ha convertido en el lugar privilegiado para la representación del crimen². El espacio urbano caótico, terrorífico, siniestro y apocalíptico se compagina con las muertes anónimas que ocurren en su interior. Al respecto la investigadora venezolana Adriana Cabrera (2012) afirma: “En nuestro país, el lugar emblemático de las representaciones criminales ha sido, más frecuentemente, la urbe capitalina. Y con marcada densidad dramática sus márgenes y los bajos fondos del centro” (24). En las narrativas de la violencia, la ciudad funciona como un personaje más que con su nocturnidad y tenebrosidad devora la vida de sus habitantes. Beatriz Sarlo (2009) explica de este modo el carácter violento que adquiere la ciudad en la literatura latinoamericana:

En este paisaje explosivo la violencia urbana no es sorprendente sino previsible. Sus razones no son simplemente una consecuencia de las transformaciones económicas, sino también de la dispersión simbólica que se produce en un medio donde el horizonte de expectativas es precario. Los pobres no salen a delinquir. Los que salen a delinquir son los que viven en una cultura desestabilizada (94).

² El investigador alemán Karl Kohut (2002) sostuvo que, si bien el tema de la violencia estaba presente en un extenso corpus de la novela latinoamericana, plantea la hipótesis de que el tema se inscribe dentro de los distintos ciclos violentos “relacionados con determinados hechos políticos reales y que están, por ende, ceñidos a un tiempo y un espacio en particular” (204). Subraya la diversidad temática de la producción literaria latinoamericana que no se restringe solo a la representación de la violencia.

Pareciera que en estas literaturas la ciudad es la verdadera victimaria porque todos, de una u otra forma, están condenados a perecer en sus tenebrosos espacios. Lo urbano forma parte esencial de la literatura venezolana. Así lo afirma Miguel Gomes (1993):

La relación entre Caracas y sus habitantes es precisamente, una historia de amor infeliz. No es improbable, por lo tanto, que la novela caraqueña prosiga en esta línea. Poblada de exilios íntimos o reales, la ciudad que han conocido sus mejores autores continúa siendo toda lejanía (397).

Una gama importante de la narrativa venezolana, por un lado, se alimenta de una realidad abrumadora que deja un saldo miles de muertes violentas cada año y que sitúa a Venezuela como el país más violento de la región, según el informe del Observatorio Venezolano de la Violencia 2020 (en línea). Por el otro lado, las ficciones forman parte de los relatos de una “cultura de la violencia”³ que tensa y crea nuevos imaginarios de miedo, horror y muerte. Para Josefina Ludmer (2011), el delito no solo nos sirve “para diferenciar, separar y excluir, sino también para relacionar el estado (sic), la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura” (18). El delito y el crimen en las ficciones del presente, en este sentido, se convierten en un instrumento conceptual desde el cual podrían articularse los dramas existenciales que hoy sufren los sujetos sociales en las grandes ciudades como Caracas.

Sobre el cuerpo de la víctima, individual, colectivo, social o político se arma una narrativa que intenta responder a los silencios de la historia, del Estado y de las propias víctimas. Relatos inscritos en las ficciones que Miguel Gomes (2017) llama del “ciclo del chavismo”:

³ Para Alejandrina Silva (2006) “la violencia pareciera ser una invención cultural y es por eso que cada sociedad ha intentado controlarla de acuerdo a normas previamente establecidas” (665).

No creo arriesgado discernir un auténtico “ciclo” narrativo, un ciclo del chavismo, que se ha consolidado desde la aparición de Chávez en la vida pública. El encarcelamiento de este por su participación en el primer golpe de Estado contra Carlos Andrés Pérez en 1992, su liberación y vertiginoso ascenso al poder en las elecciones de 1998, seguido de divisiones entre sus partidarios y en la opinión nacional hasta el momento de su muerte y, más allá, durante la presidencia de Nicolás Maduro, ofrecen un contexto específico para importantes títulos emparentados entre sí por la plasmación de las inquietudes en que el país se ha visto sumergido. El constante reclamo de Chávez a sus seguidores del “Caracazo” como catalizador de los golpes de 1992 haría coincidir ese ciclo con la época que contemplo en este libro (162).

Uno de los vértices de esta narrativa, como sugiere Gomes, es el Caracazo y el golpe de Estado contra Carlos Andrés Pérez, el 4 de febrero de 1992. Ambos acontecimientos marcaron la historia contemporánea de Venezuela y son parte importante del discurso político chavista que vio en esos hechos el embrión fundacional de la revolución bolivariana⁴. Pedro Vargas (2013a) aclara esta idea en los siguientes términos:

Leer el “Caracazo” de este modo significa leerlo como el horizonte de inscripción de un par de macrodiscursos que han intentado dar cuenta de la verdad del acontecimiento: me refiero al discurso neoliberal postpolítico que niega las fallas del proceso de democratización venezolana, y al discurso revolucionario bolivariano que, apoyado en la jerga de la izquierda, pretende erigirse como “lengua-sujeto” que articule la verdad de la política venezolana (129).

A diferencia de la literatura de la violencia de los años sesenta, centrada en las luchas guerrilleras, los testimonios de las víctimas de la dictadura perezjimenista y proyectos narrativos como los de Adriano González León (*País portátil*) esta nueva narrativa coloca en un plano horizontal la criminalización paulatina de nación. Es decir, todo el cuerpo social se representa como víctima-

⁴ Pero como aclara Mirtha Rivero (2014) en *La rebelión de los naufragos*: “En realidad el levantamiento se venía maquinando desde principios de la década de los ochenta. En 1983, cuatro capitanes, dándose aires de personajes decimonónicos, se comprometieron ante el mítico Samán de Güere, el árbol donde Simón Bolívar alguna vez había echado una siesta” (224).

en-potencia. Como dijo Rotker (2005) en uno de sus últimos textos: “Las relaciones sociales dejan de moverse en el tradicional arriba/abajo para volverse horizontales aunque sólo sea en el plano de la desconfianza de los unos contra los otros. En nuestros países no hay justicia social: el miedo es el único ‘recurso’ equitativo” (197). Miedo y paranoia social corresponden los nuevos síntomas de un cuerpo enfermo por violencias de todo tipo que, como un virus, amenaza de contagio y muerte a todos los habitantes del país⁵.

La literatura venezolana de fines del siglo veinte y principios de veintiuno (por lo menos la que llamamos criminal o de la violencia), es también una consecuencia de esos miedos y horrores⁶. El escritor encuentra en ella una manera de conjurar sus propios temores o de ofrecer caminos ficcionales para comprender la realidad estriada que nos ha tocado vivir en los albores del nuevo milenio. Para Antonio López Ortega (2006):

La nueva narrativa se debate entre el pasado y el futuro, entre el país real y el país ideal, entre los estertores de la provincia y las omnipresentes realidades urbanas, entre la cotidianidad y la trascendencia, entre la violencia colectiva y las tensiones domésticas, entre la seguridad y la duda... Y como ejes temáticos, la violencia individual o social, las relaciones o reminiscencias familiares, la vida en la ciudad o sus periferias, la marginalidad social, los recuerdos de infancia, las experiencias foráneas o de desarraigo (16).

Dentro de estos imaginarios que recorren los derroteros de la nueva narrativa venezolana, y en el contexto de la temática de la violencia, resalta la recurrencia a la representación de los acontecimientos históricos relacionados con el devenir político de las últimas dos décadas. Aquellos que Carlos Sandoval (2013) llama de la “era de Chávez” y Miguel Gomes (2017) “fábulas del deterioro”: el Caracazo,

⁵ En relación a narrativas somáticas en Venezuela, Luis Duno-Gottberg (2015) plantea que: “En su aguda polarización, el discurso cultural y político venezolano contemporáneo también ha adoptado, con notable frecuencia, la retórica del *pathos*. En esta pugna, donde la imprecación y el vituperio se expresan como diagnóstico definitivos, el enfermo podría definirse simplemente como ‘el otro que adversamos’: su presencia es la de un ser achacoso e indeseable; su pensamiento y acción representan síntomas más que estrategias y tácticas políticas; su discurso se reduce a un vector de contagio o un mero delirio” (279-280).

⁶ “De la inseguridad y del miedo –dice Bauman (2007) en *Miedo líquido*– se puede extraer un gran capital comercial, como, de hecho se extrae” (185).

los golpes de Estado del 1992 y de 2002, el deslave de Vargas, el paro petrolero, la enfermedad y muerte de Chávez, las marchas y concentraciones masivas en contra y a favor del gobierno, la diáspora de los últimos años; y en general, la simbolizaciones desde distintas perspectivas de las complejas crisis que han afectado el cuerpo social de la nación, incluyendo el incremento del delito y del crimen. En palabras de Violeta Rojo (2018): “La violencia desatada por estas tres décadas de errores gubernamentales se ha convertido en otra de nuestras heridas y tema de nuestra narrativa. En este caso nos referimos a la violencia delincuencia o la de los violentos habitantes de una ciudad” (143).

De todas esas heridas de nuestro cuerpo literario, dos hechos históricos aún deambulan con fuerza en la narrativa venezolana contemporánea: el Caracazo y el golpe de Estado del 4 de febrero de 1992. Al respecto podemos mencionar: *Después Caracas* (1995) de José Balza, *Salsa y control* (1996) de José Roberto Duque, *Pin pan pun* (1998) de Alejandro Rebolledo, *Cuando amas debes partir* (2006) de Eloi Yagüe, *La última vez* (2007) de Héctor Bujanda, *El cantante asesinado* (2009) de Mario Amengual, *Valle zamuro* (2011) de Camilo Pino y *La ciudad vencida* (2014) de Yeniter Poleo. En este trabajo se explora cómo el libro de crónicas *Salsa y control* (1996) de José Roberto Duque y las novelas *Pin pan pun* (1998) publicada por Alejandro Rebolledo y *La ciudad vencida* (2014) de la periodista Yeniter Poleo, simbolizan tanto el Caracazo como la asonada militar del 4 de febrero de 1992.

Fracturas de la identidad

En “‘Sálvese quien pueda’. Notas sobre el Caracazo” Susana Rotker (2005), a propósito del estallido social de 1989, señaló: “El siglo XXI empezó para Venezuela once años antes que para el resto de los países de América Latina. No como una gesta de modernidad, sino como una reacción contra las injusticias del pasado. Estamos en el siglo XXI desde el 27 de febrero de 1989” (Id.). Las palabras de la investigadora venezolana avizoran el futuro “revolucionario” de la

Venezuela del siglo XXI y se alinean con aquellos que vieron en el Caracazo la manifestación de un pueblo en contra de la injusticia social⁷. Sin embargo, más allá de la visión solidaria con los pobres de los barrios caraqueños, Rotker ve en este sacudón social “síntomas alarmantes de una sociedad en descomposición” (212). Se había agotado las promesas de la democracia representativa; la violencia, el miedo y la desconfianza en los otros comenzaron a regir las relaciones ciudadanas con mayor fuerza.

El Caracazo como estallido popular fue capitalizado por el discurso chavista. El mismo Chávez reiteraba cada febrero que su Movimiento Revolucionario 200 tenía su génesis fundacional en aquel acontecimiento de 1989⁸. Así la épica revolucionaria anudó el fallido intento golpista del 4 de febrero de 1992 al Caracazo⁹. Sobre las ruinas de este acontecimiento histórico el chavismo encontraría las razones para la subversión militar y la justificación de la sangre derramada durante el fallido golpe de Estado.

La recurrencia a ese pasado ominoso de la historia nacional podría estar relacionada a las heridas aún abiertas que quedaron de estos acontecimientos, y a la búsqueda de respuestas en la imaginación creadora de los escritores para comprender las complejas crisis políticas, sociales, culturales y económicas de los últimos años. Para Carlos Sandoval (2016):

Esta sujeción al tópico revela que, en tanto organismo societario, aún no hemos comprendido por entero la magnitud de aquella ruptura en la psiquis colectiva (o, en contraste, la entendemos bien: una desventura social, causa de muchos de nuestros padecimientos cotidianos); de allí que la novela o el

⁷ Según el escritor y periodista Earle Herrera (2011): “La contradicción cada vez más chocante entre la miseria y la opulencia, entre un país rico en petróleo, hierro y minerales y un pueblo con 80% de su población sumido en la pobreza, buscaba resolverse otra vez en la historia nacional por la vía de la violencia” (38).

⁸ En uno de estos discursos Chávez aseguró que: “Ese acontecimiento fue el catalizador del MBR-200. Comenzamos entonces a acelerar la organización del Movimiento, la búsqueda de contactos con civiles y movimientos populares; a pensar en la estrategia, la ideología pero, sobre todo, en la estrategia: el cómo hacer para trascender una situación y buscar una transición hacia otra” (citado por Hamecker, 2002:13).

⁹ De esta relación el escritor Luis Britto García (2012) afirmó lo siguiente: “Las rebeliones del 4 de febrero y del 27 de noviembre de 1992, al igual que el Caracazo, fueron pronunciamientos contra el plan de desnacionalización que avanzaba el bipartidismo” (45).

cuento, textualidades de especialísima actividad cognoscente, indaguen con persistencia en el asunto (16).

En estas narrativas los límites entre realidad y la ficción se superponen o difuminan con la intención de reconstruir el relato “verdadero” de una sociedad marcada por violencias naturales, sociales y políticas. A través del discurso literario, la escritura intenta llenar los vacíos que la Historia oficial se niega a contar¹⁰. De allí que, como el cronista de Walter Benjamin (1973), el escritor trata de “pasarle a la historia el cepillo a contrapelo” (182) para hacer que los muertos hablen. Una forma de “redención” de los cuerpos-cadáveres-desaparecidos-silenciados por el poder de la violencia, ya sea simbólica, sistémica o subjetiva¹¹.

En la crónica “Fin de mundo” publicada a pocos días del Caracazo, José Ignacio Cabrujas sostenía que: “No es cierto que el 27 de febrero es el comienzo de un nuevo país. Muy por el contrario, creo que es una de las escasísimas veces donde los venezolanos nos hemos atrevido a ser como somos” (citado por Herrera, 2011:223). ¿Cómo somos?, ¿cuál es nuestra identidad? Las palabras de Cabrujas parecen engranarse con el discurso político que diera, en el Congreso Nacional, el expresidente Rafael Caldera (1989): “Venezuela ha sido una especie de país piloto. En este momento es lo que los norteamericanos llaman *show window*, ‘el escaparate de la democracia en América Latina’. Ese escaparate lo rompieron a puñetazos, a pedradas y a palos, los hambrientos de los barrios de Caracas” (153). Es decir, lo que reveló el Caracazo, en primer lugar, fue la desilusión del proyecto de modernización democrática de Venezuela; la farsa de un país rico y de justicia social. En segundo lugar, mostró el rostro de un cuerpo

¹⁰ En sentido general estas ficciones se emparentan con los rasgos de la novela histórica de fines del siglo XX. Como señala María Cristina Pons (1996): “Esta reescritura incorpora, más allá de los hechos históricos mismos, una explícita desconfianza hacia el discurso historiográfico en su producción de las versiones oficiales de la Historia. [...] De hecho, algunas de estas novelas históricas hacen reflexionar sobre la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oculto de la Historia” (16).

¹¹ Slavoj Žižek en *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2008) diferencia tres tipos de violencia: simbólica que está “encarnada en el lenguaje” (10); la sistémica “que son las consecuencia a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas político y económico (Id.); y subjetiva aquella “ejercida por los agentes sociales, por los individuos malvados, por los aparatos represivos y las multitudes fanáticas: la violencia subjetiva es, simplemente, la más visible de las tres” (22).

social, y militar, capaz de autodestrucción y muerte. En otro texto publicado por Cabrujas (1995), seis años después, afirmó:

El 27 de febrero Venezuela vivió un colapso ético... A mí me quedó la imagen de un caraqueño alegre cargando media res en su hombro, pero no era un tipo famélico buscando el pan, era un “jodedor” venezolano, aquella cara sonriente llevando media res se corresponde con una ética muy particular; si el Presidente es un ladrón, yo también; si el Estado miente, yo también; si el poder en Venezuela es una cúpula de pendencieros, ¿qué ley me impide que yo entre en la carnicería y me lleve media res? ¿Es viveza? No, es drama, es un gran conflicto humano, es una gran ceremonia (en línea).

Más allá del cuadro anecdótico que cuenta Cabrujas lo importante de sus palabras es que desbroza el gesto solidario hacia el sujeto popular, tan característico y recurrente en nuestra literatura desde el siglo diecinueve¹². Por el contrario, el dramaturgo encuentra en el Caracazo el vórtice de las múltiples contradicciones de la idiosincrasia venezolana: la violencia articulada a la corrupción y a la viveza. Ese sería el drama de nuestra identidad. “Ese día de juego que termina en un desenlace monstruoso, cruel, la carcajada termina en sangre, es el día más venezolano que he vivido” (Id.), sentencia por último Cabrujas.

Otra es la perspectiva que muestra José Roberto Duque en *Salsa y control* (1996)¹³. El estallido social del Caracazo se confunde y potencia con la violencia cotidiana anidada en los barrios. Los cerros y sus barriadas es un territorio otro al que únicamente se puede acceder con la mirada extranjera. Por eso el narrador se dirige al lector como Extranjero. Sin embargo, el Caracazo evidenció que no hay

¹² “No obstante la supervivencia, en épocas aún cercanas, de esta relación entre el escritor inscrito en los circuitos literarios y el otro popular, especialmente de aquella figura ligada al ámbito de la cultura rural, habría que señalar el decaimiento –o al menos el desplazamiento– de esa presencia en las décadas siguientes, parejo sin duda al descrédito mayoritario de los nacionalismos literarios y del papel cumplido por los escritores que los impulsaron. Habrá entonces que seguir otra pista, de menor concurso entre los escritores, para continuar el juego que busca expresar al otro ajeno, como el que aceptan, en clave experimental, Luis Britto García o Ángel Gustavo Infante a la hora de poner en escena protagónicamente lo popular-imaginado, y de otras escrituras cercanas que escenifican el mundo del marginal urbano, el habla o la música popular de la ciudad” (Lasarte, 2005:100).

¹³ En adelante las citas de *Salsa y control* corresponden a la edición publicada en 2011 por La barbarie buhonera.

límites reales entre centro y periferia, entre delito y violencia, sino que están en un continuo desplazamiento de acuerdo a los intereses sociales de sus habitantes. En el fragmento-testimonio titulado “Jorgecito, febrero de 1989” leemos: “Tremenda coñaza; ahora es cuando termina el candelero que se desató anoche. El aire, sucio todavía de humos extraños, se llena ahora de gritos, de llantos de mujeres y de hombres: el tiroteo no fue cualquier culebra entre los locos del Siete Macho” (79). El Caracazo fue una “culebra” mayor, un exceso de la violencia acostumbrada en las zonas populares. Tanto víctima como victimario son una consecuencia de la decadencia social que venía arrastrando la nación desde hacía varias décadas, pero que se manifiesta de manera vertiginosa en aquellos días del 1989¹⁴. Desde entonces la violencia parece haber arrojado la vida de todos los venezolanos.

El acontecimiento coloca en un mismo horizonte de expectativas tanto a las víctimas como a los victimarios. Incluso la figura del delincuente se desterritorializa y reterritorializa de un bando al otro. Aparece y desaparece, según la cadena de ilegalismos, que potencia el estado de excepción. Esta borradura subjetiva puede apreciarse en el siguiente fragmento del mismo Jorgecito: “Pero de todas formas se escucha la resistencia; están bien armados los bichos, nadie sabe de dónde sacan tantas municiones. Y los soldados gozando una bola, echando plomo como nunca, practicando contra gente de verdad” (83). La subjetividad del soldado se aplanan con la del delincuente. Ambos forman parte de un estado caótico y de una anomia generalizada.

A diferencia de *Salsa y control*, la novela de Alejandro Rebolledo, *Pin pan pun* la perspectiva del narrador va del centro a la periferia, de la urbe a las

¹⁴ “Durante los años 70 y 80 en el país se cometían poco más de 1.000 homicidios por año, las variaciones eran pocas y el leve incremento se acompañaba con el aumento de la población, por lo que la tasa permanecía cercana a los 8 homicidios por 100.000/h. El número se había estabilizado alrededor de los 1.600 asesinatos cuando ocurrió el llamado ‘Caracazo’. La revuelta popular, los enfrentamientos entre los pobladores y la represión del ejército produjo un aumento de las víctimas fatales, las cuales sumaron 2.513 en 1989” (Briceño-León, 2012:54).

barriadas populares¹⁵. El barrio es el lugar de habitación del sujeto anormal (Foucault, 2000) que provee de armas y drogas a los “niños del Este”. La novela narra las aventuras de Luis La Piña y sus amigos Julián, Caimán, Chichara, Laudvan y Ana en la Caracas de los años noventa. Seres sin ningún asidero moral, político o identitario, sumergidos en las drogas, el sexo y las fiestas que la ciudad les depara en cualquier lugar. En la entrevista que le hiciera Vicente Lecuna, Rebolledo sostenía: “Mis personajes no tiene ataduras de este tipo, primero que nada, porque no creen en nada, están a la deriva, en decadencia...no tienen armatostes ideológicos, no representan metafóricamente nada: ellos son contradictorios y atolondrados, como es la gente en la vida real” (1998: s/p).

Dentro de la geografía violenta que muestra Rebolledo se distinguen dos territorios que, en ocasiones, sus límites identitarios se borran, trasgreden, mezclan y superponen en un solo plano narrativo. Aunque, el Este y el Oeste de la ciudad, los barrios periféricos (Petare, José Félix) y las grandes urbanizaciones como: el Country Club, Caurimare, Prados del Este, Chacao, Los Palos Grandes, aparecen representados en *Pim pam pum* desde distintos lugares de enunciación, ambas instancias se trastocan y confunden a través del vínculo alucinante de las drogas en la Gran Caracas¹⁶.

Los jóvenes de Rebolledo representan a un sector social caraqueño venido a menos por las constantes crisis económicas y políticas de los años noventa. Para Luz Marina Rivas (2011):

El desencanto, la incertidumbre por el futuro, la violencia, la falta de proyectos colectivos, la precariedad del presente, son temas que atraviesan buena parte de la narrativa de los años noventa, cuando comenzó a

¹⁵ La obra de Rebolledo fue reeditada en el 2010 con el título *Pim pam pum*. El autor la escribió y publicó bajo la efervescencia que generó en los adolescentes y jóvenes el semanario *Urbe* del cual era entonces cofundador y director. Varias de sus partes fueron publicadas en este periódico. En este sentido, es un libro mediático dirigido a un público lector aficionado a las culturas juveniles, tendencias musicales, desprovisto de prejuicios moralistas sobre el sexo, las drogas, los tatuajes y la pornografía. En adelante todas las citas corresponden a esta edición de 2010 con el título *Pim pam pum*.

¹⁶ A propósito de la obra de Ángel Gustavo Infante, *Cerrícolas* (1987), Rafael Fauqué afirma: “El universo de los cerros es un inescapable destino para sus habitantes, siempre acechados por el fantasma de la decadencia temprana y de la muerte violenta” (2003:29-30).

producirse la migración de jóvenes en busca de mejoras en su situación económica, debido a la aguda crisis económica que hizo quebrar a varios bancos, al desempleo y el sub-empleo, al vacío político y a la falta de horizontes para la juventud (2).

Vidas sin sentido que desdibujan los límites entre las clases sociales, porque todos, de una u otra manera, comparten el fracaso de vivir en una ciudad como Caracas. La ciudad es el laberinto común en donde los personajes quedan atrapados sin esperanza ni escape porque se trata de unas vidas condenadas a la violencia y a la muerte. La urbe caraqueña se convierte en el gran personaje de la novela psicodélica de Alejandro Rebolledo¹⁷.

La asonada militar del 4F y el Caracazo funcionan en la novela de Yeniter Poleo, *La ciudad vencida*, como el telón de fondo para narrar las vicisitudes de la vida de Bernard Guaní y sus compañeros de trabajo en el ejercicio del periodismo nacional. En el diario *La Verdad*, parodia del periódico *El Nacional*, se libran las batallas mínimas de los periodistas venezolanos para ejercer la profesión de informar. Sin embargo, Bernard Guaní gozaba de las bondades que le producían las innumerables fiestas y cocteles a las que debía asistir como encargado de la sección “De Fiesta”. A través de los ojos del cronista, el lector lee el mundo fatuo de la élite caraqueña, sus fiestas, agasajos y celebraciones sociales; “gente de auténtica calidad”, como dice Bernard. Sin embargo, afirma el narrador de *La ciudad vencida* “que después de lo que pasó en 1989 se transformó en una versión moderada de sí mismo; nunca más volvió a ser el cronista embebido en el

¹⁷ Arnaldo Valero recoge la explicación que entonces hacía Alejandro Rebolledo de *Pim pam pum* como novela psicodélica: “En un primer impulso de escribir quise plasmar, de alguna forma, aquello que yo creía único de mi circunstancia histórica y temporal: el neón, la televisión, el punk rock, los edificios, el video clip, el desencanto, la confusión. X.

Existía, sin duda, una plataforma, un colchón generacional que soportaba en algo tales inquietudes, pero que yo

insistía en quitarle toda alma colectiva y social para transformarlo en un remolino, en una licuadora personal que se prendía en mi cabeza y a la que bautizo con el nombre de sicodelia.

No la sicodelia de los Beatles ni la de las mermeladas colorinches que se derretían detrás de los hippies. Era más bien un nombre que fonéticamente y anímicamente sonaba rico para traducir ese mundo en el que vaqueros

verdes de comiquita encarnaban roles de malandritos de urbanización y en el que telépatas con superpoderes consumían drogas hasta morir. Nuevos tiempos, colores, relaciones y estéticas que no sé por qué pensé que con algunos verbos y sustantivos cruzados podía llegar, incluso, a transmitir” (citado por Valero, 2001:121).

festejo impenitente" (17). El Caracazo, por un lado, rompió la vitrina de la normalidad festiva que se vivía, sobre todo, en la alta sociedad caraqueña y, por el otro, visibilizó a los seres al margen que habitan las barriadas de la ciudad.

De ese mundo de las barriadas provenía Cariú. Su intromisión en la vida de Guaní y en las "buenas familias" de la ciudad puede significar la intención velada de Yeniter Poleo de representar el desencuentro social que significó el Caracazo en la historia nacional. En el siguiente pasaje puede observarse la condición ajena que siente Cariú a esa otra parte de la sociedad venezolana:

Aunque usaba sus ojos sentía que observaba a través de un visor remoto. Notaba una distensión en los rostros que desfilaban ante ella, una ausencia de pequeñas angustias, como si esas mujeres y esos hombres hubiesen descifrado el enigma sobre cómo desfrutar la ciudad. Tendrían, como repetía su abuela, sus trapos sucios bien guardados (algún incesto o abuso sexual, inclinación al hurto o a la grosería sin más) pero no podían quejarse de la escasez de agua, de un corte abrupto de electricidad, del olor a basura o de balaceras que convertían fiestas en velorios (69).

Una línea imaginaria separa la ciudad en dos grandes grupos sociales; unos disfrutaban de su abundancia y otros sufrían de su escasez. Es la visión negativa que nos revela *La ciudad vencida* a través de la mirada borrosa de Cariú. Ella comprende que al margen de su realidad "era posible concebir la ciudad como una fuente de vida y de placer, en lugar del foso hostil del que trataba de salir todos los días" (69-70). A pesar de las diferencias sociales, la fiesta permite el cruce y el encuentro de los personajes. Ahí (re)conoce a Diego (Deto) que había cursado algunas materias con ella en la Universidad Católica y con quien experimenta un breve romance. Aunque Deto pertenecía a una "buena familia" y no le falta dinero, vivía aburrido de su propia existencia. Estos contrastes sociales forman parte importante de la trama que construye Poleo en *La ciudad vencida*. Tal vez, busquen darle cuerpo simbólico a esos que hicieron su aparición intempestiva el 27F y se deslizaron en la vida de los otros. El relato literario traspone el sociológico para repensar el Caracazo como una zona en pugna que evidenció las tensiones culturales que siempre han estado en la sociedad

venezolana y que impide la asimilación de un “nosotros”, como entidad colectiva o cuerpo social integrado.

Los restos de la historia

La realidad textual que nos muestran estas narrativas es que el Caracazo no se trató solo de un alzamiento cívico contra el paquete neoliberal del entonces presidente Carlos Andrés Pérez o la reacción violenta de un pueblo hambriento en búsqueda de la justicia social¹⁸. Se trataría más bien de una literatura que busca reconstruir el acontecimiento a partir de los restos que han quedado deambulando en el imaginario colectivo. Para Celinier Ascanio (2015):

Esos fantasmas que no han sido registrados en el discurso oficial son los que recorren el tejido social de la Venezuela contemporánea ante un hecho que dejó una profunda huella en el imaginario social y que aún después de veinticinco años no ha podido ser definida: “El Caracazo”, 27 de febrero de 1989 (108).

Como punto de inflexión de la historia venezolana y mito fundador del movimiento bolivariano liderado por Chávez, el Caracazo se convierte en una de las claves de lectura para entender las complejas crisis en todos los órdenes de las últimas décadas¹⁹.

Un aspecto importante de *Pim pam pum* son los códigos políticos que introduce en la ficción. En ellos, se descifra la preocupación del escritor por representar las primeras apariciones de Hugo Chávez en la vida pública nacional. El intento de golpe de Estado del 4 de febrero de 1992 se compagina con el

¹⁸ Según describe Roland Denis (2015): “El 27 de febrero de 1989, día primero del famoso Caracazo, son los ‘hambrientos’ quienes se rebelan; esos quienes arrastran consigo en su cotidianidad y su memoria la circunstancia espantosa de no sabersi al día siguiente tendrán qué comer” (27).

¹⁹ Miguel Ángel Perera (2012) reitera la apropiación que hizo el chavismo del Caracazo y lo incorporó como uno de los tantos mitos fundadores de la revolución bolivariana: “Para Chávez y sus allegados los deplorables actos ocurridos los días 27, 28 de febrero y 1º de marzo de 1989, conocidos como ‘el Caracazo’, marcaron el nacimiento de la revolución bolivariana. Un jalón clave en el itinerario al ‘glorioso’ golpe de Estado del 4F” (110)

suicidio de Julián (decepcionado de la vida y del amor) como uno de los distintos rostros que configuran el cuerpo trágico de la nación:

A las nueve de la noche del 3 de febrero, la noche que empezó el primer intento de golpe de Estado, se pegó un tiro. No lo pudimos ver, había toque de queda y tal, y la familia de Julián tuvo que enterrarlo al día siguiente con un permiso especial. A veces me imagino la situación: Julián muerto en su casa y las explosiones afuera, en La Carlota, que se oían clarito en Los Palos Grandes, qué heavy, ¿no? Te imaginas a la vieja, pobre. Aunque el Julián se merecía eso, un día loco, un día sollado y destroyed para morir. Nadie se olvida de esa fecha (126).

La memoria consiste en una amalgama de imágenes yuxtapuestas que componen el retrato negativo de la Venezuela de los noventa²⁰. Un pastiche de relaciones y acontecimientos que convierten la novela de Rebolledo en un testimonio de las vicisitudes de una generación sumergida en la decadencia social y la pérdida de la confianza en los ideales políticos como solución a los grandes problemas que aquejan a la nación. “Que si Venezuela es un gran país, que vamos a salir adelante, que si la esperanza, que si el problema es éste o es el otro. A quién le importa” (19). No se avizora en la narrativa de Rebolledo ninguna esperanza política, ni en el presente, ni en el futuro.

Asimismo, *La ciudad vencida* de Yeniter Poleo utiliza el Caracazo y la intentona golpista de Hugo Chávez como tópicos narrativos que conforman la atmósfera de nostalgia y duelo de los personajes. El periodista Bernardo Guanipa, o Bernard Guaní como prefería que lo llamaran, en medio de las tensiones que produce el alzamiento militar revive en su memoria la explosión social del 27 de febrero de 1989. Resiente la desaparición por aquellos días de Cariú, la pasante de periodismo con la que había trabajado a finales de mil novecientos ochenta y ocho. En un principio Bernard trataba con displicencia a Cariú, pero termina por tomarle afecto a la joven estudiante de la Universidad Católica Andrés Bello. Su

²⁰ “El pasado –ha dicho Nelly Richard (2000)– es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esa sucesión a una cronología predeterminada. [...] La dramatización de la memoria se juega hoy en la escena de la contingencia política” (14).

desaparición se convierte en el *leitmotiv* de la novela. La confusión de los acontecimientos se engrana a la “estructura del sentimiento” que enlaza y, al mismo tiempo, separa las relaciones de los protagonistas de *La ciudad vencida*²¹. La respuesta que Bernard quiere encontrar choca con la realidad de un país que, desde mucho tiempo atrás, había hecho de la violencia un modo de funcionamiento político.

La asonada militar desata los fantasmas que quedaron deambulando en la imaginación colectiva después del Caracazo. Como entonces, la confusión, la desolación y la violencia se apoderan de la ciudad:

Hace tres años exactos –recuerda Bernard– hubo una quietud similar, un abandono repentino de la rutina: primero, una soledad imprevista; poco después, un oleaje de seres histéricos que atacó, destruyó y hurtó lo que consideraba suyo y lo que no, presas de la nociva euforia que sigue al fin del agobio (13).

Aunque ahora son los militares los que traen el “fin de mundo” a la ciudad, Bernard no puede evitar unir ambos eventos en un mismo plano psicosocial.

Una fotografía del intento de golpe de Estado quedará impresa en la psique del cronista y en el diario *La Verdad* donde labora: “en medio de la oscuridad, un tanque de guerra asciende las escaleras del Palacio Blanco y se estrella contra el portón de entrada” (17). La imagen testimonia la fractura del poder del Estado y la fragilidad del sistema democrático. La política queda suspendida, su lugar lo ocupa temporalmente la violencia militar. Esta vez, las armas no apuntan a los “hambrientos de los barrios” caraqueños, sino a los propios soldados de la patria. Como comenta el narrador: “Décadas atrás, las imágenes de soldados con gesto patriota lo habrían emocionado, pero después de la desproporcionada reacción que tuvieron en el ochenta y nueve, cualquier uniforme que represente autoridad

²¹ Miguel Gomes (2010) hace alusión a la expresión “noche pospetrolera” con la que Marco Cupolo definía el agotamiento del modelo rentista petrolero de Venezuela y la transición hacia las crisis del nuevo milenio: “Cupolo intenta verbalizar lo que Raymond Williams reconocería como una estructura del sentimiento (*structure of feeling*), un conjunto de experiencias, valores o creencias compartidos pero tenidos por individuales debido a su carácter aún subjetivo, inconsciente” (822).

lo remite a cadáveres apilados en la morgue” (23). Esta asociación es muy importante porque dialoga con la profunda crisis que trajo el Caracazo en todos los órdenes institucionales. Se perdió la fe en la política, pero también la esperanza salvadora en las fuerzas militares.

Bernard Guaní ve en el alzamiento militar una prolongación de la locura que se creó a partir de sacudón social del 27F. Una zona opaca y excepcional donde se dan citas los más oscuros horrores de la humanidad: desconfianza, miedo, inseguridad, violación, corrupción, abuso de poder, agresiones de todo tipo y muerte. En ese espacio la vida queda a merced del otro, sujeto amenazante que se sitúa fuera de la ley para delinquir, o que utiliza el estado de excepción para someter y matar. Como señala Bernard Guaní: “En ese trajín se le perdió **ella**, durante la insania que se apoderó de las calles, entre los repulsivos submundos que jadeaban en el perímetro de su realidad” (14). **Ella** (en cursivas y negrita por la autora), es la enunciación de un cuerpo colectivo expresado en la desaparición de Cariú. Son los cadáveres insepultos víctimas de la violencia del Estado que jamás pudieron hallarse. Cuerpos soñadores, como Cariú, pero vulnerables a la muerte.

Cuerpos estallados

El hastío de Luis La Piña, en *Pim pam pum*, lo lleva a secuestrar (sin querer) a Ana Patricia Mendoza que también vivía “aburrida de sí misma y de lo que la rodeaba, y ni la universidad ni su familia le deparaban grandes satisfacciones” (33). Una vez aclarada la confusión, Ana decide junto a Luis y Laudvan continuar con el juego del secuestro para timarle a su padre, el empresario Federico Mendoza, la suma de 200.000 bolívares por el supuesto rescate que finalmente, por los azares de la vida, no se pudo dar. Ana regresa a su casa para continuar con su vida de “chica del Este” y Luis se muda a la ciudad de Margarita donde se suicida lanzándose por un precipicio tras haber fracasado en un negocio que había creado con un tal Emiliano.

Rebolledo utiliza algunos elementos principales del relato policial (delito-investigación-*suspense*) para darle soporte al drama existencial que viven sus personajes víctimas del deterioro social de la capital venezolana²²: “Ciertamente Caracas, más bien su centro, era, no sé si sigue siendo, la capital del caos y la miseria. El lugar más espantoso y, a la vez, mágico sobre la tierra” (86), señala la periodista maracucha Yetzibell encargada, al igual que el detective Washington Bermúdez, de investigar el misterioso secuestro de Ana Patricia Mendoza Goldberg. Como obra literaria *Pim pam pum* se inscribe en la narrativa de los años noventa que abren una amplia reflexión sobre la ciudad desde la nostalgia por el pasado reciente y los avatares de un presente fracturado. En alusión a la producción narrativa de los noventa, Stefania Mosca (2007) dice: “Los personajes de nuestra literatura reciente vagan en la ciudad dispersos, alucinados, en busca del amor o de la muerte como en *Calletania* de Israel Centeno; o son protagonistas obsesionados por derrotar el olvido, como el caso de las novelas de Ana Teresa Torres” (75). El escritor venezolano reescribe la visión de una “ciudad negativa” que resalta las particularidades subjetivas de los personajes que la habitan y la ruptura cultural con los ideales modernos de ciudad²³.

La incursión del “Movimiento Bolivariano” en la vida política nacional se mira desde esta ficción bajo el tamiz de la sospecha y la duda. Incluso se relaciona con el secuestro de Ana: “«Podría tratarse de un secuestro perpetrado por el Movimiento Bolivariano, informan fuentes policiales»” (71-72). Y también con los malandros que habitan en las barriadas caraqueñas: “De él se sabía que decía pertenecer al Movimiento Bolivariano, que era jíbaro y que vivía en un barrio. Algo

²²Para Arnaldo Valero (2001), Rebolledo se propuso construir “una novela que mezclara estratégicamente elementos eróticos, narcóticos y *suspense* policiaco” (120).

²³ Para Silverio González (2005): “Si la idea de ciudad positiva reivindica a la ciudad como objeto y modelo universal del orden social, la negativa resalta la subjetividad, la particularidad individual y la trasgresión de ese orden. Ya sea que se denuncie lo ilusorio de la felicidad terrenal que la ciudad ofrece frente a la verdadera salvación de la ciudad de Dios; que se aborrezcan los moldes estandarizantes de la ciudad moderna-ilustrada y se proclame la libertad de expresión y de creación de la ciudad del arte; que se critique la organización social de la ciudad industrial para la explotación de la fuerza laboral y se exija un derecho igualitario de uso de la ciudad que conlleva su disolución; en todos se rechaza el supuesto progreso de la ciudad positiva, al tiempo que se realiza el espacio de la libertad y del regreso a la pureza perdida de algún estado natural o espiritual del hombre, superior a la realidad citadina presente” (25).

tenía que saber. Lo apodaban El Bróder y, aunque no se podía comprobar su vinculación con el secuestro de Ana Patricia Mendoza, su expediente criminal justificaba una detención” (120). Este nexo es importante porque revela los imaginarios colectivos y el miedo que produjo, en un sector de la población, el movimiento político liderado por el Teniente Coronel Hugo Chávez durante su aparición y consolidación política en los años noventa. En la memoria colectiva Chávez quedará grabado como uno de los tantos golpistas que forman parte de la galería histórica nacional. Para el policía Changuerotti esta asociación es tan importante que la hace parte del interrogatorio a El Bróder:

- ¿Y qué? ¿Cuándo es el próximo golpe, Bróder? –disparó Changuerotti.
- ¿Qué golpe? –contestó desafiante.
- El próximo golpe de Estado.
- Primero que nada, panita, yo no sé nada, y segundo, no va a haber ningún golpe, porque Chávez ahora es un demócrata.
- ¿Bolívar era demócrata? –preguntó El Bróder, ahora irritado.
- No lo sé –dijo Changuerotti, todavía entre risas.
- [...] -Déjame decirte algo, panita, Chávez está aquí para restablecer la dignidad, la patria de Bolívar... (156).

En la siguiente cita puede observarse algunas de las marcas del discurso chavista en la obra de Rebolledo:

Apareció uno de los golpistas del 92. Quería desmentir cualquier implicación que vinculara a su movimiento con el rapto de la hija del editor de El Guardián. Habló cerca de una hora, recitó un poema sobre Simón Bolívar y retó a la policía para que diera prueba de su supuesta complicidad en el crimen:

“Que el secuestrador portara una franela con la imagen del comandante Chávez no quiere decir nada. Tenemos miles de simpatizantes por toda la República que no militan en nuestra organización. Lanzo este llamado a la opinión pública venezolana para que haga caso omiso al evidente complot que este gobierno de la oligarquía corrupta quiere tejer sobre nuestro movimiento. Lanzo un llamado...”, y el zapping de Juan no lo dejó seguir (99).

Aunque con su discurso el vocero del Movimiento Bolivariano intenta desligarse de toda vinculación con el secuestro de Ana Patricia, el narrador subraya la

propensión del político a los discursos largos donde también lee poemas sobre Bolívar. Por eso Juan apaga su voz a través del *zapping*. Pese a ello, la imagen del Comandante Chávez seguirá concediéndole identidad a personajes como Luis La Piña: “Individuo como de unos 25 años, estatura mediana, tez blanca, cejas pobladas, pelo negro, vestido con chaqueta de cuero, una reveladora franela del Comandante Chávez, pantalones de bluyín y botas montañeras” (88).

De este modo, *Pim pam pum*, cancela las esperanzas que pueda cifrar cualquier proyecto político, de derecha o de izquierda. Pareciera que solo queda la resignación de vivir la patria desde la derrota o desde la desterritorialización política. Miguel Gomes (2017) encuentra que esta novela:

(...) corrobora una filiación inesperadamente tradicional y alienada con la lógica literaria venezolana mediante el énfasis puesto en una realidad escabrosa... Notable en su caso, no obstante, es la asociación del diluvio de abyecciones –drogas, violaciones, secuestros, asesinatos, suicidios– con un horizonte sociopolítico específico (42-43).

Mientras tanto, los símbolos del chavismo seguirán incorporados en la historia de personajes como Luis La Piña: “–Tápate esa camisa, Luis, todo el mundo sabe que el secuestrador usa una camisa de Chávez, ciérrate la chaqueta. Es depinga esa camisa, ¿no?, burda de psicodélica” (303). Chávez en cuanto ícono político hace parte de la realidad alucinante del personaje protagonista de Rebolledo, pero solamente como un elemento de la decadencia en que se encuentra la sociedad venezolana o una simple imagen más de la moda impuesta por las circunstancias políticas del momento. Esta pista deja una línea de investigación abierta para analizar el componente político que se constituirá en un anclaje importante en la narrativa venezolana publicada después de *Pim pam pum*.

Más allá de las desigualdades sociales y las diferencias económicas de los cuerpos sociales que habitan estas narraciones, *La ciudad vencida* acentúa el

resentimiento social como el eje principal de la violencia²⁴. Sin lugar dudas, esta perspectiva guarda relación con los nuevos imaginarios culturales que atraviesan el campo literario a más de dos décadas del Caracazo²⁵. Ese resentimiento es el verdadero causante de la muerte de Cariú. La novela cuenta que la joven periodista fue a un barrio de Petare para entrevistar a la presidenta de junta comunal. Era el primero de marzo de 1989. Una vez hecha la entrevista Cariú no pudo regresar a su casa en Antímano porque las balas y las fuerzas militares habían impuesto el toque de queda.

En la madrugada un contingente de soldados allana la casa y aprehende al hijo mayor de la dirigente comunal acusándolo de haberse robado unos zapatos *Nike*. Cariú intenta impedir que se lleven al muchacho y sostiene la siguiente discusión con uno de los soldados:

Yo soy periodista –balbucea ella. [...] –¿Quién no sabe eso, Cariú? ¿Hay alguien en el barrio a quien no se lo hayas restregado? –contesta molesta el soldado– La universitaria, la gran caraja, la gran vaina. Tan importante que te crees y eres la misma mierda que el resto de nosotros, como el resto de este país de mierda (233).

Como en *Salsa y control* el antagonismo no solo es entre seres de diferentes estratos económicos, sino también entre los mismos personajes que ocupan un determinado espacio social. El soldado conocía a Cariú, y porque la conoce, utiliza el poder militar para expresarle su odio: “Yo solo quería que fuéramos al cine, un heladito, una cerveza. Pero no, la reina que estudia en la universidad no podía rebajarse a salir con un pata en el suelo como yo” (Id.). El discurso del joven soldado transgrede la comunidad de iguales para proyectarse como diferente, un

²⁴ “Es así como los nuevos enunciados introducidos por la constelación discursiva ‘multiétnica y pluricultural’, de la misma forma que el reacomodo de la ‘doctrina bolivariana’, se han manifestado en la práctica como una combinación explosiva, que ha reavivado viejos resentimientos y nuevos poderes, manifiestos por medio del desplazamiento, la revancha y la intolerancia” (Silva-Ferrer, 2017:113).

²⁵ Aunque la novela de Yeniter Poleo está contextualizada en 1992, su construcción imaginaria está anclada a una visión política más reciente. Es decir, la recuperación ficcional del Caracazo y de la rebelión militar contra el gobierno de Carlos Andrés Pérez son vistos con el lente político de lo que representó el gobierno de Hugo Chávez para la historia nacional.

sujeto menor dentro de la escala de estimación social con la que se relaciona Cariú. Él también asume el papel de víctima en el juego literario que proyecta la novela de Poleo. En este pasaje imaginario, la novela le muestra al lector que el desafecto puede ser el ingrediente más peligro de la violencia.

La victimización del soldado, finalmente, lo lleva a la venganza y al asesinato. En esas circunstancias, muere y desaparece el cuerpo de Cariú: “Uno de los camuflados vuelve sobre sus pasos, le golpea la cara con la cacha del fusil y cuando ella va a levantarse de nuevo, la coge por la camisa y la empuja contra las escaleras, donde se queda para siempre callada” (239). Su cadáver nunca será hallado y el duelo quedará suspendido en un para siempre colectivo. Bernard jamás sabrá que **ella** también formó parte de aquellos “cuerpos estallados” (209) por la fuerza militar. *La ciudad vencida* es un artificio literario que intenta reparar el agujero ético que dejó el Caracazo a través de la simbolización de los cuerpos de los desaparecidos. Es una apuesta narrativa que busca construir la verdad del acontecimiento a partir de la superación de la amnesia colectiva. Como le dice el forense a Bernard: “Le va a tocar ensuciarse, sobre todo, la memoria” (227). Una forma de confrontar el presente ominoso y proyectar el futuro esperanzador es mediante la práctica de la memoria²⁶; no olvidar las atrocidades que se comenten cuando no hay Estado de derecho. En este sentido, estas ficciones trasiegan la denuncia sociopolítica al campo literario.

Ella, Cariú, es el cuerpo simbólico de los cientos de muertos sin nombres ni identidad que dejó el Caracazo:

En una calle sin identificar, a una hora indeterminada, Cariú cae mucho más que cien veces. Su cuerpo se pierde, se confunde entre los otros cuerpos, más pesados, más gordos, más oscuros, más largos, más viejos. Se confunden las sangres, los orificios, los genitales, las cabelleras, los olores.

²⁶ Nelly Richard (2007) explica esta categoría de la siguiente manera: “Si bien el consenso político sabe ‘referirse a’ a la memoria –la evoca como tema y la procesa como información–, no es capaz de *practicarla* y menos de *expresarsus tormentos*. ‘Practicar’ la memoria implica disponer de los instrumentos conceptuales e interpretativos necesarios para investigar la densidad simbólica de los relatos de la historia; ‘expresar sus tormentos’ supone recurrir a figuras de lenguaje (símbolos, metáforas, alegorías) suficientemente conmovidos y conmovibles para que entren en relación solidaria con el pasado victimado” (136).

Es un pequeño cerro de masa, de paridad demencial sin derecho a réplica. Su cuerpo, esos cuerpos, no sufren más, ni sueñan, ni temen. Es un bulto de identidades perdidas, de ansias y deseos cesados. Lo que fuese que querían ser, las dificultades que deseaban superar, sus mismos complejos o prejuicios se extraviaron en ese depósito de finitud (241).

En la última parte de *Salsa y control* se entrelazan los testimonios de Jorgecito y César sobre el Caracazo con los de Aníbal quien narra en julio de 1993, un año de la intentona golpista de Hugo Chávez. La nostalgia de la lucha guerrilla de los años setenta, los sueños revolucionarios truncados por la lepra de César y su muerte; aquel 27 de febrero después de haber revivido la alegría musical de sus vecinos, le imprimen al relato visos ideológicos. César encarna el personaje heroico que, resistiendo a la muerte, llamará a su gente a mantener la militancia política de la izquierda revolucionaria:

César no daba señales de su muerte lenta... pana ilustre, tremendo rumbero y conductor de masas vociferantes, arrasador de hembras y ñángara de hoz urbana y martillo que desató asombros y palideces la noche en que anunció, solemne –la esquina bañada en borborigmos de botellas moribundas–, que era necesario aproximarse a la gente de quién sabe qué amazónica selva intrincada, ir a empaparlos de las buenas nuevas y viejas, de lo popular de estas luchas, del *inevitable colapso estructural del sistema*... y comprendimos que no se trataba de un discurso en el límite de la curda ni de un desvarío de cuarto nivel etílico antes de desplomarse y eyectar la bilis, sino del anuncio de una cimera manifestación humana del compa –madera de comandante, varón de agallas–, cómo íbamos a pasar por alto que al pana César ya el discurrir medroso en esta ciudad le estaba quedando pequeño (78).

A la luz de lo que aconteció a partir de 1992, Julián utiliza la figura y voz de César para proyectar el proceso político que está por venir a raíz del “colapso estructural del sistema” democrático bipartidista. Un discurso que traspasa las fronteras imaginarias de la gran ciudad caraqueña. Porque no se trataba de un desvarío o insania, sino la convocatoria a la lucha popular. Por eso, “ya no tendría nada de absurdo ni de exagerado que un día de aquellos le compusiéramos – como tantas veces habíamos proyectado– una pieza divina” (Id.). El discurso fragmentado de César, su cuerpo enfermo, su muerte misteriosa se hará inmortal entre la gente que habita los bloques populares del 23 de Enero, según el

testimonio de Julián y la construcción del relato que hace José Roberto Duque en *Salsa y control*.

Sobre las huellas del Caracazo y del golpe de Estado del 4F, la narrativa venezolana intenta llenar los vacíos que el discurso historiográfico y sociopolítico ha dejado en la imaginación cultural. La literatura captura el acontecimiento y hace de él, una forma de intervención política a través de la ficción. Es decir, como sostuvo Pedro Vargas (2013b):

Todo el trayecto que va de la política a la intervención en el proyecto creador con la consecuente afiliación de los productores literarios al mercado y la recodificación de las novela como “escrituras políticas”, alegorías del presente político, que recurren a la estética realista y a la novela histórica para poder imbricar y borrar las diferencias entre ficción histórica y realidad presente; todo este giro postautonómico que hace recircular la “opinión pública” en las novelas; todo esto –concluyo– tiene una última consecuencia de orden político (49-50).

Se trata de pensar estas narrativas venezolanas como “literaturas postautónomas” que, según teorizó Josefina Ludmer (2009): “Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social [la realidad separa da la ficción], sino una realidad producida y construida por los medio, las tecnologías y las ciencias” (en línea). Las fronteras entre la ficción y la realidad se difuminan y tensionan. Son narrativas del presente que problematizan la realidad y su representatividad en el campo cultural venezolano. Su pluralidad dialógica permite que eventos histórico como el Caracazo y la asonada militar del 4 de febrero de 1992 recirculen en la “opinión pública” bajo otra óptica y otra ideología.

Estas narrativas nos conducen a la reflexión por el cuerpo de la víctima y por la vida amenazada permanentemente de muerte. La violencia urbana, social y política impone una especie de “estado de excepción” a través de la “suspensión

del derecho” soberano a vivir libremente en la *res-pública*²⁷. Se trata de pensar cómo el miedo a la muerte violenta es parte de las técnicas de sujeción, individual y colectiva que “constituyen a los sujetos y los distribuyen en el mapa definitorio de lo normal y lo anormal, de la peligrosidad criminal, de la enfermedad y la salud” (Giorgi, 2007:10). La violencia, como fuerza capaz de arrancar la vida del cuerpo es en nuestro contexto nacional, el exceso que desborda la ley y el orden institucional. Ese exceso lo captura el discurso literario para convertirlo en materia editorial y política.

Con Susana Rotker (2005) puede decirse que “en este largo y polémico presente todavía no sabemos si la felicidad común prometida en 1811 se construye sobre la infelicidad de las mayorías, no sabemos cómo queremos escribir, leer ni vivir el ser ciudadano” (219). Esta incertidumbre, paradójicamente, sigue alentando a los escritores venezolanos a escribir novelas como las que componen el corpus de este trabajo. Es una manera de buscar en el “pasado victimado” la comprensión de los tormentos del presente.

Tanto *Salsa y control* como *Pim pam pum* y *La ciudad vencida* funcionan como mediaciones literarias de la realidad violenta de dos de los principales acontecimientos históricos de las últimas décadas: el Caracazo y el intento de golpe de Estado liderado por Chávez en 1992. Ambos hechos históricos como vórtices de la violencia que desde hacía mucho tiempo se venía gestando en el país, se utilizan en estos relatos con un doble sentido: por un lado, tensar el imaginario colectivo que ha quedado como residuo de la ruptura de la “ilusión social” y moral entre “el pueblo” y el Estado (Vásquez Lezama, 2012); y por el otro lado, anudarlos a las circunstancias políticas y sociales de la Venezuela

²⁷ Aunque el “estado de excepción” ha sido teorizado por Giorgio Agamben (2010) muy lejos del contexto venezolano, se podría pensar este concepto de manera más amplia como un “campo de excepción” donde todos estamos sometidos a un poder que excede el orden jurídico, pero también el gubernamental. Podría ser un nuevo *topos* social en términos similares a los expresados por el filósofo italiano: “*Estar-fuera y, no obstante, pertenecer*: ésta es la estructura topológica del estado de excepción, y sólo porque el soberano que decide sobre la excepción, está en verdad definido en su propio ser por ésta, puede ser también definido por el oxímoron *ajenidad-pertenencia*” (55).

contemporánea. Es decir, proponer el acontecimiento histórico como punto de inflexión de la violencia del pasado y del presente.

Referencias

- Agamben, G. (2010). *Estado de excepción. Homo sacer II,1*. Valencia (España): Pre-Texto.
- Ascanio, C. (2015). En estallido: los cuerpos fragmentados de la Venezuela contemporánea (1989-1996). En L. Duno-Gottberg (Coord.) *La política encarnada. Biopolítica y cultura en la Venezuela bolivariana*. Caracas: Equinoccio.
- Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Briceño-León, R. (2005). Dos décadas de violencia en Venezuela. En *Violencia, Criminalidad y Terrorismo*. Caracas: Fundación Venezuela Positiva.
- Briceño-León, R., O. Ávila y A. Camardiel (2012). *Violencia e institucionalidad. Informe del Observatorio Venezolano de Violencia 2012*. Caracas: Editorial Alfa.
- Briceño-León, R. (2016). *Ciudades de vida y muerte. La ciudad y el pacto social para la contención de la violencia*. Caracas: Editorial Alfa.
- Britto García, L. (2012). Pueblo y ejército. En L. Pellicer (coord.). *Un día para siempre. Treinta y tres ensayos sobre el 4F*. Caracas: Colección 4F.
- Cabrera, A. (2012). Crímenes contados: centro y periferia desde la violencia y el crimen en nuevos autores del relato negro venezolano. *Argos*, (56), 17-39.
- Cabrujas, J.I. (1995). La viveza criolla. Destreza, mínimo esfuerzo o sentido del humor. [Documento en línea] disponible: <https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com> (consultado: enero, 2020).
- Caldera, R. (1989). Alocución en el Senado. En *Cuadernos del Cendes*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

- Denis, R. (2015). En mi hambre mando yo: la “otra política” del hambre en una sola consigna. En L. Duno-Gottberg (Coord.) *La política encarnada. Biopolítica y cultura en la Venezuela bolivariana*. Caracas: Equinoccio.
- Duque, J. R. (2011). *Salsa y control*. Buenos Aires: La barbarie bohunera.
- Duno-Gottberg, L. (2015). Narrativas somáticas y cambio social: notas para el cuadro venezolano. En L. Duno-Gottberg (Coord.) *La política encarnada. Biopolítica y cultura en la Venezuela bolivariana*. Caracas: Equinoccio.
- Fauquié, R. (2003). *Caín y el laberinto*. Caracas: comala.com
- Foucault, M. (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, G. y F. Rodríguez (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Gomes, M. (1993). El lenguaje de las destrucciones: Caracas y la novela urbana. En J. Ortega (Comp.). *Venezuela fin de siglo*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello.
- Gomes, M. (2010). Modernidad y abyección en la nueva narrativa venezolana. *Revista Iberoamericana*, (232-233), 821-836.
- Gomes, M. (2017). *El desengaño de la modernidad. Cultura y literatura venezolana en los albores del siglo XXI*. Caracas: abediciones/Universidad Católica Andrés Bello.
- González, S. (2005). *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana
- Harnecker, M. (2002). *Hugo Chávez Frías: un hombre, un pueblo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Herrera, E. (2011). *Ficción y realidad en el Caracazo. Periodismo. Literatura y violencia*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Kohut, K. (2002). Política, violencia y literatura. *Anuario de Estudios Americanos*, (1), 193-222.

- Lecuna, V. (1998). Me cago de la risa. Entrevista con Alejandro Rebolledo. (Mimeo).
- López Ortega, A. (2006). *Las voces secretas. El nuevo cuento venezolano*. Caracas: Alfaguara.
- Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas. *Dossier*, (32), 41-45.
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito*. Un manual. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mosca, S. (2007). Horror cotidiano. En *El país en el espejo de su literatura*. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque.
- Perera, M. (2012). *Venezuela ¿nación o tribu? La herencia de Chávez*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Poleo, Y. (2014). *La ciudad vencida*. Caracas: Cerro Elberto editores.
- Pons, M. (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores.
- Rebolledo, A. (2010). *Pim pam pum*. Caracas: Puntocero.
- Richard, N. (2000). *La insubordinación de los signos*. (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis). Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Rivas, L.M. (2011). ¿Irse o quedarse? La migración venezolana en la narrativa del siglo XXI. Trabajo presentado en las Jornadas de Investigación Humanística y Educativa, San Cristóbal (abril). [Documento en línea]. disponible: <http://www.academia.edu> (consultado: diciembre, 2019).
- Rivero, M. (2014). *La rebelión de los náufragos*. Caracas: Editorial Alfa.
- Rojo, V. (2018). *Las heridas de la literatura venezolana y otros ensayos*. Caracas: El Estilete.
- Rotker, S. (2000). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Rotker, S. (2005). *Bravo pueblo. Poder, utopía y violencia*. Caracas: La nave va.

-
- Sandoval, C. (2013). Pero las aguas nunca volvieron a su cauce. *El Nacional*, (30 de noviembre), 5-7.
- Sandoval, C. (2016). Tópicos de la narrativa venezolana reciente. *Presente y Pasado. Revista de Historia*, (41), 11-21.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Silva, A. (2006). La cultura de la violencia: la transgresión y el miedo de los adolescentes. *Fermentum*, (47), 664-674.
- Silva-Ferrer, M. (2017). *El cuerpo dócil de la cultura. Poder, cultura y comunicación en la Venezuela de Chávez*. Caracas: abediciones/Universidad Católica Andrés Bello.
- Valero, A. (2001). Pin, pan, pun: sicodelia, ruptura y mercado. *Contexto*, (7), 119-130.
- Vargas, P. (2013a). "El Caracazo": apropiaciones discursivas del acontecimiento. *Mundo Nuevo*, (12), 123-140.
- Vargas, P. (2013b). Postpolítica y postautonomía: desplazamientos hacia el mercado durante el llamado auge editorial venezolano. *Voz y Escritura*, (21), 35-54.
- Vásquez Lezama, Paula (2012). El Caracazo (1989) y la tragedia (1999). Economía moral e instrumentalización política del saqueo en Venezuela. En: *Cuadernos unimetanos*. N° 30, (Julio 2012), 5-15.
- Žižek, S. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós.

