

Tendencias de la novela urbana venezolana. Hacia un imaginario contemporáneo de ciudad infernal

Luis Mora-Ballesteros
Universidad de Los Andes
USA

Introducción

A los fines planteados en este ensayo, realizar una apuesta por mostrar los rasgos que revelan distintas versiones del imaginario de *ciudad infernal* en la novela urbana venezolana, pareciera una empresa osada y ambiciosa. ¿Cuál es/son esa/s ciudad/es? ¿Por qué es/son infernal/es? ¿Cuáles son los atributos que la califican y adjetivan como tal? Estas preguntas, dan origen a un problema mayor, dado que se trata de una *Caracas literaria*¹, la cual se haya inscrita en una tradición, cuyas formas de representación marcan las distintas tendencias de la novela urbana nacional. Desde luego, lo expuesto hace que se conforme un mosaico de diversas gradaciones sobre las ambientaciones pesadillescas, ruines y apocalípticas de la urbe metropolitana. Gracias a lo cual se entiende que cualquier aproximación a la novela contemporánea que analice la representación de la ciudad en la ficción resultaría limitada de no tener presente sus rasgos, sus determinantes históricas y las condiciones estético-ideológicas de la tradición a la cual pertenece (Gutiérrez Plaza). En el sentido de que, pese a existir una marcada creencia en el seno de la crítica en la clausura del debate sobre la novela urbana en los años sesenta y seten-

¹ Ya lo advierte José Ignacio Cabrujas, en su *Caracas*, al afirmar que *Caracas suena*; en la sugerente imagen de ser: una *ciudad escondida*, en la que tras su órfico recorrido resulta difícil reproducir su cartografía: “Quiero decir que esta marcha hacia el Hades, se parece en mi caso de caraqueño a la ruta de Orfeo, salvo la intención de Eurídice. Puedo evocarla por los sonidos, por los ladridos, por las voces, por los latidos del corazón, por mi intimidad amenazada en esa aventura, pero jamás por la arquitectura que recorrí... este Ulises trató vanamente de reproducir la geografía del recorrido. Inútil. Sólo voces. Caracas suena. La ciudad se hizo para oírla. No para verla. Es el perfecto ámbito de un ciego, y tal vez por eso los ciegos más diestros que he visto en toda mi vida, son los ciegos caraqueños” (23).

ta, tal como lo refiere Miguel Gomes, esta narrativa tiende a renovarse y ello supone un papel de la crítica por atender al balance de sus formas. En principio, en el ámbito venezolano es oportuno saber cómo la acelerada transformación de su sociedad generó la formación de núcleos y espacios urbanos iniciada la explotación petrolera a principios del Siglo XX, toda vez que “con la palanca económica del petróleo, la unificación y la jerarquización del territorio se convierte en un hecho irreversible” (González Téllez 95). Los cambios que sufre la ciudad de Caracas en el decurso del siglo pasado generaron la configuración de otras relaciones con lo urbano y produjeron la incursión de *tropos* en los campos de lo simbólico-referencial²; esto hizo que se diseñase un nuevo pasaje ciudadano, ya que, “la ciudad cambia por las acciones que en ella se desarrollan y por la articulación material y simbólica de su tiempo y espacio” (Margulis 520).

Si bien, en lo que va de siglo en Venezuela se destaca el papel protagónico que tienen la novela y el ensayo político durante la primera década, en razón de que el campo artístico se ha visto impactado por las fuerzas de la realidad sociopolítica y surgen ficciones de corte histórico –*Falke*, de Federico Vegas y *El pasajero de Truman*, de Francisco Suniaga– o que se ubican entre la memoria y la historia –*Bajo las ruedas del tiempo*, de Carmen Vicenti, y *El round del olvido*, de Eduardo Liendo–, entre otras que describen temáticas de interés crítico, lo cierto es que, tras una fructífera etapa de amplios panoramas y síntesis durante el primer lustro –caso de *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*, *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana* y *Laberintos del poder*–, al finalizar la pasada década quizá no

² Según Arturo Almandoz: “La Venezuela agropecuaria del siglo XX era un país con un nivel de urbanización muy inferior al promedio de 20,3 por ciento de América Latina en 1900, nivel que Europa había dejado atrás desde mediados del siglo XIX, en pleno proceso de revolución industrial. La población venezolana había permanecido estancada entre 2.323.527 y 2.411.952 habitantes, según los censos de 1891 y 1920, respectivamente: de acuerdo al último sólo el 8,5 por ciento de esta población vivía en centros urbanos de más de 10.000 habitantes. En términos demográficos no podía hablarse de verdadera primacía urbana en el caso de una Caracas que sólo había pasado de 72.429 a 92.212 habitantes para el mismo período” (15-16).

está del todo claro el balance de las formas de la novelística urbana; más allá de que de ésta se ofrezcan algunas lecturas panorámicas, publicadas en suplementos literarios o en revistas especializadas. En todo caso, lo que resta aún es determinar cuáles son las otras lecturas que pueden efectuarse sobre esa zona literaria, la conformada por la novela urbana, a propósito de mostrar los tópicos y temas que constituyen el articulado de esta narrativa de la ciudad. Todo lo cual revela cierta urgencia por efectuar una revisión y un análisis del maridaje entre la ciudad y la literatura del período 2001-2010, en virtud de poner de relieve algunas otras claves de lectura y ampliar los horizontes de interpretación de esa *fase*; esto significaría dar seguimiento a lo señalado por Terry Eagleton en *Una introducción a la teoría literaria*, respecto de la reactivación de la institución literaria, en cuanto a que “toda comprensión es productiva: [pues] equivale siempre a ‘comprender de otra manera’; es una realización del potencial del texto en el que se introducen nuevos matices” (48).

Visto así, es, en principio, dentro de este marco general de ideas, donde deseamos ubicar la narrativa venezolana de las primeras tres décadas del siglo XX, ya que durante este período acudimos al despegue de una incipiente literatura metropolitana, tal como afirma Orlando Araujo, al señalar que “la nuestra, como la generalidad de las literaturas nacionales de Hispanoamérica, es una literatura metropolitana. Se hace en Caracas. Por escritores que residen en Caracas, o que residen en el interior y lanzan su red hacia Caracas” (50). Por último, ante todo lo dicho y, para conocer las formas cómo la ciudad es narrada y representada en la ficción contemporánea, resulta entonces pertinente indagar sobre el surgimiento de la novela urbana venezolana y su trayectoria. Tal revisión es la que permite formular, por derivación, una de las preguntas centrales de este trabajo: ¿cuáles son los rasgos del imaginario contemporáneo de *ciudad infernal* en la novela venezolana?

1. *Sobre los orígenes de la relación ciudad/novela en Venezuela*

En la literatura venezolana de los últimos dos siglos, ha sido frecuente la aparición del *topos* ciudad/novela, con diferente desarrollo y variaciones, según el caso. Un posible trazado –que podría servir para ilustrar un amplio balance y dar informe de las estrategias de representación que históricamente han configurado el *topos* ciudadano venezolano– tendría como punto de partida a *Peonía*, de Manuel Vicente Romero García, y cerraría en *Después Caracas*, de José Balza³. De hecho, desde que fue inscrita por primera vez la ciudad de Caracas en la ficción, este tópico ha gozado de cierta prestancia, tanto para el desarrollo de investigaciones centradas en los estudios culturales y literarios, como para aquellas que enfocan su interés en lo urbanístico y lo sociológico. Al realizar un brevísimo balance de las formas novelísticas de fines del siglo XIX y principios del XX, se aprecia que éstas esbozan un conjunto de rasgos estilísticos asociados con el naturalismo, el costumbrismo y el criollismo venezolanos. Gracias a lo cual es posible poseer un conocimiento de las tendencias iniciales de la novela urbana que emergen en una relación sincrónica con los diferentes contextos históricos en que se ha inscrito la ficción, puesto que, como afirma Ángel Gustavo Infante, en Venezuela:

Desde el siglo XIX hasta 1950, aproximadamente, en el tratamiento del espacio urbano se cumple una constante: la capital como centro rector o puesto de mando en contraposición a la barbarie rural. Así lo manifiestan narradores como Manuel Vicente Romerogarcía y Rómulo Gallegos. Varios nombres se ubican en este cuadro que propone la tesis civilizadora desde la capital. El campo puede estar incluido en las cercanías como tras-

³ Esta línea de corte, que inicia con la publicación de *Peonía* (1890) y culmina con *Después Caracas* (1995), procura trazar un recorrido que dé cuenta de la transición de las formas y modos narrativos en cómo se ha representado a la ciudad en la novelística urbana, desde mediados del siglo XIX hasta las postrimerías del XX –en cierto modo, se trata de un amplio panorama que recoge las determinantes históricas y condicionantes estético-ideológicas del registro de la ciudad en la novela venezolana desde sus orígenes hasta el siglo veinte–; un fin de siglo que da inicio a un nuevo ciclo narrativo en Venezuela, de allí que hablemos de la literatura y la novela urbana venezolanas del siglo XXI. Basta con examinar la gran cantidad de títulos y páginas que la investigación ha dedicado a esta empresa para corroborarlo.

fondo, pero, así como representa el lugar puro, incontaminado, será también el ámbito ignaro, marginado de las decisiones que definirán la vida del país (222).

De hecho, nótese que, por ejemplo, los cambios del modelo civilizatorio, que venían desde el guzmancismo de finales del siglo XIX, y que forman parte del debate preurbanístico venezolano, encontrarán una contraparte en la propuesta gomecista a principios del siglo XX (Almandoz). A la idea de civilización –a lo Guzmán Blanco, afrancesada, parisina, por decir lo menos– corresponderá una idea de *progreso* del gomecismo, en un sentido bastante provincial, en cuanto a la construcción de infraestructuras, más que al embellecimiento urbano.

También, a la Caracas europea, fundada sobre el mito parisino, la cual “persistirá en el urbanismo monumental de finales de los treinta” (Almandoz 198), se opondrá una Caracas con una realidad urbana modesta, *sui generis*, con ciertos visos y reminiscencias norteamericanas. Debidos a tales contrastes, además, es posible concebirla en términos literarios, al revisar entre los anales del vínculo ciudad/novela en Venezuela, dado que:

No es casual por ejemplo que Luis Roche conciba su Carretera del Este como un ‘Broadway caraqueño’, y la Victoria Guanipa de *La Trepadora* encuentre su llegada a Caracas más imágenes neoyorquinas que parisinas... Si bien cabe decir que Alberto Soria y María Eugenia Alonso todavía tienen su motivo de frustración esencial en el regreso de París, algunos personajes de *Ídolos rotos e Ifigenia* cuestionan la copia local de una civilización afrancesada, cuestionamiento que se acentúa y amarga en *La casa de los Ábila*, donde el esnobismo vacío de una sociedad caraqueña es puesto en ridículo ante los valores vernáculos (Almandoz 198).

Al reparar con detalle sobre el origen de esta sincronía entre la ficción y la ciudad venezolana, podemos apreciar que la primera novela impresa en el territorio, desti-

nada a convertirse en piedra angular del género metropolitano, en opinión de Guillermo Meneses, no era propiamente urbana. Según este autor, la aparición de la ciudad de Caracas en *Peonía*, de Manuel Vicente Romero García, constituye uno de los primeros ejemplos y es:

Como vista desde fuera y en el plano que podríamos llamar teórico. No se trata sólo de la referencia paisajística, sino de que el paisaje mínimo está tratado como en un fondo de postal. Un personaje cualquiera mira a Caracas como si recordara un cromo, a través de elementos retóricos. El monte, y en seguida las vegas, que mueve el viento y pinta el sol. (11)

Veamos un extracto de la novela para validar lo expuesto por Meneses:

La ciudad se despertaba: tras de mí iban saliendo los artesanos soñolientos, restregándose los ojos y bostezando; porque este frío de Caracas, a las seis y media de la mañana más provoca a dormir que a trabajar (*Peonía* 12).

Esa vocación literaria de los escritores de la tradición por rendir tributo al paisaje capitalino, propia del nativismo, encontrará en la primera publicación de *Todo un pueblo*, de Miguel Eduardo Pardo, un punto de quiebre, una ruptura, un hito relevante en la representación de la ciudad en la novela venezolana. Su aparición la inscribe en una línea de producción narrativa en que la ciudad –en específico Caracas– surge como protagonista. A diferencia de una de las más célebres novelas de la tradición, *Peonía*, la cual “coloca sobre terreno firme el mundo del campo, y determina el inicio de lo criollo dentro de la Venezuela campesina” (Di Prisco 117)⁴, *Todo un pueblo* instaura, en la novelística venezolana, la primacía del ambiente urbano, al trazar el relato de una pequeña urbe con las aspiraciones de una metrópolis cosmopolita: una “París de los confi-

⁴ “El modelo narrativo criollista propuesto por *Peonía* incorpora al narrador crítico del costumbrismo como personaje redentor, cuya formación y punto de partida se ha dado en la ciudad (Caracas), y cuya acción se desenvuelve en la ciudad y se proyecta hacia el campo, bien para reformarlo o bien para promover e incorporarse a la lucha armada que conducirá a las reformas. Se forja de este modo una novela geográfica, mitad ciudad, mitad hacienda cercana” (Araujo 52).

nes”, como estima Miguel Gomes. Una Caracas que, al seguir las pistas de la crónica y de su genealogía urbana, posee un *carácter pueblerino* hasta bien entrado el siglo XX, lo cual resulta extensible a las demás ciudades del interior del país (Almandoz). En efecto, al seguir las trazas subsiguientes de esta literatura metro-politana, notamos que existe todo un cuerpo novelesco, de cuyo patrón de lectura se desprenden las tendencias iniciales por las que transitó la novela urbana hecha en Venezuela a finales del siglo XIX e inicios del XX. Como se afirmó, sus variantes estilísticas y rasgos estéticos tienen origen en el naturalismo, el costumbrismo y el criollismo venezolanos. Para mostrar tal aserción, examinemos, brevemente, los siguientes pasajes de las novelas *Peonía* y *Todo un pueblo*:

A los bordes de las quebradas, en los vegotes, los caucaguales, con su sombra de bucares; en las laderas, el cafetal, bajo guamos de verde negro; más arriba, los conucos cercados de ñaragatos y pata vaca, copiando los caprichos de un suelo mosaico o los cuadros regulares de un tablero de ajedrez (*Peonía* 15).

Villabrava seguirá lo mismo que la hicieron... Los que tuvieron el mal gusto de hacerla: con sus calles torcidas como sus consecuencias; con sus orgullos, con sus chismes, con sus infamias, con sus apodos soeces, con sus delitos sin castigo, con sus mismos hombres y con sus mismas vergüenzas... Porque en Villabrava, como en aquella mísera población romana que sometió Víctor Duruy al más despiadado de los análisis históricos, se había perdido ya el sentido de los símbolos excelsos. La impunidad excitaba al vicio y a éste acudían, para darles mayores resultantes de dolor, cien fuerzas de abandono, de cobardía; de pecado, de encanallamiento, de resignación extraña (*Todo un pueblo* 84-85).

Como se aprecia, el tono y los registros son notablemente distintos y las ambientaciones de la ciudad absolutamente disímiles. La Caracas del enfoque criollista, manifiesta en *Peonía*, es la resultante de un amasijo de loas y tributos con ciertos ecos y reminiscencias del paisaje a modo virgiliano. *Peonía*, como representante de la tendencia

criollista, deja claro que en las producciones de este tipo “El modelo es natural, va a tener las variaciones estilísticas en cada caso particular, pero sin variar el marco ni el punto de vista” (Araujo 53). En cambio, gracias al ingenio de Pardo, en *Todo un pueblo*, brota una incipiente ciudad que es fruto de la impudicia y la perversidad de sus habitantes (Villabrava⁵). Como advierte Araujo, su representación se apoya en el uso de un lenguaje soez y provocador. Los recursos estilísticos y el tono satírico de los que se vale, la componen en una pieza narrativa en la que lo cáustico y lo burlesco se dan cita, para expresar la flaqueza humana de sus personajes. No obstante, a decir de José Antonio Castro, en la prosa fictiva de Pardo: “La sátira del escritor no se queda, en el sólo retrato físico de la ciudad, sino que pasa revista a todos los defectos de sus habitantes, un pueblo `pendenciero y alborotador, incorregible y medio loco´, para así dar una imagen, si no la más veraz, al menos novelesca de una ciudad y su época” (23).

Del mismo modo, Pardo ofrece una mirada singular sobre la fisonomía de la capital venezolana, al tiempo que esboza las desvergüenzas e impudores que aquejan al país, mediante la sátira sobre las costumbres y la vida caraqueña de la época. En *Todo un pueblo*, Caracas es: “desigual, empinada, locamente retorcida sobre la falda de un cerro; rota a trechos por espontáneos borbones de fronda; pudiendo apenas sostenerse sobre los estribos de sus puentes” (89). Además, la descripción de su fisiología da noticia de ser una ciudad: “caldeada por un irritante y eterno sol de verano; sacudida a temporadas por espantosos temblores de tierra; castigada por lluvias torrenciales, por sus inundaciones inclementes” (89). Entre sus otros rasgos, Pardo señala también que es: “bullanguera, revolucionaria y engreída... una ciudad original, con puntas y ribetes de

⁵ Para Gonzalo Picón Febres, la ciudad representada en la novela de Pardo, “sin rodeos, es Caracas, Caracas con todas sus flaquezas, debilidades, pequeñeces, fantasmagorías risibles, preocupaciones, servilismos y defectos” (394).

pueblo europeo, a pesar de sus calles estrechas y de sus casas rechonchas, llenas de flores y de moho” (89).

En suma, al efectuar este sucinto reparo sobre los orígenes de la vinculación entre lo urbano y la novela en la tradición venezolana, que apuntan hacia la representación de la ciudad en términos decadentes y atroces, con uso de un lenguaje destructivo, tenemos, en *Todo un pueblo*, a diferencia del ángulo del modelo narrativo criollista, un excepcional punto de partida; pues, en palabras de Miguel Gomes, la ciudad de Caracas, como objeto literario:

Y los intentos de reconocer en ella un espacio para la ficción son muy anteriores a la segunda mitad de nuestro siglo. A Miguel Eduardo Pardo debemos, como es poco sabido, la primera novela cuyo protagonista es la capital venezolana, travestida con la denominación caracterizadora de `Villabrava`. En *Todo un pueblo* (1899), Pardo satiriza con realismo esperpéntico a los miembros de una sociedad viciada, injustificadamente ampulosa, minada de un mantuanaje que mantiene con vida, luego de la independencia, los peores prejuicios del sistema político y la mentalidad coloniales (218).

A partir de las ideas de Gomes, entre los autores, que también son imprescindibles para comprender a cabalidad el desarrollo de la novela urbana durante la primera década del siglo XX, destacan, Manuel Díaz Rodríguez con *Ídolos rotos* y Rufino Blanco Fombona con *El hombre de hierro*. Díaz Rodríguez y Blanco Fombona trazan relatos en que lo urbano se impone como un referente incuestionable. Por ejemplo, para el escultor Alberto Soria –el personaje de Díaz Rodríguez– todo en Caracas es sórdido, decadente, bárbaro, salvaje, incivil, por decir lo menos. A diferencia de él, artista de soberbia y pedantería usuales de la aristocracia representada por la pluma de Díaz Rodríguez, los demás habitantes de la Caracas son una caterva de ignorantes y despreciables. En la representación de Caracas plasmada por Blanco Fombona, en cambio, se le atribuye a su naturaleza circundante cierto poderío. De tal modo que “De tiempo en tiempo,

El Ávila Rugía como un León... y corrió con un escalofrío de pavora, el anónimo y absurdo anuncio de que a las doce estallaría un volcán en el monte Ávila” (*El hombre de hierro*). A estas producciones también pueden sumarse algunas novelas que datan de principios de siglo y que narran la llegada de algunos personajes a la capital desde el interior. Caso de: *El Cabito*, de Pío Gil, y *Vidas oscuras*, de José Rafael Pocaterra (Almandoz).

Ubicados en los años veinte, sin duda, las fuerzas de la realidad sociopolítica venezolana, originadas en el seno del gomecismo, abonaron caminos para la posterior fabulación de una galería de caracteres y representaciones novelísticas de la ciudad capital, en términos lúgubres y sombríos. El impacto de los desmanes y vejámenes de la dictadura dieron lugar a la aparición de estas representaciones de lo urbano. Algunos actores del campo intelectual, agrupados en la Generación del 28 –o influenciados por ésta–, apostaron por “construir la imagen de la capital del desengaño, como en perpetua alusión a la lobreguez de la satrapía” (Almandoz 214). Destacan en esta lista algunas novelas que apuestan por el realismo, el criollismo y el incipiente modernismo literarios: *Reinaldo Solar*, *La casa de los Abila*, *Peregrina* e *Ifigenia*. De igual modo, aquellas que representan las tensiones entre lo rural y lo urbano, caso de *La trepadora* y *Memorias de mamá blanca*.

Al mismo tiempo, en el contexto latinoamericano, durante la década de los años 20, se sucede un evento cardinal para las letras nacionales, a propósito de una mayor difusión internacional. La salida de imprenta, casi al unísono, de *tres novelas claves*: *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (Argentina), *La vorágine*, de José Eustacio Rivera (Colombia) y *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos (Venezuela). Precisamente, es este autor quien pondría de manifiesto, con *Doña Bárbara*, la recreación de una época de atraso rural, lo cual dio lugar a una suerte de exilio de la novela venezolana.

La inversión de las formas narrativas apunta en una dirección que hace posible la migración de la ciudad al campo, puesto que, en las ficciones de este tipo, el marco y telón de fondos no tienen a lo urbano como actante principal en la sucesión de hechos y situaciones narradas. No opera como un desencadenante en la ficción, “no es precisamente común ni define una tendencia plural” (Gomes 219). De tal manera que, bajo la influencia de Rómulo Gallegos, en la década del treinta en Venezuela, la novela de la tierra desplaza a la novela de la ciudad, tal como sucede en casi todo el continente, a decir de Carlos Fuentes, en *Geografía de la novela*, cuando habla de la novela de la tierra como un fenómeno continental.

En este vector de la tendencia de la novelística venezolana, la ciudad suele aparecer representada de forma tenue, casi invisible. El regreso a las formas propias del nativismo y el naturalismo, por estar este tipo de novela inscrita en un marco continental de recepción y crítica, provoca un “estancamiento de las técnicas narrativas. La narrativa se hace generalmente nativista. Pero en ella aparece el factor nuevo de la denuncia” (Carpentier citado en Rama 25).

Por otra parte, a mediados del siglo veinte, dentro de la narrativa del país de las décadas del cuarenta y sesenta, “se da un giro hacia la novela predominante urbana... Y claro, empezaba a ser un poco extraño escribir desde otro lugar que no fuera la ciudad” (Pacheco 3).

Además, en estas tres décadas, sucedieron dos etapas cruciales del cambio urbano en Venezuela: la transición democrática –fin de la dictadura de Juan Vicente Gómez (1936-1945)– y *El Nuevo Ideal Nacional*, desarrollo y fin de la década militar (1948-1958), en opinión de Arturo Almandoz, en este *ciclo transformacional de nuestra demografía*, estos procesos históricos son importantes, precisamente: “En parte por el significado que tienen dentro de nuestra cronología política, 1936 y 1958 definen un inte-

resante y crucial período para la urbanización venezolana en sus diferentes dimensiones demográfica, social y cultural” (3).

Nótese por ejemplo que, para finales de los años cuarenta, la ciudad de Caracas sufre tremendos cambios, entre los que vale destacar que hayan tatuado sobre su torso una amplia red de avenidas y autopistas para facilitar el tránsito de los automotores. Mariano Picón Salas, en *Caracas en cuatro tiempos*, describe estas intervenciones de la siguiente forma:

La nueva Caracas que comenzó a edificarse a partir de 1945 es hija –no sabemos todavía si amorosa o cruel– de las palas mecánicas. El llamado ‘movimiento de tierra’ no sólo emparejaba niveles de nuevas calles, derribaba árboles en distantes urbanizaciones, sino parecía operar a fondo entre las colinas cruzadas de quebradas y barrancos que forman el estrecho valle natal de los caraqueños. Se aplanaban cerros, se les (sic) sometía a una especie de peluquería tecnológica para alisarlos y abrirles caminos; se perforaban túneles muros para los ambiciosos ensanches (221).

En relación con el contexto literario, a propósito de los cambios precisados por Carlos Pacheco, en torno a los temas, tópicos y referentes urbanos, Domingo Miliani expresa que:

En el cuento... la renovación venía operando desde el 30, con Uslar Pietri, Julio Garmendia y Meneses, continuada por itinerarios muy originales con Antonio Márquez Salas, Gustavo Díaz Solís, Oswaldo Trejo, Oscar Guaramato, Héctor Malavé Mata. Pero la novela, pese a los aportes valiosísimos de Enrique Bernardo Núñez, Díaz Sánchez y otros, seguía siendo el gran escollo; había que ir más allá de los esquemas tipológicos (18).

Los rasgos principales de esta línea de producción narrativa, durante la década del cuarenta, se hacen visibles al efectuar un sucinto examen de la representación de lo urbano presente en las novelas: *Campeones*, de Guillermo Meneses, *Mar de leva*, de

José Fabbiani Ruiz y *Los alegres desahuciados*, de Andrés Mariño-Palacio. El reclamo por la renovación y el reto creativo expuesto por Domingo Miliani, respecto de los referentes y las formas de los esquemas tipológicos galleguianos, viene a tener en Meneses, Fabbiani Ruiz y Mariño-Palacio, un asidero particular. Las representaciones de la ciudad y lo urbano subvierten la tradición novelística venezolana. Asimismo, los materiales narrativos empleados por los autores, cuyos elementos descriptivos constituyen la organización y la fisonomía del paisaje urbano capitalino, distan de los conceptos y tratamientos del regionalismo y el criollismo, con principal referente: lo rural.

2. *Vista rápida: la ciudad infernal de la novela urbana de los años 60, 70, 80 y 90. De la década violenta a la narrativa de los noventa*⁶

Respecto de las innovaciones narrativas esperadas en los años posteriores a la década militar (1948-1958), Arturo Uslar Pietri declaró, en su “Discurso de incorporación a la Academia Venezolana de la Lengua” (1958), que:

Ya no es el escritor solitario y prestigioso intelectual frente a una colectividad de agricultores y guerrilleros; ahora está en medio de una nación en febril y a veces inorgánica transformación. Ya no escribe para los hacendados de *Peonía*, ni para los llaneros de *Altamira*. Ahora ha de escribir para los apurados habitantes de ciudades cosmopolitas, donde se editan periódicos de cuatro o cinco lenguas, y para los industrializadores de una frontera móvil y dinámica (44).

Algunas novelas representantes de esos retos creativos, anunciados por Uslar Pietri, son las novelas: *Los pequeños seres*, de Salvador Garmendia, *Alacranes*, de Rodolfo Izaguirre, *País portátil*, de Adriano González León y *Piedra de mar*, de Francisco

⁶ “La frase ‘década violenta’ acaso haya sido tomada del libro de Orlando Araujo *Venezuela violenta* (1968). Respecto de las otras caracterizaciones: ‘La década miserable’, Britto (1979), ‘Los nuevos románticos’, Santaella (1990 y 1992). Para algunos, la del ochenta es una narrativa ‘menor’ o ‘en mangas de camisa’ (Cf.: Medina, 1993)” (Sandoval 13).

Massiani⁷. Salvador Garmendia y Adriano González León construyen espacios ficcionales donde lo urbano se impone como un referente incuestionable. Su prosa, la simultaneidad de los planos y lenguajes manejados, así como los montajes con los que intervienen en el diseño ficcional de la urbe, les convierten en un paradigma dentro de la vanguardia venezolana de su tiempo. Sus representaciones dibujan los cambios que experimenta Caracas en ese momento (tráfico vehicular, alienación ciudadana, surgimiento del sujeto informal, masificación y explosión demográficas, auge de la ranchería, aumento de la burocracia estatal, etc.)⁸, como resultado del dinámico escenario social y político del siglo veinte, durante las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. Aspectos que, sin duda, hicieron que la ciudad venezolana tuviera otras formas de representación en la literatura de esa época, cuando, después del *boom* latino-americano, las narraciones centraron su atención en los protagonistas urbanos, en sus desarraigos y aspiraciones. Es decir, durante la década del cuarenta la ciudad era vista desde arriba como un centro rector y como espacio para la realización, caso de *Mar de leva*, que es, como señala Almandoz, la beneficiaria de la racha petrolera, o de *Campeones*, que inaugura la *épica del barrio*, gracias a las descripciones que se hacen de la ciudad, pues, en términos de Orlando Araujo:

Corresponde a Guillermo Meneses abrir la novela venezolana a la épica del barrio, a eso que intuyó frívolamente Teresa de La Parra, y que en *Canción de Negros* (1934) y en *Campeones* (1939) se vuelca sobre los contextos de un submundo de prostitución, pobreza, alcohol y frustración que viene siendo

⁷ Antes de efectuar una *vista rápida* sobre la representación de la ciudad infernal en la novela urbana de los años sesenta y setenta manifiesta en *Los pequeños seres* y *País portátil*, es oportuno reafirmar la adopción y el uso de uno de los criterios metodológicos que ha establecido la práctica crítica para el estudio de la narrativa venezolana de los últimos cuarenta años, la cual propone un análisis por décadas; así lo exponen los trabajos de Rodríguez, Barrera, Jaffé, González, Sandoval, entre otros.

⁸ En opinión de Carlos Sandoval, aparecen en la narrativa “nuevos temas: la burocracia, la revolución, el amor y el sexo, entre los principales. Como contrapeso negativo, la inestable situación fomentó una descuidada producción: violenta, fragmentaria, en crisis, reflejo de una falta de profesionalización del escritor” (17).

alimentado por una ciudad que perdió su brújula y que poco a poco va adquiriendo ferocidad y trepidación de campamento (56).

Ahora, la representación de la ciudad en la novela venezolana –después de experimentar un exilio al campo bajo la égida y los procedimientos galleguianos en la década anterior– era escenario para concretar aparentemente las utopías y los proyectos revolucionarios, a fin de enmendar las faltas, los engaños y los desencantos del pasado en la sórdida y cruenta ciudad gomecista (en *El falso cuaderno de Narciso Espejo*), del fracaso de los complots frustrados (manifiestos en *Fiebre y Reinaldo Solar*), para así saldar los deudos que dejó tras su paso la década militar y la dictadura perejimenizta.

En los años 60, para los miembros del Techo de la Ballena y de Sardio era fundamental reconocer el papel determinante del individuo en la historia como motor y agente de cambio políticos. De allí que los manifiestos de los grupos literarios –caso de El Techo de la Ballena– se proclamaran a favor de insurrecciones y levantamientos, al asumir la toma de posición en una época conflictiva. Insurgencias que, por cierto, en algunos casos, fueron justificables frente a los tratos y las vejaciones hostiles de los órganos de seguridad del Estado. El registro, entonces, daba noticia de los días y noches:

De una Caracas horrible y pestosa, muy distinta de esa ciudad dulzona y pintoresca, ciudad de caramelo y carnestolendas que nos quieren imponer la televisión ciertas evocaciones convencionales. La otra, la represiva de la dictadura⁹, la solitaria de los

⁹ Resulta interesante reparar en la forma en cómo se calificaba al gobierno presidido por Rómulo Betancourt, según el testimonio que ofrece Orlando Araujo. Nótese que califica como ‘dictadura’ a la administración de Betancourt (1959-1963). Esta sentencia de Araujo parece ser el juicio compartido por gran parte de los miembros de los grupos culturales y literarios venezolanos de los años sesenta que no guardaban distancia con la militancia y con el activismo –sobre todo entre los integrantes de *El Techo de la Ballena* y de *Tabla Redonda*–, a tal punto de que, en el *Segundo Manifiesto del Techo, Rayado sobre el Techo n. ° 2.*, “observamos que el grupo fue integrando de manera rápida la violencia armada venezolana

pasantes nocturnos, la implacable del hampa y del burdel, la de la evasión de los bares y la alienante ciudad de los oficinistas, está allí terrible y goyesca, en el *Falso cuaderno de Narciso Espejo* (1962) y en *La misa de arlequín* (1962), esta novela última que se publica con posteridad a *Los pequeños seres* (1959) y a *Los habitantes* (1961) de Salvador Garmendía, con quien Caracas rinde sin piedad sus descomposiciones y asume literariamente su fealdad (Araujo 57).

La ruptura con la tradición novelística, en efecto, se evidencia en el tono y el registro del lenguaje. Paradójicamente, al tiempo que se vincula a autores como Guillermo Meneses y Julio Garmendía con la tradición, por la fidelidad de su prosa con el contexto cambiante de una Caracas que va *de la gentil a la horrible*, como señala Orlando Araujo, corresponde a ellos, como representantes de la narrativa del período, efectuar tales intervenciones y giros semánticos en el lenguaje literario. Otro aspecto destacable de la novela urbana de las décadas del sesenta y setenta, es que tiene una altísima carga sociopolítica, apreciable desde el oficio de la escritura de sus principales representantes.

a la creación artística y literaria” (Blanco Fombona 91). Además, recordemos el poemario *¿Duerme usted, Señor Presidente?* (1962), de Caupolicán Ovalles, publicado por el grupo editorial y literario en mayo de 1962, en cuyos versos se tilda al presidente de ‘perro’ ‘asesino’ ‘gozón’ ‘corrupto’ ‘mandarín’, se le señala al primer mandatario de ser ‘el monstruo que ocasiona tanto dolor’, y a su gabinete de ser una ‘gendarmería frenética’ (de aduladores). En los versos de Ovalles se increpa: “¿Duerme usted? / ¡Viejo señor! / ¡Viejo electo! / ¡Viejo Magnífico Pontífice!” (46). Curiosamente, en esta publicación, posterior al número ‘1’ de la revista del grupo, desde su prólogo *–Investigación de las basuras*, de Adriano González León– ya se advierte del uso de un lenguaje que apela a todo tipo de justificativos y sentencias como contrapeso a una sociedad plagada de “imbecilidad cívica y poética ciudadana. O más allá aún, de *poética metafísica*, tan perfumada de malabares como cualquier soneto de cumpleaños o post-mortem” (9). Estos *rótulos*, bajo los cuales se calificaba los gobiernos de la llamada democracia petrolera, pueden ser *claves de anticipación*, al referirnos, en *stricto sensu*, a la forma como calificarán, de igual modo, otros novelistas futuros al chavismo. Tal como ocurre en *Nocturama*, en la que se denuncia un estado totalitario. O, a la inversión de los roles, como sucede en el caso de *Averno* y *La última vez*, obras en las que se reclama por la urgencia de la utopía revolucionaria y no se efectúa juicio crítico alguno ante el carácter autocrático o hegemónico del ejercicio del poder del chavismo.

Algunos de los autores de este período, caso de Salvador Garmendia y Adriano González León, van desde de la crónica individual de un sujeto, para registrar el ritmo cambiante y las sonoridades de la urbe con sus padecimientos, debido a que la ciudad no es mero artificio o escenario, sino que tiene rigor y carácter propios, por el hecho de que su arquitectura ficcional le confiere algunos tributos que semejan a la naturaleza del personaje, en el sentido de que la Caracas de la informalidad garmendiana es capaz, por ejemplo, de alienar, engullir y devorar al individuo, mientras lo exilia en su interioridad física y psíquica o lo encierra tras las paredes de la habitación de una pensión parroquiana:

Ahora mismo, es posible que otro hombre, en algún lugar, se encuentre ante el espejo de su cuarto porfiando con el nudo de la corbata y mientras los dedos se mueven volteando el trozo de tela negra sus pensamientos toman de improviso algún cauce sinuoso y profundo (*Los pequeños seres* 78).

¡Andar!, las calles se suceden sin tregua, disímiles, cada una dispuesta para conducir la vida que bulle en medio de su cauce. Atravesar aceras rebosantes, mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar la calle, escurrirse por entre los cuerpos que obstruyen las esquinas. Moverse sin objeto a la estridencia y el fragor (*Los pequeños seres* 123).

González León apuesta por trazar en *País portátil* un todo histórico. Dibuja una trayectoria que lustra la pátina de un hito de la historia venezolana en el cual se expresa su germen y se avizora el destino, sentido, razón y cometido de una lucha revolucionaria. En una singular radiografía, que data del proceder de una estirpe bajo la égida del *paterfamilias* andino y un pasado rural, se evidencia el estado final de uno de los

vástagos de su progenie por las fauces de una Caracas marginalizada, rancherizada, ruidosa, violenta e infernal del presente urbano durante la década de los setenta¹⁰:

A las seis de la tarde comenzaba el tráfico enloquecedor. La avenida San Martín cubierta de humo de escape, papeles, cartones arrastrados, flejes y ronquidos. El pito de las fábricas tirando a empujones a los obreros por el barrio Artigas. Las pequeñas oficinas, las tiendas, los abastos, con gente entrecruzada y veloz (*País portátil* 119).

Desde la cota se ven mejor los ranchos: variedad, novedosa incorporación de materiales, latones que suenan bellamente cuando cae la lluvia, tablas con letras rojas y los baldes y las latas de agua en las cabezas, hacen mover la luz. Las antenas de televisión indican su sensibilidad y su cultura: las gentes de esta ciudad prefieren las imágenes, aunque los aguaceros y el hambre las tiren cerro abajo. Anoten en sus libretas, señoras y señores: aquí nadie quiere vivienda porque un alto sentido de la poesía y la libertad los lleva a preferir la intemperie (*País portátil* 190).

En otro orden, mención especial merecen los cuentos recogidos en *Asfalto-infierno y otros relatos demoniacos*, también de González León; piezas que encajan con el propósito del manifiesto de El Techo de la Ballena¹¹ y que permiten ubicar la apari-

¹⁰ En opinión de Víctor Alarcón, *País portátil*, “se propone como la representación de una década en la cual es, tal vez, la mejor expresión de un grupo de jóvenes que buscaban salir de las viejas formas para develar una ejecución más viva y fresca de la escritura. Esta manifestación literaria se hermana con diversos movimientos que van más allá de la literatura, establece lazos con los artistas plásticos de la década que la ve nacer, deja manifestación de los problemas de una época, recoge discursos culturales y políticos, todo mientras expresa una ejecución narrativa pocas veces igualada en nuestro medio cultural” (7).

¹¹ Para Ángel Rama (1987), citado por Alarcón (2011), “Mientras las agrupaciones políticas de izquierda se convirtieron en fuerzas armadas, los intelectuales y artistas que simpatizaban con sus ideas, después de desaparecida la Peña... reunidos bajo el nombre de El Techo de la Ballena, elaboraron una estética que acompañaría la lucha de guerrillas. *País portátil* es uno de los productos más elaborados de ese movimiento que intentó modificar el arte en Venezuela y que se propuso como un fenómeno sui generis, el cual trataba de escindir todo lazo con la tradición” (12). Por su parte, Orlando Araujo afirma que: “*Asfalto-infierno* (1963) adelanta la visión de Caracas la violenta y su expresión en un lenguaje trepidante de avance, freno, arranque y retroceso, tal como es el movimiento de los hombres en sus calles,

ción de un lenguaje laberíntico y motorizado, en torno a Caracas, a principios de los años setenta. A través de un agresivo relato, en *Asfalto-infierno* se esboza y definen milimétricamente los entresijos atravesados por el habitante de la ciudad moderna ante los embates del automóvil. A propósito de este brevísimo balance, Rafael Di Prisco señala algunos de los rasgos principales de la narrativa de la década violenta, tales como: “El hombre, la naturaleza, el paisaje, los estados reflexivos, así como la conciencia del lenguaje [que] adquieren una dimensión completamente original” (16). De hecho, en esto último también coincide Domingo Miliani, cuando efectúa el balance de las formas narrativas, al determinar al lenguaje como uno de los más evidentes logros del período. Por su parte, Carlos Sandoval precisa que en este período destaca: “La captación de los registros del habla común del hampa, de las conspiraciones revolucionarias y de la adolescencia” (21). En suma, durante las décadas del sesenta y setenta aparecen novelas y cuentos profundamente urbanos que representan la desdicha y la anarquía de una nueva y briosa ciudad, mientras trazan el contexto urbano al registrar la crónica de sus habitantes.

Por otra parte, los años ochenta y noventa traen consigo una novelesca urbana que intenta representar la emergencia social de la capital y la nación venezolanas, toda vez que se dan cita el viernes negro y el desplome de los precios petroleros, lo cual sin duda incrementa la crisis y ensancha las diferencias sociales. Esta urbe tiene como síntoma, entonces, al desencanto de vivir en una ciudad fragmentada, decrepita y corrupta, que afronta un nuevo siglo en ruinas. Según María Elena D’Alessandro, desde estos años, la literatura nacional “propone la necesidad de reescribir el pasado de la ciudad de Caracas que ya tiene una historia urbana” (35). Sin embargo, no se trató de un proyecto común entre los novelistas, sino de “obras aisladas que formularon fic-

metidos, refugiados, espiándose, ignorándose y aniquilándose dentro de máquinas sucias de grasa, de intenciones, de odio y de petróleo” (220).

cionalmente una manera de acercarse a la ciudad que se transformaba” (35). Esta Venezuela de la década de los ochenta es una nación que despierta de una gran racha petrolera, generada durante la época conocida como *La Gran Venezuela*, que dará lugar a nuevas ficciones. Los textos *Percusión* y *Media noche en video*, de José Balza así parecen testimoniarlo.

Las estrategias y los materiales narrativos empleados por los escritores en la década de los años noventa variaron. Al punto de clasificar a este período narrativo como la década de los nuevos románticos, en opinión de Juan Carlos Santaella. Durante los noventa, en palabras de Miguel Gomes: “Se inicia en ese entonces una búsqueda de claves que difieran de las corrientes a principios de los ochenta; en ellas se capta un desengaño de la modernidad o de su anhelo acrítico” (117). La de *Después Caracas*, de José Balza, es, por ejemplo, una urbe desorganizada y caótica, convulsionada y fragmentada, en la que se da cita la anarquía social. De esta época también destacan autores como Ricardo Azuaje, quien, en *Viste de verde nuestra sombra*, da voz a un personaje que ve a una Caracas funcionalista y estratificada, semejante a un cerebro gigante, en cuyos hemisferios se sitúan los ciudadanos de acuerdo con sus funciones y anhelos. Reconocemos que este giro en la narrativa da lugar al surgimiento de una novelística de la memoria, de la evasión, del juego de máscaras y, por tanto, se constituyen –en ello coincidimos con D’Alessandro– en un legado importante, anterior a la literatura de la memoria de los años ochenta y noventa en la novelística urbana.

3. Al cierre: la franja incógnita o la década incierta

A propósito de interrogarnos por la novela venezolana de inicios del siglo veintiuno, en primera instancia, es lícito considerar que la novela urbana del decenio 2001-2010 parece reclamar por una revisión y un estudio de conjunto; aun cuando la cercanía temporal y las distintas mediaciones que operan alrededor de sus productos esbocen un

cuadro complejo para el panorama de la crítica; puesto que al trazar unas *coordenadas mínimas* en su análisis, se observa, *grosso modo*, cómo algunos actores de la literatura actual discuten que la publicación de la novela durante el período en estudio encierra una paradoja: oscila entre el auge del mercado editorial y la *escasa* crítica de sus contemporáneos. De hecho, la postura ha sido tan arriesgada que, en momentos, por el protagonismo de la novela y el ensayo político (Silva), se llegó a hablar incluso de un *boom* en la literatura del milenio en curso (Sandoval). En otras oportunidades, la toma de partido *ab initio* apostó por señalar la experimentación de un *revival* de las letras venezolanas (Rojo), al considerar que el auge editorial bastaba para explicar dicho *fenómeno*, al margen de la valoración de determinantes y condicionantes estético-ideológicas de ese *proceso*.

Sentenciar que, debido al tono de estas apreciaciones, la narrativa contemporánea adolece de obras que merezcan importancia es incurrir en las omisiones advertidas: cercanía temporal, revisión y estudio de conjunto, análisis crítico, valoraciones y juicios académicos. De igual modo, pensar que las reflexiones son resultantes de una sola escena, cuya autoimagen de escritores y profesionales de las letras es débil, es restar confianza al papel que éstos juegan en los campos intelectual y literario (Bourdieu). En su lugar, es posible considerar que estas dos circunstancias (*auge y crítica*) integran la ecuación, al tiempo que también condensan con exactitud los conflictos de un *campo* impactado por las fuerzas de la realidad sociopolítica de la década 2001-2010, en el sentido de que si la “La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es verdadero ni falso” (Piglia 13), por su parte “La crítica trabaja con criterios de verdad firmes y a la vez más nítidamente ideológicos. Todo el trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define a la ficción” (Piglia 13). Sin olvidar que examinadores y creadores participan –incluidas sus percepciones ideológicas– dentro de un conjunto social determinado, al reactivar la institución literaria (Ea-

gleton). De tal manera que, gracias a estas convulsiones del nuevo milenio en Venezuela, surge una narrativa –y por ende una crítica– que establece relaciones y transacciones constantes con el entorno, porque a esta narrativa “le ha tocado el papel decisivo en la definición de las relaciones entre las letras y el entorno tal como se siente o tal como los discursos oficiales pretenden que se sienta” (Gomes 117).

En segunda instancia, por lo expuesto, se estima que existe la necesidad de ampliar estas *coordenadas mínimas*, para así trazar un mapa que recoja los cuadrantes de la preceptiva narrativa. Esto es, a saber, la urgencia para otorgar forma y sentido a una realidad expresada en el papel, la cual podría ofrecer un código de lectura de la experiencia ciudadana a través de la narrativa, a fin de comprender en qué forma, en la novela urbana del siglo veintiuno, “La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, y los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar” (Piglia 14). Debido a que, en el caso venezolano, por los altísimos niveles de polarización y crisis política, todo cuanto acontece en el país tiene probablemente una expresión en el campo artístico; todo lo cual se constituye en un elemento inflamable y en un carburante capaz de dar origen a otras representaciones que relaten esa conflictividad social y política en las obras literarias. De allí que sea importante evaluar el balance de las prácticas escriturales y determinar el modo en el que los agentes y actores del campo literario se posicionan y representan estos conflictos, para analizar, desde la literatura, las claves de lectura del período 2001-2010. Por tales motivos, quizá resulta perentorio efectuar una revisión de la novelística del *período*; para prefigurar los posibles rasgos distintivos que pudieran estar excluidos o al margen de esa *zona literaria* en un afán por determinar los principios fundamentales en el juicio y la valoración de la literatura venezolana y, por tanto, de la novela centrada en la representación de la ciudad y de la vida en ella durante la primera década del siglo veintiuno.

Al realizar un breve repaso sobre las impresiones iniciales de la práctica académico-crítico nacional y de algunos de sus agentes u otras figuras del *sistema*, podríamos considerar que éstos se agrupan en torno a tres valiosos volúmenes de investigaciones sobre las fuentes y el estudio de nuestra literatura. *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano* reúne a un grupo de actores de la crítica y la literatura, quienes presentan un panorama amplio y variado de la escena nacional para la nueva centuria. A ésta le sucedieron los trabajos compilados en *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*, bajo el título de “Turbulencias y expectativas del nuevo milenio”, un capítulo que ofrece una radiografía del proceso cultural y político venezolanos al inicio del siglo. También, durante el año 2005, se celebró, en Mérida, el “V Encuentro de Investigadores de la Literatura Venezolana y Latinoamericana: ficciones y escenarios del poder”, del cual surgió: *Laberintos del poder*, cuyo primer capítulo recoge la ponencia “¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana?”¹², de María Eugenia Martínez. Aunque los trabajos reunidos en estas *panorámicas* constituyen un aporte importante para conocer el estado de la literatura venezolana, gracias al balance que se efectúa de sus formas, prácticas y preceptivas en el primer lustro del siglo en curso, de momento, una vez realizada la revisión de los mismos, continúa siendo una preocupación interrogarnos por la novela urbana del siglo presente: ¿qué sucede con ella? En el sentido de que es muy probable que, por la cercanía temporal de las obras y por las distintas mediaciones que operan alrededor de éstas, en aras de hallar algunas respuestas, encontramos que la dificultad de su resolución radica en que primero quizá deban considerarse los distintos signos que definen el estado del *campo literario* de la década en estudio, porque, en el caso de la producción literaria venezolana vale destacar los siguientes aspectos: (a) auge del mercado editorial

¹² Para Carlos Pacheco, esta reiterada formulación, que remite preguntarnos sobre el destino de las letras nacionales, se debe en parte a que es casi un lugar común cuestionarnos por qué nuestra literatura no tiene impacto fuera de las fronteras nacionales; aun cuando, “por ejemplo, en los últimos ocho o diez años hay un desarrollo bastante vigoroso del cuento y [la] novela” (3).

y de consumo, (b) publicaciones estatales y privadas, editoriales independientes, surgimiento de nuevas revistas y relanzamiento de otras desaparecidas en el ámbito de la publicación (c) proliferación de sitios *webs*, (d) creación de nuevos certámenes y premios, (e) pluralidad de voces (no se publica con exclusividad o mayoritariamente la literatura escrita por hombres) y (f) emergencia de nuevas narrativas (la literatura de la diáspora¹³, por ejemplo), entre otros aspectos¹⁴. Con motivo de la aparición de esta multiplicidad de factores, que inciden en la producción y difusión literarias, en el desarrollo de una futura investigación será oportuno trazar un *mapa de novelas*, que se espera ayude a encontrar algunas respuestas y claves de lectura dentro de esa zona literaria. De tal modo que pudiéramos cartografiar una parte de esa *franja incógnita* de la literatura nacional; aun cuando sabemos que quizá resten otros datos en el futuro *mapeo*, mas, con esta aproximación, se intentaría dar noticia de algunos de los tópicos y temas de la literatura y la narrativa urbanas de reciente data producida en Venezuela. En este orden, apreciamos, a continuación, las aproximaciones temáticas que inspiran la posibilidad de elaborar en lo consecutivo un *corpus* novelístico, el cual esbozará las distintas versiones y rasgos de las ciudades infernales en la novela venezolana de inicios del siglo veintiuno.

¹³ Respecto de la aparición de la *literatura venezolana de la diáspora*, Luis Barrera Linares expone que así como: “Hay ya una literatura del exilio en Venezuela... un fenómeno absolutamente inédito... aún no se puede hablar de una literatura venezolana del exilio propiamente dicho, como la ocurrida en España producto de la guerra civil, en Cuba a raíz de la llegada al poder de Fidel Castro o durante las dictaduras latinoamericanas en la década de 1970... [Mas, de lo que se puede es] hablar del inicio de la posibilidad de una literatura de los exiliados venezolanos (2)”.

¹⁴ A todo esto, se refiere precisamente Ana Teresa Torres, cuando expone su idea del campo literario venezolano al comienzo de este siglo como una noción asimilable a la “*comunidad imaginada* de Anderson. Una suerte de patria literaria” (917), acorde con las expectativas y turbulencias en el ámbito cultural y literario nacionales. Respecto de esto que señala Torres, al comparar el campo literario venezolano con una *comunidad imaginada*, es relevante destacar que el libro: *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y expansión del nacionalismo* (Anderson, 1993), ha ejercido que las obras literarias –particularmente la novela– ayudaran a comunidades nacionales al postular una amplia comunidad de lectores y apelar a ella; esta comunidad es limitada, pero en principio abierta a todos los que pueden leer la lengua” (Culler 50).

Ante lo dicho, es justo precisar aún más las razones del ámbito de esta propuesta, puesto que la elección de un *corpus* novelístico se justifica, en primer lugar, por considerar que la novela, gracias a su alto contenido social, recurre a la memoria de un pasado colectivo y, así como denuncia y señala, también se anticipa al caos, se desplaza entre las formas narrativas –caso de las ficciones escritas en clave de anticipación–. Esta primera noción la inspira Carlos Fuentes, quien, en su *Geografía de la novela*, destaca que “La novela es la voz de un nuevo mundo en proceso de crearse, idéntica a la naturaleza incompleta del género: Arena de lenguajes... La novela nos dice que aún *no somos*. Estamos *siendo*” (28). Además, según Fuentes: “*Abierta hacia el futuro*. Obviamente, la novela siempre se ha dirigido hacia el porvenir. Forma mutante, permeable, nómada, el desplazamiento es consustancial a la narrativa” (27). Además, esta escisión sobre el *campo* se realizaría con la finalidad de adaptar esta propuesta a un marco más amplio, que, como señala Torres, destaca entre sus características un numeroso volumen de títulos, temas y formas literarias. Con este ajuste, se buscará prefigurar una posible bitácora que sirva de guía por los trazados y cuadrantes de la *urbe infernal*, presente en las cartografías de la novela urbana del siglo veintiuno, a la que consideramos pieza constitutiva de su engranaje y componente esencial del articulado de su preceptiva, a los fines de explorar esa franja incógnita de las letras nacionales.

Por otra parte, es lícito pensar que las ideaciones literarias expuestas en torno a la construcción de la ciudad bajo formas de lo infernal, sólo han podido ser concebidas posteriormente a los eventos sucedidos alrededor de los años 1999-2004 en Venezuela, los cuales signaron el desarrollo político y social en los años siguientes. Hablamos de los sucesos de abril de 2002 (vacío de poder-golpe de Estado), el paro cívico de 2003 y el referéndum revocatorio en 2004. Eventos que consolidaron la hegemonía en el ejercicio del poder del chavismo. Durante este período, a decir de Miguel Gomes, surge una narrativa que se confronta con los discursos que fundaron la nación y, por ello, “reactiva

las estrategias con que Salvador Garmendia antagonizó el nuevorrquismo venezolano de los sesenta y los setenta” (121). De allí que reiteremos que las novelas subvierten las formas. A estas premisas accedemos gracias a las hipótesis de lectura que manejamos y, en un sentido más amplio, al balance sobre las formas en cómo han reaccionado los narradores ante el panorama sociopolítico venezolano de la última década, en específico, a la configuración de ficciones con las que se expresa un imaginario de *ciudad infernal*. Esta última consideración la manifiesta de la siguiente manera Miguel Gomes:

A la retórica salvacionista que surge de las esferas del poder, con su proceso caracterizado como ‘bolivariano’, cambio oficial del nombre del país y otras operaciones simbólicas similares, es decir, a los alegoremas heroicos del chavismo que insisten en remontarse a los orígenes patrios como seña de identidad colectiva—con una modernidad oxímoron, estática, en que se gesta sempiternamente la nación—, la nueva narrativa ha respondido usualmente de tres maneras. La primera, una novelística centrada en la historia venezolana. La segunda, cuentos y novelas cuyas anécdotas y cosmovisión colocan a personajes venezolanos en el escenario de la mundialización; y, la tercera, narraciones que en deuda o no con tramas o personajes cosmopolitas suelen insistir en representar la Venezuela de los últimos años en términos pesadillescos o expresionistas (118).

La selección de las novelas del corpus consideraría, además –aun cuando podrían resultar accesorios–, a los criterios: nuevos certámenes y premios en los que se ha galardonado a novelas urbanas, colecciones venezolanas en las que se publican autores contemporáneos y bibliotecas personales que incluyen los sellos editoriales de la década 2001-2010. Sabemos que, en efecto, quizá se ha incurrido en la ligereza de efectuar una lectura que deriva en la conveniente adaptación. Pero, nótese que, cuando hablamos de esta *Literatura venezolana del siglo XXI*, la periodización y el corte no son meramente arbitrarios. El rango propuesto obedece a la necesidad de identificar en éste los rasgos singulares de la producción literaria nacional en su primer decenio, que, sin duda, pare-

ce estar signada por la dinámica social y política venezolanas en los últimos dieciocho años. De esta manera, a partir de esas ideaciones literarias se elaboran diferentes expresiones ciudadanas, se tejen construcciones conceptuales alternas de lo urbano. La ciudad manifiesta esboza un conjunto de rasgos singulares que nos permiten afirmar la existencia de varias versiones de *lo infernal*, en su novela. Estas versiones se construyen de maneras distintas en contraste de las expuestas en la novelística del siglo XX. En este sentido, la (re) aparición de estas formas es posible, dado que:

Para la mayoría de los autores contemporáneos la ciudad, y sobre todo Caracas, es su escenario predominante. Y a veces ese escenario es tan obvio que no es visible. Sin embargo, en muchas ocasiones se trata de la Caracas convulsionada, con una modernidad tardía, apresurada, e ingenua. Digo esto porque en las décadas que hubo mucho dinero como en los cincuenta, sesenta y setenta, Caracas creció demasiado rápido, sin ninguna planificación y hubo una serie de conflictos urbanos. ¿Quién es el habitante de Caracas? ¿Cómo vive atribulado en una ciudad con demasiados carros y autopistas? Son algunos de los temas que aparecen en la literatura venezolana. Y por supuesto, la vida política está en la ciudad con toda la polarización entre partidarios chavistas y antichavistas (Pacheco 3).

En suma, la ideación del *infierno* como *topos* de lo social presente en las novelas seleccionadas posibilitaría establecer un *corpus* de análisis que integre elementos significativos y variantes con respecto a la tradición venezolana, cuyo referente es la ciudad. Para intentar definir tal incursión temática, consideramos lo que declara Susana Rotker en “Ciudades escritas por la violencia”, en *Bravo pueblo: poder, utopía y violencia*, cuando expone que:

El cuerpo social podía y aún puede ser entendido al modo de un cuerpo humano, donde cada individuo es un ‘miembro’ de ese cuerpo (cabeza, corazón, piernas, brazos), lentamente emerge como un todo ese cuerpo con sus propias enfermedades,

equilibrios, desviaciones y anormalidades (Certeau: 142). Igual ocurre con las ciudades y sus zonas enfermas, como un cáncer que debe ser extirpado o, en la práctica, aislado en vecindarios o zonas específicas. La modernidad estableció en la urbe sus zonas claras de lo alto y de lo bajo, de lo limpio y de lo sucio; y, aunque esas zonas aún existen, sobrepobladas, la violencia contemporánea desestabiliza todos los márgenes, penetrando y desdibujando zonas, vecindarios, cuerpos y miembros (193).

Por último, como anunciamos, la diferencia sustancial entre las producciones de un eventual *corpus* y las novelas de la tradición mencionadas no radica en los contextos políticos de cada época –signados por las turbulencias y dislocaciones–, sino en las formas de intervención en la ciudad. Esto es, a saber, mediante las estrategias narrativas empleadas por los autores y sus posicionamientos en el campo literario. Por lo expuesto, tanto la ciudad del *corpus* como la ciudad real están marcadas hoy bajo signos decadentes. La ciudad textual se parece en mucho a la ciudad real, al semejar un parentesco con esa Caracas, en cuyas zonas más vulnerables se extiende un panorama ambiental insostenible y donde quizá “el suministro de agua es, por lo general, un problema no resuelto, las montañas de desechos urbanos constituyen un mefítico recurso para los habitantes y la violencia en las calles es una amenaza constante” (Piccinato 90). Dicho de otro modo, una ciudad que no se organiza al servicio sostenible de un paisaje y su gente. Razón por la cual es válido interrogarse acerca de cuáles son los orígenes de esta representación, puesto que, en el siglo XXI se elabora, con singular énfasis y particular hincapié, una ciudad que ya no es un espacio estable, sino un paisaje urbano y dinámico regido por el caos. Este panorama está, por ende, en permanente cambio, lo cual genera otras formas de relación de los individuos con la ciudad. Por ello, las ficciones dibujan en Caracas un escenario ruín, un espacio vivencial regido por la desmesura del caos y por la adhesión a una modernidad de carácter desarrollista.

Bibliografía

- Alarcón, Víctor “País portátil: el diálogo inadvertido. Un estudio transtextual de la novela de Adriano González León”. Tesis. Universidad Central de Venezuela, 2011.
- Almandoz Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano. Del tiempo de Maricastaña a la masificación de los techos rojos*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002.
- *La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 a los pequeños seres*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.
- *La ciudad en el imaginario venezolano. III. De 1958 a la metrópoli parroquiana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.
- Araujo, Orlando. *Narrativa contemporánea venezolana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.
- Arráiz Lucca, Rafael. “La ciudad en la literatura venezolana: ¿arcadia o infierno?”. *Cuadernos Unimetanos*. Julio 2006: 19-29
- Barrera Linares, Luis, González Stephan, Beatriz y Pacheco, Carlos, coord. *Nación y literatura: itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana*. Caracas, Fundación Bigott, 2006.
- Bernardo Núñez, Enrique. *La ciudad de los techos rojos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1988.
- Blanco Fombona, Maguy. “Los tres manifiestos de *El Techo de la Ballena*”. *América: Cahiers du CRICCAL*, n° 21, 1998: 89-93.
- Blanco Fombona, Rufino. *El hombre de hierro*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1987.
- Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- Cabrujas, José Ignacio. “La ciudad escondida” En *Caracas en 25 afectos*. Caracas: Editorial CEC, 2012.
- Castro, José Antonio (prol.). “Miguel Eduardo Pardo y el club de los odiantes”. En *Todo un pueblo*, Caracas, Monte Ávila, 1981.
- D’Alessandro, María Elena. *La novela urbana latinoamericana durante los años 1945 a 1959*. Caracas: Fundación Celarg, 1994.
- “Inventario de recuerdos. La ciudad y la memoria en la narrativa venezolana de finales del siglo XX”. Tesis. Universidad Simón Bolívar, 2008.
- Di Prisco, Rafael. *Narrativa venezolana contemporánea*. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- El Techo de La Ballena. *Rayado sobre el techo n. ° 2*. Caracas, 1963.
- Fabbiani Ruiz, José. *Mar de leva*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1941.
- Garmendia, Salvador. *Los habitantes*. Caracas: Editorial CEC, 2008.

- . *Los pequeños seres. Memorias de Altagracia y otros relatos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1986.
- Gomes, Miguel. "Nocturama y el ciclo del chavismo", *Papel Literario*, del diario El Nacional. Marzo 2007: 5-7.
- . "Sol negro sobre el Caribe: "la Tragedia de Vargas" en la nueva narrativa venezolana" *Revista Argos*. Junio 2012: 109-133.
- González León, Adriano. *País portátil*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990.
- González Téllez, Silverio. *La ciudad venezolana. Una interpretación de su espacio y sentido en la convivencia nacional*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2005.
- Gutiérrez Plaza, Arturo. *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana. Una metáfora del cambio*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.
- Hernández, Tulio (comp.). *Caracas en 25 afectos*. Caracas: Editorial CEC, 2012.
- Infante, Ángel Gustavo. "La ciudad en tres novelas de la década del cuarenta". Trabajo de Grado. Universidad Simón Bolívar, 1990.
- Izaguirre, Rodolfo. *Alacranes*. Caracas: Dirección de Cultura, Universidad Central de Venezuela, 1967.
- Kohut, Karl. *Literatura venezolana hoy: historia nacional y presente urbano*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2003.
- Margulis, Mario. "La ciudad y los signos". *Estudios Sociológicos*, vol. XX, núm. 3, septiembre-diciembre, 2002.
- Mariño-Palacio, Andrés. *Los alegres desahuciados*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2004.
- Martínez, María. "¿Y entonces? ¿Qué es lo que pasa con la narrativa venezolana?". *Laberintos del poder*. Mérida: Universidad de Los Andes, Vicerrectorado Académico, 2006.
- Meneses, Guillermo. *Caracas en la novela venezolana*. Caracas: Consejo Municipal del Distrito Federal, 1966.
- . *El cuento venezolano 1900-1940*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1977.
- Miliani, Domingo. *Prueba de fuego. Narrativa venezolana-ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1973.
- Ovalles, Caupolicán, *¿Duerme usted, señor Presidente?* Caracas: El Techo de La Ballena, 1962.

- Pacheco, Carlos. "El estado de la literatura venezolana: una conversación con el crítico Carlos Pacheco". Entr. José Castro Urioste. *Papel Literario*, del diario El Nacional. 12 de abril 2015: 4-5. Web. 28 de enero 2016 <<http://rescatayborralo.blogspot.com/2015/04/el-estado-de-la-literatura-venezolana.html?m=0>>
- Picón Febres, Gonzalo. *La literatura venezolana en el siglo XIX*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1972.
- Picón Salas, Mariano. "Caracas en cuatro tiempos". En *Biblioteca Mariano Picón Salas*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1988
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.
- Rojo, Violeta. "Nuevos milenio, nuevos autores". *Revista Argos*. Junio de 2012: 13-15.
- Romero García, Manuel Vicente. *Peonía*. Madrid: Editorial América, 1890.
- Rotker, Susana. *Bravo pueblo: poder, utopía y violencia*, Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2005.
- Sandoval, Carlos. *La variedad del caos*. Caracas: Monte Ávila Editores, 2000.
- . "Pero las aguas nunca volvieron a su cauce". *Papel Literario*, del diario El Nacional, 30 noviembre de 2013: 5-7.
- Uslar Pietri, Arturo. *Discurso de incorporación como individuo de Número de la Academia Venezolana de la Lengua, correspondiente de la Real Española*. 20 de marzo 1958. Caracas: Imprenta del Ministerio de Educación, 1958.