

LOS HIJOS DEL CARACAZO: REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA SOCIAL EN CUATRO NOVELAS VENEZOLANAS DE LA ÚLTIMA DÉCADA

Ivonne De Freitas
ivonnedefreitas0@gmail.com
Universidad Simón Bolívar
Venezuela

Magíster 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 hace una exploración de cómo algunas obras de la narrativa venezolana contemporánea, colocan en escena los acontecimientos históricos del 27 y 28 de febrero de 1989, conocidos como el Caracazo. Para ello se ha seleccionado un corpus de cuatro novelas venezolanas: *Cuando amas debes partir* (2006) de Eloi Yagüe, *La última vez* (2007) de Héctor Bujanda, *El cantante asesinado* (2009) de Mario Amengual y *Valle Zamuro* (2011) de Camilo Pino. Estos textos, si bien pueden considerarse novelas de negras, según la teoría expuesta por Ricardo Piglia (1986), construyen un discurso identitario atravesado por la violencia social y urbana en la Venezuela de la última década. Más allá de poner en escena quién es la víctima o el victimario, entretienen una crítica social (Yagüe, 2015) de la sociedad venezolana. En sus limitaciones el corpus muestra cómo el pasado y la contradicciones de la modernidad siguen atravesando la narrativa venezolana contemporánea (Gerendas, 1994). El Caracazo en ellas funciona como un punto de inflexión político (Britto García, 2007) para proponer desde la ficción otras maneras de abordar la construcción de las nuevas subjetividades que imaginariamente adquirieron mayor visibilidad en la última década: el delincuente, el policía, el periodista, el pobre, el revolucionario y la víctima. Por lo tanto, son textos que aunque muestran el deterioro y la descomposición social producida por el desborde de la violencia, se constituyen en relatos “metaficcionales” porque subrayan la importancia de la escritura en la construcción de nuevas “sociedades de discursos” (Foucault, 1970) más allá del crimen y de la violencia.

Palabras claves: Literatura venezolana, violencia social, el Caracazo..

Recepción: 29/06/2015

Evaluación: 27/07/2015

Recepción de la versión definitiva: 10/06/2016

THE CHILDREN OF THE CARACAZO: REPRESENTATIONS OF SOCIAL VIOLENCE IN FOUR VENEZUELAN NOVELS OF THE LAST DECADE.

ABSTRACT

This article is an exploration of how some works of Venezuelan contemporary narrative foreground the historic events of the 27 and 28 of February of 1989, known as the *Caracazo*. To do so, a corpus of four Venezuelan novels has been selected: *Cuando amas debes partir* (*When you love you must leave*) (2006) of Eloi Yagüe, *La última vez* (*The last time*) (2007) of Héctor Bujanda, *El cantante asesinado* (*The murdered singer*) (2009) of Mario Amengual and *Valle Zamuro* (2011) of Camilo Pino. These texts, that can be considered black novels according to Ricardo Piglia's theory (1986), construct an identity discourse that is traversed by social and urban violence in the Venezuela of the past decade. Going beyond foregrounding who the victim or the victimizer is, these works interweave social criticism (Yagüe, 2015) of the Venezuelan society. Despite its limitations, the corpus shows how the past and the contradictions of modernity continue to traverse the Venezuelan contemporary narrative (Gerendas, 1994). In these novels, the *Caracazo* functions as a political inflection point (Britto García, 2007) so as to propose, from fiction, other forms for approaching the

construction of new subjectivities that imaginarily acquired more visibility during the last decade: the felon, the policeman, the journalist, the poor man, the revolutionary and the victim. Therefore, these are texts that, although showing the social decay and decomposition produced by a violence overflow, constitute “metafictional” stories because they highlight the importance of writing for the construction of new “discourse societies” (Foucault, 1970) beyond crime and violence.

Key words: Venezuelan Literature, social violence, *Caracazo*.

LES ENFANTS DU “CARACAZO” REPRÉSENTATIONS DE LA VIOLENCE SOCIALE DANS QUATRE ROMANS VÉNÉZUÉLIENS DE LA DERNIÈRE DECENNIES

RÉSUMÉ

Dans cet article on fait une recherche de comment les ouvrages de la narrative vénézuélienne contemporaine mettent en scène les événements historiques du 27 et 28 février 1989 connus comme le « Caracazo ». Pour ce faire, on a choisi un corpus de quatre romans vénézuéliens : *Cuando amas debes partir* (*Quand tu aimes, tu dois partir*) (2006) de Eloi Yagüe, *La última vez* (*La dernière fois*) (2007) de Héctor Bujanda, *El cantante asesinado* (*Le chanteur assassiné*) (2009) de Mario Amengual y *Valle Zamuro* (*Vallée vautour*) (2011) de Camilo Pino. Ces textes, même si on peut les considérer des romans noirs d’après la théorie de Ricardo Piglia (1986), construisent un discours identitaire traversé par la violence sociale et urbaine du Venezuela de la dernière décennie. Au-delà de mettre en scène qui est-ce la victime ou le victimaire, ces romans mêlent une critique sociale (Yagüe, 2015) de la société vénézuélienne. Dans ses limitations, le corpus montre comment le passé et les contradictions de la modernité continuent de traverser la narrative vénézuélienne contemporaine (Gerendas, 1994). Dans ces romans, el Caracazo fonctionne tel qu’un point d’inflexion politique (Britto García, 2007) pour proposer depuis la fiction d’autres façons d’aborder la construction de nouvelles subjectivités ayant acquis imaginaires plus de notoriété tout au long de la dernière décennie : le délinquant, le policier, le journaliste, le pauvre, le révolutionnaire et la victime. Par conséquent, il s’agit des textes que, en dépit de montrer la détérioration et la décomposition sociales entraînées par la violence, constituent des romans « métanfictionnelles » étant donné qu’ils soulignent l’importance de l’écriture lors de la construction de « nouvelles sociétés du discours » (Foucault, 1970) au-delà du crime et de la violence.

Mots clés : Littérature vénézuélienne, violence sociale, el Caracazo.

I FIGLI DEL “CARACAZO”: LE RAPPRESENTAZIONI DELLA VIOLENZA SOCIALE IN QUATTRO ROMANZI VENEZUELANI DELL'ULTIMO DECENNIO

RIASSUNTO

Quest’articolo è un’esplorazione sul modo in cui alcune opere di narrativa venezuelana contemporanea, hanno messo in scena le vicende storiche del 27 e del 28 febbraio 1989, conosciute come il “Caracazo”. Per questo è stato selezionato un corpo di quattro romanzi venezuelani: *Cuando amas debes partir* (2006), di Eloi Yagüe; *La última vez* (2007), di Héctor Bujanda; *El cantante asesinado* (2009), di Mario Amengual e *Valle Zamuro* (2011), di Camilo Pino. Questi testi, anche se possono essere considerati romanzi di donne di colore, secondo la teoria esposta da Ricardo Piglia (1986), costituiscono un fine discorso attraversato dalla violenza sociale e urbana in Venezuela nell’ultimo decennio. Oltre a

mettere in scena chi è la vittima o il carnefice, intesseranno una critica sociale (Yagüe, 2015) della società venezuelana. Nelle sue limitazioni, il corpus esporre il modo in cui il passato e le contraddizioni della modernità continuano ad attraversare il romanzo venezuelano contemporaneo (Gerendas, 1994). Così, il “Caracazo” funziona come una svolta politica (Britto García, 2007) per proporre altri modi di affrontare la costruzione delle nuove soggettività che idealmente acquistarono una maggiore visibilità nell'ultimo decennio della finzione: i ladri, il poliziotto, il giornalista, i poveri, il rivoluzionario e la vittima. Di conseguenza, sono testi che, nonostante mostrare il deterioramento e la decomposizione sociale prodotti dal traboccamento della violenza, si costituiscono in storie "metaficcionali" perché sottolineano l'importanza della scrittura nella costruzione delle nuove "società dei discorsi" (Foucault, 1970) aldilà del crimine e della violenza.

Parole chiavi: Letteratura venezuelana. Violenza sociale. Il “Caracazo”.

OS FILHOS DO CARACAÇO: REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA SOCIAL EM QUATRO ROMANCES VENEZUELANOS DA ÚLTIMA DÉCADA

RESUMO

O seguinte artigo faz uma exploração de como algumas obras da narrativa venezuelana contemporânea, colocam em cena os acontecimentos históricos de 27 e 28 de fevereiro de 1989, conhecidos como o Caracazo. Para isso, foi selecionado um corpus de quatro romances venezuelanos: *Quando amas, debes ir embora* (2006) de Eloi Yagüe, *A última vez* (2007) de Héctor Bujanda, *O cantor assassinado* (2009) de Mario Amengual e *O vale Zamuro* (2011) de Camilo Pino. Esses textos podem ser considerados como novelas de tramas, segundo a teoria exposta por Ricardo Piglia (1986), constroem um discurso indenitário atravessado pela violência social e urbana em uma Venezuela da última década. Além de colocar em cena quem é a vítima ou o vilão, entretencem uma crítica social (Yagüe, 2015) da sociedade venezuelana.

Em suas limitações o corpus mostra como o passado e as contradições da modernidade seguem atravessando a narrativa venezuelana contemporânea (Gerendas, 1994). O Caracazo funciona como um ponto de inflexão político (Britto García, 2007) para propor desde a ficção outras maneiras de abordar a construção das novas subjetividades que imaginariamente adquiriram maior visibilidade na última década: o delinquente, o polícia, o jornalista, o pobre, o revolucionário e a vítima. Portanto, são textos que mostram não só o deterioramento e a decomposição social produzida pelo transborde da violência, constituem em relatos “metaficcionalis” porque sublinham a importância da escritura na construção de novas “sociedades de discursos” (Foucault, 1970) além do crime e da violência.

Palavras chave: Literatura venezuelana, violência social, o Caracazo.

...hay acumulación primitiva siempre que se organiza un aparato de captura, con esa violencia tan particular que crea o contribuye a crear aquello sobre lo que se ejerce, y que de esa forma se presupone. El problema sería, pues, distinguir regímenes de violencia.
Gilles Deleuze-Félix Guattari. Mil mesetas

La violencia ha sido un tema recurrente en toda la literatura venezolana. Sin embargo, ella ha estado ligada a distintos recursos narrativos. Desde las imágenes de posguerra independentista como las del “insigne bandido” (*Zárate* [1882/1972] de Eduardo Blanco) pasando por los personajes de “la barbarie” representados en las obras de Rómulo Gallegos (Doña Bárbara, Hilario Guanipa, Marcos Vargas, etc.) y Arturo Úslar Pietri (Barrabás, Presentación Campos); los seres atormentados de Guillermo Meneses y Salvador Garmendia; hasta encontrar un punto importante en la “literatura de la violencia” ligada al testimonio político de los años sesenta. Son muchas las obras que en aquella década se publicaron ligadas a la violencia política. Sin duda, en su conjunto esas obras funcionan como antecedente literario de este trabajo que se centra en la representación de la violencia social del Caracazo. A diferencia de la violencia política o urbana, la violencia social sólo ha sido imaginada a partir del “estallido social” de 1989 y, como se pretende mostrar en esta investigación, tal interés de los escritores venezolanos obedece a una tendencia por establecer al Caracazo como causa primaria de la violencia que ha experimentado la nación en la última década.

Así, las novelas *Cuando amas debes partir* (2006) de Eloi Yagüe Jarque, *La última vez* (2007) de Héctor Bujanda, *El cantante asesinado* (2009) de Mario Amengual y *Valle zamuro* (2011) de Camilo Pino, imbrican los acontecimientos del 27 de febrero de 1989 a las condiciones sociales del presente. En tanto novelas históricas, estas obras, buscan en el pasado los signos invisibles que permitan comprender la violencia del presente. “El regreso del pasado –dice Beatriz Sarlo– no es siempre un momento liberador del recuerdo, sino un advenimiento del presente” (2005, p.9). En este sentido, el pasado adquiere plenitud a los ojos del presente y, viceversa, el presente constantemente se resemantiza con la vuelta al pasado. En cuanto novelas negras, el crimen en estas obras funciona como una manera de representar la sociedad donde él se concibe y comete. Es decir, según muestran estos relatos, el deterioro social conduce inexorablemente al delito y al desborde de la violencia.

En adelante, se explora en el corpus de este trabajo los componentes más importantes que le dan espesor narrativo a estas representaciones: el Caracazo como referente histórico, los elementos políticos que rodean la trama novelesca, la figura del

“zamuro” en cuanto metáfora de la descomposición social y de la violencia que anida en el cuerpo enfermo de la nación, y el discurso identitario que se construye desde estas “nuevas narrativas” venezolanas.

El acontecimiento histórico: El Caracazo

Desde distintos espacios de enunciación y con diferentes recursos literarios, el Caracazo es el eje articulador de todas las obras que conforman el corpus de este trabajo. En *Cuando amas debes partir* de Eloi Yagüe los acontecimientos del 27 y 28 de febrero de 1989 marcan el origen de los crímenes que se comenten en la República. Yagüe muestra un país sumido en la derrota política y social y cuya clave fundamental de lectura pudiera encontrarse, según él mismo representa, en el Caracazo: “Ayudaré a tu memoria. Esto empezó el 27 de febrero de 1989” (p.15); y más adelante: “la Renovación fue nuestro Mayo Francés, creíamos; (...), nuestro Vietnam particular (...) Pero el verdadero fue el 27-F y ese día quien llegó al poder no fue la imaginación sino ella, la desdentada señora de la guadaña” (p. 17); de modo que los acontecimientos históricos del 89 se postulan desde la construcción literaria –probablemente reproduciendo líneas de interpretación dominantes en la sociedad– como motivo fundacional de la más reciente historia nacional. Por eso Castelmar, el personaje principal de la novela de Yagüe, en su letargo ideológico, traza un hilo con las condiciones históricas que trajeron como consecuencia el Caracazo: “La oleada revolucionaria siguió bajando durante los 70 y en los 80 llegó a su nivel más bajo. Y en 1989 ¿qué comienza?” (p. 18)²⁴, pregunta a la que él mismo responde de manera implícita: “No me imaginaba entonces que se preparaba la más grande masacre de que tuviera noticia [...] Pero ese sería el detonante de todo lo que vendría después” (p. 19). El texto de Yagüe quiere significar la visualización social y política que generó el Caracazo, en dos sentidos fundamentales: el descontrol gubernamental vertido en violencia social y la rebelión violenta de los más pobres alimentada por las condiciones de pauperización y marginalidad del ochenta por ciento de la población: “Un verdadero banquete se dieron después del 27-F ‘el día que los cerros bajaron’, como si los cerros pudieran bajar o subir (...) y que no han dejado de bajar desde entonces, desde que gritaron al mundo: –¡Aquí estamos, grandes carajos! ¡A ver si nos respetan!” (*Ibid.*). Aquí estaría la bisagra que une el contexto histórico, político y social con la violencia que posteriormente se acrecienta en el país. Los barrios siguen bajando y condicionan la vida social de los habitantes de la gran ciudad a través de la violencia. La voz de los que bajaron de los cerros, muestra no sólo la impronta de su

²⁴ En relación a la pregunta ¿qué comienza? de *Cuando amas debes partir*, Pedro Vargas afirma: “Pareciera claro que lo que se inicia es el expediente de la venganza, una cruzada por buscar culpables y hacer justicia: la política suspendida, que desplaza el discurso neoliberal y el discurso de la izquierda, ya no para poner en su lugar el discurso de la gestión pública, sino el discurso de ‘la desdentada señora de la guadaña’” (2013:132).

presencia social, sino que se evidencia como la manifestación más evidente de la “cultura de urgencia” en la que estaba sumido el país desde hacía mucho tiempo²⁵.

En adelante, los pobres ya no sólo iban a ser mirados como sujetos marginales, sometidos por el poder del Estado y a una dinámica económica que favorecía sólo a ciertas parcelas del país, sino capaces de rebelarse ante los regímenes de ordenamiento y sujeción social. El miedo de unos contra otros quedó instaurado en la sociedad venezolana como uno de los productos del Caracazo capaz de agenciar una violencia social siempre latente. El Caracazo en *Cuando amas debes partir* comienza como un motín de hambre y se convierte, paulatinamente, en un saqueo de cualquier bien material; es decir, (de) genera en una cadena delictiva:

Lo hacen deteniendo un camión de embutidos, lo atraviesan en la vía y lo vacían. Ya a esa hora el saqueo es generalizado en todo el centro de Caracas. Requisan camiones, buscando algo para mitigar el hambre, chucherías, refrescos, cigarrillos. De inmediato pasan a los comercios que tienen mercancía acaparada los cuales son denunciados por la misma gente del sector. De la comida se pasa a otros productos susceptibles de ser repartidos. En la avenida Bolívar un camión lleno de pintura es aliviado rápidamente de su peso. Uno que lleva su pote en la mano comenta sonriente: “ahora sí tengo con qué pintar mi rancho” (p. 39).

El relato de Yagüe reafirma la mirada sociológica que, aunque en un primer momento reconoce en el sacudón social una manifestación genuina de la pobreza venezolana, en un segundo momento, subraya el desplazamiento del Caracazo hacia una zona de indeterminación social más confusa y heterogénea; daba lo mismo saquear la comida de un supermercado que una tienda de pinturas. Esta escena puede relacionarse con el diálogo que sostiene la Sra. Roca y Pati en *Valle zamuro*:

SEÑORA ROCA: Pero ¿qué está pasando?

PATI: Pues disturbios... Los motorizados, la gente protestando en las paradas de autobuses... Ya sabes cómo es. Aquí la gente protesta por cualquier excusa. Los estudiantes y eso, los encapuchados. Pero esta vez se están pasando. De aquí se ve humo en el oeste, como si estuvieran quemando cauchos. A mí esto no me da buena espina. Primero los zamuros y ahora esto.

[...] SEÑORA ROCA: Santo Cristo. ¿Y tú ves una conexión entre los zamuros y esto?

²⁵ Sociólogos como Yves Pedrazzini y Magaly Sánchez (2001) consideran que el Caracazo fue la expresión más genuina de la “cultura de urgencia”: “El 27 de Febrero (sic), la cultura de urgencia portadora de las esperanzas de sobrevivencia del barrio, descendió a la calle a expresar que se había llegado al límite” (54). Esta posición refuerza, por un lado, la idea del Caracazo como un “estallido popular” que marcó la historia contemporánea de Venezuela y, por el otro, Susana Rotker afianza esta postura cuando afirma que: “El 27 de febrero de 1989 el tenue hilo que mantenía unido el tejido social –el contrato social rousseauriano con ciudadanos conscientes de sus derechos y sobre todo de sus deberes hacia la comunidad– comenzó a despegarse” (2000:217).

PATI: Dios actúa de forma misteriosa (p. 147).

Estas palabras convierten al Caracazo en el corolario de las protestas en Venezuela, el devenir de la “zamurocrisis”, el sumo grado de la degradación social; se rompen los límites de contención entre el bien y el mal, la necesidad y la ambición, el disturbio y el bandidaje, el saqueo y el robo. El sujeto marginal asume el “pillaje” como única vía efectiva de “superación” de la pobreza. Esta imagen del Caracazo también está presente en *El cantante asesinado*: “la gente descontenta por las políticas económicas del gobierno y sus frecuentes restricciones de las libertades civiles, saqueó automercados, restaurantes y todo tipo de tiendas en los grandes centros comerciales; cientos de personas fueron acibilladas por la Guardia Nacional, las policías regionales y el ejército” (p. 87). El “paquetazo” impuesto por el último gobierno de Carlos Andrés Pérez se convierte en el detonador social que crea las “condiciones objetivas” para que “el pueblo” ejerza la violencia en demanda de mejores condiciones de vida²⁶. El saqueo comercial y la intervención de los cuerpos de seguridad del Estado funcionan, en estos relatos, como dos agentes causales de la violencia que se escenificó durante el Caracazo. Sin embargo, la violencia política que se deriva de la represión policial a través del ejercicio de las armas, envuelve todo el acontecimiento, diluye la acción saqueadora de las masas populares, y se convierte en una entidad omnipresente porque, a partir de su intervención, allana todos los espacios sociales de la ciudad. La ciudad se convierte en, como se lee en *La última vez*, “un desolador campo de concentración y miseria” (p.72); un espacio en constante movimiento social y político. De manera general, esta idea de la ciudad guarda relación con la noción de “espacio” esbozada por Michel de Certeau (2000): “El espacio es un cruzamiento de movi­lidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan” (p. 129); en este sentido, el Caracazo funciona como un “lugar practicado”, connotado por los múltiples desplazamientos de distintos agentes sociales: los pobres habitantes de los cerros, las clases medias y altas, territorializados en las urbanizaciones, y la fuerza policial o militar que borran los límites entre unos y otros al someter a todos a un estado de sitio.

El acontecimiento como verdad histórica se desterritorializa hacia un espacio de identidades entremezcladas y en disputa por lo social y lo político. Aunque el discurso oficial capitalizó el Caracazo como un “sacudón” protagonizado por los pobres de Venezuela, lo que ponen en escena estas narrativas, es un cruce de fronteras identitarias que diluye las

²⁶ Para Mirtha Rivero (2014): “las élites económicas e intelectuales que desde inicios de la década de los ochenta enarbolaban críticas a los políticos, encontraron en el Caracazo el pretexto perfecto para desacreditar a la dirigencia que en treinta años de democracia no había sabido responder a las expectativas de esa multitud rabiosa que salió a quemar carros y asaltar comercios [...] Y es que después del 27-F se desbocaron las pasiones, se desataron los demonios. Pero ni siquiera la recién recobrada intuición de CAP pudo apreciar ese desfogue. A un mes de haber llegado a Miraflores, Carlos Andrés Pérez pensó que lo peor había pasado” (131).

diferencias socioeconómicas para mostrar un estado de indefensión ciudadana ante una violencia que pareciera diluir las fronteras entre unos y otros. Como señala el investigador social Marco Cupolo (1990): “entre los múltiples aspectos que se presentaron durante los sucesos de febrero: la violencia urbana, la ira, la protesta descontrolada, la sorpresa, etc., hubo también el de la «fiesta», en el sentido más popular, quizás hasta pagano y antropológico del término” (p. 30). Esta multiplicidad de factores e identidades permite comprender el Caracazo como un juego de disfraces, un carnaval siniestro del que es “imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes *de la libertad*” (Bajtín, 1990, p. 13). El estado de confusión social que se generó en el Caracazo no sólo canceló los ideales sociopolíticos de la democracia representativa, sino que dejó en estado de zozobra y desarticulación discursiva a la opinión pública quienes no entendían qué estaba pasando. Los medios de comunicación tampoco podían explicar con claridad la realidad del sacudón. Es decir, lo “indecible” del acontecimiento del 27 de febrero, la literatura se arriesga a decirlo y lo distribuye simbólicamente²⁷. En el mundo ficcional que construye Eloi Yagüe en *Cuando amas debes partir*, el periodista Castelmar puede (re)vivir los hechos que se sucedieron durante el Caracazo: “Caminaba y caminaba... Como por arte de magia aparecen barras de hierro... En cada esquina se nos incorpora más gente... También aparecen piquetes policiales. Ya nos apuntan, ya nos disparan... (p. 39). Sólo allí, en la ficción, el acontecimiento parece recobrar su verdadera dimensión, su sentido social y político, su permanencia en la memoria colectiva porque como afirma Castelmar, después del Caracazo, “todo parecía haber vuelto a la ‘normalidad’ en el país de la desmemoria, pero yo sabía que ya nada sería igual” (p. 49). En la escritura, la memoria perdura en el tiempo, lo real, sigue operando en la simbolización del acontecimiento.

El crimen, un recurso político y literario

Detrás del entarimado de la violencia y el crimen que se escenifica en las obras comentadas en este trabajo, está de telón de fondo el discurso político. En distintos momentos aparecen representados elementos que hacen referencia a la vida política del país. El mismo hecho de que el Caracazo haya sido proyectado fundamentalmente como un hecho político, establece ineludiblemente esa marca en todo texto que lo aborde²⁸. Por otra

²⁷ Afirma Jacques Rancière (2011): “la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundo comunes” (16-17).

²⁸ Al son de la recuperación simbólica del Caracazo como génesis política de actual gobierno, las instituciones del Estado han buscado mantener en todo momento la vigencia del estallido social del 27 de febrero. Al respecto, la periodista Mariana Duque (2012) en nota de prensa aparecida en *El diario de los Andes*, el 26 de febrero de 2012 señala la siguiente información: “A 23 años de El Caracazo, las investigaciones siguen abiertas. La fiscal General

parte, en cuanto novelas negras, estos relatos enlazan el crimen a las condiciones políticas donde el delito se comete. Como afirma el escritor mexicano de novelas policíacas Francisco Pérez Arce (Paco Arce), “cualquier novela policiaca es eminentemente política” (2012, p. 1). El crimen o la desaparición es un motivo para mostrar, desde la literatura, las condiciones políticas, sociales y económicas donde el delito se gesta y desarrolla. El Caracazo, en cuanto epítome de la violencia social en Venezuela, en estas narrativas se comprende como reacción del “pueblo oprimido” contra las medidas económicas del gobierno de Carlos Andrés Pérez. Así lo grita uno de los manifestantes en *Cuando amas debes partir*: “«Estamos desarmados. Solo queremos trancar la vía para protestar contra el paquete de CAP-Fedecámaras-Imperialismo». Tras un momento de duda el oficial responde: «Está bien, pero respeten la propiedad»” (p. 38). Por un lado, la razón política justifica el desborde de la violencia y el quiebre institucional, por el otro, la cita hace ver que las mismas instituciones, representadas en los cuerpos policíacos, se hacen cómplices tanto de la violencia social como urbana. La indiferencia policial impulsa las habilidades detectivescas de cada uno de los personajes principales de estos relatos; ellos como los “sabuesos modernos” buscan resarcir la justicia que el Estado les niega a los más pobres o débiles de la nación. Porque como dice el inspector Ankers Sarmiento, en *El Cantante asesinado*, “a quién carajo le importa saber quién lo mató y por qué” (p. 18). Hay, por lo tanto, el deseo manifiesto de revelar los intrínsecos sociales o políticos que cercenan la verdad del crimen y evitar así que la víctima quede en el anonimato o la desaparición, como hasta entonces lo era “el cantante asesinado” o “Yulaiza X” que “era un cuerpo anónimo más, sin familiares ni amigos, en esta ciudad violenta” (Yagüe, p. 70).

En cuando amas debes partir, el poder político y económico, representado en “el ministro” y “W.C”, genera toda la violencia que se escenifica en el relato. Castelmar liga, en distintas ocasiones, “la historia de su odio” con la cancelación de los ideales democráticos de la política venezolana, pero también con los sueños de la izquierda socialista:

En aquel momento, cuando la revolución parecía estar a la vuelta de la esquina, era una estupidez no ser de izquierda. Hacíamos largas reuniones en la que volteábamos el mundo y protagonizábamos competencias de citas: ganaba el que más y mejor citara a Marx, a Lenin, a Mao o, incluso a Trotsky, Petkoff y a Marcuse, pues ya nos empezábamos a despegar de la burocracia estalinista” (p. 13).

de la República, Luisa Ortega Díaz, aseguró que las investigaciones no se cerrarán hasta que se resuelva el último caso. Para ella, ‘El Caracazo’ fracturó la historia venezolana y marcó el inicio del nacimiento de una nueva República que se consolidó con la entrada en vigencia de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, en 1999”.

La novela negra de Eloy Yagüe, articula lo policial con lo político y poético en un mismo espacio narrativo, pero atravesado por líneas de fuerzas que se atraen y se repelen, de negociaciones y resistencias. En tal sentido, la novela arrastra el tono de la derrota política gestada desde el fracaso de la izquierda en los años sesenta y el pase de algunos miembros de esos grupos a la vida cultural venezolana:

La derrota de la izquierda, militar primero al fracasar la táctica guerrillera y política después al no lograr superar el histórico 10 por ciento electoral, hizo que los poetas revolucionarios decidieran embalsamarse. ‘¡In vino veritas!’, gritaba desde una mesa Ludovico Silva, echándose palos con el viejo Marx cuya escritura conocía como la palma de su mano. El Chino Valera Mora fue uno de ellos (p. 121).

Castelmar no deja de reconocer que ante la decadencia social y el quiebre de los sueños revolucionarios, la salvación del alma podría estar en la potencia creativa, que como pulsiones del cuerpo, todo hombre lleva dentro de sí.

Sin embargo, lo que muestra la novela de Yagüe es que el poder no se experimenta como potencia para inventar mundos posibles, sino para satisfacer las ansias económicas, sexuales o políticas. En este sentido, estas obras construyen un universo ficcional marcado por un pesimismo literario donde no hay espacio para la esperanza de un mundo mejor, sino para la violencia que todo lo pervierte y condena. El superministro, ante la interpelación que le hace Castelmar de por qué había asesinado a los niños Yulaiza X y Eliécer responde: “– Bien, supongo que no se puede tapar el sol con un dedo. Digamos que uno tiene sus caprichos personales. Me gustan los muchachos. Pero Eliécer era especial para mí. Era muy lindo. Yo lo quería” (...) Bajo este aspecto tan formal, somos fogosos por naturaleza” (p. 159). La lógica que permite el desplazamiento de los personajes por el territorio nacional es el delito y el crimen. “No hay odio, –dice el representante ministerial– solo poder, ansia de expansión territorial, comercial, ideológica (...) no puede poner en evidencia el estremecimiento de placer que le produce el poder, el hecho de que ese poder esté basado sobre el dolor ajeno” (p. 184). El poder se convierte en biopolítica, decide sobre la vida y la muerte de los otros. En este sentido, como señala Foucault, la norma como discurso “es portadora de una pretensión de poder. No es simplemente, y ni siquiera un principio de inteligibilidad; es un elemento a partir del cual puede fundarse y legitimarse cierto ejercicio del poder” (1999, p. 27). Más aún, la simbolización que hace *Cuando amas debes partir* es que todos, en menor o mayor grado, estamos atravesados por esa “voluntad de poder”. Dice Castelmar, después de la muerte de W.C. y habiendo asumido el puesto que este ocupaba como director del periódico *La República*: “Gracias al magisterio de W.C., aprendo rápidamente el arte de la corrupción” (235). Así, los personajes de esta obra narrativa,

quedan atrapados en el círculo vicioso del crimen y la violencia social. En las palabras de Castelmar, quedarse en *La República*, el diario donde se desempeñaba como reportero de sucesos, implica estar dispuesto a corromperse, a matar o a morir, según sean las circunstancias. De fondo, pareciera que el parricidio es la única posibilidad de continuar en el territorio nacional o el exilio obligado, como lo hace Aída, para poder realizar lejos de la patria, los sueños y esperanzas a través de la escritura²⁹.

Asimismo, *Valle zamuro*, más que poner en escena las “barbaridades” que se cometieron durante los días del Caracazo, acentúa cómo los vínculos del poder político operan de tal manera que condena a unos a la muerte, al exilio o a vivir marginados en la periferia, y a otros les otorga beneficios para librarse incluso de las desgracias que el Caracazo trajo consigo. De manera similar a *Cuando amas debes partir* el poder corrupto discrimina entre unos y otros, a unos beneficia y otros los condena a vivir encarcelados o expuestos a los embates de la violencia. Por eso Alejandro Roca, personaje principal de la novela y representante de los “sifrinos del Este”, puede librarse de la prisión y de la muerte porque su familia conoce al ministro Tablante. Tras de sí, quedan los muertos de la Disip, los barbudos de la izquierda marxista torturados por los cuerpos de la seguridad democráticos, su amigo Rodrigo que sigue soñando con una revolución que devuelva a todos la justicia social; ellos “reconocen que lo más hermoso que tiene el proceso es que está sucediendo de manera espontánea, tal como Marx lo había vaticinado...” (p. 208). *Valle zamuro* articula el Caracazo con los sueños revolucionarios que vieron en el “barbudo Fidel” un ejemplo para lograr la liberación de América Latina. Pero como señala Ernesto cuando conversa con Alejandro acerca de los ideales revolucionarios de Rodrigo: “si un tipo como Rodrigo toma el poder, estamos fritos. Está fundido. Loco de bola. Nos mete a todos en campos de concentración si puede. Me lo encontré esta mañana en la panadería. Compró casi todo el inventario, para alimentar a su gente. Y estaban todos en la panadería. Aquello parecía Cuba (p. 155). Retrospectivamente, la novela de Camilo Pino cancela los deseos y sueños de los discursos revolucionarios por estar cargados de una especie de desquiciamiento individual que amenaza con volverse colectivo y que sólo hará que los zamuros se apoderen de la nación y dejen en todos sus vahos pestilentes:

²⁹ Tal vez esta imagen del escritor, que emigra para desarrollar la escritura, sea una metáfora del presente signada por muchos escritores venezolanos “migrantes” como Miguel Gomes, Juan Carlos Chirinos, Camilo Pino, Juan Carlos Méndez Guédez, Israel Centeno, Liliana Lara, Gustavo Valle... que ahora residen en otros países. Silda Cordoliani recoge algunos testimonios de estos autores en el libro *Pasaje de ida* (2013). Por otra parte, el “parricidio” hace alusión a los trabajos de Carlos Pacheco sobre la literatura venezolana que pone en el tapete el país como problema: “Es el país como enfermo necesitado de una terapia social, educativa, moral, de acuerdo con aquella metáfora médica tan socorrida por algunos de ellos. Y también el país como presa de múltiples depredadores parricidas” (2001:16).

Me acuerdo –comenta Alejandro– de que alzaba el dedo como Fidel. Ya en esa época imitaba a Fidel el zorro ese. Por suerte, después de su diatriba Lecuna comenzó un discurso delirante, una de sus chifladuras, como las que sueltan a cada rato en su programa de televisión hoy día, un disparate en que mezcla a Bolívar con Marx y Cristo, un discurso gahnápiro, tan absurdo que la gente se aburrió y se tranquilizó (p. 123).

La Venezuela representada en *Valle zamuro* es también el país de la derrota porque tras el vacío, la impotencia y la frustraciones de sus habitantes, no queda ningún sueño por cumplir. Personajes como Alejandro sienten que no hay salida posible a la descomposición social que se traduce día a día en violencia social. Una violencia que trastoca todos los espacios de la ciudad, la vuelve incomprensible y convierte a sus ciudadanos en sujetos “loquitos”:

Eso es lo que somos, actores de televisión mala, entrevistados de *Despachos*; personajes de drama barato, obsesionados con nuestro ombligos, empeñados en postergar el gran final, hasta que un día viene y, ¡pum!, explota delante de nosotros, y ni siquiera entonces nos damos cuenta de que lo hemos estado conjurando por años, de que todos nuestro actos han sido parte de un plan, de una historia que no puede terminar bien (p. 190).

El país se experimenta como un drama sin final feliz porque la violencia que, desde siempre estuvo latente en la vida de sus personajes, los condena a la desesperanza o a la tragedia. Enmarcado en este pesimismo literario, el estallido social del 27 de febrero se convierte en el gran “¡pum!” que permite reconocer con mayor nitidez la realidad de la violencia en Venezuela. Como señala el Sr. Roca: “–En este país estamos acostumbrados a que nos lo den todo, y cuando abran la economía el peso va a caer sobre la gente. Cuando la gente vea que el autobús le cuesta el doble, que la gasolina no está subsidiada y los precios liberados, cuando comience a sentir la inflación otra vez no se va a contentar” (p. 138). Pese a ello, personajes como Burbujas siguen esperando una revolución, “pero una revolución extraterrestre que fue anunciada hace muchos años y que la gente no entendió” (p. 208). Al tiempo que la ironía y la burla marcan la posición ideológica en contra de la creencia real en las posibilidades de esa revolución, los presos del Helicoide ven en el Caracazo los signos apocalípticos de una era que está terminando para dar paso a otro mundo mejor fuera de esta tierra.

Tampoco la novela *La última vez* se aleja de los discursos políticos contemporáneos que asumen el Caracazo como impulso desmedido de la Revolución Bolivariana. La obra de Héctor Bujanda utiliza los acontecimientos históricos del 27 de febrero y los pone a dialogar

con las circunstancias políticas del presente³⁰. Así lo revela el texto cuando dice: “Como si allí, en esos días extremos, en esa guerra total que vivimos, se encerraba algún presagio de lo que ahora nos está sucediendo” (p. 72). De tal modo, que lo que hace *La última vez* es una referencia histórica sobre el Caracazo para comprender la situación política y social del momento. Todos los hechos históricos que sucedieron después del 27 de febrero, la novela los muestra como una consecuencia natural del Caracazo. La intentona golpista del 04 de febrero y la del 27 de noviembre de 1992, el enjuiciamiento al presidente Carlos Andrés Pérez, el indulto de Caldera a los líderes del 04 de febrero, la campaña presidencial de Hugo Chávez, el golpe de estado contra el mismo Chávez y el paro petrolero en el 2002; hechos históricos que, vistos desde el presente, guardan relación, en la novela de Bujanda, con los acontecimientos del 27 de febrero:

Ahora todo el mundo habla de golpe de estado, de tenientes conspirando, de aviones que sobrevuelan sin permiso, de tanquetas que salen de madrugada de las guarniciones. Hay mucha tensión en la calle. Desde que Caldera indultó a los oficiales que se rebelaron el 04 de febrero, la gente anda pendiente de un peo, y guarda comida en las despensas como si viniera la Tercera Guerra Mundial. Dicen que los comandantes rebeldes tienen un proyecto radical y que andan otra vez en plan de subversión, calentándoles las orejas a los oficiales activos. El tal Chávez anda de pueblo en pueblo haciendo asambleas y reuniones, y es tal el mazacote que tiene en el cerebro, que es capaz de enlazar en una misma oración a Nietzsche y al general Zamora. Se habla cada vez más de tribunales populares, de fusilamientos y de un inminente cambio de poder. Este país Katty, se lo llevó el demonio. En los últimos siete años ha pasado de todo: una guerra social, dos intentos de golpes de estado, indultos presidenciales a narcotraficantes, atentados terroristas y hasta la quiebra del sistema financiero (...). Todo ha cambiado, Katty, las mises quieren ser presidentes; los guerrilleros, neoliberales; los militares, revolucionarios y los astrólogos, subversivos... ¡Qué te puedo decir! (p.p. 30-31)

La cita *in extenso*, es la muestra de un país en donde la vida no alcanza para digerir los acontecimientos históricos, políticos, sociales o económicos porque se suceden uno tras otros de manera rápida y atosigante. Tal vez por eso, no hay espacio suficiente para la memoria, sino para el recuerdo fugaz de la historia. En esa fuga, la violencia social y urbana desborda los límites entre la realidad y la ficción. Sólo quedan los síntomas de un país donde “la inseguridad se ha convertido en su más consistente obsesión” (Bujanda:68). Estos relatos intentan representar los signos sociales y culturales de una violencia desmedida que vuelve trizas la vida de los personajes y los deja sin ningún asidero político ni identitario.

³⁰ Carlos Sandoval explica que la intención de *La última vez* es “revelar algunas de las situaciones que ocasionaron la decadencia de la democracia representativa para incrementar la importancia y el valor del advenimiento de Hugo Chávez. Aquí se nos recuerdan perversiones partidistas, complicidades parlamentarias y turbios negocios militares” (2013:s/p).

Sobre la matriz cultural de esta “violencia loca”³¹, que va dejando a su paso una estela de crímenes y delitos, estas obras narrativas configuran nuevos imaginarios de cómo esa violencia febril va convirtiéndose en estructural, enquistada en los vórtices políticos de la Venezuela contemporánea. El delito se convierte en estos relatos en el centro donde confluyen todos los factores de la vida individual y colectiva de los venezolanos; o en sentido inverso, “el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye” (Ludmer, 2011, p. 16). La violencia, en este sentido, se vuelve omnipresente, inunda y desborda todos los espacios nacionales, marca las diferencias ciudadanas y gestiona nuevas ficciones de identidad. Como muestra *El cantante asesinado* la ciudad se convierte en un espacio sangrante³²:

Tres días estuvo lloviendo venteando sobre Ciudad Piar, con breves escampadas, después de la cuales arreciaba la lluvia. A Ricardo Delgado se le ocurrió que la ciudad estaba lavando la sangre de las muchas víctimas del hampa, semana tras semana; la lluvia lavaba la sangre derramada de Álex Aldao, un año, y tal vez limpiaba el corazón despiadado de su (sic) tres asenas (p.p. 135-136).

Cada fin de semana la ciudad se tiñe de rojo con la sangre derramada de los cientos de venezolanos que mueren víctimas del hampa o la delincuencia. *El cantante asesinado* revela que tras la muerte de Álex Aldao, la verdadera trama no está en la historia de un crimen relacionado con el Caracazo, sino en construir una metáfora de la violencia y del odio a partir de uno de los tantos asesinatos que semana tras semana se cometen en el territorio nacional: “—Hoy matan a la gente por nada —dijo el policía municipal y se marchó, recordando con lástima y tristeza al hombre asesinado” (p. 8). La violencia, como la lluvia, sigue cayendo sobre “sus quebradas contaminadas, inundando colegio y casa (sobre todo las de los pobres del sur)... donde flotaban cadáveres en las aguas turbias, crecidas y raudas llevando consigo ranchos de cinc (sic) y madera, ahogando los sembradíos de más allá del cinturón periférico de los barrios pobres” (p.p. 136-137). Enquistada en los barrios de las grandes ciudades, la violencia, desborda sus límites periféricos para invadir todos los espacios sociales de la Venezuela contemporánea.

Ante ese cuadro de terror y desesperanza al Dr. Ricardo Delgado, personaje principal de *El cantante asesinado*, sólo le queda el refugio interior para seguir investigando

³¹ Para Luis Pedro España (1994): “Lo grave de esa violencia que hemos calificado de *loca*, es que no conoce de normas o de racionalidad que permita dialogar con ella” (14).

³² La representación de la ciudad como espacio sangrante guarda relación con lo que el fotógrafo Nelson Garrido denominó “Estética de la violencia” dentro de la cual se encuentra la foto intervenida por el autor titulada “Caracas sangrante”. Sobre esta imagen, Daniuska González (2010) explica: “la foto con intervención digital ‘Caracas sangrante’ puede proyectarse como la representación visual/textual más completa y explícita de la violencia urbana caraqueña” (53).

historias insepultas como las de Álex Aldao. Narraciones de muerte que se compaginan “en una ciudad de incesantes rituales crematísticos, enquistada en su desmemoria y embebida en sus vaivenes políticos” (p. 101). Relatos identitarios que construyen nuevos imaginarios sobre las nuevas identidades nacionales. Tres características, según *El cantante asesinado* definen hoy al venezolano: la violencia con sus ritos de muerte, la desmemoria porque a nadie parece importarle los muertos que cada día ocurren y lo político que a nadie deja indiferente. Por eso, en los intersticios de esas páginas violentas, Álex Aldao seguirá cantando *Esperanza inútil, Sombras, Desahogo...* como los versos testimoniales de una vida truncada por la violencia social y urbana que a todos somete a vivir desterrados en el propio territorio.

Hacia los nuevos símbolos identitarios: el zamuro como “ave nacional”

La imagen del zamuro, buitres o zopilotes está presente de distintas maneras en los relatos seleccionados. En *Valle zamuro*, la bandada de zamuros funciona como un anuncio profético que señala el advenimiento de las miles de víctimas de la violencia social y urbana. Esta idea se compagina con los síntomas de un país en estado permanente de descomposición social: corrupción, desempleo, pobreza, delincuencia, criminalidad, etc. El Caracazo, en este sentido, constituye un punto de inflexión que, como un detonante, activa una cadena de protestas a raíz de la ejecución del paquete macroeconómico del segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez³³. En su reflexión Alejandro Roca lo señala de esta manera: “Los zamuros planean sobre la autopista en un círculo ritual. Imagino que observan a un perro moribundo con su paciencia de zamuros. A veces pienso que siempre estuvieron allí, mucho antes de la invasión, y que no nos habíamos dado cuenta” (p. 220). El

Caracazo funciona como la caída del velo social para que los distintos grupos sociales se reconozcan dentro de un mismo territorio. “Somos un solo ser, como las manchas de zamuros que forman un solo pájaro gigante” (p. 128), grita Alejandro en medio de su drogadicción. Lo negro del “zamureo” pareciera agenciar una nueva identidad nacional que, al tiempo que emparenta a todos los ciudadanos en mismo horizonte social, los condena a vivir en un territorio apestando por la violencia donde la muerte está siempre en estado latente.

³³ Distinto investigadores coinciden en señalar que el Caracazo se debió a la aplicación de fuertes medidas económicas, entre ellas el aumento del precio de la gasolina, aplicadas por el entonces presidente Carlos Andrés Pérez. Por ejemplo, Margarita López-Amaya y Luis Lander señalan: “En respuesta al anuncio de un programa de ajuste macroeconómico de orientación neoliberal por parte del segundo recién instalado gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989-1993), se produjo en Caracas y en las principales ciudades del país un masivo estallido social” (2006:12).

Valle zamuro enfatiza que aunque el Caracazo fracturó abiertamente la sociedad venezolana, esa fractura no obedeció a que apareció “una nueva clase social”³⁴, sino que ella estaba ahí oculta en los cinturones pobres que bordean la metrópoli venezolana, pero contenida por murallas invisibles que la confinaban a esos territorios intransitables por la clase media/alta que representan Alejandro Roca y sus amigos. El sargento que detiene a Alejandro la noche del 28 de febrero, después de haber dejado la fiesta en el castillo de los Kozloski, recrea esta visión de la siguiente manera: “-¿Kozlo qué? Lo que me faltaba, una fiesta en casa de los Koskorroski, la familia Koskorroski. Sifrinos de mierda. Esos coños de madre merecen que los saqueen” (p. 195). Los pobres se convierten en hordas que destrozan, matan, saquean no por hambre, sino por maldad: “No estamos hablando de comida; estamos hablando de electrodomésticos” (p. 149); a los otros, sólo le queda construir barreras de protección para resguardar sus bienes ante el desborde del “zamureo”: “Aquí los vecinos se están reuniendo. Hicieron un inventario de armas. Te quedas loco. Hay un vecino que tiene una ametralladora, una Uzi” (p. 156). El estallido social construye un “estado de sitio” donde unos y otros se convierten en “víctimas-en-potencia”. La mirada de la sospecha se instaura en todos, la desconfianza en las instituciones se acentúa porque también ellas adolecen de violencia.

Aunque ciertamente el Caracazo marca el inicio de una nueva época venezolana, lo que hacen ver las novelas revisadas en este trabajo es que no significó una etapa de progreso social, sino el advenimiento de la “zamurocrisis” marcada por saqueos, invasiones, corrupción, represión y muerte. Una bandada de zamuros parece anunciar el fin de los tiempos. En este sentido, los zamuros representan, sobre todo, un esquema de conducta despiadada: sobrevivir a costa o gracias a la muerte de otros, beneficiarse de esa muerte. Es metafóricamente la expresión de una sociedad disociada, desmembrada, donde los intereses de los diferentes grupos divergen, el mal de unos es el bien para otros. La presencia reiterada de los zamuros significa que algo grande (putrefacto) está por acontecer y que la ciudad está descomponiéndose socialmente, mutando hacia otra cosa. En esta mutación violenta, los barrios caraqueños se descubren como los lugares más violentos y

³⁴ En una conferencia de Fermín Mármol León se pueden constatar estos imaginarios que sobre el barrio se han construido y que *Valle zamuro* también los representa. Dice Mármol León: “Voy a presentar estadísticas que nos señalarán los errores que cometió lo que se llama la Cuarta República, que cometimos nosotros, cuando se comenzaron a enfrentar estos problemas difíciles. Porque nos olvidamos en Venezuela que había nacido una nueva clase social. Esa clase social que algunas personas llaman marginal, y que nosotros señalamos los criminólogos que “vive en pobreza crítica”, de esa vamos a conversar. Les presento lo que nosotros llamamos ‘el árbol del delito’. ¿Por qué usamos este ejemplo del árbol del delito? Porque creemos que este frondoso árbol, que representa los altos índices de criminalidad, debemos tratar de destruirlo y no con las políticas que se ha definido” (2004:32).

oscuros: “Los barrios suelen verse muy lindos de noche, con sus lucecitas, que parecen adornos navideños (la comparación es un lugar común, pero es la mejor que se me ocurre). Verlos apagados causa escalofríos, un suspenso parecido al que se siente al caminar por primera vez entre los zamuros” (Pino, p. 212). La voz narrativa manifiesta la visión que del barrio tiene un sector de la ciudadanía que ve en él un espacio amenazante. El “sacudón” hace que zonas populares como Roca Tarpeya (despeñadero romano donde tiraban a los traidores) aparezcan con toda su carga violenta a los ojos de una clase social que aún sabiendo de su existencia los había ignorado hasta ese momento. Afirma Alejandro, el personaje principal de *Valle zamuro*:

Nunca he estado en un rancho y lo poco que sé sobre los barrios lo sé por leyendas urbanas, como la del joven que fue a comprar cocaína y nunca salió, o por observación empírica de carretera: a los pobres les gusta usar *shorts* de poliéster, preferiblemente rojos, y no tiene problema en andar sin camisa; de hecho, la mayoría anda sin camisa y en cholas de plástico hechas en Brasil. A veces pienso que ir a los barrios debe ser más como ir a un pueblo en el interior del país, pero un pueblo habitado por aldeanos violentos, resentidos, que si te descuidas te sacan un ojo y se lo venden a un doctor para un trasplante de córnea (p. 200).

La cita revela dos ideas importantes. Una es la de los barrios como leyendas urbanas, de fondo un territorio imaginado y por lo tanto carente de realidad, de no existencia. La segunda idea, se imbrica con los discursos sociológicos que miran el barrio como el lugar donde la violencia se origina y distribuye. En él, imaginariamente, sucede lo más atroz y grotesco (promiscuidad, incesto, violaciones, asesinatos, pedofilias, linchamientos, etc.) de la humanidad; es el “espacio apeestado”³⁵, delictivo que diferencia a los pobres de los ricos. En general, criminólogos y sociólogos, sitúan en el barrio el lugar naturalizado de la violencia social, habitado por una “una nueva clase social” (Mármol, p. 2004) que la habilita y gestiona.

Tras “El día en que bajaron los cerros”, la visión de los barrios como peligro social se acrecienta. Así se lo cuenta José Ángel a Katty en la novela de Héctor Bujanda, *La última vez*:

Imagínate que mamá decidió gastarse un dineral en cambiar las cerraduras de la casa. Puso una nueva reja en el pasillo y reforzó la puerta con una multilock. Dice que hay que prepararse para un nuevo 27 de febrero, y que si los barrios bajan a la avenida, esta vez tratarán de quemar los apartamentos con toda la gente adentro [...] El barrio sólo es

³⁵ La idea del barrio como espacio apeestado se puede relacionar con los mecanismos de exclusión e inclusión postulados por Michel Foucault en el libro *Los anormales* (1999). A ese respecto, Claudia Cavallín hace referencia cuando analiza las favelas brasileñas representadas en la película *Ciudad de Dios*: “Allí fueron confinados los ‘apestados’, es decir, aquellos a quienes el Estado reconoce como damnificados, pero con los cuales la convivencia es imposible y por ello permanecen marginados...” (2005:15).

una amenaza. Ha quedado como una sombra a nuestras espaldas (p.p. 67-68).

Aunque como dice Alejandro en *Valle zamuro*, la vida de los personajes “transcurre entre el CCCT, Chacao y Los Palos Grandes, una de las pocas zonas de Caracas donde se puede caminar” (p. 35), el barrio se construye en estos relatos como un espacio espectral que, aunque alejado físicamente de la vida de los personajes, está alojado en su psique y deviene en miedo, zozobra, inseguridad, paranoia y violencia. También en *El cantante asesinado* son los mendigos que habitan en la miseria de los parques, los que le dan muerte a Álex Aldao, el cantante venido a menos después del Caracazo.

Estos imaginarios que miran el barrio y a los pobres como amenaza del otro, sin duda, tienen relación con los discursos sociales que sobre el delincuente común o malandro venezolano, y su “poder malandreado”³⁶, se han hecho en las últimas décadas. En la novela de Bujanda, *La última vez*, estos sujetos aparecen representados como los verdaderos beneficiarios del Caracazo. “Después dicen que el único coñodemadre en esta vaina soy yo. Ustedes son la misma mierda, no joda, pero no se la están gozando tanto como yo. Ésa es la diferencia. Qué vacilón” (p. 72). La violencia social y urbana equiparó las ciudadanías a una misma condición de víctimas y victimarios. Sin embargo, los delincuentes parecieran ser los únicos que capitalizaron la violencia social del Caracazo para delinquir (gozar) a diestra y siniestra. El otro queda sometido, derrotado, fracturado ante el auge del delito: “Después del sacudón, Piraña y su gente vendieron en las escaleras del bloque la harina de maíz, las sardinas en lata y el diablito, diez y quince veces por encima de su precio. No quedaba más remedio que pagarlo. Caracas se había quedado sin comida y lo poco que había estaba en manos de los malandros” (Bujanda. P. 76). El malandraje se constituye en el nuevo poder que a todos somete y destruye. Incluso, estas narrativas, permiten pensar que en el estado de caos y confusión reinante en Caracas, se borran las diferencias identitarias y todos son vistos como posibles malandros: “¿Qué diferencias hay entre un loquero y un malandro? Son la misma vaina, ¿tú no entiendes? Quieren arrancarte el alma, quieren robarte hasta la última gota de vida que te queda. Aquí me tienes todo el día dormida, drogada. Boba” (p.p. 122-123). Dentro de esa confusión social donde se borran los límites entre la cordura y la locura, entre la realidad y la ficción, la violencia actúa como una marca identitaria que fusiona en un mismo horizonte discursivo a todos los habitantes del país.

³⁶ El psicólogo e investigador social Alejandro Moreno se interroga sobre este nuevo “poder malandreado”, y lo explica en los siguientes términos: “¿Ahora bien, cómo está siendo concebido y promovido, de hecho, este todo poder? Sencillamente como todo. Todo quiere decir todo. Un poder no sometido a ningún límite ni control. Fuera del que le ponga el gran líder quien es el que lo concede. Ni límites constitucionales, ni legales, ni de relaciones humanas ni de lo que se suele entender por ética, justicia y moral” (2012:8).

En las novelas comentadas, los zamuros no son sólo una alegoría de los barrios en cuanto espacio predilecto de la violencia, sino que también identifica la función que tiene el periodista o investigador como “nuevo sabueso” o detective policial. Así lo afirma Castelmar en *Cuando amas deber partir*. “Mi vida como ‘zamuro’ empezó el día en que me gradué de ‘comunicador social’ [...] No imaginaba, entonces, que la figura del zamuro presidiría todas y cada una de mis jornadas como periodista” (p. 19). Como el alimento putrefacto del ave carroñera, los cientos de muertos que deja por doquier la violencia, alimentan el quehacer noticioso de los comunicadores sociales. “Mis ‘clientes’ habituales no son los banqueros ni empresarios ni jerarcas políticos, sino pobres diablos, en sentido literal, carne de cañón, ración de carroña que cada fin de semana arroja a mis pies. Y yo, como un buitre cebado, despliego la envergadura de mis alas enlutadas para engullir con ansia esa putrefacción” (p. 111). Los muertos se convierten en la materia orgánica y simbólica que nutre la escritura más reciente; en sentido capital, la muerte produce una “instancia de saber” capaz de articular los nuevos discursos sobre la realidad que acontece diariamente en Venezuela: el delito y su consecuente ola de homicidios. “El buitre” es quien tiene la misión de escudriñar en lo putrefacto para resolver el crimen.

En estas novelas, el sabueso del policial clásico deviene en ave carroñera que agudiza sus sentidos para escudriñar en “las huellas del crimen” aquello que escapa a la indagación policial: “yo husmeaba como un sabueso” (p. 58), señala Castelmar porque encuentra en la muerte “una razón para seguir viviendo... Las de los pobres diablos que me dan de comer. Día a día, semana a semana, mes a mes, año a año” (p. 34). A través de la escritura, periodistas como el Castelmar en *Cuando amas debes partir*, el José Ángel de *La última vez*, el Alejandro Roca de *Valle zamuro* e incluso el abogado Ricardo Delgado de *El cantante asesinado*, hacen posible la reconstrucción de la historia de la víctima y del victimario. Paradójicamente, el detective devenido en zamuro aclara las circunstancias oscuras que obturan la verdad del crimen. Por eso como señala Alejandro, en *Valle zamuro*, “el zamuro debería ser el ave nacional, de tantos que hay” (p. 38).

Así “el zamureo” va más allá de la indagación cadavérica para convertirse en una marca simbólica que identifica a toda una nación. Dentro de esa “mancha negra” que invade todos los espacios de la ciudad, el detective encuentra en la investigación policial su sentido existencial; como sucede en *El cantante asesinado*, el protagonista de estos relatos negros, se convierte “en una especie de Philip Marlowe vacilante entre el ejercicio de la abogacía y el descubrimiento de la chusma. Le olió a vegetación podrida...” (p. 132). Si en el policial clásico, la tarea del detective estaba centrada en ir descubriendo, racionalmente, los enigmas del crimen, en estas novelas, su misión consiste en mostrar los distintos rostros de la sociedad donde el delito se contagia como una enfermedad, sobre todo, el de los más

pobres a quienes la violencia deja sin cara: “Nadie sabía quién era el hombre asesinado; además, la cara se la habían dejado irreconocible: lo único seguro es que se trataba de un indigente” (Amengual:6). Esta imagen de la víctima sin nombre y sin rostro, más allá de compaginarse con los imaginarios tradicionales que se han construido de ella, en tanto cuerpo anónimo del delito, hace juego discursivo con el tema del Caracazo como estallido social que, por un lado, desfiguró a la sociedad venezolana, es decir, rompió la idea de una sociedad configurada bajo los ideales modernos de igualdad, justicia, fraternidad y libertad; por el otro lado, hace también alusión a la cantidad de muertos y desaparecidos que jamás fueron nombrados o encontrados. Por eso se lee en las primeras líneas de *La última vez* el siguiente enunciado: “Una bruma repentina empezó a cernirse sobre nosotros y desfiguró aún más nuestros rostros” (p. 15) y *Cuando amas debes partir* señala que “Yulaiza X”: “Era un cuerpo anónimo más, sin familiares ni amigos, en esta ciudad violenta” (p. 70). De allí, que la misión salvadora de periodistas como Castelmar sea la de darle un nombre a la víctima y con él la visibilidad para que la justicia pueda operar en los mismos circuitos del poder que mata, viola o produce los distintos tipos de violencia. Así, la existencia de Castelmar naufraga entre la necesidad de matar al W.C., alegoría de las instituciones gubernamentales que someten, esclavizan y humillan, el amor de Aída, pasión pulsión del alma para la creación poética, y su instinto de sabueso que quiere hacer justicia ante el crimen y la maldad que comenten esas instituciones con los más débiles como los niños Yulaiza X y Eliécer. Las instituciones naturalizan el crimen, lo justifican a partir de las perversiones del alma.

Cuando amas debes partir, *La última vez*, *El cantante asesinado* y *Valle zamuro* imbrican el acontecimiento histórico del Caracazo con la violencia urbana de los últimos años en Venezuela. Por lo tanto, estas obras pueden clasificarse como novelas negras, de crímenes o policiales³⁷. Así, el Caracazo es el telón de fondo donde se configuran los crímenes y los delitos que se cometen en la nación. Al estilo de la novela negra latinoamericana, estas narrativas hacen de la investigación criminal su columna vertebral. Tras las huellas del criminal, va un detective devenido en periodista o abogado que intenta esclarecer la oscuridad que envuelve el crimen. El móvil del delito, por otra parte, está

³⁷ Ricardo Piglia marca la diferencia entre el género negro y policial en los siguientes términos: “Los relatos de la serie negra (los *thriller* como los llaman en Estados Unidos) vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica. Ya no hay misterio alguno en la causalidad: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, la cadena siempre es económica. El dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única razón de estos relatos donde todo se paga. Allí se termina el mito del enigma, o mejor, se lo desplaza. En esto relatos el detective (cuando existe) no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad, esto es, la sociedad es vista desde el crimen...” (Cit. por Link, 2003:79-80).

atravesado por el poder político o económico. De allí que estos relatos tratan de reflejar la realidad política, social, económica y cultural de la Venezuela de la última década. El asesinato de Yulaiza X, en la novela de Yagüe, revela la corrupción e impunidad de los personeros gubernamentales que, como buitres o zamuros sociales, causan el delito y pudren todo vestigio de nobleza y de justicia.

En su conjunto, las novelas que conforman este corpus, proponen una nueva valoración para el género policial en tanto permite una revisión reflexiva y crítica de la realidad violenta de la Venezuela actual. Los mismos personajes logran superar las frustraciones sociales escribiendo una novela policial (finalmente Aída en *Cuando amas debes partir* logra escribir la novela policial que tanto añora), haciendo de la “aventura metaficcional” (Bustillo, 1997) un refuerzo de las potencialidades del género como retrato social de una nación. Son relatos donde la aventura, el amor, el erotismo, el crimen se une en una misma textualidad para deconstruir el mundo de la impunidad que le ha tocado vivir al detective y en el cual él mismo es víctima de sus atormentadas aguas. Como señala Castellar: “a los verdaderos asesinos no les importa la cárcel, no tienen miedo a ser descubiertos ni juzgados ni condenados. Los homicidios auténticos están más allá del bien y del mal, son soberanos en su decisión de apropiarse de una vida que según ellos no merece más ser vivida” (p. 63). En estas novelas la vida, no está en construir colectivamente un mundo más vivible, sino vivir a expensas de los demás, de la corrupción política y social.

Ante tanta desesperanza y violencia a personajes como Alejandro Roca de *Valle zamuro* o Aída de *Cuando amas debes partir*, sólo les queda fijar la mirada en el exterior para buscar nuevos horizontes más nobles y seguros, lejos de “ese sur donde suelen morir las esperanzas y suelen nacer las revueltas, y donde el amor puede convivir con la infamia y la deshonra, bañado por la lluvia y remontando el olvido” (Amengual, p. 141). Detrás de ellos queda un país sumido en una “mancha negra”, la huella de la peste de los zamuros que siempre estuvieron ahí, pero que el Caracazo mostró en toda su pestilencia. A otros como Ricardo Delgado de *El cantante asesinado*, José Ángel de *La última vez* o el Castellar de la novela de Yagüe, la resignación de vivir en un país los condena a una especie de “exilio interior” porque la vida no encuentra ningún asidero político ni social, sino que está marcada por el dolor y la miseria o la sed de venganza. Por lo tanto, las nuevas ciudadanía que construyen estos relatos negros están, inexorablemente, condenadas por la violencia que funciona en ellos como una marca identitaria, es decir, define el modo de vida contemporáneo en las grandes ciudades venezolanas.

Los personajes de estos relatos quedan sumergidos en la violencia, no hay escape ni salvación posible. A diferencia de la novela de Yagüe o Pino donde es posible encontrar el amor o la esperanza lejos de la patria, en la obra del Bujanda también el exilio se vive como

derrota y nostalgia, pues Katty, la hermana de José Ángel, se ve forzada a la prostitución para sobrevivir a los embates de la extranjería. Pareciera que sólo queda, como en la novela de Amengual, convertirse en un Philip Marlowe para seguir investigando los crímenes de los miles de “cuerpos desparramados” que día a día quedan tendidos sobre el suelo de la patria.

Conclusiones

De fondo, en las novelas que componen el corpus de esta investigación, subyace la idea de reescribir el Caracazo a partir de las circunstancias sociales y políticas de la Venezuela contemporánea. Lo político, en cuanto desconstrucción del poder y trazado de nuevos proyectos ideológicos, se enhebra en ellas para proponer desde el crimen o el delito otras maneras de abordar la construcción de las subjetividades individuales y colectivas. En este sentido, la representación de la víctima y del victimario adquiere matices distintos en relación con la literatura de la violencia de otras épocas como la de los años sesenta por ejemplo. A diferencia de aquellas narrativas, centrada en las luchas guerrilleras y en las persecuciones y encarcelamientos de los miembros de esos grupos armados, aquí tanto las víctimas como los victimarios están asociados al deterioro social que venía experimentando la sociedad venezolana desde hacía varias décadas y que encuentra su punto máximo de ebullición en los acontecimientos del 27 de febrero de 1989³⁸.

Para algunos críticos e investigadores (López Maya, Perera, Rotker, Vásquez Lezama) el Caracazo representó la quiebra no sólo de los sueños modernos de la democracia representativa, sino también de los ideales de alcanzar una sociedad más justa e igualitaria a través de las instituciones del Estado. Sobre ese entarimado discursivo, las obras que aquí se han explorado, colocan en escena un país marcado por el deterioro social y político. La patria se convierte en un espacio en permanente descomposición social por la violencia que a todos somete y condena.

Sin embargo, como síntomas de una cultura de la destrucción y el pesimismo, estas narrativas encuentran en la propia escritura los intersticios ficcionales para acicalar la descomposición social que envuelve toda la trama novelesca. “Hay siempre un fundamento utópico en la literatura –dice Piglia–. En última instancia la literatura es una forma privada de la utopía” (1986, p. 102). *Cuando amas debes partir* lo deja entrever a través de la

³⁸ Para el escritor Luis Britto García: “en 1989 el sacudón desarma el modelo político y social alimentado por los hidrocarburos. Los grupos económicos postulan un nuevo escenario de poder: la venta de la nación al capital financiero bajo la égida del Neoliberalismo Necesario. Sus métodos son la masacre ocasional, la privación indefinida de garantías constitucionales, bajo retóricas populistas, el estado de sitio de facto contra las masas impuesto por ‘operativos’ paramilitares. El camino del infierno autoritarista está empedrado de buenas etiquetas institucionales” (2007:36).

publicación de la novela policial de Aída y la posibilidad que encuentra Castelmar para seguir denunciando los crímenes que se comenten en el diario de *La República*; Valle zamuro, mediante el pacto político que hace Alejandro con el poder y su salida del país; en *La última vez*, José Ángel encuentra en la cartas de Katty y Maigualida la comprensión del destino trágico que lo envuelve y condena a la destrucción; y en *El cantante asesinado*, bajo la mirada del prócer Manuel Piar, hay la añoranza por el retorno a los ideales patrióticos de justicia, esperanza y libertad jamás alcanzados en Venezuela.

REFERENCIAS

- Amengual, M. (2009). *El cantante asesinado*. Caracas: bid&co.editor.
- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Blanco, E. (1882/1972). *Zárate*. Caracas: Monte Ávila.
- Britto, L. (2007). "De la escritura a los escenarios de poder". *El país en el espejo de su literatura*. Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque, pp. 27-37.
- Bujanda, H. (2007). *La última vez*. Caracas: Grupo Editorial Norma.
- Bustillo, C. (1997). *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio.
- Cavallín, C. (2005). "Ciudad de Dios: entre la barbarie medieval y el individualismo posmoderno". *Objeto visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*. N° 11, Año XIII (junio); pp.10-25.
- Cordoliani, S. (2013). *Pasaje de ida. 15 escritores venezolanos en el exterior*. Caracas: Alfa.
- Cupolo, M. (1990). "Los sucesos de febrero". *Argos*. N°11; pp. 27-33.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- Duque, M. (2012). "La investigación sobre el Caracazo seguirá activa". *El diario de los Andes*. Mérida, 26 de febrero; s/p.
- España, L. (1994). "La violencia en Venezuela". Ugalde, L. et al. *La violencia en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores / Universidad Católica Andrés Bello.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, M. (1999). *Los anormales*. Curso en el Collage de France (1974-1975). Argentina: F.C.E.
- Gerendas, J. (1994). "La ficcionalización del deterioro en la narrativa venezolana": *Revista Iberoamericana*. N° 166/167, (1994); pp. 465-468.

- González, D. (2010). "El país sangrante. Tres lecturas al imaginario de la violencia urbana en Venezuela". Caracas: Universidad Simón Bolívar (Trabajo de Ascenso inédito).
- Link, D. (comp.) (2003). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La marca.
- López, M. y L. Lander (2006). "Novedades y continuidades de la protesta popular en Venezuela". *Revista de Economía y Ciencias Sociales*. Vol. 12, N° 1(enero-abril); pp. 11-30.
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mármol, F. (2004). "Violencia económica como cara de la pobreza". Heredia de Salvatierra, I. (comp.). *Violencia actual caras y desafíos*. Caracas: Departamento de Pastoral Familiar e Infancia/Vicc.
- Moreno, A. (2012). "El poder malandreado". *El Nacional*. Caracas, 04 de mayo; Opinión/8.
- Pacheco, C. (2001). *La patria y el parricidio*. Mérida: Ediciones el otro, el mismo.
- Pedrazzini, I. y Sánchez, M. (2001). *Malandros – Bandas y niños de la calle. Cultura de urgencia en la metrópoli latinoamericana*. Valencia (Venezuela): Vadell Hermanos Editores.
- Pérez Arce, F. (2012). "La novela negra se reinventa". [Documento en línea]. Disponible:<http://yucatan.com.mx/imagen/la-novela-negra-se-reinventa> (Consultado: enero 2015).
- Piglia, R. (1986). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Piglia, R. (2003). "Lo negro del policial". Link, D. (comp.). *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. Buenos Aires: La marca.
- Pino, C. (2011). *Valle zamuro*. Caracas: Puntocero.
- Rancière, J. (2011). *Política de la Literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Rivero, M. (2014). *La rebelión de los náufragos*. Caracas: Alfa.
- Rotker, S. (ed.) (2000). *Ciudadanías del miedo*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Sandoval, C. (2013). "Pero las aguas nunca volvieron a su cauce". *El Nacional*. Papel Literario. Caracas, 30 de noviembre.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura y memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vargas, P. (2013). "'El caracazo': apropiaciones discursivas del acontecimiento. *Mundo nuevo. Revista de estudios latinoamericanos*. Año V, N° 12 (mayo-agosto 2013). Caracas: Universidad Simón Bolívar; pp. 123-140.
- Yagüe, E. (2006). *Cuando amas debes partir*. Caracas: El Perro y la Rana.

Yagüe, E. (2011). "Santiago negro". *El Universal*, Caracas, 23 de octubre de 2011: Actualidad.

Yagüe, E. (2015). "La novela negra en Venezuela: ¿un caso cerrado?". *Efecto Cocuyo*. [Documento en línea]. Disponible: <http://efectococuyo.com/efecto-cocuyo/la-pena/la-novela-negra-en-venezuela-un-caso-cerrado> (Consultado 2015, diciembre 13).